



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

## MÈTRICA I MÚSICA EN LA POESIA DE CLAVÉ

Dr. Antoni Rossell

Dr. Francesco Ardolino

Doctoranda

**Tesi doctoral**

**Irene Carreño Sánchez**

**Directors: Antoni Rossell i Francesco Ardolino**

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Espanyola

Programa de doctorat: *Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*

Quadrienni: 2015-2019



# MÈTRICA I MÚSICA EN LA POESIA DE CLAVÉ

Dr. Antoni Rossell

Dr. Francesco Ardolino

Irene Carreño

**Tesi doctoral**

**Irene Carreño Sánchez**

**Directors: Antoni Rossell i Francesco Ardolino**

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Romànica

Programa de doctorat: *Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*

Quadrienni: 2015-2019



Als meus pares, a l'Eva, al Jan i a la Isabel.

Agraeixo als directors d'aquesta tesi, el Dr. Antoni Rossell i el Dr. Francesco Ardolino la seva dedicació, la seva paciència i el seu mestratge. També agraeixo a totes les persones que m'han facilitat la recerca doctoral, bibliotecàries, arxivers, companys d'estudis, companys de docència, alumnes, doctors i professors l'ajut que m'han donat. Finalment, vull deixar constància de la comprensió, l'estimació i el suport rebut per part dels amics i de la família, que m'han acompanyat al llarg de tot aquests anys d'investigació i ha estat crucial per l'elaboració d'aquesta tesi doctoral.



En Clavé, el cantor del poble, realitza i ens dona el que ha d'ésser el nostre art: l'expressió i el sosteniment de la nostra forta personalitat.

Lluís Millet

*Revista Musical Catalana*





## ÍNDIX

### Mètrica i música en la poesia de Clavé

Presentació, p. 11

Objectius de recerca, p. 11

Estructura i metodologia, p. 12

Abreviatures, p. 15

I. Introducció: cap a un repertori mètric, p. 17

II. Mètrica, p. 21

1. Criteris del Repertori Mètric de l'Obra Completa de Clavé, p. 22

1.1 Poemes inclosos, p. 22

1.2 La unitat estròfica, p. 24

1.3 La rima i el vers, p. 25

1.4 La localització de l'estrofa, p. 26

1.5 El reconeixement de la unitat poètica, p. 26

1.6 La relació interestructural, p. 27

2. L'heterestrofisme, p. 27

3. Els poemes simfònics, p. 28

4. Índex alfabètic de l'Obra Completa de Clavé, p. 33

5. Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Clavé, p. 41

5.1 Repertori heterestròfic de l'Obra Poètica Completa de Clavé, p. 93

III. Música, p. 109

1. Composició musical i popularització, p. 110

1.1 El procés compositiu de 1848 a 1867, p. 110

1.2 Repetició d'estructures d'una melodia polifònica, p. 119

1.1.1 *A una hermosa en sus dias* (1848), p. 119

1.1.2 *La Font del Roure* (1859), p. 120

1.1.3 *Àurea Rosa* (1859), p. 121

1.3 Combinació d'estructures de més d'una melodia polifònica, p. 123

1.3.1 *La pastorcilla* (1853), p. 124

1.3.2 *La queixa d'amor* (1858), p. 126

1.3.3 *La danza campestre* (1863), p. 129

2. Composició musical i europeïtzació, p. 134

2.1 El procés compositiu a partir de 1867, p. 134

2.2 Anàlisi d'*Una fontada* (1867), p. 136

IV. Oralitat, poesia i música en l'obra de Clavé, p. 139

Conclusions, p. 169

Bibliografia, p. 173

Apèndix, p. 185

1. Presentació, p. 186

2. L'ensenyament de la literatura, p. 188

3. L'ensenyament per competències, p. 189

4. La planificació dels aprenentatges, p. 192

5. L'avaluació formativa, per a l'aprenentatge significatiu, p. 194

6. La metodologia, parlar per construir coneixement, p. 196

7. Programació, p. 199

8. Seqüència didàctica. "Sigues un compositor d'èxit", p. 203

9. Solucionari i recomanacions didàctiques, p. 219

Annexos, p. 227

## Presentació

És àmpliament coneguda la popularitat de què va gaudir Clavé entre les classes menestral, obrera i burgesa durant la segona meitat del segle XIX. La bibliografia generada arrel d'aquesta popularitat ha contribuït a la creació d'una imatge mitificada de l'autor.<sup>1</sup> Si tenim en compte la recepció i la repercussió de la seva obra, sembla obvi que la seva figura hagi estat objecte de mitificació, però, d'altra banda, no podem obviar que tot fenomen de popularització respon a una sèrie de qüestions. Les recerques entorn de la figura de Clavé n'han deixat palesa la formació musical<sup>2</sup> i també la preocupació pel control, la recepció i el llegat de la seva obra. En aquest sentit, cal insistir en què Clavé no componia de forma intuïtiva les seves peces. La crítica recent a de l'obra claveriana a cercat una explicació per l'èxit i la difusió massiva de les seves cançons basada en una estratègia propagandística premeditada.<sup>3</sup> És evident que la popularització de Clavé durant la segona meitat del segle XIX no va ser fruit d'una casualitat, ja que una formació musical i una bona estratègia propagandística no són suficients per assegurar el resultat assolit. No s'ha conservat informació rellevant sobre les possibles influències o el mestratge de Clavé. Tot plegat demostra la urgència d'abordar l'estudi analític exhaustiu de l'obra, poètica i musical, del compositor català amb la perspectiva d'explicar-ne la popularitat assolida en vida i la prolongació de la seva repercussió fins al dia d'avui

## Objectius de recerca

L'objectiu principal d'aquesta tesi doctoral és l'elaboració d'un Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Clavé (citada a partir d'ara RMC), i l'estudi de les relacions entre mètrica i música en la poesia claveriana amb la finalitat d'establir una hipòtesi que expliqui l'esclat de popularitat que va gaudir la seva obra en la societat catalana del seu temps. Mentre que el RMC serà crucial per organitzar i obtenir una visió de conjunt de la producció de l'autor des del punt de vista estructural, l'estudi analític, musical i textual, permetrà un estudi comparatiu de l'obra poètica claveriana (poesia-mètrica i música).

---

<sup>1</sup> Recordem que en la majoria dels casos es tracta de biografies escrites durant el segle XIX sota un model hagiogràfic en què, funcionalment, es barregen llegenda i història.

<sup>2</sup> Vg. ALBET, Montserrat : "Un trabajo técnico inédito de J.A. Clavé". *Estudios Pro-Arte*, Barcelona: Ideart, 1975, p.78-90 .

<sup>3</sup> Vg. CANADELL, Roger: "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, 2007, p. 199-209.

A mesura que hem anat avançant en la recerca, s'ha obert un nou camp d'estudi que ha portat a la redacció d'un apèndix que presentem al final de la tesi: Proposta d'innovació docent en el camp de la didàctica de la literatura.

Ara bé, per a l'assoliment de l'objectiu principal, cal tenir en compte unes qüestions prèvies:

1. A més de les biografies conservades sota la mitificació que va patir l'autor durant la Renaixença i l'estudi de Montserrat Albet,<sup>4</sup> no s'ha conservat informació suficient pel que fa a les influències i/o mestratge de Clavé.

2. La metodologia interdisciplinària que plantejem per a l'estudi de les relacions entre mètrica i música en la poesia de Clavé s'ha realitzat amb les eines que caracteritzen l'anàlisi de textos de tradició oral, i ha calgut desenvolupar una metodologia que s'adaptés a les particularitats de la literatura i la música del segle XIX català: això es fa palès tant en la creació del RMC com en l'estudi analític de les obres claverianes.

### **Estructura i metodologia**

La tesi doctoral s'organitza en tres capítols principals: Mètrica, Música i Oralitat. En primer lloc, hi ha un preàmbul que té la finalitat de contextualitzar els aspectes formals i teòrics que envolten el camp d'investigació que ocupa el cos central de la tesi. El primer capítol és dedicat a l'elaboració del RMC i permet, d'una banda, organitzar el conjunt de l'obra claveriana segons la seva forma mètrica, i de l'altra, una visió estructural del conjunt de l'obra poètica. Si, com afirma Canadell,<sup>5</sup> Clavé es pot considerar un renovador de la mètrica catalana durant el segle XIX especialment gràcies a la peculiaritat de mantenir-se subjecte a patrons musicals, l'elaboració d'un RMC ens ajudarà a comparar les estructures poètiques resultants amb altres fórmules mètriques del període per comprendre la renovació de la

---

<sup>4</sup> ALBET, M.: "Un trabajo técnico inédito de J.A. Clavé", *Estudios Pro-Arte*, Barcelona: Ideart, 1975, p.78-90.

<sup>5</sup> CANADELL, R.: *Josep Anselm Clavé i l'escriptura: poesia i periodisme cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol I, 2012, p.188.

mètrica catalana en un moment de recuperació de la llengua i del folklore català. Amb la qual cosa, aquest repertori, que segueix els models de repertoris mètrics de la lírica medieval de tradició oral,<sup>6</sup> podria constituir un model per a la creació d'altres repertoris mètrics que contribueixin al replantejament de l'estudi de la poesia catalana del segle XIX d'acord amb el que plantegen els especialistes actuals d'aquest període.<sup>7</sup>

El segon, desenvolupa l'estudi del procés compositiu de Clavé partint de les relacions entre mètrica i música mitjançant l'anàlisi musical i textual d'una selecció d'obres representatives de la producció total de l'autor. La tria d'aquestes obres s'ha fet amb la base de dos criteris, un cronològic per comprendre tots els anys de creació de l'autor; i un altre temàtic, per assegurar que totes les obres comparteixin característiques semblants. D'aquesta manera, la selecció resultant està integrada per un total de vuit peces de temàtica amorosa, la més conreada per l'autor, que van des de l'any 1845 al 1867. L'anàlisi s'ha dut a terme de forma interdisciplinària, entre la música i la literatura, i ha permès d'identificar dos períodes motivats per necessitats compositives determinades. Mentre que el primer ve marcat per la recerca d'un estil compositiu que defineixi el seu projecte de canvi social i cultural i en garanteixi la popularització, el segon té a veure amb la consolidació i la necessitat d'experimentar amb "noves" formes musicals per aproximar-se a les tendències europees del moment.

Pel que fa a l'oralitat, al tercer capítol de la nostra recerca, ha estat necessari realitzar una reflexió al voltant del concepte "d'oralitat" i la seva relació amb l'obra de Clavé. Des d'una perspectiva sociològica hem comparat les societats corals fundades pel músic català amb el plantejament de les cultures orals primàries de Walter Ong,<sup>8</sup> a fi d'analitzar-ne la relació entre el concepte teòric d'Ong i els canvis socials i culturals promoguts per l'autor català. Així, doncs, ha calgut definir què podem considerar "oral" en l'obra claveriana i esbossar el model d'estil de l'autor. Amb aquest objectiu, hem centrat la recerca a partir dels

---

<sup>6</sup> PARRAMON I BLASCO, Jordi: *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992. Es tracta de l'únic repertori mètric sobre la poesia catalana, en aquest cas medieval, existent fins al moment i. FRANK, István. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1953.

<sup>7</sup> MARFANY, Joan Lluís: "En pro d'una revisió radical de la *Renaixença*". MOLAS, Joaquim: *Memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, , 2003, p. 635-656.

<sup>8</sup> ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

postulats de Ruth Finneagan,<sup>9</sup> sobre la definició de la naturalesa d'una obra oral, vinculats a la comunicació cultural o artística, la composició, la transmissió i la *performance*.

Per l'elaboració del RMC hem partit de l'*Edició de l'Obra Poètica Completa de J.A. Clavé* elaborada per Roger Canadell,<sup>10</sup> un text cabdal per a l'estudi de la poesia de l'autor. El repertori s'ha dut a terme en tres fases: la primera ha consistit en l'anàlisi mètrica del conjunt de l'obra poètica claveriana; la segona ha estat l'ordenació sistemàtica de les formes mètriques; i la tercera ha estat la redacció dels criteris en què s'ha fonamentat la construcció del RMC. Respecte a l'estudi analític de l'obra de Clavé, s'ha realitzat en dues parts: una primera que ha consistit en la selecció de les obres tenint en compte les seves particularitats representatives per a cada període establert; i una segona on s'ha dut a terme l'anàlisi sistemàtica interdisciplinària que ha permès l'explicació de les tendències compositives en cada període. Finalment, pel que fa a la redacció de l'apèndix corresponent a la proposta didàctica, hem aplicat la metodologia pròpia de l'estudi de la didàctica de la literatura i de la música.

---

<sup>9</sup> FINNEGAN, Ruth: *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p.16-24.

<sup>10</sup> CANADELL, Roger: *Josep Anselm Clavé i l'escriptura: poesia i periodisme cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol I, 2012. A partir d'ara ens referirem a aquesta obra amb l'abreviatura OPCJAC.

## Abreviatures

AdR	<i>Aplec del Remei</i> , Josep Anselm Clavé
AHFCC	Arxiu Històric de la Federació dels Cors de Clavé
ANC	Arxiu Nacional de Catalunya
AOC	Arxiu de l'Orfeó Català
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya
ECB	<i>El Carnaval de Barcelona en 1860</i> , Josep Anselm Clavé i Josep M. Torres
est.	Estrofa
ESO	Educació Secundària Obligatòria
OPCJAC	<i>Obra Poètica Completa de Josep Anselm Clavé</i> , Roger Canadell
Ref.	Referència
ref.	Refrany
RMC	<i>Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Clavé</i>
rep.	Repetició
SD	Seqüència didàctica
s	Síl·labes
v	Vers
Vg.	Vegeu





## I. Introducció: cap a un Repertori Mètric

A principis del segle XIX les manifestacions literàries en llengua catalana eren bàsicament vinculades a la literatura popular que convivía estretament connectada amb la tradició oral provinent del set-cents:

En convivència amb una vigorosa tradició oral preindustrial, el consum popular impulsa, en la primera meitat del vuit-cents, una copiosa producció escrita en català en un nombre rellevant (MANUEL, 2001), manuscrita i (de manera creixent) impresa destinada a la moralització, la didàctica, la catequesi o el lleure, o, en temps de revolució i de contrarevolució, a l'agitació i la propaganda.<sup>1</sup>

Aquesta literatura popular coexistia també amb la literatura culta, escrita en castellà, atès l'estat de diglòssia que patia la llengua catalana en aquell moment:

Al final de segle XVIII el català era una llengua amb prou vitalitat –no sols, lògicament, com a llengua parlada, sinó també com a llengua de tradició escrita i d'ús en àmbits formals– per a participar en el procés de modernització que s'iniciava. Però la llengua triada pel poder polític –i per les classes que en volien el favor– i associada a aquesta modernització va ser el castellà. En l'ordre educatiu, per exemple, gairebé totes les iniciatives escolars innovadores de finals del XVIII i començament del XIX són d'expressió castellana, i la majoria incorporen el castellà com a matèria (entre d'altres tots els projectes en què va participar Ballot).<sup>2</sup>

Aquesta situació anirà canviant de la mà del moviment catalanista a mitjans de segle, i, amb l'ajut de la literatura popular i la permeabilitat que es produeix entre les diferents cultures al llarg del vuit-cents, assistim a la gradual construcció d'una literatura catalana culta, que es farà evident, sobretot, a finals del període.

---

<sup>1</sup> CASSANY, Enric i DOMINGO, Josep M. (dir): *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (I). El vuit-cents*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Editorial Barcino, Ajuntament de Barcelona, vol. V, 2018, p.97.

<sup>2</sup> GINEBRA, Jordi: "Llengua, gramàtica i ensenyament en el tombant del segle XVIII al XIX", *Randa*, núm. 31, 1992, p. 78. Per a més informació sobre l'educació al tombant del set-cents i principis del vuit-cents, vg. MONÉS, PUJOL I BUSQUETS, Jordi: *El pensament i la renovació pedagògica a Catalunya: 1833-1938*. Barcelona: La Magrana, 1977.

El paper de Josep Anselm Clavé en l'esfera de la literatura popular és especialment destacable ja que és un exemple que fa de pont entre la cultura popular i la cultura culta,<sup>3</sup> sobretot, gràcies a les interaccions socials que intervenen en el seu projecte cultural:

L'obra i figura de Josep Anselm Clavé (1824-1874) constitueixen un altre magnífic exemple de l'abast de les transformacions de què era objecte la cultura popular: la permeabilitat de fronteres entre el culte i el popular; les funcions a què són aplicats el castellà; els equilibris entre ideologia i mercat; el pas del lleure al consum cultural; l'obertura al consum massiu i, doncs, l'habilitació d'una indústria de suport adient.<sup>4</sup>

No obstant això, el cas de Clavé no és l'únic i no constitueix un fenomen aïllat ja que Verdaguer també intentarà acostar el sentiment i la cultura religiosa pròpies de l'esfera culta a la popular:

Més tard arribaren títols com *Caritat*, els beneficis del qual va destinar als damnificats pels terratrèmols d'Andalusia de l'any 1885, o la triologia de *Jesús Infant* (1890-93). Aquests llibres són mostra de l'esforç de Verdaguer per acostar el sentiment religiós a la sensibilitat popular.<sup>5</sup>

Encara més endavant, altres escriptors com, per exemple, Joan Maragall, amb la seva contribució com articulista en les diferents publicacions de l'època, també faran el mateix.<sup>6</sup> En tots els casos esmentats es tracta de l'intel·lectual que crea una cultura a mida per al consum de la classe baixa o obrera. Per aquesta raó, i connectant ara amb la tipologia moralitzadora o de catequesi que es difonia a principis del vuit-cents, ens cal plantejar si realment quan parlem de literatura popular en aquest segle, i més concretament en el cas de Clavé, es tracta d'un fenomen real, és a dir, creat pel poble,

---

<sup>3</sup> Vg. FARGAS I SOLER, Antonio: *Utilidad de la música a todas las clases de la sociedad*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico N. Ramírez, 1878; ID., *Influencia de la música en la sociedad: opúsculo premiado en el certamen literario celebrado en San Felí de Guíxols*. Barcelona: Imp. de Jaime Jepús, 1885.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>6</sup> Citem per exemple l'article "El sentiment de pàtria" publicat a *Il·lustració Llevantina*, el 1900, on el poeta intenta commoure als lectors, des d'un punt de vista paternalista i mitjançant el sentiment compartit i l'escriptura en llengua catalana. Cal destacar que el poeta també dedica un article "A en Clavé", aparegut dins de *Catalunya Nova*, el 1898, on destaca la valia de l'obra del músic català.

espontani, o bé sí, per contra, es tracta d'una producció "artificial" disfressada del record d'allò popular, és a dir, de la tradició oral, reconstruïda per l'intel·lectual amb una finalitat regeneracionista clara: la transformació, a partir de la cultura, de la classe treballadora. Arribats a aquest punt, ens cal reformular la relació de Josep Anselm Clavé amb la literatura popular i veure, fins a quin punt, crea un model genuí o bé una producció a cavall entre els dos sistemes poètics amb una clara finalitat divulgativa i regeneracionista per a la classe treballadora. Cal reflexionar doncs, sobre on es troben els límits entre el culte i el popular, entre l'escriptura i l'oralitat.



# I. MÈTRICA

Si un traité de versification est quelque sorte une grammaire de la poésie, un répertoire où se trouvent classées toutes les formes métriques peut être considéré comme le dictionnaire des structures poétiques et de leurs éléments.

István Frank

*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*

## 1. Criteris del Repertori Mètric de l'obra de Clavé

### 1.1 Poemes inclosos

Per a la realització del *Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Josep Anselm Clavé* (RMC) hem tingut en compte tots els textos inclosos a l'Edició Crítica OPCJAC, dels quals se n'ha conservat testimoni escrit. No obstant això, no s'han tingut en compte:

1. Els textos pels quals no se n'ha conservat cap testimoni escrit: (1) *A Anita*, (2) *A Baco*, (5) *A ella*, (13) *A la virtut*, (35) *¡Alerta!*, (36) *Al-leluia*, (49) *¡Bebamos!*, (52) *Consuelo*, (65) *El desdén*, (68) *El iris*, (69) *El istmo de Suez*, (71) *El porvenir*, (73) *El proscrito*, (83) *Esperanza*, (85) *Flores del Edén*, (86) *Fue una il-lusión*, (111) *La cuna i el ataúd*, (127) *La Fraternidad*, (148) *La perla é Sanlúcar*, (150) *La queja*, (151) *La revolución*, (154) *La serenata*, (172) *Les costes de Montserrat*, (198) *Per a los pobres*, (199) *Pobreza y virtud*, (178) *Lo cor i l'enteniment*, (200) *Polca*, (202) *Recelos*, (203) *Reconciliación*, (206) *¡Sátiros y vacantes!*, (222) *Un victor a las belles*, (227) *Vals*;

2. Els textos pertanyents a l'*Aplec del Remei* (AdR), atès que formen part d'una obra dramàtica amb un altre tipus d'intenció compositiva, de performance i de recepció. Tot i així sí que s'han examinat de manera comparada, en l'aparell crític, alguns fragments en els quals s'hi han pogut reconèixer estructures mètriques paradigmàtiques i significatives: (32) *Albada*, (175) *Les noies del Vallés*, (183) *Los banys de Caldes*, (192) *Nan i Tuietes*, (209) *Torrat*;

3. Els poemes inclosos dins l'apartat d'heterestrofisme: (19) *A orillas del Llobregat*, (47) *Bailes de màscara*, (51) *Cap al tard*, (53) *De bon matí*, (63) *El Chinito*, (91) *¡Honra a los Bravos!*, (104) *La Ausencia*, (109) *La cacería*, (112) *La danza campestre*, (113) *La danza pírrica*, (129) *La Gratitud*, (134) *La instrucción popular*, (144) *La nit de Pasqua*, (163) *La violeta*, (164) *La víspera de año nuevo*, (182) *Los bailes públicos de máscaras*, (196) *Pasqua Florida*, (221) *Un suspiro*.

4. Els poemes simfònics: (78) *El vals del Azor*, (90) *Goigs i planys*, (136) *La Maquinista*, (152) *La revolució*, (158) *La Toia de la núvia*, (162) *La brema*, (185) *Los néts dels almogàvers*, (186) *Los pescadors*, (189) *Los xiquets de valls*, (197) *Pel juny la faç al puny*, (224) *Una fontada*;

5. Els poemes en què no s'ha pogut reconèixer cap unitat estròfica paradigmàtica<sup>1</sup> significativa: (11) *A la memoria del ciudadano Miguel Baiges*, (79) *El vigilante nocturno de la casa-pasje de D. Bernardino Martorell a los vecinos de la misma en Navidad de 1851*, (139) *La màscara*, (145) *La noche*, (184) *Los Contrabandistas*<sup>2</sup>, (218) *Un recuerdo a Belisa*;

6. Els poemes que presenten una estructura dramàtica i en els quals no s'ha pogut reconèixer cap unitat estròfica paradigmàtica: (211) *Traspié*, (212) *Toó Jué Groma*.

Si bé l'elaboració del repertori mètric ha permès la sistematització del 75% de la poesia claveriana, hi ha hagut un 25% que, a causa de les particularitats mètriques que presenta, ha calgut tractar de manera especial en dos apartats diferenciats que hem anomenat "Heterestrofisme" i "Poemes simfònics". En el cas dels poemes mixtos que tant podien anar en un apartat específic com dins del conjunt del repertori mètric, el criteri que ens ha fet decidir on incloure'ls ha estat el predomini de la tendència mètrica general, tot i acceptar el 60% de la prevalença mètrica com l'indicador per atribuir-lo a un apartat o altre.

---

<sup>1</sup> Entenem per "estròfica paradigmàtica" una unitat mètrica regular que es repeteix dins d'un mateix poema o en altres.

<sup>2</sup> Aquesta composició presenta la repetició d'uns versos que podem entendre com a refrany. Es tracta dels v. 28-35, 53-60 i 90-97, amb l'estructura mètrica: *a b b c d e e f*

5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5

No obstant això, a la resta del poema és impossible reconèixer-hi cap unitat estròfica paradigmàtica; i amb la qual cosa, hem optat per no incloure'l dins del repertori mètric, tot i que hem volgut deixar constància de l'existència del refrany ja que a més a més, es correspon a altres estructures mètriques del repertori mètric; vg. núm. 78.



Per a la construcció d'aquest repertori ens hem basat en els models de Istvan Frank i de Jordi Perramon i Blasco;<sup>3</sup> per això hem adoptat majoritàriament els seus criteris amb l'adaptació en els casos que ha estat necessari per les característiques pròpies del repertori que preteníem elaborar. Amb l'objectiu d'unificar un repertori bilingüe en castellà i català, el sistema de còmput mètric que hem utilitzat segueix les normes de l'escansió catalana atès que Josep Anselm Clavé no deixa de ser un autor català del segle XIX encara que comenci la seva obra en castellà.

Aquest repertori s'organitza gràficament en dues columnes; a la de l'esquerra es troba tota la informació respecte a la rima, el vers i l'estructura mètrica; mentre que a la columna de la dreta s'inclou tota la informació necessària per a la localització de l'estrofa en el conjunt de l'obra repertoriada, per al reconeixement de la unitat poètica a la qual pertany i per la relació amb altres estructures internes i externes del mateix repertori.

## 1.2 La unitat estròfica

Elaborar una edició crítica de l'obra poètica completa de Clavé i un repertori mètric són dues coses diferents, especialment per l'atenció i la importància que adquireix la unitat estròfica en el segon cas. Atès que l'objectiu de Roger Canadell és la recopilació dels textos poètics de l'autor, l'estudiós ha respectat la divisió estròfica que ha trobat en els diferents manuscrits i edicions periòdiques. Tot i així, quan el nostre objectiu és sistematitzar i organitzar l'obra poètica de l'autor, sovint sorgeixen discrepàncies amb la unitat estròfica proposada a l'edició de Canadell. Per establir la unitat estròfica ens hem basat, primerament, en els indicis paratextuals com poden ser els sagnats i les separacions que el mateix l'autor va marcar, però quan ha estat impossible seguir aquest criteri o ens ha ofert resultats que s'escapaven de tota lògica, hem procedit a la regularització de les estrofes;

---

<sup>3</sup> FRANK, István. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1953, p. XIII; PARRAMON I BLASCO, Jordi: *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

d'una banda, a partir de la identificació de patrons rítmics o sil·làbics o, d'altra banda, atenent a l'organització del significat en la composició.

### **1.3 La rima i el vers**

L'establiment de la rima ha permès ordenar el repertori alfabèticament i facilitar així la localització de les diferents estructures. Hem establert la rima dels versos tenint en compte les terminacions consonants i atorgant a cada una d'elles una nova lletra. Ara bé, hem cregut necessari indicar els versos lliures o sense rima en cursiva per diferenciar-los visualment de la resta. Cal assenyalar, però, que només s'ha indicat el patró rítmic que presenten les estrofes, i això no vol dir que necessàriament mantinguin la mateixa rima en totes les estrofes. De fet, el cas més habitual en la poesia claveriana és la variació de la rima. Si bé és cert que pot semblar interessant elaborar un repertori rítmic, atès a la variabilitat rítmica que presenta la poesia claveriana, sovint fora de tot esquema apriorístic, creiem més sistemàtic i coherent tractar la rima atenent el patró rítmic predominant. Pel que fa a la rima assonant, hem cregut convenient indicar-la amb els valors  $x$  i  $y$ , atès que en la poesia de Clavé és característic desenvolupar llargues seqüències d'assonàncies cada dos versos, i que sovint es combinen amb patrons de rima consonant. En aquests casos, el valor  $x$  s'equival a vers lliure i el valor  $y$  a la rima assonant predominant.

El vers apareix desglossat en el total de síl·labes que conformen l'estrofa repertoriada i, a més a més, es marca amb un apòstrof si es tracta d'una síl·laba femenina o masculina. A sobre de cada síl·laba apareix la rima corresponent, i el nombre de síl·labes permet ordenar les estructures mètriques quan hi ha més d'una estructura resultant, ja que sempre hem considerat en primer lloc els versos amb nombre de síl·labes més alt. En els casos en què poden aparèixer versos amb el mateix número de síl·labes, la diferència ve marcada pel tipus de rima: la rima femenina es considera major que la masculina.

#### **1.4 La localització de l'estrofa**

A fi de localitzar l'estrofa a què pertany l'estructura mètrica dins del conjunt de l'obra repertoriada, hem inclòs el número indexat corresponent al poema, que podeu consultar a l'índex alfabètic de l'obra poètica completa de Clavé.<sup>4</sup> Sovint, les peces claverianes són concebudes per parts: per això, en alguns casos, aquest número va acompanyat d'una lletra que fa referència a la part del poema que correspon.

#### **1.5 El reconeixement de la unitat poètica**

Per obtenir la màxima informació de l'estructura repertoriada, hem cregut convenient indicar-ne, després del número indexat per a la seva localització, el subtítol atorgat pel mateix autor, atès que sovint ens dona informacions prou interessants i complementàries. Seguidament, hem incorporat una descripció general del poema i les estrofes que l'integren i, sempre que l'estructura repertoriada no es correspon en totes les estrofes poètiques, s'assenyala al final a quin número d'estrofa es correspon i també si es tracta d'un refrany, cant o cor. Tant el refrany com el cant (o cor) fan referència a la repetició d'una mateixa unitat estròfica; malgrat això, hem considerat oportú anomenar-la cant o cor quan l'autor també ho fa, atès que pot referir-se a una apreciació musical concreta; per exemple, un període musical interpretat només per cor i diferenciat així d'altres períodes interpretats per solistes. Sovint, l'autor repeteix un conjunt d'estrofes amb una estructura mètrica determinada i coincident diverses vegades: aquest fet s'assenyala amb el terme "període estròfic", el qual, a més a més, sol correspondre's a un període musical concret amb els seus subperíodes equivalents a les diferents estructures mètriques que formen el poema.

---

<sup>4</sup> L'índex alfabètic ha estat elaborat a partir de la datació de les peces que proposa l'OPCJAC. Les obres que Canadell data durant la segona meitat dels anys 40 o 50 apareixen amb la data de 1845 o 1855, respectivament. Només hem deixat sense datar "La palabra de amor" que, fins al moment, ha estat impossible de datar.

## **1.6 La relació interestructural**

Les relacions internes es produeixen quan un mateix poema és integrat per diverses estructures mètriques. Quan això succeeix, a banda d'indicar a quina estrofa es correspon l'estructura repertoriada, hem cregut convenient, per no perdre la visió de la unitat poètica, indicar-ne, entre parèntesis, també el número d'estructura on es poden trobar la resta d'estrofes que formen el mateix poema.

Les relacions externes es produeixen quan un poema presenta estructures mètriques que es relacionen amb d'altres pertanyents a poemes que no hem inclòs dins del repertori; com és el cas dels poemes de l'Aplec del Remei (AdR), o bé amb altres estructures de poemes que hem tractat dins l'apartat d'heteroestrofisme. En tots aquests casos, les referències estan contemplades dins de l'aparell crític.

## **2. L'heterestrofisme**

Atès que l'heterestrofisme és una característica intrínseca de la poesia claveriana que s'accentua considerablement a partir del 1860, hem cregut convenient tractar els poemes que presenten aquesta característica a banda del que seria el conjunt que forma el repertori mètric, amb la voluntat de simplificar la recerca i la localització de les diferents estructures mètriques. En aquest apartat, s'hi poden trobar les estructures desglossades per estrofes, ordenades cronològicament i referenciades, quan calgui, al RMC.

Hem considerat que han de formar part d'aquest apartat tots els poemes que:

1. Contenen diferents estructures mètriques variables que no es poden relacionar de manera lògica entre elles.
2. Presenten estructures mètriques variables que superen, en el seu total, el 60% del total d'estrofes que conformen el poema.

### 3. Els poemes simfònics

Malgrat tots els esforços per a desenvolupar un sistema per a la classificació de la poesia de Clavé, encara hi ha certs poemes que presenten unes característiques que s'escapen dels nostres paràmetres de classificació i que hem de tractar individualment i de forma separada per comprendre millor les particularitats que presenten. D'altra banda, tots es poden agrupar, en certa manera, perquè presenten una sèrie de característiques estructurals comunes que giren entorn de la seva construcció, en principi, a partir d'un motiu literari que es desenvolupa narrativament i que es divideix en diferents parts o, el que seria el mateix, moviments musicals. Aquest fet ens recorda *La symphonie phantastique* de Berlioz, que va ser escrita el 1830, amb la qual cosa seria poc probable que el músic català no la conegués. Per això hem cregut oportú anomenar, encara que sigui de manera metafòrica, aquest grup de poemes com a “poemes simfònics” per deixar palès el punt que els uneix. Malgrat que les composicions claverianes d'una banda, ens remetin a Berlioz per la seva estructura compositiva, en realitat, es tracta d'unes obres amb unes peculiaritats difícils d'inserir en cap dels moviments musicals europeus del moment; i, d'altra banda, representen un intent d'aproximar la música catalana a la música europea. Del total dels onze poemes que formen aquest grup, seria convenient esmentar que potser els que més s'assemblarien a un poema simfònic, ja que presenten una estructura narrativa molt clara dividida en diferents moviments. Aquestes composicions són: (152) *La revolució*, (185) *Los nets dels almogàvers*, (224) *Una fontada*. Caldria afegir que alguns d'aquests poemes, presenten innovacions, en l'àmbit musical, pel que fa a la instrumentació, fet que també els apropa al poema simfònic com, per exemple, el cas de (224) *Una fontada*, on s'esdevé necessària la utilització d'escopetes per l'episodi de “La caça”; el cas de (136) *La Maquinista*, que demana la utilització de campanes i de l'enclusa per a crear l'atmosfera musical que ens remeti als sorolls característics de les fàbriques d'obrers.

(78) *El vals del Azor*

Obra formada per cent setanta-dos versos que es divideixen en cinc valsos que narren la dramàtica història dels amors entre dos pastors. A la primera part es descriu el poder del Comte que s'oposarà a l'amor dels pastors; a la segona, assistim a les bodes entre els dos pastors; a la tercera se'ns narra com el Comte exerceix el dret de cuixa i s'emporta la núvia al castell; a la quarta, se'ns mostra la desolació i les ganes de venjança del pastor; i, finalment, la cinquena part clou la història amb una reflexió al voltant de tot el que el poble ha sofert i ha vençut des de l'època feudal. És especialment interessant que aquest poema tracti un tema medieval atès que no tardarà gaire a posar-se de moda el drama històric en el teatre.

(90) *Goigs i planys*

Serenata formada per cent quaranta-set versos que es divideixen en quatre moviments o escenes narratives: a la primera, es descriu el goig; a la segona, el goig es contraposa al plany; a la tercera, l'amant trist implora l'amor a la dama; i, finalment, a la quarta la dama escolta el plany de l'amant, l'acull i el salva.

(136) *La Maquinista*

Polca<sup>5</sup> formada per cinquanta-nou versos i dividida en tres parts: una introducció motivada pel so de la campana que indica que comença el torn dins de la fàbrica; un nus on es descriu l'activitat obrera i es reivindica el paper de l'obrer dins de la societat; i, finalment, una conclusió que recupera el to inicial ja que també ve impulsada pel so de la campana que indica el final de la jornada. Aquesta obra, juntament amb (162) *La brema*, (186) *Los pescadors*, i (197) *Pel juny la falç al puny*, en primer lloc, introdueix un dels temes que també serà molt tractat en el teatre del tombant de segle, especialment per Àngel Guimerà: la importància dignificadora del treball per a les classes obreres de la societat catalana. I, en segon lloc, funciona com un petit quadre costumista de la societat catalana.

---

<sup>5</sup> Ball de parelles de ritme binari i temps ràpid.

(152) *La revolución*

Obra inspirada en el poema *La campana*, d'Adbó Terrades (1841), formada per dos-cents vint-i-dos versos que es divideixen en tres moviments o escenes narratives introduïts per un subtítol que resumeix el que s'hi desenvoluparà: I "Conjuración", II "Sacudimiento" i III "Lucha y triunfo".

(158) *La Toia de la núvia*

Pastorel·la<sup>6</sup> dedicada a Pere Pujol, un amic íntim de l'autor. Està formada per dos-cents sis versos que es divideixen en quatre parts narratives entorn als amors entre una pastora i un cortesà. En la primera part, s'anuncien els amors entre una pastora i un cortesà; en la segona, el cortesà declara el seu amor a la pastora; a la tercera, la pastora rebutja al cortesà atès que ha de casar-se; i a la quarta part, l'amor dels protagonistes es transforma en l'olor de la toia de la núvia. Al final d'aquesta peça, Clavé afegeix una llegenda perquè es puguin comprendre els significats de les flors que conformen la toia.

(162) *La brema*

Obra formada per un total de cent quaranta-vuit versos en una sola part que descriu la verema i finalitza amb una gran festa.

(185) *Los nets dels almogàvers*

Obra formada per un total de dos-cents cinquanta-cinc versos i dividida en cinc episodis narratius que corresponen a cinc moviments musicals que tracten el tema de la guerra i que venen introduïts per subtítols que resumeixen el que s'hi desenvolupa: I "Anem a l'allistament", II "Adéu siau! La partida", III "Ai dels Alarbs! El toc de diana", IV

---

<sup>6</sup> Definim i aprofundim en l'explicació d'aquest gènere en el capítol III.

“Desperta, ferro!, El combat!”, V “Glòria a la pàtria! Lo retorn”. L’obra pretén ser un homenatge als soldats que van participar en la Guerra d’Àfrica de 1859-1860.

(186) *Los pescadors*

Barcarola<sup>7</sup> formada per vuitanta-sis versos dividits en dues parts. Mentre que la primera se centra en l’activitat pesquera a dins del mar, la segona es centra en la vida dels pescadors i les famílies que els esperen a terra.

(189) *Los xiquets de valls*

Obra formada per setanta-vuit versos i dedicada a Eduard Vidal. Integrada per un sol moviment, descriu l’activitat castellera en un dia festiu a la plaça. És una obra especialment interessant perquè l’autor comença a poetitzar el que més endavant acabarà constituint-se com a conjunt de les tradicions catalanes i acabarà formant part del moviment nacionalista.

(197) *Pel juny la falç al puny*

Obra formada per dos-cents quatre versos i dedicada a Josep Badrena. El poema gira al voltant de l’activitat pagesa de la sega i es divideix en deu parts o escenes narratives. A la primera, es descriu l’arribada de l’alba; a la segona, es narra com un segador desitja l’amor d’una muller; a la tercera, l’arribada al camp; a la quarta, la feina pròpia de la sega; a la cinquena, una trobada amorosa; a la sisena, s’introdueix una rondalla; a la setena, s’explica la rondalla; a la vuitena, es descriuen els fruits de la collita; a la novena el final de la feina i de la jornada; i, finalment, a la desena es produeix una gran celebració.

---

<sup>7</sup> Cançó popular dels barquers italians. Peça de música imitant aquesta cançó, de moviment moderat, amb ritme ternari de 6/8 o 12/8.



(224) *Una fontada*

Obra formada per un total de dos-cents setanta-un versos que es divideix en cinc rigodons<sup>8</sup> que corresponen a cinc episodis narratius que expliquen un dia de caça. Cada un d'aquests moviments, en realitat, és format per la repetició d'un període estròfic i ve introduït per un subtítol que resumeix l'escena narrativa que s'hi desenvolupa: I "Al rompre l'alba", II "Costa amunt", III "La cacera", IV "Turbonada d'estiu", IV "Llevant de taula".

---

<sup>8</sup> Un rigodó és una dansa d'origen francès dels s. XVI-XVII, de ritme binari i moviment viu que executen quatre o més parelles.

#### 4. Índex alfabètic de l'Obra Completa de Clavé

<b>Núm.</b>	<b>Any</b>	<b>Títol</b>	<b>Subtítol</b>
1	1847 (juliol)	A Anita	Canción de tenor
2	1847 (febrer)	A Baco	Brindis coreado
3	1846 (desembre)	A Blanca	
4	1850 (juliol)	A Carmencita en sus días	Décima acróstica
5	1850 (desembre)	A ella	Barcarola a solo
6	1846 (gener)	A Elvira	Canción a dos voces
7	1856 (setembre)	A Enriqueta	Vals
8	1854 (octubre)	A la luz de la luna	Varsoviana coreada
9	1851(juliol)	A la memoria de Don Francisco De Paula Cuello	
10	1850 (agost)	A la memoria de mi hermana	
11	1851	A la memoria del ciudadano M. Balges	
12	1851(febrer)	A la memoria del niño E. Pedret	Poesía acróstica
13	1861(novembre)	A la virtud	Himne català a veus soles
14	1851(abril)	A las bellas	Contradanza
15	1846 (setembre)	A los felices días de D. Rosalía Molist	
16	1847 (juny)	A mi amada	Himno coreado
17	1857 (juliol)	A mi querido amido D. A.M. Flores Vals joota a coros	Lores
18	1856 (abril)	A Montserrat	Coro Català
19	1852 (febrer)	A orillas del llobregat	Vals coreado
20	1854 (gener)	A Pepita	Alborada
21	1852 (juliol)	A un amigo en sus días	
22	1850 (octubre)	A un preceptor en su día	Décima
23	1866 (maig)	A un rossinyol	
24	1851(desembre)	A un superior en navidad	Décima
25	1848 (agost)	A una hermosa en sus días	Alborada a dos voces
26	1847 (agost)	A una ingrata	Canción a dos voces
27	1860	A una niña vellosa	
28	1850 (agost)	A una querida en sus días	Décima
29	1854 (juliol)	¡Abajo los ladrones!	Canto coreado
30	1853 (gener)	¡Al baile!	Vals coreado

31	1858 (juny)	Al mar	Barcarlola a veus soles
32	1858(desembre)	Albada	Introducció sarsuela Aplec del Remei
33	1852 (gener)	Alborada	Alborada
34	1852 (gener)	Alborada	canción coreada
35	1855 (març)	¡Alerta!	Himno patriótico
36	1858 (març)	Al·leluia	Caramelles coreadas
37	1860 (maig)	Als voluntaris catalans lo dia de sa arribada	
38	1852 (novembre)	Amargura	Melodia española
39	1859 (agost)	Aurea rosa	Contradansa ball corejat
40	1867 (maig)	¡Ay que risa!	Havanera
41	1860	Baile de máscaras de la Sociedad del Ateneo	
42	1860	Baile de máscaras de la Sociedad del Pireo	
43	1860	Baile de máscaras de la Societat la Joya barcelonesa y del artesano barcelonés	
44	1860	Baile de máscaras de la Sociedad Nereida	
45	1860	Baile de máscaras del gran teatro del l Liceo	
46	1860	Baile de máscaras del Olimpo	
47	1860	Bailes de máscaras	
48	1855	Barcarola	Barcarola
49	1857 (setembre)	¿Bebamos!	Brindis coreado
50	1852 (juliol)	¡Canela de España!	Jota coreada
51	1859 (abril)	Cap al tard	Pastorel·la
52	1849 (abril)	Consuelo	Melodía
53	1861 (juny)	De bon matí	Albada a veus soles
54	1854 (desembre)	De Jesús el natalicio	Dècima
55	1853 (juliol)	Debajo de los sauces	Contradanza coreada
56	1845 (maig)	Declaración enigmática	
57	1860	Dedicatoria	Soneto
58	1867 (febrer)	Deixeiu nenes lo dolç somni	
59	1845	Delirio	
60	1847 (març)	Dulce recuerdo	
61	1845	El cantor de Elisa	
62	1846 (febrer)	El carnaval	Cor Català

63	1863 (abril)	El chinito	Tango americano a voces solas
64	1855 (abril)	El columpio	Redowa (Pileé) coreada
65	1850 (juny)	El desden	Melodía
66	1857 (setembre)	El despido	Galop coresado
67	1849 (febrer)	El falso halago	Canción a dos voces
68	1846 (setembre)	El iris	
69	1858 (octubre)	El ismo de Suez	Cor a veus soles
70	1859 (juny)	El lenguaje de las flores	Serenata
71	1855(març)	El porvenir	Contradanza
72	1847 (deseembre)	El postrer adiós	Canción a dos voces
73	1856 (abril)	El proscrito	Melodía
74	1856 (novembre)	El primer amor	Schotisch coreado
75	1853 (març)	El rosicler del alba	Galop coreado
76	1854 (maig)	El sonrís de las hermosas	Schotisch coreado
77	1850 (agost)	El templo de Terpsícore	Vals coreado
78	1868 (març)	El vals del Azor	Vals
79	1851 (deseembre)	El vigilante nocturno de la casa	Felicitación/ Letrilla
80	1856 (agost)	Emma	Contradanza
81	1858 (novembre)	Enyorament!	Cancó catalana
82	1858 (octubre)	Era un sueño	
83	1852 (novembre)	Esperanza	Romanza de tenor
84	1853 (deseembre)	Ester	Polca pastoril
85	1853 (setembre)	Flores del Edén	Schotiach coreado
86	1849 (juny)	Fue una ilusión	Romanza de tenor
87	1864 (abril)	Gloria a España	Cantata
88	1849 (setembre)	Goces del alma	Canción a dos voces
89	1851(juliol)	Goces del alma	Schotisch coreado
90	1873 (juny)	Goigs i planys	Cor
91	1860 (febrer)	Honra a los bravos	cor militar
92	1860	Hora al Liceo	
93	1851 (maig)	Horas de solaz	Contradanza coreada
94	1865 (abril)	Horas felices	Vals
95	1845	Infidelidad	
96	1846 (gener)	Inspiración/A mi Lira	
97	1858 (abril)	Invocación a Euterpe	Coro
98	1851(novembre)	Irradiación	Himno coreado
99	1853 (març)	Junto a su puerta	juguete lirico andaluz para tenor y bajo

100	1853 (agost)	Juy! que jaleo!	Vals andaluz coreado
101	1860	La algarazara y el bullicio	
102	1847 (octubre)	La aurora	Melodia
103	1854 (març)	La aurora	Coro
104	1847 (febrer)	La ausencia	
105	1850 (setembre)	La ausencia	Canción a dos voces
106	1853 (gener)	La azucena	Schoriach coreado
107	1859 (juny)	La bonaventura	Balada catalana
108	1851 (juny)	La brisa de la noche	Contradanza coreada
109	1860 (juny)	La caceria	
110	1859 (gener)	La casita blanca	Polca
111	1847 (juny)	La cuna y el ataud	Melodia
112	1863(gener)	La danza camprestre	Polka coreada
113	1864 (març)	La danza pírria	Lanceros coreados
114	1847 (març)	La declaración	Canción a dos voces
115	1851(maig)	La despedida	Galop
116	1866 (març)	La edat ditxosa	Schotisch
117	1847 (juliol)	La estrella matutina	Coro pastoril
118	1850(gener)	La estudiantina	Estudiantina
119	1845	La existencia	Querellas de un desvalido
120	1851 (maig)	La fiesta de flora	Rigodons pastorils corejats
121	1850 (març)	La fiesta en la aldea	Serenata a tres voces i coro
122	1851 (desembre)	La flor de los tunas	Estudiantina coreada
123	1850 (abril)	La flor de mayo	Himnocoreado
124	1855 (setembre)	La flor del valle	Cor a veus soles
125	1853 (setembre)	La floresta	Vals coreado
126	1854 (abril)	La font del roure	Contradanza coreada
127	1849 (gener)	La fraternidad	Coro a voces solas
128	1860	La generalidad de mascaritas	
129	1861 (octubre)	La gratitud	Pastorel·la
130	1861 (maig)	La guajira	Havanera
131	1860 (juliol)	La guanabana	Americana coreada
132	1852 (novembre)	La ilusión	Contradanza coreada
133	1845	La ingratitud	
134	1861 (novembre)	La instrucción popular	Cor a 4 veus
135	1847 (setembre)	La luz de la luna	Canción a dos voces
136	1867 (maig)	La Maquinista	Polca
137	1871 (agost)	La Marsellesa	Himne revolucionari francès
138	1857 (novembre)	La mariposa	Contradansa

139	1860	La máscara	
140	1862 (febrer)	La mascarita	Americana
141	1845	La muerte	
142	1857 (desembre)	La natividad del Señor	Jota
143	1859 (juliol)	La nina dels ulls blaus	Idil·li
144	1860 (març)	La nit de Pasqüa	Caramelles catalanes
145	1845 (juliol)	La noche	Letrilla
146		La palabra de amor	
147	1853 (agost)	La pastorcilla	Varsoviana coreada
148	1850 (setembre)	La perla e Sanlúcar	Jaleo andaluz a tres voces
149	1858 (setembre)	La queixa d'amor	Idil·li
150	1852 (març)	La queja	Romanza de tenor
151	1854 (novembre)	La revolución	Himno opatriótico
152	1869 (març)	La Revolución	Gran coro descriptivo
153	1853 (juny)	La rosa de amor	Contradanza coreada
154	1857 (abril)	La serenata	Cor, romança de tenor i bajo
155	1859 (març)	La Societat Coral Euterpe, a Barcelona	Coro
156	1860 (febrer)	La Societat Coral Euterpe, a Barcelona	
157	1845	La sornisa	
158	1860 (setembre)	La toia de la núvia	Epitalami català a veus soles
159	1847(maig)	La tuna Estudianatina coreada	
160	1858 (febrer)	La Tuna	Estudiantina a dúo y coro
161	1857 (juny)	La verbena de San Juan	Vals jota coreado
162	1862 (juliol)	La verema	Cor català a veus soles
163	1861 (març)	La violeta	Redwa ball corejat
164	1860	La víspera de año nuevo	
165	1860	La víspera de la Candelaria	
166	1852 (feber)	Las auras del valle	Coro pastoril
167	1855 (setembre)	Las avecillas	Polka coreada
168	1854 (febrer)	Las bellas de la costa	Vals coreado
169	1851(agost)	Las galas del amor	Polka coreada
170	1861 (maig)	Las Galas del cinco	Jota
171	1848 (abril)	Las rosas de abril	Himno coreado
172	1854 (març)	Les costes de Montserrat	Canción catalana coreada
173	1858 (agost)	Les flors de maig	Pastorel·la
174	1854 (juliol)	Les nines del ter	Rigodón pastoril
175	1858 (desembre)	Les noies del Vallès	Cor d'homes. Aplec del Remei
176	1859 (juny)	Les vespres catalanes	

177	1857 (desembre)	¡Levantad tiernos pastores!	
178	1861 (desembre)	Lo cor i l'enteniment	Cançó a solo
179	1859 (juliol)	Lo pom de flors	Pastorel·la catalana corejada
180	1860 (juny)	Lo somni d'una verge	Pastorel·la
181	1856 (febrer)	Los aldeanos	Rigodón coreado
182	1860	Los bailes públicos de máscaras	
183	1858 (desembre)	Los banys de Caldes	Quintet final del primer acte. Aplec del Remei
184	1855 (octubre)	Los contrabandistas	Cor andalús
185	1860 (abril)	Los nets dels almugavers	Rigodón Belich
186	1861 (setembre)	Los pescadors	Barcarola
187	1851 (desembre)	Los oficiales pintores a su maestro en Navidad	Felicitació
188	1867 (febrer)	Los tunos	Estudiantina
189	1867 (juliol)	Los xiquets de Valls	Cor a 4 veus
190	1848 (maig)	Melancolía	Romanza de tenor
191	1846 (febrer- Març)	Mi amor/recuerdos de mi infancia	
192	1858 (novembre)	Nan i Tuietes	Duo de triple i bariton. Aplec del Remei
193	1853 (juliol)	Noches de estío	Vals coreado
194	1851 (març)	Paco Mandria	Juguete andaluz a dos voces
195	1860	Paso a las máscaras	Dança fantàstica
196	1868 (juliol)	Pasqua Florida	Caramelles
197	1869 (agost)	Pel juny la falç al puny	Cor
198	1858	Per a los pobres	Cor català per a captes
199	1858 (gener)	Pobreza y virtud	Juguete a dos voces
200	1846	Polca	
201	1859 (febrer)	Proserpina	Galop infernal
202	1848 (novembre)	Recelos	Cancion del tenor
203	1851(juny)	Reconciliación	Duo
204	1848 (abril)	Recuerdos de amor	Canción a dos voces
205	1860	Salvo error u omisión	
206	1859 (març)	¡Satiros y vacantes!	
207	1845(març)	Satisfacción	
208	1849 (desembre)	Separación	Melodía española
209	1858 (novembre)	Torrat	Cor de tiples/Cor de senyores. Aplec del Remei
210	1854 (octubre)	Tras agonía lenta y desastrosaHimno patriótico	
211	1860 (febrer)	Traspié	Escenas de carnaval

212	1852 (setembre)	Tse jué groma	juguete andaluz para triple y baritono
213	1849 (maig)	Tu mirada	Bolero a dos voces
214	1860 (maig)	Tula	Havanera
215	1855 (novembre)	¡Un beso!	Vals coreado
216	1851(juliol)	Un martir del pueblo	
217	1861 (juny)	Un record	
218	1850 (maig)	Un recuerdo a Belisa	
219	1845	Un rizo	
220	1847	Un sí	
221	1861(abril)	Un suspiro	Schotisch ball corejat
222	1853(gener)	Un v́ctor a las bellas	Himno coreado
223	1860	Una beldad de A. Foleo	Soneto-caricatura
224	1867 (abril)	Una fontada	Rigodons
225	1857 (abril)	Una orgía	Brindis a voces solas
226	1852 (abril)	Una Zambra en Alfarache	Brindis andaluz coreado
227	1846	Vals	
228	1854 (maig)	Veladas de Aragón	Vals jota coreado





## 5. Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Clavé

<p>(1)</p> <p>a a</p> <p>11 11</p> <p>--</p> <p>4 4</p> <p>3' 3'</p>	<p>1.115, (galop), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 1 est. 2v/ est. III</p> <p>Vg. est. I (74); est. II (20); est. IV (20)</p> <p>2. 98a, (himno coreado), 1 est. 2v + 2 est. 4v + 1 est. 4v / est. I, IV<sup>9</sup></p> <p>Vg. est. II-III (84)</p> <p>3. 170, (Jota coreada), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 3 est. 8v + ref. I , 1 est. 2v + ref. II, 1 est. 4v/ ref. I</p> <p>Vg. est. I (97); est. II (99); est. III-IV (89); ref. II (20)</p> <p>4. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. VIII- IX, XI</p> <p>Vg. est. I -IV, XV-XVIII (89); est. V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. X (43); est. XII (3); est. XIII (92); est. XIV (3).</p>
<p>(2)</p>	

<sup>9</sup> Variem la divisió estròfica respecte l'OPCJAC degut a la disposició de les rimes.

<p>a a a a a a a 9 9 9 9 9 9 9</p> <p>(5'5) (5' 5) (5'5) (5'5) (5'5) (5'5) (5'5)</p>	<p>1. 105, (Canción a dos voces), 4 períodes estròfics de 1 est. 8v ( rep. v7-v8)<sup>10</sup></p> <p>2. 204, (Canción a dos voces), 2 est. 7v<sup>11</sup></p>
<p>(3)</p> <p>a a a b 7' 7' 7' 7</p> <p>3' 3' 7' 7</p>	<p>1. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. XIV<sup>12</sup></p> <p>Vg. est. I –IV, XV-XVIII (89); est.V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. VIII- IX,XI (1); est. X (43); est. XII (3); est. XIII (92).</p> <p>2. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. XII</p> <p>Vg. est. I–IV, XV-XVIII (89); est.V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. VIII-IX,XI (1); est. X (43); est. XIII (92); est. XIV (3).</p>
<p>(4)</p>	<p>1. 120e, (Rigodón pastoril</p>

<sup>10</sup> Canviem la versificació respecte l'OPCJAC degut a la rima assonant.

<sup>11</sup> Rima assonant.

<sup>12</sup> Falses rimes que reservem a l'assonància.

<p>a a b 7' 7' 7</p> <p>6' 6' 6</p>	<p>coreado), 2 períodes de 1 est. 6v + 1 est. 3v / est. II</p> <p>Vg. est. I (65)</p> <p>2. 174c, (Rigodons pastorils catalans), 4 períodes estròfics de ref. I, 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. II, 1 est. 3v/ ref. II</p> <p>Vg. ref. I (36); est. (28)</p>
<p>(5)</p> <p>a a b a b c 4' 4' 4' 4' 4' 4</p>	<p>1. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR) / est. III<sup>13</sup></p> <p>Vg. est. I (94); est. II (59); est. IV (60); est. V (86); COR (20)</p>
<p>(6)</p> <p>a a b b 10' 10' 6' 10'</p> <p>10' 6' 10' 10'</p> <p>10' 6' 10' 10'</p>	<p>1. 116, (Schotisch català corejat), 4 est. 4v + 2 est. 6v/ est. I-IV</p> <p>Vg. est. V-VI (11)</p> <p>2. 128, 3 est. 4v</p> <p>3. 45a, 3 est. 4v/ est. II-III</p> <p>Vg. est. I (20)</p>
<p>(7)</p> <p>a a b b b c d e e c 5' 5' 5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5</p>	<p>1. 118, 4 períodes de 1 est. 10v + ref. I, 1 est. 12v (COR a) + ref. II, 1 est. 10v (COR b)/ (COR b)</p> <p>Vg. est. (50); COR a (26)</p>

<sup>13</sup> Rimes assonants.

<p>(8)</p> <p>a a b b c</p> <p>3' 3' 3' 7' 7</p>	<p>1. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. VII</p> <p>Vg. est. I-IV, XV-XVIII (89); est. V-VI, XIX-XX (89); est. VIII-IX, XI (1); est. X (43); est. XII (3); est. XIII (92); est. XIV (3).</p>
<p>(9)</p> <p>a a b c</p> <p>7' 7' 7' 4</p>	<p>1. 76, (Schotisch coreado), 4 est. 4v</p>
<p>(10)</p> <p>a a b c b c</p> <p>9' 9' 11 9 11 9</p>	<p>1. 160, (Estudiantina a dúo y coro), 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 4v/ est. II<sup>14</sup></p> <p>Vg. est. I (83); est. III (89)</p>
<p>(11)</p> <p>a a b c c b</p> <p>10' 10' 10 10' 10' 10</p> <p>10' 6' 10 10' 6' 10</p> <p>-----</p>	<p>1. 116, (Schotisch català corejat), 4 est. 4v + 2 est. 6v/ est. V-VI</p> <p>Vg. est. I-IV (6)</p> <p>2. 61d, 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 6v (CANÇÓ) + 1 est. 8v + 1 est. 4v / est. III-IV</p> <p>Vg. est. I,V (106); est. II (105); est. VI (104)</p>

<sup>14</sup> Al v4 i al v6 es produeix una falsa rima reservada a l'assonància.

<p>9' 9,, 9 9' 9' 9</p> <p>8 77 8 7 7</p> <p>7' 7' 3 7' 7' 3</p> <p>-----</p> <p>4 4 4' 4 4 4'</p>	<p>3. 10, 8 est. 6v</p> <p>4.125, (Vals coreado), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + ref., 1 est. 4v/ est.</p> <p>Vg. ref. (60)</p> <p>5. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est- 8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ est. XI<sup>15</sup></p> <p>Vg. est. I-V (11); est. VI (31); est. VII, IX (31); est. XII (13); ref. (55)</p> <p>6. 191c, 6 est. 6v</p> <p>7.95c, 8 est. 6v</p> <p>8. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est. 8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ est. I-V<sup>16</sup></p> <p>Vg. est. VI (31); est. VII, IX (31); est. XI (11); est. XII (13); ref. (55)</p>
<p>(12)</p> <p>a a b c c b d d e f f e</p> <p>10' 6' 10 10' 6' 10 10' 6' 10 10' 6' 10</p>	<p>1. 187, (Felicitación), 1 est. 12v</p>

<sup>15</sup> Variem la puntuació respecte l'OPCJAC.

<sup>16</sup> Al v3 i al v6 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<p>6' 6' 10 6' 6' 10 6' 6' 10 6' 6' 10</p>	<p>2. 29, (Canto coreado), 3 períodes estròfics de 1 est. 12v + 1 est. 8v (COR) / est. Vg. COR (74)</p>
<p>(13) a a b c c b d e d e 4 4 4' 4 4 4' 4 4' 4</p>	<p>1. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est- 8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ est. XII Vg. est. I-V (11); est. VI (31); est. VII,IX (31); est. XI (11); ref. (55)</p>
<p>(14) a a b c c d 3' 3' 9 3' 3' 9</p>	<p>1. 30, (Vals coreado), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v/ est. I Vg. est. II (40); est. III (36)</p>
<p>(15) a a b c d d b c 3' 3' 7' 7 3' 3' 7' 7</p>	<p>1. 138, 5 est. 8v<sup>17</sup></p>
<p>(16) a a b c d e 6' 6' 9' 9 9' 9</p>	<p>120b, (Rigodón pastoril coreado), 4 est. 6v (rep. v7-v8)<sup>18</sup></p>
<p>(17) a b 5' 5</p>	<p>1. 193, (Vals coreado), 1 est. 2v + 3 est. 8v / est. I Vg. est. II (99); est. III (99);</p>

<sup>17</sup> Al v4 i v8 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<sup>18</sup> A l'est. I l'estructura rítmica és: a a b c a d

	est. IV (74)
(18) a b a 3 7' 7	1. 124, (Coro), 2 períodes estròfics de 2 est. 4v + ref., 1 est. 3v/ ref.  Vg. est. (60)
(19) a b a a b <sup>19</sup> 10' 10 4' 4' 10   7' 7' 7' 7' 7'	1. 179b, (Pastorel·la catalana corejada), 1 est. 4v + ref. I, 1 est. 5v + 2 est. 4v + ref. II, 1 est. 4v + ref. I + 2 est. 4v + ref. II + ref. I + 2 est. 4v + ref. II/ ref. I  Vg. est. I (85); est. II-VII (20); ref. II (20)  2. 3, 13 est. 5v / est. I-IV, VI-XI, XIII. Vg. est. V(21); est. XII (51)
(20) a b a b 11' 11 11' 11  -----   -----	1. 60, 8 est. 4v <sup>22</sup>  2. 115, (galop), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 1 est. 2v / est. IV <sup>23</sup>  Vg. est. I (74); es. II (20); est. III (1)  3. 216, (A la memòria del

<sup>19</sup> Aquesta estructura mètrica també apareix a l'AdR amb la variant de versos de 6s. Vg. núm. 209.

<sup>22</sup> A l'est. II i a l'est. V es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<sup>23</sup> Al final del segon període, Clavé hi afegeix 1 est. 4v: a11' b11 a11' b11



	malogrado Cuello), 10 est. 4v
-----	4. 98b, (Himno coreado), 6 est.4v/ est. II, IV
10' 10' 10' 10'	Vg. est. I, III, V-VI (83)
-----	5. 61a, 8 est. 4v
-----	6. 12, (Poesía acróstica), 4 est. 4v
-----	7. 42, 4 est. 4v
10' 10 10' 10	8. 179b, (Pastorel·la catalana corejada), 1 est. 4v + ref. I, 1 est. 5v + 2 est. 4v + ref. II, 1 est. 4v + ref. I +2 est. 4v + ref. II + ref. I + 2 est. 4v + ref. II/ est. II-VII
10' 7 10' 7	Vg. est. I (85); ref. I (19); ref. II (20)
10' 6' 10' 10'	9. 176, 24 est. 4v <sup>24</sup>
10 10 10 10	10. 45a, 3 est. 4v/ est. I
	Vg. est. II-III (6)

<sup>24</sup> En alguns casos es produeixen falses rimes que reservem a l'assonància.

<p>9' 9' 9' 9'</p>	<p>11. 156, 4 est. 4v</p>
<p>9' 9 9' 9<sup>20</sup></p>	<p>12. 170, (Jota coreada), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 3 est. 8v + ref.I, 1 est. 2v + ref. II, 1 est. 4v/ ref. II<sup>25</sup></p> <p>Vg. est. I (97); est, II (99); est. III- IV (89); ref. I (1)</p>
<p>-----</p>	<p>13. 16, (Himno coreado), 4 est. 4v + ref. 1 est. 4v (COR) + 2 est. 4v (DUO) + ref. 1 est. 4v 2 est. 4v (COR) / COR</p> <p>Vg. est. I-IV (20); est. VI-VII (DUO) (60)</p>
<p>-----</p>	<p>14. 166, (Coro pastoril), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 8v (ària del tenor) + 1 est. de 8v (ària del baríton) + 1 est. 8v + 1 est. 4v/ est. II, IV, IX</p> <p>Vg. est. I, III, VIII (74); V-VII (74)</p>
<p>8' 8' 8' 8'</p>	<p>15. 149, (Idil·li a veus soles), 2 est. 6v + 5 est. 5v + ref., 1 est. 4v + 5 est. 5v + ref. + 2 est. 6v + ref./ ref.</p> <p>Vg. est. I-II, XV-XVI (21); est. III-VII, IX-XIII (21)</p> <p>16. 96, 10 est. 4v / est. I-II. Vg. est. III- X (60)</p>

<sup>20</sup> Aquesta estructura mètrica també apareix a l'AdR. Vg. núm. 209.

<sup>25</sup> Al v1 i al v3 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<p>7' 7 7' 7</p> <p>-----</p>	<p>17. 142, (Jota), 4 períodes estròfics de 1 est. 4v + ref., 1 est. 10v (COR)/ est.</p> <p>Vg. COR (53)</p>
<p>7' 4 7' 4</p>	<p>18. 62, (Coro), 6 períodes estròfics de 1 est. 8v, + ref., 1 est. 4v (COR)<sup>26</sup>/ COR</p> <p>Vg. est. (69)</p>
<p>7 7 7 7</p>	<p>19. 179b, (Pastorel·la catalana corejada), 1 est. 4v + ref. I, 1 est. 5v + 2 est. 4v + ref. II, 1 est. 4v + ref. I + 2 est. 4v + ref. II + ref. I + 2 est. 4v + ref. II/ ref. II</p> <p>Vg. est. I (85); est. II-VII (20); ref. I (19)</p> <p>20. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR)/ COR</p> <p>Vg. est. I (94); est. II (59); est. III (5); est. IV (60); est. V (86)</p> <p>21. 16, (Himno coreado), 4</p>

<sup>26</sup> A l'últim ref. (COR) canvia el text.

6' 6 6' 6 <sup>21</sup>	est. 4v <sup>27</sup> + ref., 1 est. 4v (COR) + 2 est. 4v (DUO) + ref. + 2 est. 4v (COR) / est. I-IV Vg. COR (20); est. VI-VII (DUO) (60)
6 4' 6 4'	22. 81, (Cançó catalana), 2 períodes estròfics de 2 est. 6v + ref., 1 est. 4v/ ref. Vg. est. (82)
(5' 5') (5' 5) (5'5') (5'5)	23. 94, (Vals coreado), 5 est. 4v/ est. III Vg. est. I-II, IV-V (60)
5' 5' 5' 5'	24. 115, (Galop), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 1 est. 2v / est. II Vg. est. I (74); est. III (1); est. IV (20)
5 5' 5 5'	25. 225, (Brindis a voces solas), 2 períodes estròfics de ref., 1 est. 4v+ 1 est. 8v (amb ref. final) / ref. Vg. est. (98)
5' 5 9' 9	26. 77, (Vals coreado), 3 períodes estròfics, 1 est. 4v + 1 est. 6 + 1 est. 4v (rep. v3-v4) +

<sup>21</sup> Aquesta estructura mètrica també apareix a l'AdR. Vg. núm. 209.

<sup>27</sup> Canviem la puntuació respecte l'OPCJAC per tal de regularitzar el poema en quartets temàtics. Vg. ()  
()

<p>6' 4 6' 4</p>	<p>ref, 1 est. 8v / est. I</p> <p>Vg. est. II (66); est. III (83); ref. (31)</p> <p>27. 120c, (Rigodón pastoril coreado), 4 períodes de ref., 1 est. 4v, + 1 est. 8v (rep. v7-v8) / ref.</p> <p>Vg. est. (68)</p>
<p>(21)</p> <p>a b a b a<sup>28</sup></p> <p>10 10' 10 10' 4</p> <p>7' 7' 7' 7' 7'</p> <p>7 7 7 7 7</p> <p>5 5' 5 5' 5</p> <p>5 5 5 5 5 5</p>	<p>1. 97, (Coro), 1 est. 7v + ref. I, 1 est. 5v + ref. II, 1 est. 14v + 1 est. 8v (INNOVACIÓN) + ref. II + ref. I / ref. I</p> <p>Vg. est. I (52); est. II (62); ref. II (56)</p> <p>2. 3, 13 est. 5v /est. V</p> <p>vg. est. I-IV, VI-XI, XIII (19); est. XII (51)</p> <p>3. 43, 1 est. 5v</p> <p>4. 149, (Idil·li a veus soles), 2 est. 6v + 5 est. 5v + ref., 1 est. 4v + 5 est. 5v + ref. + 2 est. 6v + ref./est. III-VII, IX-XIII</p> <p>Vg. est. I-II, XV-XVI (21); ref. (20)</p> <p>5. 149, (Idil·li a veus soles), 2 est. 6v + 5 est. 5v + ref., 1 est. 4v + 5 est. 5v + ref. + 2 est. 6v</p>

<sup>28</sup> Aquesta estructura mètrica també apareix a l'AdR amb el següent còmput sil·làbic: 2 6 6 6 6. Vg. núm. 209.

	+ ref./est. I-II, XV-XVI Vg. est. III-VII, IX-XII (21); ref. (20)
(22)  a b a b a b c c 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	1. 59, 5 est. 8v
(23)  a b a b a c d c d c 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	1. 133, 4 est. 10v
(24)  a b a b a c d c e e 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'	1. 56, 1 est. 10v. Acròstic: Ania Gasto.
(25)  a b a b b 6' 10' 10' 6' 10'	1. 21, 4 est. 5v
(26)  a b a b b c d e d d f 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'	1.118, 4 períodes de 1 est. 10v + ref. I, 1 est. 12v (COR a) + ref. b, 1 est. 10v (COR b)/ (COR a)  Vg. est. (50); COR b (7)
(27)  a b a b c c d d e e 10' 10' 10' 10' 10' 7' 10' 10' 10' 10'	1. 9, 32 est. 10v
(28)  a b a b c c d e 10' 10' 10' 10' 6' 6' 6' 6'	1. 174c, (Rigodons pastorils catalans), 4 períodes estròfics de ref. I, 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. II, 1 est. 3v /est.  Vg. ref. I (36); ref. II (4)

<p>6' 6 6' 6 4 2 6 6</p>	<p>2. 180, (Pastorel·la catalana a veus soles), 4 est. 8v + ref., 1 est. 8v + 1 est. 12v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + ref. + 1 est, 12v/ est. VII</p> <p>Vg. est. I-IV (40); est. VI, IX (29); est. VIII (36); ref. (106)</p>
<p>(29)</p> <p>a b a b c c d e c c d f</p> <p>6' 6 6' 6 4 2 6 4 4 2 6 6</p>	<p>1. 180, (Pastorel·la catalana a veus soles), 4 est. 8v + ref., 1 est. 8v + 1 est. 12v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + ref. + 1 est, 12v/ est. VI, IX</p> <p>Vg. est. I-IV (40); est. VII (28); est. VIII (36); ref. (106)</p>
<p>(30)</p> <p>a b a b c c d e d e</p> <p>7' 3' 7' 3' 7' 3' 7' 7' 3' 7</p>	<p>1.174b, (Rigodpns pastorils catalans), 5 est. 10v</p>
<p>(31)</p> <p>a b a b c d c d</p> <p>10' 6 10' 6 10' 6 10' 6</p>  <p>9' 9 9' 9 9' 9 9' 9</p>  <p>-----</p>	<p>1. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est- 8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ est. VII, IX</p> <p>Vg. est. I-V (11); est. VI (31); est. XI (11); est. XII (13); ref. (55)</p> <p>2. 77, (Vals coreado), tres períodes estròfics, 1 est. 4v + 1 est. 6 + 1 est. 4v (rep. v3-v4) + ref., 1 est. 8v / ref.</p> <p>Vg. est. I (20); II (66); III (83)</p> <p>3. 181c, (Rigodón coreado, 2</p>

<p>7' 7 7' 7 7' 7 7' 7</p> <p>7' 7 7' 7 5 5 5 5</p>	<p>est. 8v<sup>29</sup></p> <p>4. 132, (Contradanza coreada), 5 est. 8v</p> <p>5. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est- 8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ est. VI</p> <p>Vg. est. I-V (11); est. VII, IX (31); est. XI (11); est. XII (13); ref. (55)</p>
<p>(32)</p> <p>a b a b c d c d e f e f</p> <p>10' 10 10' 10 10' 10 10' 10 10' 10 10' 10</p> <p>10' 10 10' 10 10' 10 10' 10 5 5' 5' 5</p>	<p>1.191b, 3 est. 8v, 1 est. 4v</p> <p>2. 173, (Pastorel·la catalana), 2 períodes estròfics de 1 est. 12v ( rep. v9- v11) + ref., 1 est. 12v/ ref.<sup>30</sup></p> <p>Vg. est. (75)</p>
<p>(33)</p> <p>a b a b c d c d f e f g h</p> <p>7' 7' 7' 7' 3' 3 3' 3 7' 3' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 228, (Vals-jota a coros), 2 períodes estròfics 1 est. 12v + 1 est. 13v + 1 est. 10v/ est. II</p> <p>Vg. est. I (64); est. III (101)</p>
<p>(34)</p> <p>a b a b c d d e f e</p> <p>9' 9 9' 9 3' 3' 3' 3 9' 9</p>	<p>1. 171, (Himno coreado), 4 períodes estròfics, 1 est. 10v + ref., 1 est. 8v (COR)/ est.</p> <p>Vg. COR (74)</p>
<p>(35)</p>	

<sup>29</sup> Al v6 de l'est. II, hi ha una rima assonant que regularitzem.

<sup>30</sup> Al v2, v4, v6 i v8 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.



<p>a b a b c d e d 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 6, (Canción a dos voces), 4 est. 8v</p>
<p>(36)</p> <p>a b a c 9' 9' 9' 9'</p> <p>9'4 9' 4</p> <p>7' 7' 7' 7</p> <p>7' 7' 7' 4</p> <p>7' 7' 7' 3</p> <p>6 6' 6 6</p>	<p>1. 30, (Vals coreado), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v/ est. III Vg. est. I (14); est. II (40)</p> <p>2. 174d, (Rigodons pastorils catalans), 4 períodes estròfics de ref., 1 est. 4v + 1 est. 8v/ ref. Vg. est. (74)</p> <p>3. 39, (Contradanza coreada), 4 períodes estròfics de 3 est. 4v</p> <p>4. 180, (Pastorel·la catalana a veus soles), 4 est. 8v + ref., 1 est. 8v + 1 est. 12v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + ref. + 1 est. 12v/ est. VIII Vg. est. I-IV (40); est. VI,IX (29); est. VII (28); ref. (106)</p> <p>5. 179a, (Pastorel·la catalana corejada), 8 est. 4v</p> <p>6. 174c, (Rigodons pastorils catalans), 4 períodes estròfics de ref. I, 1 est. 4v + 1 est. 8v +</p>

<p>6' 6 6' 6</p> <p>-----</p> <p>(5'5') (5'5) (5'5') (5'5)</p>	<p>ref. II, 1 est. 3v/ ref. I<sup>31</sup></p> <p>Vg. est. (28); ref. II (4)</p> <p>7. 8, (Varsoviana coreada), 5 est. 4v<sup>32</sup></p> <p>8. 80, (Conradanza coreada), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ ref.</p> <p>Vg. est. (40)</p> <p>9. 64, (Redowa coreada), 4 est. 4v</p>
<p>(37)</p> <p>a b a c b c</p> <p>5' 5' 5' 5' 5' 5'</p>	<p>1.110 (Polca coreada) 2 períodes estròfics de 2 est. 8v + 4 est. 4v + ref., 1 est. 8v/ est. I-II</p> <p>Vg. est. III-VI (104); ref. (68)</p>
<p>(38)</p> <p>a b a c c b</p> <p>7' 7 7' 7' 7' 7</p>	<p>1. 201, (Galop infernal a coros), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 6v, + 1. est. final/ ref.<sup>33</sup></p> <p>Vg. est. (99)</p>
<p>(39)</p> <p>a b a c d e</p>	<p>1. 120d, (Rigodón pastoril coreado), 4 períodes de 1 est.</p>

<sup>31</sup>L'estructura que es correspon a ref. I () presenta variacions en el text dels períodes estròfics I i V.

<sup>32</sup>L'última est. l'autor l'anomena coda, terme utilitzat musicalment per a referir-se a l'est. que prepara el final de la peça.

<sup>33</sup>El ref. canvia el text en la segona aparició i, a més a més, al v2 i al v8 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<p>10' 10 10' 10 10' 10</p>	<p>6v + ref., 1 est. 4v. / est. Vg. ref. (60)</p>
<p>(40)</p> <p>a b a c d e d f</p> <p>7' 7 7' 7 7' 7 7' 7</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>7' 7 7' 4 7' 7 7' 4</p> <p>6' 6 6' 6 6' 6 6' 6</p> <p>-----</p>	<p>1. 26, (Canción a dos voces), 4 est. 8v</p> <p>2. 174e, (Rigodons pastorils catalans), 4 est. 8v</p> <p>3. 74, (Schotisch coreado), 4 est. 8v</p> <p>4. 180, (Pastorel·la catalana a veus soles), 4 est. 8v + ref., 1 est. 8v + 1 est. 12v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + ref. + 1 est, 12v/ est. I-IV<sup>34</sup></p> <p>Vg. est. VI, IX (29); est. VII (28); est. VIII (36); ref. (106)</p> <p>5. 80, (Conradanza coreada), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ est.</p> <p>Vg. ref. (36)</p> <p>6. 93, (Conradanza coreada), 6 est. 8v</p>

<sup>34</sup> A l'est. III es produeix una variació en el v5 i el v8 que són de 7s.

<p>-----</p> <p>5' 5 5' 5 5' 5 5' 5</p>	<p>7. 155, (Coro), 4 est. 8v</p> <p>8. 30, (Vals coreado), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v/ est. II</p> <p>Vg. est. I (14); est. III (36)</p>
<p>(41)</p> <p>a b a c d e e d</p> <p>8' 8 8' 8 8' 8 8 8'</p>	<p>1. 137, (Himne revolucionari francès), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 5v + 1 est. variable / est.<sup>35</sup></p> <p>Vg. ref. (45)</p>
<p>(42)</p> <p>a b a c d e f e g h</p> <p>8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8' 8'</p>	<p>1. 123, (Himno coreado), 1 est. 4v (INVOCACIÓ) + 2 períodes de 1 est. 10v (amb rep. v9-v10) / est.</p> <p>Vg. INVOCACIÓ (83)</p>
<p>(43)</p> <p>a b b</p>	<p>1. 130, (Americana coreada), 4 períodes estròfics 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 3v (rep. v2-v3)/</p>

<sup>35</sup> Est. variable del període estròfic I:

a b a

6 2' 6

Est. variable de període estròfic II:

a b

8' 8

Est. variable del període estròfic III:

a a b a c

8 8 4' 8 2

<p>7' 3 3</p> <p>6' 6' 2'</p>	<p>est. III</p> <p>Vg. est. I (104); est. II (105)</p> <p>2. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. X</p> <p>Vg. est. I-IV, XV-XVIII (89); est. V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. VIII-IX, XI (1); est. XII (3); est. XIII (92); est. XIV (3).</p>
<p>(44)</p> <p>a b b a</p> <p>10' 10' 10' 10'</p>	<p>1. 95a, 6 est. 4v</p>
<p>(45)</p> <p>a b b a a</p> <p>6 6 4 4 6</p>	<p>1. 137, (Himne revolucionari francès), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 5v + 1 est. variable / ref.</p> <p>Vg. est. (41)</p>
<p>(46)</p> <p>a b b a a b a b c d c d e e</p> <p>10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'</p> <p>1. 207, 2 est. 4v + 3 est. 3v</p>	
<p>(47)</p> <p>a b b a a b b a c d c d e e</p> <p>10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'</p>	

<p style="text-align: center;">1. 157, (Soneto), 2 est. 4v + 3 est. 3v</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">2. 219, 2 est. 4v + 3 est. 3v</p>	
<p>(48)</p> <p>a b b a a b b a c d c e f e</p> <p>10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10</p>	<p>1. 27, (Soneto), 2 est. 4v + 2 est. 3v</p>
<p>(49)</p> <p>a b b a a b b a c d d c d c</p> <p>10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10</p>	<p>1. 223, (Soneto-caricatura), 2 est. 4v + 2 est. 3v</p>
<p>(50)</p> <p>a b b a a c c d d c</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	<p>1. 15, (Décima), 1 est. 10v</p> <p>2. 4, (Décima acróstica), 1 est. 10v</p> <p>3. 28, 1 est. 10v</p> <p>4. 101, 1 est. 10v</p> <p>5. 1. 24, (Décima), 1 est. 10v</p> <p>6. 54, (Décima), 1 est. 10v<sup>36</sup></p>

<sup>36</sup> Considerem l'assonància del v6 com una rima per a regularitzar la composició.

<p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p> <p>7 7 7 7 7 7 7' 7' 7</p>	<p>7. 118, 4 períodes estròfics de 1 est. 10v + ref. I, 1 est. 12v (COR a) +ref. II, 1 est. 10v (COR b)/ est.<sup>37</sup></p> <p>Vg. COR a (26), COR b (7)</p> <p>8. 1, 1 est. 10v</p>
<p>(51)</p> <p>a b b a b</p> <p>7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 3, 13 est. 5v /est. XII.</p> <p>Vg. est. I-IV, VI-XI, XIII (19); est. V (21)</p>
<p>(52)</p> <p>a b b a c a c</p> <p>6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'</p>	<p>1. 97, (Coro), 1 est. 7v + ref. I, 1 est. 5v + ref. II, 1 est. 14v + 1 est. 8v (INNOVACIÓN) + ref. II + ref. I/ est. I</p> <p>Vg. est. II (62); ref. I (21); ref. II (56)</p>
<p>(53)</p> <p>a b b a c c d e e d</p> <p>5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'</p>	<p>1. 142, (Jota), 4 períodes estròfics de 1 est. 4v + ref., 1 est. 10v (COR)/ COR</p> <p>Vg, est. (20)</p>
<p>(54)</p> <p>a b b a c d c d</p> <p>4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4'</p>	<p>1. 215, (Vals coreado), 5 est. 8v</p>
<p>(55)</p>	<p>1. 143, (Idil·li), 5 est. 6v + 2 est. 8v + ref., 1 est. 11v + 1 est.</p>

<sup>37</sup> Es produeix una variació de la primera estrofa que només té 9v, no obstant això reproduïm l'esquema paradigmàtic de 10s.

<p>a b b a c d c d d e d 6 6' 6' 6 6' 6 6' 6 6 6' 6</p>	<p>8v + ref. + 1 est. 6v + 1 est. 10v/ ref.<sup>38</sup> Vg. est. I-V (11); est. VI (31); est. VII, IX (31); est. XI (11); est. XII (13)</p>
<p>(56) a b b a c d d c e e f e e f 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6</p>	<p>1. 97, (Coro), 1 est. 7v + ref. I, 1 est. 5v + ref. II, 1 est. 14v + 1 est. 8v (INNOVACIÓN) + ref. II + ref. I/ ref. II Vg. est. I (52); est. II (62); ref. I (21)</p>
<p>(57) a b b a c d d c e f e f g g 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'  1. 1 est. 14v.</p>	
<p>(58) a b b a c d e d c f e f 7 7 7 7 7 7 5' 5 7 7 7' 5</p>	<p>1.131, (Americana coreada), 2 est. 12v (rep. v9-v12)</p>
<p>(59) a b b b c d c d 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4'</p>	<p>1. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR) / est. II Vg. est. I (94); est. III (5); est. IV (60); est. V (86); COR (20)</p>
<p>(60) a b b c<sup>39</sup> 11' 11' 11' 11</p>	<p>1.66, (Galop coreado), 2 períodes estròfics de 2 est. 4v + 1 est. 4v + 1 est. 6v/ est. I- II</p>

<sup>38</sup> La segona vegada que apareix l'estrofa ref. varia el text dels 4 primers versos. Al v2 i al v3 de la primera estrofa es produeix una falsa rima que rerservem a l'assonància.

<sup>39</sup> Aquesta estructura mètrica també es troba a l'AdR amb els següents còmputos sil·làbics: 5' 5 5' 5, 6 6' 6' 6 vg. núm. 183 i núm. 32, respectivament.



<p>10' 10' 10' 10</p>	<p>Vg. est. III (89); est. IV (95)</p> <p>2. 61c, 1 est. 8v + 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 4v (CANT) / CANT</p> <p>Vg. est. I-III (106); II (105); IV (104)</p>
<p>10' 10' 10' 6</p>	<p>3. 96, 10 est. 4v / est. III- X.</p> <p>Vg. est. I-II (20)</p>
<p>9' 9' 9' 9<sup>40</sup></p>	<p>4. 16, (Himno coreado), 4 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR) + 2 est. 4v (DUO) + ref., 1 est. 4v 2 est. 4v (COR) / est. VI-VII (DUO)</p> <p>Vg. est. I-IV (20); COR (20)</p>
<p>7' 7' 7' 7</p>	<p>5. 159, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 4 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR)/ est. I-II, VI-VII, XI-XII</p> <p>Vg. est. III-IV, VIII- IX, XIII- XIV (60); COR (60)</p>
<p>— — — —</p>	<p>6. 159, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 4 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR)/ est. III- IV, VIII-IX, XIII-XIV</p> <p>Vg. est. I-II, VI-VII, XI-XII (60); COR (60)</p>

<sup>40</sup> Aquesta estructura mètrica també es troba a l'AdR, vg. núm. 192.

<p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>6' 6' 6' 6'<sup>41</sup></p>	<p>7. 159, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 4 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR)/COR</p> <p>Vg. est. I-II, VI-VII, XI-XII (60); est. III-IV, VIII-IX, XIII-XIV (60)</p> <p>8. 124, (Coro), 2 períodes estròfics de 2 est. 4v + ref., 1 est. 3v/ est.</p> <p>Vg. ref. (18)</p> <p>9. 165, 9 est. 4v/ est. VIII-IX</p> <p>Vg. est. I-VII (104)</p> <p>10. 120d, (Rigodón pastoril coreado), 4 períodes de 1 est. 6v + ref., 1 est. 4v / ref.<sup>42</sup></p> <p>Vg. est. (39)</p> <p>11.125, (Vals coreado), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + ref., 1 est. 4v / ref.</p> <p>Vg. est. (11)</p>
------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>41</sup> Aquesta estructura mètrica també es pot trobar a l'AdR, vg. núm. 209.

<sup>42</sup> Al ref. I i IV l'estructura rítmica varia i és la següent: a a a b. Aquesta variació rítmica es deu a la variació que es produeix en el text que configura el ref. ja que canvia cada vegada que apareix i es relaciona semànticament amb els anteriors.

<p>-----</p> <p>(5'5') (5'5') (5'5') (5' 5)</p> <p>4' 4' 6' 6</p> <p>4' 4' 4' 4</p>	<p>12. 94, (Vals coreado), 5 est. 4v/ est. I-II, IV-V</p> <p>Vg. est. III (20)</p> <p>13. 87, (Cantata Nacional), 5 est. 8v + ref., 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / ref.</p> <p>Vg. est. I-IV, VII (78); est.V (99)</p> <p>14. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR) / est. IV</p> <p>Vg. est. I (94); est. II (59); est. III (5); est. V (86); COR (20)</p>
<p>(61)</p> <p>a b b c a d d b</p> <p>10' 10' 10' 10 10' 10' 10' 10</p>	<p>1. 191a, 6 est. 8v</p>
<p>(62)</p> <p>a b b c a d d c</p> <p>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</p> <p>-----</p>	<p>1. 220, 4 est. 8v</p> <p>2. 97, (Coro), 1 est. 7v + ref. I, 1 est. 5v + ref. II, 1 est. 14v + 1 est. 8v (INNOVACIÓN) + ref. II + ref. I/ est. II<sup>43</sup></p> <p>Vg. est. I (52); ref. I (21); ref. II (56)</p>

<sup>43</sup> Al v5 i al v8 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<p>(63)</p> <p><i>a b b c b d d c</i></p> <p><i>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</i></p>	<p>1. 34, (Canción coreada), 3 períodes estròfics, 1 est. 8v + ref., 1 est. 8v (COR)/ est.<sup>44</sup></p> <p>Vg. COR (67)</p>
<p>(64)</p> <p><i>a b b c b d e f g e j k</i></p> <p><i>7' 7' 7' 7 3' 7' 7' 7 7' 3' 7' 7</i></p>	<p>1. 228, (Vals-jota a coros), 2 períodes estròfics 1 est. 12v + 1 est. 13v + 1 est. 10v/ est. I</p> <p>Vg. est. II (33); est. III (101)</p>
<p>(65)</p> <p><i>a b b c c d</i></p> <p><i>3' 3' 3' 3' 3' 3</i></p>	<p>1. 120e, (Rigodón pastoril coreado), 2 períodes de 1 est. 6v + 1 est. 3v/ est. I</p> <p>Vg. est II (4)</p>
<p>(66)</p> <p><i>a b b c d c</i></p> <p><i>5' 5' 5' 5 9' 9</i></p>	<p>1. 77, (Vals coreado), 3 períodes estròfics, 1 est. 4v + 1 est. 6 + 1 est. 4v (rep. v3-v4) +ref., 1 est. 8v / est. II</p> <p>Vg. est. I (20); III (83); ref. (31)</p>
<p>(67)</p> <p><i>a b b c d d d c</i></p> <p><i>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</i></p>	<p>1. 34, (Canción coreada), Amor, 3 períodes estròfics, 1 est. 8v + ref., 1 est. 8v (COR)/ COR</p> <p>Vg. est. (63)</p>
<p>(68)</p> <p><i>a b b c d d e c</i></p> <p><i>6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6</i></p>	<p>1. 120c, (Rigodón pastoril coreado), 4 períodes de ref., 1 est. 4v, + 1 est. 8v (rep. v7-v8)</p>

<sup>44</sup> A l'est. III es produeix una variació de l'esquema rítmic: *abcdeec*.

<p>-----</p> <p>-----</p> <p>5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5</p>	<p>/ est.</p> <p>Vg. ref. (20)</p> <p>2. 1. 169, (Polca coreada), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ est.</p> <p>Vg. ref. (83)</p> <p>3. 110, (Polca coreada) 2 períodes estròfics de 2 est. 8v + 4 est. 4v + ref., 1 est. 8v/ ref.</p> <p>Vg. est. I-II (37); est. III-VI (104)</p> <p>4. 174a, (Rigodons pastorils catalans), 2 est. 8v</p>
<p>(69)</p> <p>a b b c d d e e</p> <p>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</p>	<p>1. 62, (Coro), 6 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v (COR) / est.</p> <p>Vg. COR (20)</p>
<p>(70)</p> <p>a b b c d d e f</p> <p>9' 9' 9' 9 9' 9' 9' 9</p> <p>6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6</p>	<p>1. 117, (Coro pastoril), 2 períodes estròfics, 1 est. 8v + 2 est. 8v, (rep. dels últims 4v) / est. I</p> <p>Vg. est. II (70); III (78)</p> <p>2. 117, (Coro pastoril), 2 períodes estròfics, 1 est. 8v + 2 est. 8v, (rep. v5-v8) / est. II</p> <p>Vg. est. I (70), III (78).</p>
<p>(71)</p> <p>a b b c d d e f f c d d g d d g</p>	<p>1. 89, (Schotisch coreado), 3 períodes estròfics de 1 est. 16v + ref., 1 est. 6v / est.</p>

9' 9' 9' 9' 9' 9' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'	Vg. ref. (82)
(72) a b b c d e d e 6' 6' 6' 6 6' 6 6' 6	1. 102, (Melodía), 6 est. 8v, (rep. v7-v8)
(73) a b b c d e e b 9' 9' 9' 9 9' 9' 9' 9  -----  -----  7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7  -----  -----	1. 114, (Canción a dos voces), 5 est. 8v (rep. v7-v8) <sup>45</sup>  2. 208, (Melodía española), 3 est. 8v <sup>46</sup>  3. 61b, 3 est. 8v <sup>47</sup>  4. 88, 6 est. 8v  5. 141, 6 est. 4v <sup>48</sup>  6. 48, 6 est. 8v <sup>49</sup>  7. 121, (Serenata a tres voces y

<sup>45</sup> La rima “c” és comú a totes les est. mentre que les rimes “a” i “b” canvien d’una est. a l’altra. Es podria proposar una divisió mètrica en quartetes d’aquesta estructura mètrica variant la puntuació del text, no obstant hem cregut respectar l’OPCJAC atès que hi ha més estructures idèntiques.

<sup>46</sup> Respecte l’ OPCJAC, al v2 de la est. I, “Averno” hauria d’anar en majúscula perquè és un nom de lloc.

<sup>47</sup> Est. II, rima assonant.

<sup>48</sup> Corregim la puntuació de l’est. III respecte l’ OPCJAC ja que no és una subordinada i, per tant, proposem un punt i seguit enlloc dels dos punts.

<sup>49</sup> Estructura mètrica que combina rimes assonants i rimes consonants i que situa a Clavé com un compositor que experimenta entre la oralitat i l’escriptura. L’estructura proposada respon a l’estrofa 3 mentre que les altres estrofes comparteixen una rima b assonant.

<p>-----</p> <p>-----</p> <p>5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5</p> <p>-----</p>	<p>coro dedicada a la bellas de Tiana), 3 períodes de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v (COR)/ est.</p> <p>Vg. COR (83)</p> <p>8. 135, (Canción a dos voces), 5 est. 8v</p> <p>9. 25, (Alborada a dos voces), 8 est. 4v</p> <p>10. 120a, (Rigodón pastoril coreado), 2 est. 8v.</p>
<p>(74)</p> <p>a b b c d e e c</p> <p>11' 11 11' 11 11' 11 11' 11</p> <p>9' 9' 9' 9 9' 9' 9' 9</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>9' 9' 9' 9 7' 7' 7' 7</p>	<p>1. 115, (Galop), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 1 est. 2v / est. I</p> <p>Vg. est. II (20); est. III (1); est. IV (20)</p> <p>2. 38, (Melodía española), 3 est. 8v</p> <p>3. 82, 2 est. 8v</p> <p>4. 70, (Serenata a voces solas), 4 est. 4v + ref., 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / est. VI</p> <p>Vg. est. I-IV (104); ref. (83)</p> <p>5. 166, (Coro pastoril) 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 8v (ària del tenor) + 1 est. de 8v (ària del baríton) + 1 est. 8v + 1 est. 4v/</p>

<p>9' 9' 9' 5 9' 9' 9' 5</p> <p>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	<p>est. I, III, VIII<sup>52</sup></p> <p>Vg. est. II, IV, IX (20); V-VII (74)</p> <p>6. 99, (Juguete lírico), 2 est. 8v</p> <p>7. 153, (Contradanza coreada), 2 est. 8v</p> <p>8. 193, (Vals coreado), 1 est. 2v + 3 est. 8v / est. IV</p> <p>Vg. est. I (17); II (99); III (99)</p> <p>9. 20, (Alborada), 4 períodes estròfics 1 est. 8v + ref., 1 est. 8v / est.</p> <p>Vg. ref. (74)</p> <p>10. 126, (Contradanza catalana a coros), 3 est. 8v</p> <p>11. 177, 7 est. 8v / est. I-VI<sup>53</sup></p> <p>Vg. est. VII (106)</p> <p>12. 29, (Canto coreado), 3 períodes estròfics de 1 est. 12v</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>52</sup> Modifiquem la separació dels versos en les dues primeres estrofes respecte l'ECOCJAC perquè comparteixen la mateixa estructura que les àries d'acontinuació i, també, perquè l'estructura de 8v és força recurrent. Vegeu el poema desglossat a (74), (20) i (74).

<sup>53</sup> L'est. IV està incompleta.



<p>-----</p> <p>-----</p> <p>7 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</p> <p>6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6<sup>50</sup></p> <p>-----</p> <p>-----</p>	<p>+ 1 est. 8v (COR) / COR</p> <p>Vg. est. (12)</p> <p>13. 171, (Himno coreado), 4 períodes estròfics, 1 est. 10v + ref., 1 est. 8v (COR)/ COR</p> <p>Vg. est. (34)</p> <p>14.14, (Contradanza), 2 est. 8v<sup>54</sup></p> <p>15. 103, (Coro), 1 est. 7v (rep. v6-v7) + 4 est. 8v / est. II-III</p> <p>Vg. est. I (88); est. IV-V (99)</p> <p>16. 168, (Vals coreado), 6 est. 8v</p> <p>17. 108, (Contradanza coreada), 6 est. 8v (rep. v8)</p> <p>18. 166, (Coro pastoril) 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 8v (ària del tenor) + 1 est. de 8v (ària del baríton) + 1 est. 8v + 1 est. 4v/ est. V-VII</p> <p>Vg. est. I, III, VIII (74); est. II, IV, IX (20)</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>50</sup> Aquesta estructura mètrica també es troba a l'AdR, vg. núm. 175.

<sup>54</sup> A l'est. II el v4 i el v8 contenen 3s enlloc de 7s.

<p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5<sup>51</sup></p> <p>-----</p>	<p>19. 18, (Cor català), 2 períodes estròfics de 2 est. 8v + ref., 1 est. 8v/ est. Vg. ref. (78)</p> <p>20. 174d, (Rigodons pastorils catalans), 4 períodes estròfics de ref., 1 est. 4v + 1 est. 8 v/ est. Vg. ref. (36)</p> <p>21. 167, (Polka coreada), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 5v/ est. Vg. ref. (85)</p> <p>22. 20, (Alborada), 4 períodes estròfics 1 est. 8v + ref., 1 est. 8v / ref. Vg. est. (74)</p> <p>23. 188, (Estudiantia), 3 est. 4v + 1 est. 8v + 2 est. 4v/ est. IV Vg. est. I, V-VI (104); est. II-III (104)</p>
<p>(75)</p> <p><i>a b b c d e e c e f e f</i></p> <p><i>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7 7' 7' 7</i></p>	<p>1. 173, (Pastorel·la catalana), 2 períodes estròfics de 1 est. 12v ( rep. v9- v11) + ref., 1 est. 12v/ est.<sup>55</sup></p>

<sup>51</sup> Aquesta estructura també es troba a l'AdR, vg. núm. 175.

<sup>55</sup> La rep. del v9-v11 presenta variants en el text.

	Vg. ref. (32)
(76) a b b c d e e c f e f e 7' 7' 7' 7 7'7' 7' 7 4' 4 4' 4	1. 31, (Barcarloa a voces solas), 1 est. 8v (rep. v1-v5) + ref., 1 est. 12v + 1 est. 12v + ref./ est. II Vg. est. I (81); ref. (103)
(77) a b b c d e e c f g a h 6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6 4' 4 4' 4	1. 75, (Galop coreado), 1 est. 12v
(78) a b b c d e e f 9' 9' 9' 9 9' 9' 9' 9  7' 7' ,, 7' 7 7' 7' 7' 7  -----  6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6  -----	1. 87, (Cantata Nacional), 5 est. 8v + ref., 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / est. I-IV, VII Vg. est. V (99); ref. (60)  2. 106, (Schotisch coreado), 3 est. 8v (rep. v8)  3. 100, (Vals andaluz coreado), 5 est. 8v  4. 55, (Contradanza coreada) 2 est. 8v  5. 181b, (Rigodón coreado), 2 est. 8 <sup>56</sup>

<sup>56</sup> Al v6 de l'est. I es produeix una rima que podria donar lloc a l'estructura: a b b c a d d e. No obstant, considerem que es tracta d'una variació atès que l'estructura que reconeixem no és exclusiva d'aquest poema.

<p>-----</p> <p>5' 5' 5' 5 5' 5' 5' 5</p> <p>-----</p>	<p>6. 117, (Coro pastoril), 2 períodes estròfics, 1 est. 8v + 2 est. 8v (rep. v5-v8) / est. III Vg. est. I (70), II (70)</p> <p>7. 50, (Jota coreada) 4 períodes estròfics, 1 est. 6v + ref., 2 est. 8v (COR)/ COR Vg. est. (91)</p> <p>8. 18, (Cor català), 2 períodes estròfics de 2 est. 8v + ref., 1 est. 8v/ ref. Vg. est. (74)</p>
<p>(79)</p> <p>a b b c d e e f g f g</p> <p>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 5' 5 5' 5</p>	<p>1. 194, (Juguete andaluz a dos voces), 1 est. 12v</p>
<p>(80)</p> <p>a b b c d e f g</p> <p>6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6</p>	<p>1. 72, (Canción a dos voces), 5 est. 8v (rep. v7-v8<sup>57</sup>)</p>
<p>(81)</p> <p>a b c a a d e a</p> <p>4 4' 4' 4 4 4' 4' 4</p>	<p>1. 31, (Barcarloa a voces solas), 1 est. 8v (rep. v1-v5) + ref., 1 est. 12v + 1 est. 12v + ref./ est. I Vg. est. II (76); ref. (103)</p>
<p>(82)</p> <p>a b c a b c</p> <p>7' 7' 3 7' 7' 3</p>	<p>1. 89, (Schotisch coreado), 3 períodes estròfics de 1 est. 16v</p>

<sup>57</sup>Varia el text del v7.

<p>6' 4 4 6' 4 4</p> <p>5' 5' 10 5' 5' 10</p>	<p>+ ref., 1 est. 6v/ ref.<sup>58</sup></p> <p>Vg. est. (71)</p> <p>2. 81, (Cançó catalana), 2 períodes estròfics de 2 est. 6v + ref., 1 est. 4v/ est.<sup>59</sup></p> <p>Vg. ref (20)</p> <p>3. 95b, 6 est. 6</p>
<p>(83)</p> <p>a b c b</p> <p>10' 10' 10' 10'</p> <p>9' 9' 9' 9'</p> <p>-----</p> <p>7' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 119, (Querellas de un desvalido), 2 períodes estròfics de 4 est. 4v.<sup>60</sup></p> <p>2. 123, (Himno coreado), 1 est. 4v (INVOCACIÓ) + 2 períodes estròfics de 1 est. 10v (ref. v9-v10) / INVOCACIÓ</p> <p>Vg. est. (42)</p> <p>3. 98b, (Himno coreado), 6 est.4v/ est. I- III, V-VI</p> <p>Vg. est. II, IV (20)</p> <p>4. 160, (Estudiantina a dúo y coro), 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 4v/ est. I</p> <p>Vg. est. II (10); est. III ()</p>

<sup>58</sup> El ref. pateix una lleu variació en el text a l'últim període estròfic.

<sup>59</sup> Variem la disposició de les estrofes respecte l'OPCJAC per motius de puntuació i separació temàtica.

<sup>60</sup> El v1 del primer període estròfic conté una rima assonant i, per tant, en aquesta primera estrofa el patró mètric seria: a b c a.

<p>7' 7' 7' 7</p> <p>6' 6' 6' 6'</p> <p>6' 6' 6' 6</p> <p>5' 5' 5' 5'</p> <p>5' 5' 5' 5</p>	<p>5. 121, (Serenata a tres voces y coro dedicada a la bellas de Tiana), 3 períodes de 1 est. 8v + 1 est. 4v (COR) / COR Vg. est. (73)</p> <p>6. 169, (Polka coreada), 3 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ ref. Vg. est. (68)</p> <p>7. 70, (Serenata a voces soles), 4 est. 4v + ref. 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / ref. Vg. est. I-IV (104); est. VI (74)</p> <p>8. 58, 5 est. 4v/ est. II-III Vg. est. I (89); est. IV-V (89)</p> <p>9. 77, (Vals coreado), tres períodes estròfics, 1 est. 4v + 1 est. 6 + 1 est. 4v (rep. v3- v4) + ref., 1 est. 8v/ est. III Vg. est. I (20); II (66); ref. (31)</p>
<p>(84)</p> <p>a b c c</p> <p>11 11 11 11</p>	<p>1. 98a, (Himno coreado), 1 est. 2v + 2 est. 4v + 1 est. 4v / est. II-III Vg. est. I, IV (1)</p>
<p>(85)</p>	

<p><i>a b c c b</i> 10' 10 6' 6' 10</p> <p>10' 10 4' 4' 10</p> <p>7' 7 7' 7' 7</p>	<p>1. 167, (Polka coreada), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 5v/ ref. Vg. est. (74)</p> <p>2. 179b, (Pastorel·la catalana corejada), 1 est. 4v + ref. I, 1 est. 5v + 2 est. 4v + ref. II, 1 est. 4v + ref. I + 2 est. 4v + ref. II + ref. I + 2 est. 4v + ref. II/ est. I Vg. est. II-VII (20); ref. I (19); ref. II (20)</p> <p>3. 33, 4 est. 6v</p>
<p>(86)</p> <p><i>a b c c c d c e</i> 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4</p>	<p>1. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR) / est. V Vg. est. I (94); est. II (59); est. III (5); est. IV (60); est. V (86); COR (20)</p>
<p>(87)</p> <p><i>a b c c d</i> 5' 5 6 6 6</p>	<p>1. 40, (Americana coreada), 2 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 5v/ est. IV Vg. est. I-II (89); est. III (93)</p>
<p>(88)</p> <p><i>a b c c d a b</i> 7' 7 3' 3' 7 7' 7</p>	<p>1. 103, (Coro), 1 est. 7v (rep. v6-v7) + 4 est. 8v/ est. I Vg. est. II-III (74); IV-V (99)</p>
<p>(89)</p> <p><i>a b c d</i></p>	<p>1. 37, 7 est. 4v</p>

<p>10' 10 10' 10</p>	
<p>9' 9 9' 9</p>	<p>2. 213, (Bolero a dos voces), 1 est. 4v (BOLERO) + 3 est. 4v (ALEGROS)/ ALEGROS Vg. BOLERO (97)</p>
<p>7' 7' 7' 7'</p>	<p>3. 170, (Jota coreada), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 8v + ref.I , 1 est. 2v + ref. II, 1 est. 4v/ est. III-IV Vg. est. I (97); est. II (99); ref. I (1); ref. II (20)</p>
<p>-----</p>	<p>4. 58, 5 est. 4v/ est. I Vg. est. II-III (83); est. IV-V (89)</p>
<p>7' 7' 7' 7</p>	<p>5. 147, (Varsoviana coreada) 5 est. 8v + 1 est. 4v/ est. VI Vg. est. I-V (99)</p>
<p>-----</p>	<p>6. 161, (Wals- jota a coros), 2 períodes estròfics de 5 est. 4v + ref.I 1 est. 4v + ref.II, 1 est. 12v (rep. v-1-4 i 8-12)/ est. Vg. ref. I (89); ref. II (100)</p>
<p>-----</p>	<p>7. 161, (Wals- jota a coros), 2 períodes estròfics de 5 est. 4v + ref.I 1 est. 4v + ref.II, 1 est. 12v (rep. v-1-4 i 8-12)/ ref.I</p>



<p>6' 6 6' 6</p>	<p>Vg. est. (89), ref. II (100)</p> <p>8. 181d, (Rigodón coreado), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ ref.</p> <p>Vg. est. (99)</p>
<p>5' 5'5' 5'</p>	<p>9.66, (Galop coreado), 2 períodes estròfics de 2 est. 4v + 1 est. 4v + 1 est. 6v/ est. III</p> <p>Vg. est. I, II (60); est. IV (95)</p>
<p>-----</p>	<p>10. 58, 5 est. 4v/ est. IV-V</p> <p>Vg. est. I (89); est. II-III (83)</p>
<p>-----</p>	<p>11. 160, (Estudiantina a dúo y coro), 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 4v/ est. III</p> <p>Vg. est. I (83); est. II (10)</p>
<p>-----</p>	<p>12. 40, (Americana coreada), 2 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 5v/ est. I-II</p> <p>Vg. est. III (93); est. IV (87)</p>
<p>4' 4 4' 4</p>	<p>13. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. I-IV, XV-XVIII</p> <p>Vg. est. V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. VIII- IX,XI (1); est. X (43); est. XII (3);</p>

<p>-----</p>	<p>est. XIII (92); est. XIV (3).</p> <p>14. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / ref. V-VI, XIX-XX</p> <p>Vg. est. I –IV, XV-XVIII (89); est. VII (8); est. VIII- IX,XI (1); est. X (43); est. XII (3); est. XIII (92); est. XIV (3).</p>
<p>(90)</p> <p><i>a b c d a e f g</i></p> <p>1 5 5' 5 1 5 5' 5</p>	<p>1. 140, (Americana coreada), 2 períodes estròfics 2 est. 8v/ est. I</p> <p>Vg. est. II (96)</p>
<p>(91)</p> <p><i>a b c d b e</i></p> <p>7' 2 7' 7' 2 7'</p>	<p>1. 50, (Jota coreada) 4 períodes estròfics, 1 est. 6v + ref., 2 est. 8v (COR)/ est.</p> <p>Vg. COR (78)</p>
<p>(92)</p> <p><i>a b c d e</i></p> <p>7' 7' 7' 7' 7</p>	<p>1. 226, (Brindis andaluz coreado) 4 est. 4v + ref., 2 est. 4v + 1 est. 5v + 2 est. 2v + 1 est. 3v + 1 est. 2v + 1 est. 4v + 1 est. 5v + 5 est. de 4v + ref. / est. XIII</p> <p>Vg. est. I –IV, XV-XVIII (89); est. V-VI, XIX-XX (89); est. VII (8); est. VIII- IX,XI (1); est. X (43); est. XII (3); est. XIV (3).</p>
<p>(93)</p>	<p>1. 40, (Americana coreada), 2</p>

<p><i>a b c d e d</i> 5' 5 5' 2 5 2</p>	<p>est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 5v/ est. III Vg. est. I-II (89), est. IV (87)</p>
<p>(94)</p> <p><i>a b c d e e f d</i> 7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7</p>	<p>1. 122, (Estudiantina coreada), 3 períodes estròfics de 2 est. 8v + 1 est. 7v + 1 est. 4v + ref., 1 est. 4v (COR)/ est. I<sup>61</sup> Vg, est. II (59); est. III (5); est. IV (60); est. V (86); COR (20)</p>
<p>(95)</p> <p><i>a b c d e f</i> 11' 11 11' 11 11' 11</p>	<p>1.66, (Galop coreado), 2 períodes estròfics de 2 est. 4v + 1 est. 4v + 1 est. 6v/ est. IV Vg. est. I-II (60); est. III (89)</p>
<p>(96)</p> <p><i>a b c d e f c g</i> 5 5' 1 5 5 5' 1 5</p>	<p>1. 140, Amor, (Americana coreada), 2 períodes estròfics 2 est. 8v/ est. II Vg. est. I (90)</p>
<p>(97)</p> <p><i>a b c d e f g</i> 6' 4' 6' 4' 6' 6' 4'</p> <p>6' 4' 6' 4' 4' 6' 4'</p>	<p>1. 213, (Bolero a dos voces), 1 est. 4v (BOLERO) + 3 est. 4v (ALEGROS)/BOLERO Vg. ALEGROS (89)</p> <p>2. 27, 3 est. 7v</p> <p>3. 170, (Jota coreada), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1</p>

<sup>61</sup> Escandim només l'esquema mètric corresponent al primer període estròfic però cal tenir en compte que aquest està subjecte a petites variacions en la rima. Podeu consultar totes les estructures d'aquest període a (94) (59) (5) (60) (86) (20).

<p>4 4' 4 4' 4' 4' 2'</p>	<p>est. 8v + 2 est. 8v + ref.I , 1 est. 2v + ref. II, 1 est. 4v/ est. I</p> <p>Vg. est. II (99); est. III-IV (89); ref. I (1); ref. II (20)</p>
<p>(98)</p> <p><i>a b c d e f g d</i></p> <p>5' 5 5' 5 5' 5 5' 5</p>	<p>1. 225, (Brindis a voces solas), 2 períodes estròfics de ref. 1 est. 4v+ 1 est. 8v, amb ref. final / est.</p> <p>Vg. ref. (20)</p>
<p>(99)</p> <p><i>a b c d e f g h</i></p> <p>9' 9 9' 9 9' 9 9' 9</p> <p>7' 7 7' 7 7' 7 7' 7</p> <p>-----</p> <p>6' 6 6' 6 6' 6 6' 6</p> <p>-----</p>	<p>1. 146, 5 est. 8v</p> <p>2. 193, (Vals coreado), 1 est. 2v + 3 est. 8v / est. III</p> <p>Vg. est. I (17); II (99); IV (74)</p> <p>3. 147, (Varsoviana coreada) 5 est. 8v + 1 est. 4v/ est. I-V</p> <p>Vg. est. VI (89)</p> <p>4. 181d, (Rigodón coreado), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 4v/ est.</p> <p>Vg. ref. (89)</p> <p>5. 87, (Cantata Nacional), 5 est. 8v + ref., 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / est. V</p> <p>Vg. est. I-IV, VII (78), ref.</p>

<p>5' 5 5' 5 5' 5 5' 5</p> <p>-----</p> <p>4' 4' 4' 4 4' 4' 4' 4</p> <p>-----</p>	<p>(60)</p> <p>6. 193, (Vals coreado), 1 est. 2v + 3 est. 8v / est. II Vg. est. I (17); III (99); IV (74)</p> <p>7. 201, (Galop infernal a coros), 2 períodes estròfics de 1 est. 8v + ref., 1 est. 6v, + 1. est. final/ est.<sup>62</sup> Vg. ref. (38)</p> <p>8. 103, (Coro), 1 est. 7v (rep. v6-v7) + 4 est. 8v/ est. IV-V Vg. est. I (88); est. II-III (74)</p> <p>9. 170, (Jota coreada), 2 períodes estròfics 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 8v + ref. I, 1 est. 2v + ref. II, 1 est. 4v/ est. II Vg. est. I (97); est. III-IV(89); ref. I (1); ref. II (20)</p>
<p>(100)</p> <p>a b c d e f g h a b c d</p> <p>4'4 4' 4 4' 4 4' 4 4' 4 4' 4</p>	<p>1. 161, (Wals- jota a coros), 2 períodes estròfics de 5 est. 4v + ref. I 1 est. 4v + ref. II, 1 est. 12v (rep. v1-v4 i v8-v12)/ ref. II Vg. ref. I (89); est (89)</p>
<p>(101)</p>	

<sup>62</sup> L'última est. repeteix el mateix text que en la seva primera aparició, segurament a mode de conclusió.

<p><i>a b c d e f g f h h</i>  <i>7' 7' 7' 7' 3' 3' 3' 3' 7 7</i></p>	<p>1. 228, (Vals-jota a coros), 2 períodes estròfics 1 est. 12v + 1 est. 13v + 1 est. 10v / est. III  Vg. est. I (64); est. II (33)</p>
<p>(102)  <i>a b c d e f g h i j</i>  <i>6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6 6' 6'</i></p>	<p>1. 44, Carnaval, 1 est. 10v</p>
<p>(103)  <i>a b c d e f g h i j k l l</i>  <i>7' 7' 7' 7 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 4 6</i></p>	<p>1. 31 (Barcarloa a voces solas), 1 est. 8v (rep. v1-v5) + ref., 1 est. 12v + 1 est. 12v + ref. / ref.  Vg. est. I (81); est. II (76)</p>
<p>(104)  <i>x y x y</i>  <i>10' 10' 10' 10</i></p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>9 9 9 9</p>	<p>1. 45b, 5 est. 4v</p> <p>2. 205, 1 est. 4v</p> <p>3. 165, 9 est. 4v/ est. I-VII  Vg. est. VIII- IX (60)</p> <p>4. 217, 17 est. 4v</p> <p>5. 7, (Vals coreado), 1 est. 4v+ 2 est. 8v, + 1 est. 6v + 1 est. 5v + 1 est. 8v/ est. V  Vg. est. I (104); est. II-III,VI (106); est. IV(105)</p>

<p>7' 7' 7' 7'</p> <p>-----</p>	<p>6.107, (Balada catalana), 118v<sup>63</sup></p>
<p>7' 7' 7' 7'</p>	<p>7. 188, (Estudiantia), 3 est. 4v + 1 est. 8v + 2 est. 4v/ est. I, V-VI</p> <p>Vg. est. II-III (104); est. IV (74)</p>
<p>7' 7' 7' 7'</p> <p>-----</p>	<p>8. 61c, 1 est. 8v + 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 4v (CANT) / est. IV</p> <p>Vg, est. I-III (106); est. II (105), CANT (60)</p>
<p>7 7 7' 7'</p>	<p>9. 61d, 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 6v (CANÇÓ) + 1 est. 8v + 1 est. 4v / est. VI</p> <p>Vg. est. I,V (106); est. II (105); est. III-IV (11); est. VI (104)</p>
<p>(6'6') (6'6) (6'6') (6'6)</p>	<p>10. 130, (Americana coreada), 4 períodes estròfics 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 3v (rep. v2-v3)/ est. I</p> <p>Vg. est. II (105); est. III (43)</p>

<sup>63</sup> Malgrat el patró mètric general sigui aquest, de vegades està subjecte a alguna variació i podem trobar estrofes de 6v o de 8v.

	11. 190, (Romanza del tenor), 20 est. 4v <sup>64</sup>
6' 6' 6' 6'	12. 46, 11 est. 4v
- - - -	13. 23, 2 períodes estròfics de 12 est. 4v
6' 6' 6' 6'	14. 70, (Serenata a voces soles), 4 est. 4v + ref. 1 est. 4v + 1 est. 8v + ref. / est. I-IV Vg. est. VI (74); ref. (83)
5' 5' 5' 5'	15. 110 , (Polca coreada) 2 períodes estròfics de 2 est. 8v + 4 est. 4v + ref., 1 est. 8v/ est. III-VI Vg. est. I-II (37); ref. (68)
- - - -	16. 188, (Estudiantia), 3 est. 4v + 1 est. 8v + 2 est. 4v/ est. II-III Vg. est. I, V-VI (104); est. IV (74)
5' 5' 5' 5'	17. 7, (Vals coreado), 1 est. 4v+ 2 est. 8v, + 1 est. 6v + 1 est. 5v + 1 est. 8v/ est. I

<sup>64</sup> Creiem que si poguéssim consultar la música també seria possible la següent estructura mètrica: a6' b6' c6'. El fet que no s'hagi conservat fa que ens haguem de basar en l'edició de l'autògraf publicat a l'OPCJAC.



	Vg. est. II-III,VI (106); est. IV (105); est. V (104)
(105)	
x y x y x y 7' 7 7' 7 7' 7	1. 61c, 1 est. 8v + 1 est. 6v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + 2 est. 4v (CANT) / est. II Vg. est. I-III (106); IV (104); CANT (60)
-----	2. 61d, 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 6v (CANÇÓ) + 1 est. 8v + 1 est. 4v / est. II Vg. est. I,V (106); est. III-IV (11); est. VI (104)
6' 4 6' 4 6' 4	3. 130, (Americana coreada), 4 períodes estròfics 1 est. 4v + 1 est. 6v + 1 est. 3v (rep. v2-v3) / est. II Vg. est. I (104); est. III (43)
5' 5 5' 5 5' 5	4. 7, (Vals coreado), 1 est. 4v + 2 est. 8v, + 1 est. 6v + 1 est. 5v + 1 est. 8v / est. IV Vg. est. I (104); est. II-III,VI (106); V (104)
(106)	
x y x y x y x y <sup>65</sup> 10' 10 10' 10 10' 10 10' 10	1. 67, (Canción a dos voces), 4 est. 8v <sup>67</sup>

<sup>65</sup> Aquesta estructura mètrica també es troba a l'AdR amb el següent còmput sil·làbic: 5 5 5 5 5 5 5, vg. núm. 183.

<sup>67</sup> Al v7 i al v8 de l'est. I, l'est. II, i l'est. III es produeix una rep. estructural subjecta a variants lèxiques.

<p>9' 9 9' 9 9' 9 9' 9</p>	<p>2. 177, 7 est. 8v/ est. VII Vg. est. I-VI (74)</p>
<p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>3.17, 1 est. 12v + 3 est. 8v + 1 est. 10v/ est. II-IV<sup>68</sup> Vg. est. I (108); est. V (107)</p>
<p>7' 7 7' 7 7' 7 7' 7</p>	<p>4. 61c, 1 est. 8v + 1 est. 6v + 1 est 8v + 1 est. 4v + 2 est. 4v (CANT) / est. I-III. Vg est. II (105); IV (104); CANT (60)</p>
<p>-----</p>	<p>5. 61d, 1 est. 6v + 1 est. 8v + 2 est. 6v (CANÇÓ) + 1 est. 8v + 1 est. 4v / est. I,V. Vg. est. II (105); est. III-IV (11); est. VI (104)</p>
<p>6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'</p>	<p>6. 84, (Polka pastoril coreada), 4 períodes estròfics 1 est. 8v, 1 est. 20v + 1 est. 8v/ est.I Vg. est. II (110)</p>
<p>6' 6 6' 6 6' 6 6' 6<sup>66</sup></p>	<p>7.181a, (Rigodón coreado), 1 est. 8v</p>

<sup>66</sup> Aquesta estructura mètrica també es troba a l'AdR, vg. núm 32.

<sup>68</sup> A l'est. II , l'est. III i l'est. IV es produeix alguna variació entorn la rima masculina o femenina però hem assumit el predomini de la rima femenina.

<p>-----</p> <p>-----</p> <p>5' 5 5' 5 5' 5 5' 5</p> <p>5' 5 5' 5 5' 5 5' 5</p> <p>4' 4 4' 4 4' 4 4' 4</p>	<p>8. 181e, (Rigodón coreado), 2 est. 8v</p> <p>9. 214, (Americana coreada), 4 est. 8v/ est. II, IV Vg. est. I, III (106)</p> <p>10. 7, (Vals coreado), 1 est. 4v+ 2 est. 8v, + 1 est. 6v + 1 est. 5v + 1 est. 8v/ est. II-III, VI Vg. est. I (104); IV (105); V (104)</p> <p>11. 214, (Americana coreada), 4 est. 8v/ est. I, III Vg. est. II, IV (106)</p> <p>12. 180, (Pastorel·la catalana a veus soles), 4 est. 8v + ref., 1 est. 8v + 1 est. 12v + 1 est. 8v + 1 est. 4v + ref. + 1 est, 12v/ ref. Vg. est. I-IV (40); est. VI, IX (29); est. VII (28); est. VIII (36)</p>
<p>(107)</p> <p>x y x y x y x y x y</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 17, 1 est. 12v + 3 est. 8v + 1 est. 10v/ est.V Vg. est. I (108); est. II-IV (106)</p>
<p>(108)</p> <p>x y x y x y x y x y x y</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>1. 17, 1 est. 12v + 3 est. 8v + 1 est. 10v/ est. I Vg. est. V (107); est. II-IV (106)</p>

<p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>	<p>2. 41, 1 est. 12v<sup>69</sup></p>
<p>(109)</p> <p>x y x y x y x y x y x y x y</p> <p>4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4'</p>	<p>1. 196, (Danza fantástica), 5 est. 14v (rep. v14)</p>
<p>(110)</p> <p>x y x y x y x y x y x y x y x y x y x y</p> <p>4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4'</p> <p>-----</p> <p>1. 84, (Polka pastoril coreada), 4 períodes estròfics 1 est. 8v + 1 est. 20v + 1 est. 8v / est.II<sup>70</sup></p> <p>Vg. est. I (106)</p> <p>2. 92, 1 est. 20v</p>	

<sup>69</sup> Al tractar-se de dues unitats de versos diferents i incompletes només incloem la unitat en la que s'ha pogut reconèixer un patró mètric.

<sup>70</sup> Les estrofes de 20v presenten variacions respecte el nombre total de v, doncs, en alguns casos s'incrementen.



## 5.1 Repertori Heterestròfic de l'Obra Poètica Completa de Clavé

ANY	POEMA	ESTRUCTURA MÈTRICA
1847 febrer	104, La Ausencia	<p>est. I: a b b a a c c b 10' 10' 10' 10' 6' 10' 10' 6'</p> <p>est. II: a b b a a c d d 10' 6' 10' 10' 10' 10' 6' 10'</p> <p>est. III: a b b a c c 6' 10' 10' 10' 6' 10'</p> <p>est. IV: a b c c d e d f g 10' 10' 6' 10' 10' 10' 10' 10' 10'</p> <p>est. V: a b a a 6' 10' 6' 10'</p> <p>est. VI: a b b a c d d 10' 6' 10' 6' 10' 6' 10'</p> <p>est. VII: a b b a c c d 10' 6' 10' 10' 6' 10' 10'</p> <p>est. VIII: a b c d e f e 10' 6' 10' 10' 10' 10' 10'</p> <p>est. IX: a b a b a c d d 6' 10' 10' 10' 10' 10' 6' 10'</p> <p>est. X: (vg. núm.43 ) a b b 10' 10' 10'</p> <p>est. XI:</p>

		<p>a b a b c 10' 6' 10' 0' 10'</p>
1852 febrer	19, A orillas del Llobregat (Vals coreado)	<p>est. I: a b a c c d 6' 6 6' 6 6' 6</p> <p>est. II: a b b a c d d c 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'</p> <p>est. III: a b c d d c c d e 6' 6 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4</p> <p>est. IV: (Vg. núm. 74) a b b c d e e c 5' 5' 5' 5 10' 10' 5' 5</p> <p>est.V: a a b c d d e f g g h i 6' 6' 6' 6 6' 6' 6' 6 4' 4' 7' 7</p> <p>est. VI: a b b a c d d e f g f h 5' 5' 5' 5' 3' 3' 3' 3' 5' 5' 5' 5</p>
1859 agost	51, Cap al tard (Pastorel·la a veus soles)	<p>est. I: a b c d a b c d e a e a 4 4 10' 4 4 4 10' 4' 4 4' 4</p> <p>est. II-III , XIII: (Vg, núm.31) a b a b c d c d 6 6' 6 6' 9 9' 9 9'</p>

		<p>est. IV:  a b a a  9 9' 9 9'</p> <p>est. V-VII, XI: (Vg. núm.20)  a b a b  6' 6 6' 6</p> <p>est. VIII, IX: (Vg. núm.44)  a b b a  7 7' 7' 7</p> <p>est. X:  a b c a b b  5 5 8' 5 5 8</p> <p>est. XII: (Vg. núm.1 )  a a  10 10</p> <p>est. XIV:  a b a a  6 6' 6 6</p>
1860	47, Bailes de màscara (Verificados en Barcelona durante el Canaval de 1860)	<p>Est. I: (Vg. núm. 107)  x y x y x y x y x y  6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6'</p> <p>Est. II:  a a b b c c d d e e  10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'</p>
1860	164, La víspera de año	



	nuevo	<p>est I: (Vg. núm. 99 )</p> <p><i>a b c d e f g h</i></p> <p>10' 10' 10' 10' 10' 10' 10' 10'</p> <p>est. II: (Vg. núm.1 )</p> <p>a a</p> <p>18' 18'</p>
1860	182, Los bailes públicos de máscaras	<p>est. I :</p> <p><i>a b a b a c c</i></p> <p>6' 10' 6' 6' 10' 6' 10'</p> <p>est. II: (Vg. núm. 44)</p> <p><i>a b b a</i></p> <p>7'7' 7' 7'</p> <p>est. III: (Vg. núm. 106)</p> <p><i>x y x y x y x y</i></p> <p>5'5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'</p>
1860 febrer	91, ¡Honra a los bravos! (Himno patriótico coreado)	<p>est. I: (Vg. núm. 89)</p> <p><i>a b c d</i></p> <p>4' 4' 4' 4'</p> <p>est. II:</p> <p><i>a b c d e f c</i></p> <p>6'9 6 6' 4 9 4</p> <p>est. III:</p> <p><i>a b c d e e c</i></p> <p>6' 9 6 6 9 9 6</p> <p>est. IV:</p>

		<p>a b c b c d a</p> <p>4' 4' 6' 4' 6' 4' 4'</p> <p>est. V:</p> <p>a b b c d a a c</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p>
1860 març	144, La nit de Pasqua (Caramelles catalanes)	<p>est. I:</p> <p>a b b a c d c</p> <p>7' 7' 7' 7' 7' 7' 7'</p> <p>est. II: (Vg. núm. 44)</p> <p>a b b a</p> <p>7' 7' 7' 7'</p> <p>est. III, ref. : (Vg. núm. 44)</p> <p>a b b a</p> <p>7' 7' 7' 7'</p> <p>est. IV: ( Vg. núm. 74)</p> <p>a b b c d e e c</p> <p>9' 9' 9' 9' 9' 9' 9' 9'</p> <p>est. V, ref.</p>
1860 juliol	109, La cacería (coro)	<p>est. I: (Vg. núm.74)</p> <p>a b b c d e e c</p> <p>5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'</p> <p>est. II:</p> <p>a b a b c d d c</p> <p>5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'</p> <p>est. III:</p> <p>a b c d e d f g</p>

		<p>6 6' 6' 6' 6' 6' 6' 6</p> <p>est. IV, ref. I<sup>71</sup>:</p> <p><i>a b c d e e f e g h i j k</i></p> <p>2' 2' 6' 6 9 6 9' 6 9' 5' 5 9' 5</p> <p>est. V, ref. II:</p> <p><i>a b c d e f g h i j k l</i></p> <p>3' 3' 6' 6 3' 3' 6' 6 6' 6' 6' 6</p> <p>est. VI: (Vg. núm.89)</p> <p><i>a b c d</i></p> <p>9 9 9 9</p> <p>est. VII, ref. I</p> <p>est. VIII, ref. II</p>
1861 març	163, La violeta (Redova corejada)	<p>est. I:</p> <p><i>a a b a b a</i></p> <p>7 3 7' 7 3' 7</p> <p>est. II: ( Vg. núm. 20)</p> <p><i>a b a b</i></p> <p>7' 7 7' 7</p> <p>est. III:</p> <p><i>a b a b c c d e e d</i></p> <p>5' 5' 5' 5' 5' 5' 5 5' 5' 5'</p> <p>est. IV: ( Vg. núm. 21)</p> <p><i>a b a b a</i></p> <p>10 6' 10 6' 6</p>
1861	221, Un suspiro	

<sup>71</sup> La segona vegada que apareix el ref. I, es produeix una variació del text en els quatre primers v.

<p>abril</p>	<p>( schotisch coreado)</p>	<p>est. I: (Vg, núm. 6)</p> <p>a a b b</p> <p>10 10 7' 7'</p> <p>est. II:</p> <p>a b a c d b a c</p> <p>7' 7' 7' 7 7' 7' 7</p> <p>est. III:</p> <p>a b c a b d</p> <p>7' 7' 7 7' 7' 7</p> <p>est. IV: (Vg. núm. 16)</p> <p>a b c d e d f</p> <p>10 4' 10' 4' 10 4' 10</p> <p>est. V:</p> <p>a a b c d e</p> <p>10 4' 7 10 4' 10</p>
<p>1861 juny</p>	<p>53, De bon matí (Albada a veus soles)</p>	<p>est. I-II: ( Vg. núm. 83)</p> <p>a b c b</p> <p>4 4 4' 4</p> <p>est. III: (Vg. núm. 14)</p> <p>a a b c c d</p> <p>4 4 4 4' 4' 4</p> <p>est. IV: (Vg. núm.1)</p> <p>a a</p> <p>4 4</p> <p>est.V, ref. I:</p> <p>a b b c c b d</p> <p>4' 4' 10' 4 4 10' 10</p>

		<p>est. VI:  <i>a b b a c c</i>  4' 4' 10' 4' 4' 10'</p> <p>est.VII:  <i>a b b c d e f c</i>  4' 4' 4' 4 6 6 6 6</p> <p>est. VIII: (Vg. núm. 20)  <i>a b a b</i>  6' 6 6' 6</p> <p>est. IX: (Vg. núm. 72)  <i>a b b c d e d e</i>  4' 4' 4' 4 4' 4 4' 4</p> <p>est. X:  <i>a a b c c b d e e d f d</i>  4' 4' 6 4' 4' 6 6 4' 6' 6 6' 6</p> <p>est. XI, ref. II:  <i>a b a c b d</i>  6' 6 6' 6 5 5</p> <p>est. XII: (Vg. núm. 11)  <i>a a b c c b</i>  4' 4' 6 4' 4' 6</p> <p>est. XIII: (Vg. núm.66)  <i>a b b c d c</i>  6 4' 6' 6 6' 6</p> <p>est. XIV, ref. II</p> <p>est. XV, ref. I</p> <p>est. XVI: (Vg núm.89)  <i>a b c d</i></p>
--	--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		6 6 6 6
1861 octubre	129, La gratitud (Himne a grans cors)	<p>est. I:</p> <p><i>a b b c b b</i></p> <p>4 4 4 4 4 4</p> <p>est. II, ref. I<sup>72</sup>:</p> <p><i>a b b c d c d</i></p> <p>2' 6' 2' 6 6 4 4</p> <p>est. III, ref. II<sup>73</sup>:</p> <p><i>a b b a c d e d c e</i></p> <p>4 4 4 4 4 4 4 4 4 4</p> <p>est. IV:</p> <p><i>a</i></p> <p>6</p> <p>est. V: (Vg. núm.89)</p> <p><i>a b c d</i></p> <p>6' 6 4 4</p> <p>est. VI: (Vg. núm.9)</p> <p><i>a a b c</i></p> <p>6' 6' 6' 6</p> <p>est. VII: (Vg. núm.84)</p> <p><i>a b c c</i></p> <p>4 4 6' 6'</p> <p>est. VIII: (Vg. núm.36)</p> <p><i>a b a c</i></p>

<sup>72</sup> Al v5 i al v7 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

<sup>73</sup> Al v2 i al v3 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

		<p>4 6' 4 5</p> <p>est. IX: (Vg. núm. 44)</p> <p>a b b a</p> <p>6' 6 6' 6</p> <p>est. X: (Vg. núm.1)</p> <p>a a</p> <p>6 6</p> <p>est. XI, ref. II</p> <p>est. XII<sup>74</sup>: (Vg. núm.31)</p> <p>a b a b c d c d</p> <p>10' 10 10' 10 10' 10 10' 10</p> <p>est. XIII, ref. I:</p> <p>est. XIV, ref. II</p>
1861 novembre	134, La instrucción popular (Coro para centros instructivos de obreros)	<p>est. I-II: (Vg. núm.60)</p> <p>a b b c</p> <p>7' 7' 7' 7</p> <p>est. III:</p> <p>a b c d e f g f</p> <p>10' 10' 9' 6 9' 6 10' 10</p> <p>est. IV: (Vg. núm. 20)</p> <p>a b a b</p> <p>7' 7 7' 7</p>
1863 gener	112, La danza campestre (Polka coreada)	<p>est. I:</p> <p>a b c b d e f e g d</p>

<sup>74</sup> Al v2 i al v4 es produeix una falsa rima que reservem a l'assonància.

		<p>10' 10' 10' 10' 4 10' 10' 10' 10' 4</p> <p>est. II:</p> <p><i>a b c b d e f e</i></p> <p>6' 4' 6' 4' 6' 4' 6' 4'</p> <p>est. III, ref. : (Vg. núm.51)</p> <p><i>a b b a b</i></p> <p>4 4 4 4 4</p> <p>est. IV: (Vg. núm.66)</p> <p><i>a b b c d c</i></p> <p>10' 10' 10' 4 4' 4</p> <p>est. V:</p> <p><i>a b b a c d c e</i></p> <p>4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4</p> <p>est. VI:</p> <p><i>a b b a c d c e</i></p> <p>4' 4' 4' 4' 4' 4' 4' 4</p> <p>est. VII, ref.<sup>75</sup></p>
<p>1863 abril</p>	<p>63, El Chinito (Tango americano a voces solas)</p>	<p>est. I: (Vg. núm.60)</p> <p><i>a b b c</i></p> <p>6' 6' 6' 6</p> <p>est. II<sup>76</sup>:</p> <p><i>a b c d e f b c d g h</i></p> <p>4 4 4 2 4' 4' 4 4 2 4' 4</p> <p>est. III:</p>

<sup>75</sup> La segona vegada que apareix el ref. varia el text.

<sup>76</sup> Es produeix una rep. dels v2,v3, v4 i v7,v8,v9.



		<p><i>a b c b d e f e</i></p> <p>6' 4' 6' 4' 6' 4' 6' 4'</p> <p>est. IV:</p> <p><i>a b c d b e f g h i</i></p> <p>6 6 6' 2' 6 6 6 6' 2' 6</p> <p>est. V: (Vg. núm.91)</p> <p><i>a b c d b e</i></p> <p>6' 2 6 6' 2' 6</p> <p>est. VI</p> <p><i>a b c a d e d</i></p> <p>6' 4 6 4' 4 4' 4</p>
1864 març	113, La danza pírrica <sup>77</sup> (Lanceros coreados)	<p>est. I-II: (Vg. núm.60)</p> <p><i>a b b c</i></p> <p>5' 5' 5' 5</p> <p>est. III:</p> <p><i>a b b c d d c</i></p> <p>10' 10' 10' 10 5' 5' 5</p> <p>est. IV:</p> <p><i>x y x y x y x</i></p> <p>6'6 6' 6 6' 6 4</p> <p>est. V:</p> <p><i>a b c a b c d e d e</i></p> <p>5' 5' 5 5' 5' 5 5' 5 5' 5</p> <p>est. VI: (Vg núm. 89)</p>

<sup>77</sup> Aquest poema apareix dividit en parts i per tant hauríem d'aplicar el criteri d'indicar-ne les diferents parts amb lletres, no obstant això, en aquest cas, no apliquem el criteri atès que són molt breus i el canvi ja ve indicat per l'estructura mètrica.

		<i>a b c d</i> <i>7' 7' 5' 7</i> est. VII: <i>a b c d e d e</i> <i>7' 7' 7 7' 7 7' 7</i>
1868 juliol	196 a, Pasqua Florida (Caramelles a veus soles)	est. I: (Vg. núm.19) <i>a b a a b</i> <i>7' 7 7' 7' 7</i> est. II: (Vg. núm. 20) <i>a b a b</i> <i>9 9 9 9</i> est. III-IV: (Vg. núm. 20) <i>a b a b</i> <i>9' 9 9' 9</i> est. V: (Vg. núm. 11) <i>a a b c c b</i> <i>9' 9' 9' 9 9' 9</i>
1868 juliol	196 b, Pasqua Florida (Caramelles a veus soles)	est. I: <i>a a b c d e d e</i> <i>4 8' 4 8' 4 8 4 8</i> est. II: (Vg. núm. 66) <i>a b b c d c</i> <i>10 6' 6' 10 6 6</i> est. III: <i>a b c c d e f f d</i> <i>6 6 6' 6' 6 6 6' 6' 6</i>

1868 juliol	196 c, Pasqua Florida (Caramelles a veus soles)	est. I <sup>78</sup> : a b b a a b 7' 7 7 7' 7' 7
1868 juliol	196 d, Pasqua Florida (Caramelles a veus soles)	est. I: a 7 est. II: a b b c d e f e g 7 7 7 7 2 7' 7 7' 7 est. III: a 7 est. IV: a b b c c 7' 7' 7' 7 3 est. V: a b b c d e f e g 7 7 7 7 2 7' 7 7' 7 est. VI: a 7
1868	196 e, Pasqua Florida	

<sup>78</sup> Variem la divisió estròfica respecte l'OPCJAC ja que els v comparteixen el mateix patró mètric.

<p>juliol</p>	<p>(Caramelles a veus soles)</p>	<p>est. I:  a a <i>b c d e d e</i>  4 8 4 8 4 8 4 8</p> <p>est. II:  a b b c a c  10 6' 6' 10 6 6</p> <p>est. II:  a <i>b c c d a e e d</i>  6 6 6' 6' 6 6 6' 6' 6</p>
<p>1868 juliol</p>	<p>196 f, Pasqua Florida (Caramelles a veus soles)</p>	<p>est. I: (Vg. núm. 6)  a a b b  4 8 4 8</p> <p>est. II:  a  5</p> <p>est. III:  <i>a b b c c</i>  7' 7' 7' 7 7</p> <p>est. IV  a a b a b  5' 5' 3 7' 3</p>



## II. MÚSICA

Creyém que may millor qu' are seria ocasió d'estudiarlo com á poeta y com a músich. Però com á poeta y com a músich tot a la vegada: perquè no comprenem la poesia d'En Clavé sense sa música, ni aquesta sense aquella.

Apeles Mestres

*Joseph Anselm Clavé. Sa vida y sas obras*

## 1. Composició musical i popularització

### 1.1 El procés compositiu de 1845 a 1867

Roger Canadell, a la seva tesi doctoral, proposa una periodització de l'obra claveriana amb la qual coincidim i ens sembla del tot encertada:<sup>1</sup> en primer lloc, perquè contextualitza amb detall i precisió la producció de l'autor, i en segon lloc, perquè respon amb exactitud als canvis evolutius que es donen en el pla literari. No obstant això, quan abordem l'estudi del de l'autor des d'un punt de vista estructural, ens sembla més lògic establir dos períodes, més generals, que expliquin les dues grans tendències adoptades per Clavé i, que a més a més, expliquen l'organització del RMOPCC en dos grans blocs, un format per totes les obres que hem pogut regularitzar, i un altre, anomenat "heterestrofisme", on incloem les obres que no hem pogut regularitzar segons els criteris adoptats, fet que sense cap dubte respon a un canvi en la tendència compositiva. Tot i així, continuarem fent referència a la periodització de Canadell quan calgui detallar els canvis en l'evolució literària del músic català. El primer període el situem entre 1845 i 1867 i, en realitat, englobaria les tres primeres etapes que estableix Canadell, i el segon període, que fixem a partir de 1867, es correspondria a la quarta. Mentre que el primer ve motivat per una necessitat compositiva de crear un projecte musical i cultural que doni resposta a les necessitats socials del moment i per la voluntat de popularitzar-lo, el posterior ve marcat per la consolidació i l'acceptació social del projecte, i per la recerca de noves formes compositives que l'apropin a les tendències europees.

Ens centrarem en l'anàlisi d'obres de temàtica amorosa per dues raons en concret: a) la selecció d'una mostra de peces de la mateixa temàtica assegura que les obres comparteixen unes característiques comunes, fet que ens permetrà comprendre millor els paràmetres compositius en els quals es basa l'autor; i b) les peces de temàtica amorosa són les més conreades per l'autor i també les que van obtenir més popularitat de manera que estudiar-les més detalladament ens ajudarà a demostrar la hipòtesi que vertebrava aquesta recerca, això és, com explicar l'èxit assolit per Clavé durant la segona meitat del segle XIX català a partir d'una estratègia de composició, textual i musical, determinada. Les obres escollides són les següents: *A una hermosa en sus días* (1848),

---

<sup>1</sup> OPCJAC, vol. I, p. 15-16.

*La pastorcilla* (1853), *La Font del Roure* (1854), *La queixa d'amor* (1858), *Aurea Rosa* (1859), *La danza campestre* (1863) i *Una Fontada* (1867). Tot i que aquesta última peça la tractarem més endavant.

D'acord amb l'estudi crític de l'obra poètica completa efectuat per Canadell,<sup>2</sup> *A una hermosa en sus días*, l'hem de situar en un primer període, de 1845 a 1849, del qual s'han conservat majoritàriament les lletres, a diferència de la música, de les cançons que es publicaven en fulls volanders i a *El cantor de las hermosas*. Aquesta primera etapa ve marcada, d'una banda, per la composició d'obres en llengua castellana amb la finalitat de garantir l'aproximació de les classes socials, (es pretenia instruir a l'obrer en la llengua cultural adoptada per les classes benestants atesa la situació de diglòssia que patia la llengua catalana a principis del segle XIX). I, de l'altra, tant per la formació del mateix Clavé com per la voluntat de formació d'un sector més ampli de ciutadans. En aquest moment, l'autor crea les seves obres imitant la tradició oral, lligada a la tradició de masses de la primera meitat del segle XIX; per això no és estrany trobar-hi els gèneres més característics com ara les albes, els romanços o les cançons. Majoritàriament, se centra en el conreu de romanços i cançons d'amor de caire sentimental amb la intenció de causar un efecte en l'auditori. Trobem poemes autobiogràfics, una visió tràgica de l'experiència amorosa, una ambientació romàntica, un tractament medievalitzant de l'estimada, l'expressió dels sentiments del jo líric, la comparació del paisatge amb l'estat interior de jo líric, una presència més o menys regular de la divinitat i elements pastorals i bucòlics.

*La pastorcilla*, i *La Font del Roure*, pertanyen a un segon període, de 1850 a 1857, subjecte, a la necessitat d'abastir de nou repertori la societat coral La Fraternidad. Aquesta etapa es caracteritza per l'inici d'una transformació temàtica gràcies a l'abandó progressiu dels fulls volanders com a mètode per a difondre les cançons, a l'ús dels gèneres de la tradició oral, a la introducció dels balls corejats<sup>3</sup> i l'adopció progressiva

---

<sup>2</sup> OPCJAC, vol. I, p. 207-499.

<sup>3</sup> Els balls corejats eren unes efemèrides socials i culturals creades per Clavé que consistien en unes sessions de concerts i cant ballable que es comencen a programar el 1853 als jardins de la Nimfa i, més tard, als Jardins dels Camps Elisis, ambdós recintes situats al passeig de Gràcia. Van ser el punt de trobada i comunió de dues classes socials, la burgesa i l'obrera. Els obrers cantaven les peces musicals composades pel mestre català, a veus soles o acompanyades d'orquestra, mentre que la classe burgesa hi assistia per a gaudir de la música i fer vida social. El 1857 els balls corejats van ser traslladats als Jardins d'Euterpe i va coincidir amb el canvi del nom de la primera societat coral La Fraternidad, que es va



de la llengua catalana com a llengua de cultura. S'inspira en el cançoner popular i rep influències dels *Cantares* de la literatura espanyola. Els canvis més importants en la poesia amorosa són els següents: abandó de l'ambientació medievalitzant; substitució del verb “trobar” pel verb “cantar”; abandó del plany i consolidació del cant festiu de tema amorós i utilització del paisatge com a escenari de l'acció.

Finalment, *La queixa d'amor*, *La danza campestre* i *Àurea Rosa* formen part d'un tercer període, de 1857 a 1867, el més exitós de tots, centrat en la continuació de la transformació iniciada anteriorment amb la finalitat de crear una tradició popular catalana pròpia propera al moviment literari del realisme del tombant de segle. La poesia amorosa, conreada a partir d'ara, serà escrita majoritàriament en llengua catalana i acabarà amb l'aparició d'un nou gènere literari, l'idil·li, com a continuació d'una tradició bucòlica arrelada a Catalunya com a mínim des del segle XVIII.<sup>4</sup> L'estil des les obres resultants és una poesia que s'inspira en el paisatge català, però que fuig de la utilització del paisatge com a correlat objectiu dels sentiments dels protagonistes, que fa servir el gènere de la cançó perquè és el més popular entre les classes socials, que deixa entreveure una ideologia més liberal gràcies a l'ambientació de l'escena amorosa en els espais freqüentats pels obrers, com ara el treball o la fàbrica, i que utilitza un llenguatge pròxim a la llengua parlada, completament diferent al llenguatge medievalitzant inicial.

Una vegada hem contextualitzat la selecció de peces escollides dins la trajectòria literària de l'autor, cal també contextualitzar-les dins de la seva trajectòria musical. Cal recordar que venim d'uns anys en què no hi ha una tradició d'Escola Catalana de música i que per aquesta raó, la cultura nostrada és tan dependent de la influència de l'exterior. Per això, cap a 1830, trobem un predomini de l'òpera italiana amb autors com Rossini i Bellini. Altrament, la música que es produeix pateix una forta estratificació amb una clara segregació social:

---

passar a dir Societat Coral Euterpe, adquirint així un nom nou estratègic i un nou codi intern per evitar les connotacions polítiques i les persecucions per part de l'alcalde de la ciutat.

<sup>4</sup> Sota l'etiqueta temàtica d'obres d'amor, Clavé, com tants altres músics barcelonins durant el segle XIX, mitjançant un subtítol, denominava indistintament les “pastorel·les” o els “idil·lis”. Xosé Aviñoa ha estudiat detingudament aquest fet, n'ha destacat la impossibilitat d'establir cap diferència entre els termes atès que eren fórmules que s'empraven per referir-se a una obra amb unes característiques comunes i també ha establert una definició del que es refereix el terme idil·li: “En el cas de Clavé, l'idil·li és, doncs, una obra literàriament narrativa, descriptiva d'escenaris paisatgístics bosquetans”; vg. AVIÑOÀ, Xosé: “L'idil·li musical”, dins ID., [et al]: *L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*. Barcelona: Publicacions URV; Obrador Endènum, 2008, p. 185-191.

La pràctica musical estava estratificada i amb una clara segregació d'arrel social, tant en la música escènica i l'òpera, al Liceu i als altres teatres on es feien espectacles operístics, com també en la música "de concert" que es practicava en els distingits salons de les entitats burgeses com ara la Societat Filharmònica.<sup>5</sup>

L'activitat concertística es concentrava en les acadèmies de música, moltes ubicades en salons, o bé en sales.<sup>6</sup> Encara no existien els conservatoris i qui volia estudiar música només ho podia fer o bé a través d'una carrera eclesiàstica, que, per més inri, només proporcionava coneixements de música religiosa, cosa que dificultava enormement produir música d'impacte nacional, o bé, vinculant-se a les companyies italianes de teatre per intentar aprendre'n la tècnica:

Estem parlant d'una època en què, en el fons, ens trobem encara situats dins l'Antic Règim, en què els oficis es transmeten, generalment per la via paterno-filial, i l'ofici de la música és un ofici d'aquests d'Antic Règim, que es transmet només per contagi. (...) Aleshores, és clar, l'òpera italiana era un producte que els mateixos italians creaven, i es reservaven per a ells mateixos els secrets de la tècnica i de l'activitat operística.<sup>7</sup>

Amb l'augment de la població a causa de la recuperació de la guerra del francès, a la ciutat de Barcelona comença a existir una funció docent i al Teatre Principal de Barcelona, els músics que es contractaven per formar part de l'orquestra tenien l'obligació d'ensenyar música als seus deixebles. Això va permetre que comencés a formar-se una generació de compositors catalans que componien en italià sota formes

---

<sup>5</sup> CARBONELL I GUBERNA, Jaume: "L'impacte dels espectacles de Josep Anselm Clavé i la Societat Coral Euterpe en la vida musical barcelonina durant la segona meitat del s. XIX", dins BONASTRE, Francesc; MILLET, Maria Dolors: *Catàleg del Fons de Documentació Musical de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Programes dels concerts públics de Barcelona I. 1797-1900*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2015, p. 43.

<sup>6</sup> CORTÉS, Francesc: "Canvis i recepció dels models simfònics a l'activitat concertística de Barcelona entre els segles XIX i XX", BONASTRE, Francesc; MILLET, Maria Dolors, op. cit., p. 33.

<sup>7</sup> ALIER, R.: «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, 1986, p. 131.

d'imitació de l'òpera italiana.<sup>8</sup> En aquest context, l'aparició dels Cors de Clavé<sup>9</sup> va suposar una tasca real per allunyar-se dels esquemes italians i començar a produir música pròpia en llengua catalana.<sup>10</sup> Les peces que estudiem en aquest primer període, deixant de banda momentàniament *Una Fontada* (1867), es caracteritzen per la recerca de formes musicals que permetin omplir aquest buit musical en la música catalana. Segons Roger Alier,<sup>11</sup> és possible que Clavé s'inspirés en el corrent de música alemanya que sorgeix amb el Romanticisme representat per Karl. M. von Weber, autor de l'òpera *Der Freischütz*, que s'havia representat a Barcelona el 1849.<sup>12</sup> És tracta d'un corrent de música naturista que conté elements folklòrics de les cançons tradicionals germàniques.<sup>13</sup> La música resultant d'aquesta recerca estilística per Clavé es caracteritza per la imitació de les formes musicals de la tradició popular, amb un ressò d'òpera italiana, i l'adaptació d'aquestes formes al propòsit del seu projecte social i cultural:

---

<sup>8</sup> Sobre la necessitat de crear conservatoris per la producció de músics nacionals, vg. PARERA, Andrés: "El arte musical y los artistas músicos en España", *La España Musical*, Barcelona: Casa editorial y almacén de música D. Andrés Vidal, núm. VI, 8 de febrero de 1866, p. 2.

<sup>9</sup> El cant coral i la vinculació del cant grupal amb conjunts instrumentals ve de lluny però no és fins meitat de s. XIX quan es produeix el canvi d'aquesta tradició cap al model romàntic del cant coral. Malgrat Clavé sigui el màxim representant, cal dir que també coexistia amb altres formes corals com ara la introduïda pels germans Tolosa. Per a més informació vg. CORTÈS, Francesc: *Història de la música de Catalunya*. Barcelona: Xarxa de llibres, 2011, p. 100-108.

<sup>10</sup> Cal recordar que cap a la meitat del s. XIX comencen a donar-se impulsos per a renovar el panorama cultural català i en aquest sentit, es començarà a produir un rebuig per el gust operístic de ressò italià. Vg. *Ibid.*, p. 91.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

<sup>12</sup> "El cas dels cors catalans s'ha d'inscriure en la tradició coral europea que es desenvolupa durant el segle XIX, i que, respectant totes les distàncies i especificitats, va donar resultats similars arreu i també es va reflectir en la música anomenada culta. No només perquè Schubert compongués obres destinades als cors vienesos, sinó perquè sense l'impacte de la música coral –la veu del poble anònim–, no entendríem una Novena Simfonia, per exemple, ni tampoc un Nabucco". Vg. CARBONELL I GUBERNA, Jaume: "L'impacte dels espectacles de Josep Anselm Clavé i la Societat Coral Euterpe en la vida musical barcelonina durant la segona meitat del s. XIX" dins BONASTRE, Francesc; MILLET, Maria Dolors, op. cit., p. 52.

<sup>13</sup> Fargas i Soler, fa una crida per a la recuperació de les músiques folklòriques com a fet summament necessari per la construcció de la música nacional, vg. FARGAS y SOLER, Antonio: "Melodías, cantos y aires populares. I", *El Arte*, núm. 13-14, 1959, p.20-22.

“Dues influències insanes tingué l’obra artística d’En Clavé: l’exòtica de l’òpera italiana, que absorbia tots els talents musicals contemporanis de països llatins, i el de la música vulgar ciutadana de la Barcelona. (...) Les influències insanes del italianisme i de la música vulgar esdevenien inspiracions frescals i ingènues al contacte d’aquell temperament insòlit. *Les Flors de Maig*, un dels primers chors catalans que escrigué, transforma i dignifica les sobredites influències”.<sup>14</sup>

Segons Carbonell, el compositor català va destacar pels seus espectacles que combinaven la música de concert i el ball, trencant així les pautes d’una música estratificada i creant un espai d’equilibri social.<sup>15</sup> Recordem que estem davant d’una música que, d’una banda, ha de ser interpretada de memòria pel col·lectiu d’obrers i que, per tant, respondrà a unes necessitats compositives específiques. En aquest sentit, s’han pogut identificar dos patrons compositius que tenen a veure amb la durada, el ritme i la melodia que presenten estructures mètriques, i melòdiques. El primer, consisteix en la repetició dins d’una melodia polifònica mentre que el segon en la combinació de més d’una melodia polifònica. I de l’altra banda, és una música que, perquè el projecte social i cultural funcioni, ha de ser reconeguda per la classe social a qui va dirigida, la classe menestral i burgesa. És per això que, lluny de mostrar el virtuosisme, Clavé indica la seva habilitat per consensuar les necessitats d’una classe obrera majoritàriament analfabeta que interpretava les seves obres i es garantia un espai reconegut en la societat catalana del s. XIX i d’una classe benestant que buscava la identificació nacional en les formes musicals aportades per l’autor.

En la definició sobre què és la literatura oral, Ruth Finnegan desenvolupa el concepte de “composició” a partir de recursos mnemotècnics que es relacionen amb la durada, la melodia i el ritme. A partir d’això l’apliquem a l’estudi de les relacions entre la mètrica i la música que s’esdevenen en el procés compositiu de Clavé. Podem classificar aquests recursos compositius sota l’etiqueta del *formulaic style*, tal com ha estat explicat per Parry i Lord en el seu estudi de la poesia homèrica, i que demostra la

---

<sup>14</sup> MILLET, Lluís: “Clavé”, *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, (juliol de 1924), p. 161.

<sup>15</sup> CARBONELL I GUBERNA, Jaume: “L’impacte dels espectacles de Josep Anselm Clavé i la Societat Coral Euterpe en la vida musical barcelonina durant la segona meitat del s. XIX” dins BONASTRE, Francesc; MILLET, Maria Dolors, op. cit.,

composició oral com a origen dels poemes homèrics. Segons Parry, el *formulaic style* que Homer emprà en la construcció de la *Iliada* i la *Odissea* es basa en la utilització de *building blocs* de fórmules mètriques i verbals que poden intercanviar-se amb facilitat i donen unes pautes d'improvisació a l'interpret en la recitació oral del poema si necessita fer-ne ús:

From de Chart we can see at a glance the number of repeated phrases that without any hesitation can be called 'formulas'. These phrases we know by demonstration that the singer has come in time to use regularly. Even within the limited number of the whole lines in the sample and one half of the lines are formulas. It is most significant that there is no line or part of a line that did not fit into some formulaic pattern. In certain instances the pattern was a very common one and there was no difficulty in proving the formulaic character of the phrase. In a few instances the evidence was not so abundant, but it was still sufficient to make one feel certain that the phrase in question was formulaic. A number of the formulaic expressions could very easily have been classified as formulas, had we relaxed our established principles and standards. For example, *davur dogo* in line 791 misses being a formula because the evidence lists only *davur sturan* and *davur doro*. But *dogo*, *sturan*, and *doro* are all terms for horses. We could thus have easily increased the number of formulas.<sup>16</sup>

En el cas de Clavé podem comparar el seu sistema de composició amb el *formulaic style* per les fórmules mètriques que es corresponen i venen determinades pels diferents períodes melòdics.<sup>17</sup> Aquestes fórmules, que es combinen amb d'altres, es repeteixen i acaben desembocant en una estructura més complexa, com si es tractés d'elaborar un collar d'orfebreria mitjançant diferents peces combinades entre si. Així doncs, aquests blocs serveixen per estructurar i organitzar tant el text com les melodies en la memòria dels coristes, si bé van variant durant el temps atès que l'obra de Clavé va evolucionant segons les necessitats del moment. Ha estat possible organitzar aquests blocs en dos grans patrons compositius: a) els que repeteixen estructures d'una mateixa melodia polifònica; i b) els que combinen estructures de més d'una melodia polifònica. Abans

---

<sup>16</sup> LORD, A. B.: *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1968, p. 47.

<sup>17</sup> Amb una altra perspectiva d'estudi, seria interessant també la prosòdia d'aquests textos. No obstant això, aquesta anàlisi no forma part dels objectius d'aquesta tesi perquè no incideix en la concepció estructural de la lírica de Clavé.

d'endinsar-nos en l'estudi d'aquests patrons compositius, convé analitzar-los i posar-los de manifest en la cançó *Emma* de 1856<sup>18</sup>.

*Emma* és una contradansa<sup>19</sup> d'amor que s'estructura en un total de sis estrofes amb l'alternança entre una de 6v i una estrofa de 4v, aquesta última a mode de refrany. Atès que totes les estrofes de 6v, es a dir les I, III i V, comparteixen la mateixa estructura mètrica i melòdica les agrupem i anomenem  $\alpha$  i el mateix fem amb les II, IV i VI de 4v, que representen el conjunt  $\beta$ . L'alternança que es produeix entre  $\alpha$  i  $\beta$ , que es repeteix tres vegades produeix l'esquema  $\alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta$ : Clavé compon a partir de petits grups de fórmules mètriques i melòdiques que posteriorment anirà combinant entre si per crear noves estructures.

Anàlisi mètrica:<sup>20</sup>

A

*a b a c d e d f*

6' 6 6' 6 6' 6 6' 6

(est. I, III i V)

B

*a b a c*

6' 6 6' 6

(est. II, IV i VI)

---

<sup>18</sup> Partitura extreta de l'AHFCC, núm. 16.

<sup>19</sup> La contradansa és un ball d'origen popular aparegut a Anglaterra el segle XVI i portat a França, a la cort de Lluís XIV. És un ball col·lectiu que les parelles de balladors, disposades les unes davant les altres, executen successivament. A Catalunya eren conegudes, a mitjan segle XIX, diferents modalitats d'aquesta dansa de saló, una de les quals perdura com a número del ball de gitanes del Vallès.

<sup>20</sup> Pel que fa a l'anàlisi mètrica, només escandim la primera estrofa atès que el mateix esquema es repeteix en les altres estrofes. Pel que fa als criteris d'anàlisi mètrica remetem als criteris del RMOPCJAC, dins del capítol II. Respecte a l'anàlisi melòdica, només reproduïm el primer i l'últim vers on comença i finalitza el període melòdic a què ens referim. Per a més informació sobre el contingut musical de l'obra, podeu consultar la partitura completa a l'annex núm.1, p. 34.

Anàlisi melòdica:

$\alpha$  est. I, III i V / Compàs 10-42

TENORES I

Contradanza 10

So -

no de Em - ma la her - mo - sa ti - - na Sus

a - - las si sus a - las re - ple - gó si re - ple - go

$\beta$  est. II, IV i VI / compàs 43-58

4

43

De Emma la voz su - bli - me

58 D.C.

Voz de e - ter - nal que - rub ay si ay si Voz de e - ter - nal que - rub!

## 1.2 Repetició d'estructures d'una melodia polifònica

*A una hermosa en sus días* (1849), *La Font del Roure* (1854) i *Àurea Rosa* (1859) són tres obres que, malgrat s'hagin escrit al llarg de deu anys, comparteixen el mateix patró compositiu: la repetició d'estructures formades per una melodia polifònica. D'aquesta manera, totes tres són compostes a partir d'una única melodia que es va repetint amb lletres diferents. A l'estructura melòdica resultant, li correspon també una estructura mètrica. La triple coincidència<sup>21</sup> fa que l'obra sigui molt fàcil de memoritzar atès la senzillesa del patró compositiu basat en la repetició melòdica i, a més a més, confereixen a l'obra la possibilitat d'adaptar-se a les diferents necessitats de la *performance* allargant-la o escurçant-la mitjançant l'omissió o l'afegit de noves lletres, segons l'ocasió ho requereixi. El patró que trobem en aquestes peces és propi de les cançons de la tradició oral, per exemple, la cançó popular *A Aragó hi ha una dama*.

### 1.2.1 *A una hermosa en sus días* (1848)<sup>22</sup>

Atès que ha estat complicat trobar obres anteriors conservades en la seva totalitat (text i música), hem escollit la primera peça que ens permetés dur a terme la nostra anàlisi interdisciplinària. Malgrat es trobi al final del primer període establert per Canadell, és en realitat una obra que correspon a la fase a cavall de dos períodes, i es caracteritza per l'inici de la composició musical per a orquestra.<sup>23</sup> Es tracta d'una alborada, peça musical que s'utilitza per anunciar el dia i festejar algú. L'autor, mitjançant l'arribada del dia, exalta les virtuts de la seva estimada i li manifesta el seu desig d'amor. L'obra es repeteix en quatre estrofes de vuit versos que presenten un

---

<sup>21</sup> Respecte a aquesta coincidència Subirà diu el següent: "Clavé escribía sus estrofas para que se las cantase y no se las leyese, esforzándose de manera especialísima en que los acentos tónicos de la palabra y los acentos rítmicos de la música tuvieran una coincidencia absoluta. Poco le importaba sacrificar la pureza del lenguaje poético, si con ello salvaba la construcción de la frase musical ideada en su mente". Vg., SUBIRÁ, José: *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, Madrid :Imp. "alrededor del mundo", 1924, p.18.

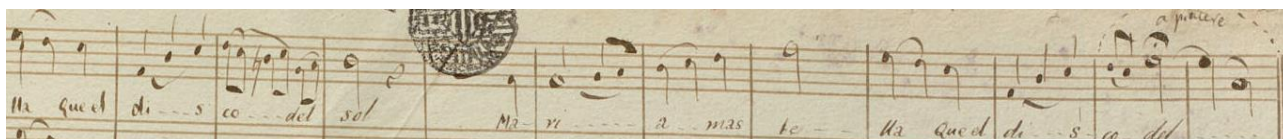
<sup>22</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm.1 p. 5-15.

<sup>23</sup> OPCJAC, p.72.



ordre mètric  $a\ 5' b\ 5' b\ 5' c\ 5\ d5' e5' e5' c5$ <sup>24</sup> al qual li correspon una estructura melòdica  $\alpha$ ,<sup>25</sup> que situem entre els compassos 27 i 100:

$\alpha$  est. I-VIII / Compàs 27-100



### 1.2.2 *La Font del Roure* (1854)<sup>26</sup>

A l'epicentre del segon període establert per Canadell, *La Font del Roure* és la segona obra escrita en llengua catalana a l'abril de 1854, després de *Les costes de Montserrat* composta al març del mateix any. La seva escriptura coincideix amb el canvi d'ubicació de les *performances* claverianes dels Jardins de la Nimfa als Camps Elisis i amb el gir poètic que es produeix arrel de la persecució de La Fraternidad, que passarà a dir-se Euterpe, evitant així qualsevol terminologia que pogués relacionar l'activitat cultural de l'autor amb la política i reduint aquesta última a l'esfera privada. En aquest sentit, *La Font del Roure* és un exemple de la transformació temàtica que comença a donar-se en aquest període. Es tracta d'una contradansa amb la qual cosa a

<sup>24</sup> En totes les anàlisis elaborades en aquest capítol reproduïm l'esquema mètric d'acord amb els criteris establerts al RMC, vg. capítol I, i n'escandim només la primera estrofa.

<sup>25</sup> Per a dur a terme l'anàlisi interdisciplinària emprarem l'alfabet grec per referir-nos a les estructures melòdiques i diferenciar-les així de la resta. Per simplificar el mètode, en el cas de l'anàlisi melòdica només reproduïrem la melodia del primer i de l'últim vers del període examinat.

<sup>26</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm. 1 p. 27-32.

banda de ser interpretada per orquestra i cor, és també ballable i, per tant, entre dins dels repertoris dels anomenats balls corejats que es desenvolupaven, aleshores, als Camps Elisis. L'autor convida a les pastoretetes a gaudir de l'ombra i l'abeuratge de la font de sota el roure, un lloc idíl·lic propici per l'encontre entre els pastors, on s'ha de produir el desenvolupament de l'escena amorosa. L'obra la formen tres estrofes de vuit versos que presenten la mètrica a7' b7' b7' c7 d7' e7' e7' c7. Com succeïa a *A una hermosa en sus días*, aquesta mètrica es correspon amb una estructura melòdica,  $\alpha$ , que situem entre els compassos 17 i 65:

$\alpha$  est. I-III / Compàs 17-65

1 + CONTRADANSA.  
TENORS 1ers.

Veniu ne nas so ta el rou re so ta el rou re

D.C. 3 la Contradansa.

Es secrets del nostre cor, los se crets del nostre cor.

### 1.2.3 Àurea Rosa (1859)<sup>27</sup>

Aquesta obra s'escriu just a l'inici del període més exitós, segons Canadell, atesa la gran popularitat assolida pel músic català, especialment arrel del canvi literari que comença a notar-se a partir de l'escriptura de *Les nines del Ter*, el 1854, amb el progressiu conreu de les pastorel·les, i finalment el salt cap a l'idíl·li.<sup>28</sup> Tanta és la popularitat assolida que, el mateix any en què s'escriu *Àurea Rosa*, cinc poemes de Clavé –cal notar que tots ells són pastorel·les o idíl·lis– apareixen a *Los trovadors*

<sup>27</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm. 1, p. 62-69.

<sup>28</sup> OPCJAC, p. 315.

*moderns* de Víctor Balaguer,<sup>29</sup> i aquesta publicació li dona el reconeixement de poeta culte del moment i l'inscriu dins de la tradició de les lletres catalanes. Clavé se situa en aquest moment al bell mig dels poetes joves que promouen el canvi ideològic de mitjans de s. XIX i que s'oposen als poetes i a les formes literàries defensades als Jocs Florals, que es restauraran aquest mateix any 1859, i a *Los trovadors nous* d'Antoni Bofarull,<sup>30</sup> publicat tan sols un any abans, el 1858. En el cas concret d'*Àurea Rosa*, una composició autoreferencial dedicada a lloar la seva filla, encara que sigui escrita en castellà i no es tracti de cap pastorel·la o idil·li, és un exemple que demostra que la popularitat assolida pel compositor, encara continua mantenint els patrons compositius que l'han portat a aquest èxit. L'obra comparteix el mateix patró que les dues anteriors: una melodia que es va repetint amb el canvi del text, el qual sempre insisteix en la mateixa estructura mètrica. A diferència de les anteriors: heus aquí on podem veure l'evolució de l'autor; en aquesta peça el músic decideix allargar el total de versos i fer tres estrofes de quatre versos entrelaçades per la llargada d'un mateix període melòdic. Així doncs, enlloc de tornar a començar la melodia després de cada estrofa ara la comença després de cada tres estrofes. L'estructura mètrica que presenten les estrofes és a7' b7 a7' c7 i, com passava també amb les peces anteriors, li correspon una estructura melòdica que identifiquem entre el compàs 1 i el 48:

α est. I-III / Compàs 1-48

Tenores 1ª

Almavir - - gen Au\_rea Ro - sa

D. C.

En en - can - ta\_dor El - fland.

<sup>29</sup> Les cinc obres incloses en aquesta antologia són: *Les nines del Ter*, *Les flors de maig*, *La nina dels ulls blaus*, *Lo pom de flors* i *Cap al tard*. Vg. BALAGUER, Víctor: *Los trovadors moderns*. Barcelona: Llibreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1859.

<sup>30</sup> BOFARULL, Antoni (ed.): *Los Trovadors nous: col·lecció de poesias catalanas, escullidas de autors contemporáneos*. Barcelona: Llibreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1858.

La senzillesa d'aquest patró per la repetició melòdica reforçada per la repetició mètrica, fa que esdevingui una forma compositiva massa monòtona que, per al públic del segle XIX –hem de recordar les preferències musicals que s'inclinaven per l'òpera italiana–<sup>31</sup> se'l pot fer, fins i tot, tediós. Aquest patró compositiu, encara que resulta òptim per a la memorització de les peces musicals, no permet l'experimentació, i Clavé és conscient que la monotonia no és una opció que pugui tenir cabuda en les sales de concerts del període. És per això que no l'imposarà com a forma compositiva predominant. Tot i així, és la base o el punt de partida que li permetrà la innovació compositiva i, de fet, és notable veure com la fa servir, si bé comptades vegades, al llarg de la seva producció. En les dues primeres peces, possiblement l'insereix per crear aquesta sensació de música popular tot imitant-ne les formes, i en l'última, com que l'escriu en un moment de popularitat en què ja ha trobat la fórmula compositiva idònia per a l'èxit la qual no rau en la repetició monòdica, deu emprar-la per a crear una intimitat o proximitat volguda amb la receptora principal d'aquesta obra, la seva filla, vinculant-la amb la tradició de la cançó popular.

### **1.3 Combinació d'estructures de més d'una melodia polifònica**

Si la monodia no és una opció per a les sales de concerts de l'època, cal trobar una manera que, sense abandonar la repetició estructural necessària com a eina menotècnica per a la memorització de les obres per part de cantaires de classe obrera i (majoritàriament) analfabets, facilités la innovació i l'experimentació amb les formes musicals per garantir l'atenció del públic barceloní. D'acord amb això, trobem un segon patró compositiu, que és el més abundant en l'obra de Clavé. Si abans hem vist un patró que tenia una sola melodia que s'anava repetint, ara ens trobem amb un patró que combina diferents melodies creant així estructures melòdiques més complexes. Cada una d'aquestes melodies ve reforçada per una estructura mètrica que es correspon. A mesura que avancem en la seva producció, aquest patró es va tornant cada vegada més complex, des del punt en què passa de combinar dues melodies a més de quatre. Aquest patró, a banda d'evitar la monotonia i garantir una certa innovació, continua sent òptim

---

<sup>31</sup> ALIER, Roger: "L'ambient musical a Barcelona", op. cit., p. 129-141.

com a eina menotècnica per a la memorització de les obres, i, també permet una certa adaptabilitat compositiva, creant nous afegitons amb melodies noves en cas que calgués allargar la peça, o bé senzillament modificant l'ordre de la combinació inicial per adaptar-la a les necessitats de la *performance*. De fet, atesa la volubilitat que permet aquest patró, no seria estrany trobar, dins de la mateixa producció de l'autor, altres peces amb ressonàncies intermelòdiques, o fins i tot estructurals, pretesament volgudes o no, fruit de l'acte compositiu mitjançant aquest sistema.

### 1.3.1 *La pastorcilla* (1853)<sup>32</sup>

L'escriptura de *La pastorcilla* coincideix, en l'any en què es produeix, amb la persecució de La Fraternidad. Arran d'aquest incident, s'evitarà qualsevol relació de l'activitat cultural amb l'activitat política, i aquesta última quedarà relegada a l'esfera privada. Ens trobem, doncs, en l'inici d'aquesta transformació poètica, i no sabem si podem parlar també de la transformació musical atès que s'han conservat molt poques obres senceres dels inicis de la producció de l'autor. No obstant això, és simptomàtic que ja trobem la utilització d'aquest patró compositiu al començament de la producció. Aquest fet demostra, una vegada més, la consciència i la premeditació amb què l'autor composava les seves obres. Es tracta d'una varsoviana<sup>33</sup> de cinc estrofes de vuit versos amb l'afegit d'una sisena estrofa final de quatre versos i presenta la següent estructura melòdica:  $\alpha \beta \alpha \gamma \alpha'$ . Mentre que  $\alpha$  la formen les estrofes I-III,  $\beta$  és l'estrofa II,  $\gamma$  són les estrofes IV-V i  $\alpha'$  és l'estrofa VI que recorda la melodia inicial, cloent així la peça de forma circular.

$\alpha$  est. I i III / compàs 29-45 i 85-103

Sobre un lecho de ver...

du - ra sal - pi - ca do de co - ral

Mas her - mo - sa que la au - ro - ra que la au - ro - ra aldes - pun - tar

<sup>32</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm. 1, p. 15-27.

<sup>33</sup> Una varsoviana és una dansa d'origen francès del segle XIX, de ritme  $\frac{3}{4}$  i que es balla en parelles.

β est. II / compàs 61-85

A las plantas se\_duc - to - ras

Cau\_ti - van\_do su son - ri - sa Su son - ri\_savir - gi - nal

γ est. IV-V / compàs 103-135

Yes\_ta - sia\_daensus re - cuer - dos la pu - ri - si\_ma bel - dad

Que sois o\_jos de mi pe - cho de mi pe\_chodul-ce i - man

D.C.

α' est. VI / compàs 136-160

Y la bri\_sa enrau\_do vue - - lo Le\_jos le\_jos va á lle - gar

ni - ña de la ni\_ña ange - li - cal an - - - ge - li - cal an - -

Vivo

- - ge - li - - cal

A aquesta estructura melòdica correspon la següent estructura mètrica:

est. I-V	<i>a7'</i>	Sobre un lecho de verdura
	<i>b7</i>	salpicado de coral
	<i>c7'</i>	cabe el tronco de una encina,
	<i>d7'</i>	de una encina secular,
	<i>e7'</i>	recostada está Corila,
	<i>f7'</i>	pastorcilla de alba faz,
	<i>g7'</i>	más hermosa que la aurora,
	<i>h7</i>	que la aurora al despuntar.
est. VI	<i>a7'</i>	Y la brisa en raudo vuelo
	<i>b7'</i>	lejos, lejos va a llevar
	<i>c7'</i>	los suspiros de la niña,
	<i>d7'</i>	de la niña angelical.

### 1.3.2 *La queixa d'amor* (1858)<sup>34</sup>

Com succeïa amb *Àurea Rosa*, *La queixa d'amor* coincideix amb l'etapa d'èxit de la seva obra fruit de la transformació temàtica iniciada a partir de 1850. Cal destacar que *La queixa d'amor* és la primera peça que l'autor subtitula com a idil·li,<sup>35</sup> fet que fa palesa l'evolució que acabarà amb el conreu d'un nou gènere literari com a continuació d'una tradició bucòlica arrelada a Catalunya com a mínim des del segle XVIII.<sup>36</sup> A tot això cal afegir-hi la popularització dels balls corejats,<sup>37</sup> que es començaran a escenificar amb un nou enfocament més classicitzant arran del trasllat, l'any 1857, als Jardins d'Euterpe. Els balls corejats, pel fet d'incloure la dansa com a disciplina, a banda del cant i l'acompanyament instrumental, van propiciar que les obres claverianes estiguessin subjectes a nous gèneres i, sobretot, a nous metres poètics condicionats pel ball. L'estructura musical d'aquesta peça la formen tres períodes melòdics que es van intercalant i succeint segons l'estructura següent:  $\alpha \beta \gamma \beta \gamma \alpha \gamma$ . La part  $\alpha$  és compresa en

<sup>34</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm. 1, p. 37-62.

<sup>35</sup> Canadell apunta que es deu al fet que es tracta d'una obra musical per a veus soles, vg. OPCJAC, p. 322.

<sup>36</sup> Vg. AVIÑOÀ, X.: "L'idil·li musical" dins ID., [et al]: *L'idil·li als segles XIX i XX*. op. cit., p.185-191.

<sup>37</sup> Vg. CARBONELL I GUBERNA, J.: "L'impacte dels espectacles de Josep Anselm Clavé", op. cit., p. 43-52.

les estrofes I, II, XV, XVI, la part  $\beta$  la constitueixen les estrofes III, VI, V, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII i la part  $\gamma$  és integrada per les estrofes VIII, XIV i XVII. Mentre que  $\beta$  i  $\gamma$  tenen la funció d'intercalar-se a mode de estrofa-tornada,  $\alpha$  introdueix la peça i en prepara el final:

$\alpha$

1/189                      16/204

I: Lo de sol esplendent (...)  
 XV: Amb gran atractiu (...)

(...) va un jove d'espai.  
 (...) un dolç petonet!

17/205                      43/221

II: Ressona entre els pins (...)  
 (...) i el bel dels anyells.  
 (...) i el bel dels anyells.

$\gamma$

89/161/223

VIII: I l'oreig de la tarda que es banya (...)  
 XIV: Baldament, ma nineta estimada (...)  
 XVII: I l'oreig de la tarda que es banya (...)

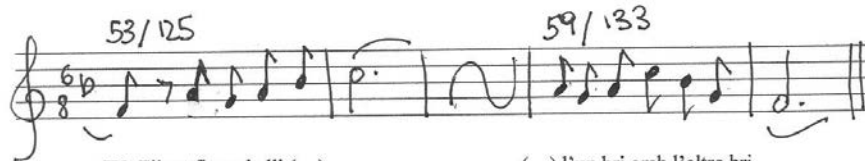
111/188/250

(...) va escampant esta quiexa d'amor.  
 (...) donaria mil gràcies a Déu!"  
 (...) va escampant parauletes d'amor.

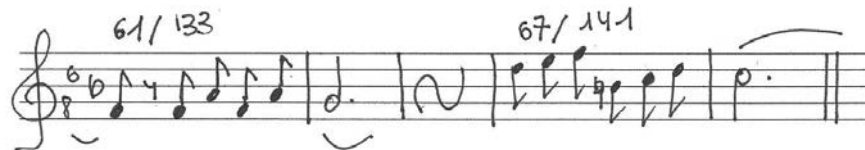


**β**  45/117 51/125

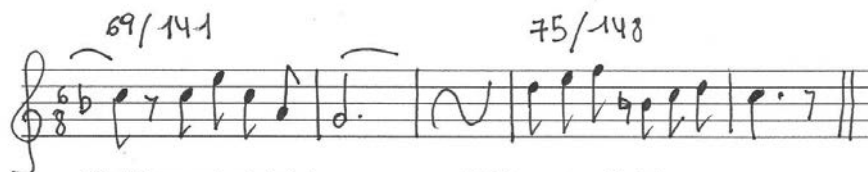
III: Lo jove a uns estanys (...) (...) de quinze a setze anys.  
 IX: "No bé t'he mirat (...) (...) que el cor m'ha cremat".

 53/125 59/133

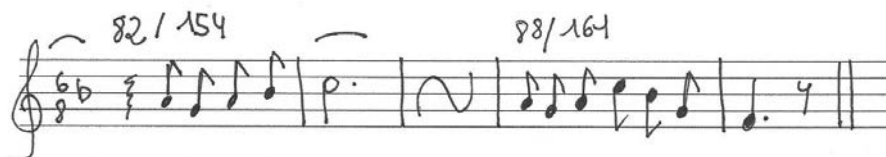
IV: Filant flocs de lli (...) (...) l'un bri amb l'altre bri.  
 X: "Pobret pur com grum (...) (...) del sol a la llum".

 61/133 67/141

V: Damunt sos genolls (...) (...) de dolços repolls.  
 XI: "Endolça ma sort (...) (...) plorant un conhort!

 69/141 75/148

VI: Al jove amb udols (...) (...) llançant un ai!, dolç.  
 XII: Que t'amen, són molts (...) (...) no em dóna un si dolç".

 82/154 88/161

VII: Perduda la por (...) (...) sospira d'amor.  
 XIII: "Tinc, nina, un ramat (...) (...) per joncs suplujat.

*La queixa d'amor* la componen XVII estrofes de quatre i cinc versos que s'organitzen segons tres estructures mètriques diferents les quals s'identifiquen amb cadascuna de les estructures melòdiques que hem vist:

$\alpha$ a b a b a b 5 5 5 5 5 5	$\beta$ a b a b a 5 5' 5 5' 5	$\gamma$ a b a b 9' 9 9' 9
-------------------------------------	----------------------------------	-------------------------------

### 1.3.3 *La danza campestre* (1863) <sup>38</sup>

Escrita el 1863, la polca *La danza campestre* coincideix amb el moment en què Clavé a) va fundar *El Metronomo*, la revista musical que permetia l'organització i la connexió de les diferents societats corals del moment (possiblement l'aparició d'aquesta publicació està motivada pel el viatge que va emprendre l'any anterior, Vic- Figueres,<sup>39</sup> amb la finalitat de visitar les diferents corals d'arreu del territori); i b) aquell mateix any els cors Clavé actuen al palau de la Zarzuela davant del rei. Aquest fet ve precedit per altres fites assolides també l'any 1862, com la introducció de Wagner a Catalunya<sup>40</sup> o bé la publicació d'*El libro del obrero*.<sup>41</sup> Totes elles demostren l'èxit i la solidesa en què es troba el moviment coral i, d'acord amb Canadell, responen a l'època daurada del moviment coral claverià. És curiós que en el moment en què en la poesia amorosa predomina el cultiu de l'idil·li i s'estigui donant una transformació temàtica cada vegada més propera al realisme de finals de segle, trobem una poesia com *La danza campestre*. En aquesta peça, hi ha una combinació de característiques típiques de la

<sup>38</sup> Vg. l'obra completa a l'annex núm. 1, p. 69-86.

<sup>39</sup> OPCJAC, p. 350-357.

<sup>40</sup> Ho farà al festival de Cors de Clavé de l'any 1862 als Jardins d'Euterpe amb la interpretació de la marxa de Tannhäuser. Per a un estudi complert sobre la recepció de Wagner a Catalunya, vg. VIALETTE, Aurèlie: "Clavé et «Le Cas Wagner»: réception populaire et expectatives bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX siècle", *Publication du Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine*, París: Université de La Sorbonne-Nouvelle, vol.III, 2009, p. 104-119.

<sup>41</sup> CLAVÉ, J.A. (et al.): *El libro del obrero*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1862.

poesia amorosa pertanyent al primer i al segon període establerts per Canadell, com ara l'aparició del mot "trovas" al tercer vers de la primera estrofa, la presència de déus típics de la tradició grecollatina amb la finalitat d'elevat el grau cultural de la composició i, al mateix temps, la presència d'onomatopeies pròpies de la tradició popular. A més, la cançó és escrita en llengua castellana. Hi ha hagut un retrocés respecte a *La queixa d'amor*? La resposta és no. Si ens fixem en l'estructura composicional de la peça veurem que és entre les peces més complexes que hem vist fins ara. Lluny de pensar en un retrocés hem de pensar en una constant experimentació i recerca de formes musicals dins de la qual Clavé mai abandonarà allò que li ha funcionat anteriorment; o, si més no, no ho farà sense millorar-ho abans i obrir-se així a nous horitzons musicals. L'estructura melòdica d'aquesta peça la formen quatre melodies diferents:  $\alpha \beta \gamma \alpha' \delta \gamma$ . Mentre que  $\alpha$  i  $\gamma$  marquen el que podrien ser l'inici i el final de dos períodes musicals iguals,  $\alpha'$  hi introdueix el segon anunciant que es tractarà d'un període diferent, fet que seguidament es constata amb l'aparició de  $\delta$  i finalitza amb  $\gamma$ , que ens recorda la relació i la pertinença al primer període. A  $\alpha$ , hi trobem la primera estrofa, a  $\beta$ , la segona i a  $\gamma$ , la tercera i la setena; tot i que en el cas de la setena es modifica l'ordre dels versos encara que siguin els mateixos.<sup>42</sup>  $\alpha'$  està intrigada per la quarta estrofa i, finalment,  $\delta$  la formen la cinquena i la sisena estrofa:

$\alpha$  est. I / compàs 17-67 <sup>43</sup>

The image shows a musical score for a piece titled "POLKA". It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is presented in three staves. The first staff contains the lyrics "La sierra occiden - tal Fe - botras po - ne Fe - botras po - ne". The second staff contains the lyrics "fi - - - bio ful - gor si fi - bio ful -". The third staff contains the lyrics "- gor". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked with a "POLKA" symbol.

<sup>42</sup> En l'anàlisi mètrica només escandirem els versos de la tercera estrofa.

<sup>43</sup> Hem detectat un error en la partitura, hauria de dir "tibio" enlloc de "fibio".

β est. II / compàs 68-93

Tosco rabel pre-

lu - dia Cam-pes - tre dan - za

Ehinchedealegres tri - nos La sel - va a - me-na

γ est. III i VII / compàs 93-123 i 204-230

Deltan bo - ril al tan,tan, tan,

pa-re-jas mil triscando van

α' est. IV / compàs 123-138

Ay y en brazos del za - gal tiernapas - to - ratiernapas - to - ra

dandoasial a - nimodulceespanjion

Gallardas

nin - fas del va lle a - le - gre

Fiesta anhe la da an he' la da nos con gre gó

Aquesta estructura melòdica, també presenta una estructura mètrica que la reforça:

α (est. I)	a10'	La sierra occidental Febo traspone.
	b10'	Su tenue resplandor Diana nos brinda.
	c10'	El coro pastoril trovas entone
	b10'	y el tierno corazón férvido rinda
	d4	culto al amor.
α'	e10'	Pastoras de alba faz, ninfas del valle,
	f10'	circunden vuestra sien púdicas lilas,
	e10'	y el pecho juvenil dulce avasalle
	g10'	y anegue de placer, de esas pupilas
	d4	tibio fulgor.
α' (est. IV)	a10'	Y en brazos del zagal, tierna pastora,
	b10'	con júbilo infantil, céspede huella,
	b10'	y acoge con amor tierna querella
	c4	su corazón,
β (est. II)	d4'	dando así al ánimo
	b4	dulce expansión.
	a6'	Tosco rabel preludia
	b4'	campestre danza.
	c6'	Grave sonido al viento
	b4'	la gaita lanza.
	d6'	Rústico caramillo
e4'	festivo suena	
f6'	e hinche de alegres trinos	
e4'	la selva amena.	

(est. III-VII)	$\gamma$	a4	Del tamboril
		b4	al tan, tan, tan,
		b4	con ledo afán
		a4	parejas mil
		b4	triscando van.
(est. V-VI)	$\delta$	a4'	Gallardas ninfas
		b4'	del valle alegre,
		b4'	do extiende el Segre
		a4'	sus claras linfas,
		c4'	so la enramada
		d4'	de agreste selva
		c4'	fiesta anhelada
	e4	nos congregó.	

El resultat d'aquest patró compositiu és una melodia formada per grans blocs melòdics fàcilment identificables que, a banda d'evitar la monotonia melòdica i garantir una certa experimentació amb les formes musicals que, va evolucionant i tornant-se més complexa amb el temps, permeten una millor organització de l'obra i de la peça, distribuïda per parts, fet que assegura una memorització de l'obra per part dels cantaires. D'aquesta manera, Clavé pot donar una resposta a les necessitats de les diferents classes socials que intervenen en el seu projecte de canvi mentre idea un sistema compositiu viable, que ajudi en la seva execució a les característiques concretes dels intèrprets de classe obrera perquè siguin reconeguts com a part de la societat en les seves *performances* culturals, satisfà el gust per melodies noves de la classe benestant i els proporciona una nova forma d'oci. A diferència del patró anterior, aquest permet també una certa complicació harmònica sense perdre de vista el punt de tornada; així que encara que les obres hagin de ser interpretades, i no ho podem oblidar, per cantaires que són analfabets musicals, Clavé no ha de renunciar a la seva formació musical més avançada i pot incloure-hi elaboracions harmòniques més complexes. De fet, si ens fixem en les melodies, veurem que lluny de ser repetitives, es desenvolupen melòdica i harmònicament, i només es dupliquen, en la seva totalitat, els blocs melòdics complets on s'insereixen.

## 2. Composició musical i europeïtzació

### 2.1 El procés compositiu a partir de 1867

L'inici del segon període, caracteritzat per l'aproximació de la música claveriana a les formes musicals europees del moment, en realitat ja ve marcat anteriorment per dues fites: l'escriptura, el 1859, de *L'aplec del remei*,<sup>44</sup> fruit de la proliferació del teatre líric en castellà sota la forma de la sarsuela; i, més endavant, la introducció del Wagner a Catalunya, el 1862.<sup>45</sup> També hi ha precedents, a partir de 1861, amb l'escriptura de *Los pescadors*, d'una nova orientació compositiva; no obstant això, serà l'any 1867 quan es produeixi un canvi substancial en l'obra claveriana que es reflectirà en el procés compositiu seguit per l'autor. D'acord amb l'estudi de Canadell,<sup>46</sup> el període establert a partir de 1867, es correspon amb l'etapa de maduració creativa. Hi ha una disminució pel que fa la producció quantitativa, però hi ha un augment qualitatiu. Tot i així, en aquest moment, el projecte claverià entra en crisi per causes polítiques<sup>47</sup> i per l'auge del teatre com a competència d'oci o oferta cultural. Per afrontar la crisi del seu projecte –el 1867 tornarà a canviar la seu de les seves *performances* dels Jardins dels camps Elisis als Jardins del Tívoli, un espai més petit que no permet desenvolupar amb plenitud els espectacles claverians–, l'autor duu a terme diferents iniciatives com ara l'organització d'un concert nacional amb músiques folklòriques d'arreu d'Espanya, el 1868, o bé la reducció del cost de l'entrada en els vuit concerts de format ballable que organitza l'any

---

<sup>44</sup> La primera sarsuela en català, *Setze jutges*, la va escriure Josep Pujades i es va estrenar al Liceu l'any 1858.

<sup>45</sup> Mestres trova semblances entre el músic alemany i l'autor: “Y yá qu' inicialment hem parlat del gran reformador alemany, no podém menos de fer notar certs punts de contacte qu'existeixen entre ell y'l nostre músich-poeta. L'un y l'altre consagran sos esforços á educar lo gust musical y desterrar rutinas; sols que l'un pugna ab los *dilettanti* de quant y l'altre ab los infelissos auditors de la música de taberna. Y mentres una part del món musical califica d'escéntrich y de boig al primer, l'altre part imputa al segon lo crim de rebaixar l'Art de la Música fentlo accessible á todas les inteligencias”. Vg. MESTRES, A.: *Clavé, sa vida y sas obres*. Barcelona: Tio. Espasa germans i Salvat, 1876, p.29.

<sup>46</sup> OPCJAC, vol. I, p. 207-499.

<sup>47</sup> Clavé és deportat a Madrid el 1867, i a partir de 1871 assumirà càrrecs polítics que passaran per davant de la seva producció cultural. El mateix any és president de la Diputació Provincial de Barcelona; el 1873 és governador civil de Castelló, forma part de la junta de salvació i defensa de Catalunya i és nomenat delegat del govern a Tarragona.

següent. Malauradament, aquestes iniciatives no poden competir amb la nova oferta cultural triomfant, el teatre, i deixen l'autor en un estat econòmic precari.

Les obres escrites a partir de 1867 prenen una nova direcció i persegueixen la qualitat poètica i musical. Literàriament, són descriptives i de to realista: escriu peces dedicades als oficis catalans, de forma propera al quadre de costums, com ara *La Maquinista* (1867) o bé *Pel juny la falç al puny* (1869) i també de marcat contingut polític com *La revolució* (1867) o bé l'adaptació de l'himne revolucionari francès, *La Marsellesa* (1871). Musicalment, ens trobem davant d'obres que presenten una complexitat notable respecte a les anteriors; tant és així que la majoria d'obres d'aquest període les hem incloses dins l'apartat d'heterestrofisme del nostre RMOPCC atès que la complexitat melòdica es tradueix, també, en fórmules mètriques.<sup>48</sup> A partir d'aquesta data, trobem obres que, en el pla compositiu, no es poden desglossar en patrons concrets, sinó que s'han de dividir en parts diferenciades temàticament. Moltes d'elles presenten una estructura narrativa que unifica i dona sentit a la composició i, a més a més, incorporen instruments i d'altres elements per tal d'aconseguir noves sonoritats, com ara, en el cas de *La Maquinista*, l'ús de la campana o l'enclusa per a dotar l'obra de més realisme, reproduint l'ambient de fàbrica on es desenvolupa l'acció dramàtica. Aquesta nova manera compositiva ens recorda, primerament, l'esquema simfònic de Beethoven<sup>49</sup> i, seguidament, *La simfonia fantàstica* de Berlioz de 1830 que va suposar una innovació en la música romàntica gràcies a la incorporació d'un argument narratiu i la recerca de noves sonoritats instrumentals.<sup>50</sup> L'interès per la innovació del model simfònic per part de Clavé es pot explicar com un intent d'experimentació sobre la base de la música clàssica, és a dir, de l'esfera culta, i, val a dir-ho, potser també com la temptativa de fer-s'hi un lloc, d'una banda, aprofitant la reaparició de Beethoven als programes de concerts de Barcelona el 1861 i, de l'altra, cobrint la necessitat d'omplir

---

<sup>48</sup> Vg. l'apartat d'heterestrofisme del RMOPCC.

<sup>49</sup> Recordem la semblança beethoveniana a *Goigs i planys*, vg. SALVAT, Joan: "Una semblança beethoveniana", *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, juliol de 1924, p. 180-181.

<sup>50</sup> CHAVARRIA, Xavier: "Deliris musicals romàntics. La simfonia fantàstica d'Hector Berlioz", *Serra d'or*, núm. 681, Barcelona, 2016, p. 50-53.



el buit existent en el repertori simfònic de la ciutat comtal.<sup>51</sup> Tot plegat ho hem de relacionar amb les tendències finiseculars centrades en la regularització del procés de recepció de la música europea a la ciutat de Barcelona; i finalment serà Antoni Nicolau<sup>52</sup> qui reforçarà els fonaments del repertori simfònic fent escoltar diverses vegades la sèrie de les nou simfonies beethovenianes, assolint així “l’assumpció real del cànon simfònic europeu”.<sup>53</sup>

## 2.2 Anàlisi d’*Una Fontada*<sup>54</sup>

El canvi compositiu produït el 1867 ja no ens permet examinar les peces a partir de patrons concrets, sinó que la complexitat melòdica ens porta a un anàlisi estructural basat en la divisió temàtica. Per entendre millor la nova orientació compositiva, ens basarem en l’anàlisi d’*Una Fontada* de 1867. Es tracta d’una peça per a cor i orquestra formada per un total de 271v que es divideix en cinc rigodons els quals, en realitat, són cinc episodis narratius que expliquen un dia de caça. Cadascun d’aquests moviments és la repetició d’un mateix període estròfic introduït per un subtítol que resumeix l’escena narrativa que s’hi desenvolupa: I “Al rómprer l’alba”, II “Costa amunt”, III “La cacera”, IV “Turbonada d’estiu”, IV “Llevant de taula”.

Si ens fixem en el títol *Una fontada*, ens ve a la ment *La font del roure* i, per tant, com a analogia, implícitament pensem que deu tractar-se d’una obra d’ambientació bucòlica en la que hi trobem una escena amorosa. I en certa manera, tret d’algunes variants, és així. El primer moviment, “Al rómprer l’alba” pren el to de l’alborada, emprada també en altres obres com ara *A una hermosa en sus dias*, i, com a tal, anuncia l’arribada del dia i convida a les “ninetes hermoses a deixar lo llit”. El silenci de la nit és trencat pel so de la campana que arriba amb els primers rajos de sol. La presència de les “nines” sembla ser imprescindible per a fer una “fontada”, és a dir, anar d’excursió

---

<sup>51</sup> BONASTRE, Francesc: “La música simfònica i els concerts a la Barcelona del segle XIX: de l’asimetria a la paràbola”, dins ID., op. cit., p.62

<sup>52</sup> Fundador de la Societat Catalana de Concerts, el 1892.

<sup>53</sup> BONASTRE, Francesc: “La música simfònica i els concerts a la Barcelona del segle XIX: de l’asimetria a la paràbola”, dins ID., op. cit., p. 80-81.

<sup>54</sup> Vg. l’obra completa a l’annex núm.1, p. 86-122.

fins a una font propera on poder abeurar-se i celebrar el dia amb la resta de companys. La “fontada”, és molt esperada pels “amants”, que “sospiren”. L’autor expressa el desig que sigui un “faust auguri de la festa”. Aquesta primera part ve acompanyada per percussió possiblement amb la intenció de contribuir a aquest inici del dia.

El segon moviment, “Costa amunt”, narra el camí d’anada fins a la font, tal com les “matrones maimones” –és a dir, les que tenen un cert llinatge o prestigi– van en carros empentats per homes forts. Durant el camí s’escolten paraules de confort i estimulació entre els participants. Finalment quan arriben a la font, l’indret, com sol passar en les cançons de temàtica pastoril o els idil·lis, és descrit sota el tòpic literari del *locus amoenus*, la font cau entre el serrat i és un lloc ombrívol que convida a “l’esbarjo” i el “regosig”, i on també és possible que es produeixi una escena amorosa entre els participants atès que s’hi poden escoltar “cantars plens d’harmonia” i “sospirs d’amant desig”.<sup>55</sup> Durant aquest moviment, es poden escoltar cascavells i xiulets, que transmeten la sensació de la posada en marxa i també l’encoratjament per a dur a terme el costerut trajecte.

El fil narratiu dels protagonistes de la “fontada” ens porta ara al tercer moviment, “La cacera”, on semblant al que fa amb altres peces on retrata els diferents oficis o costums tradicionals (com fa per exemple a *Los pescadors*), ens endinsa en una activitat que comença amb el so del corn seguit dels crits excitats dels “cans”. La cacera és protagonitzada pel sector masculí dels participants i tindrà el propòsit d’aportar la vianda que es menjaran vora la font. En aquest sentit, és entesa com un “obsequi per a les nines amades”. A mesura que anem avançant, es poden sentir els trets que la caracteritzen.

A l’escena següent “Turbonda d’estiu”, assistim a una tempesta matinal durant l’estació estival; per això, podrem escoltar el soroll de la pluja i els trons durant tot el moviment –i potser aquesta és la part més experimental de l’obra. La tempesta és anunciada per l’oreneta que s’amaga dins les soques buides o “bucs”. L’autor narra

---

<sup>55</sup> Si analitzéssim aquest rigodó a partir de les isotopies, també podríem trobar passatges d’on es destil·la una segona lectura propera a l’erotisme.

detalladament com s'origina la tempesta i com es desenvolupa. I, finalment, l'arc de Sant Martí en presagia el final i l'inici del temps de bonança.<sup>56</sup>

Finalment, la “fontada” acaba, com és característic en les obres claverianes, amb una celebració que es produeix al cinquè moviment, “Llevant de taula”. Ara pren el to de les cançons de brindis, per la qual cosa sentirem el dring dels gots durant tota l'escena, i atenem a la festa dels protagonistes de la “fontada” que, amb les copes de vi lloen les “belles” i “canten himnes al patriarca” Noè. Clouen el rigodó, i també l'obra, “les nines somrises” “que coronen l'immens pler d'esta fontada” tornant així a l'element inicial que l'havia motivada.

---

<sup>56</sup>Apel·les Mestres fa referència a aquesta escena de la Fontada per fer notar i exaltar l'evolució de la poesia claveriana, concretament en destaca la ironia i la dolça tendresa, vg. MESTRES, A.: “En Clavé, poeta”, *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, juliol de 1924, p. 171-172.

## **IV. ORALITAT, POESIA I MÚSICA EN L'OBRA DE CLAVÉ**

El sonido solo existe cuando abandona la existencia

Walter J. Ong

*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*

#### IV. Oralitat, poesia i música en l'obra de Clavé

Walter Ong estableix una classificació de les cultures orals primàries, aquelles en què el pensament està vinculat a la comunicació.<sup>1</sup> Mentre que en les societats lletrades l'escriptura serveix per estructurar el pensament en un espai extern i alternatiu, en les orals la manera d'estructurar el pensament en la memòria s'esdevé mercès a unes estructures repetitives que permetin organitzar-lo i recordar-lo mitjançant estructures mnemotècniques, com per exemple l'ús de frases fetes, proverbis o endevinalles, entre d'altres. La redundància i la repetició són essencials per a la continuïtat del pensament per mantenir en sintonia el locutor i el receptor i, al mateix temps, per garantir l'eficàcia comunicativa. Així doncs, és essencial la difusió del coneixement en forma de relat atès que els processos narratius també participen en l'organització de la memòria.

El coneixement es transmet generacionalment al llarg dels segles i això, segons Ong, configura una societat tradicionalista o conservadora ja que el fet que la ment estigui subjecta a la transmissió del saber fa que no pugui experimentar com ho poden fer les ments de les societats que es basen en l'escriptura, amb l'avantatge que aquesta ofereix com a espai d'alliberació i experimentació. No obstant això, a diferència de les societats alfabetitzades, les cultures orals desenvolupen la capacitat d'improvisació a l'hora de transferir els coneixements fet que, en certa manera, els permet l'actualització del saber.

La tradició i conservació pròpies de les cultures orals es poden veure reflectides en la figura del savi, el posseïdor i conservador del saber de la comunitat. A diferència de les societats lletrades que situen el coneixement en un lloc abstracte, les orals ho fan en la quotidianitat de les experiències diàries, i es dona un context de lluita on els proverbis i les endevinalles no solament serveixen per emmagatzemar el saber sinó també per dur a terme combats verbals que posen de manifest el domini del coneixement i, de retruc, permeten la identificació del locutor amb el saber i, per tant, amb la comunitat a la qual pertany. Atès que en aquestes societats la comunicació

---

<sup>1</sup> ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Més endavant han estat revisades per Albert B. Lord a LORD, Albert B.: "Characteristics of orality". *Oral Tradicion*. Center for Studies in Oral Tradicion: Columbia, 2/1, 1987, p.54-72.

verbal es dona a través d'interaccions espontànies, les relacions interpersonals ocupen un lloc destacat i en els actes comunicatius assumeixen un paper essencial la gestualitat i el context que envolta el missatge. Així doncs, les cultures orals solen ser comunitàries i exterioritzades de manera que actuen tenint en compte la col·lectivitat, i viuen intensament en el present, desprenent-se de tots els records que no tenen pertinència en l'actualitat per afrontar la immediatesa.

Ara que hem vist la classificació d'Ong, no podem evitar establir certes similituds amb el que succeeix en el temps de Josep Anselm Clavé. Fill d'una família de menestrals, formava part del sector minoritari de la població que tenia accés al privilegi de l'educació. El sector majoritari estava integrat per la classe obrera, que a principis del segle XIX gairebé no tenia cap mena de contacte amb la cultura. Ara bé, el projecte de transformació social que va dur a terme Clavé durant el segle XIX va contribuir a la difusió i la democratització de la cultura i, en conseqüència, a l'alfabetització progressiva:

En el siglo XIX, los Centros de lectura florecen por toda la península. En Cataluña, todos tienen un fuerte compromiso con la clase obrera y especialmente con sus Instituciones Corales que organizaban conciertos en ellos, como en Reus, Figueras o Igualada. En estos centros se enseñaba a leer y se leía en voz alta para grupos. Además existían clases nocturnas, lo cual hacía posible que los trabajadores asistieran a los cursos después de su día de trabajo. Comas i Güell explica que el hecho de que se democratizara la lectura no se debía tanto a la disminución del coste de la edición sino al hecho de que se cambiara la ubicación de la lectura, es decir al hecho de que se pasara de un ámbito privado a un ámbito colectivo en el cual se pudiera compartir la experiencia y en el cual la lectura pudiera ser motivo de comunicación social. El centro de lectura es uno de los espacios urbanos del siglo XIX en el cual se forma una nueva comunidad cultural, fruto exclusivo de la revolución industrial. Estos centros y la creación de bibliotecas populares contribuyeron a crear una necesidad de la lectura y de la cultura en el ciudadano moderno.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> VIALETTE, Aurèlie: *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación*. Berkeley: University of California, 2009, p.217.

Malgrat Walter Ong també estableixi una distinció semblant, atesa l'especificitat del moment històric en què es basa la nostra recerca, la seva classificació no ens ajuda gaire per la dificultat d'aplicar-la a aquest moment històric. Tenint en compte tot això, per definir l'oralitat que es produeix al segle XIX català, ens cal valorar la classificació de Paul Zumthor, d'una "oralitat mixta". En la seva tripartició Zumthor proposa:<sup>3</sup> el primer element, "primari o immediat" no comporta cap contacte amb l'escriptura; el segon, l' "oralitat mixta", suposa una influència parcial o externa de l'escriptura i prové d'una cultura escrita; i el tercer, l'"oralitat secundària", és quan l'oralitat es recupera a partir de testimonis escrits i, per tant, es debiliten els valors de la veu en el seu ús i el seu imaginari perquè la recerca és fruit de l'esforç d'una societat lletrada.<sup>4</sup> D'aquesta manera, l'oralitat que es produeix al segle XIX català es pot encasellar dins de l'oralitat mixta ja que es dona en un període en què pràcticament només les classes benestants de la societat catalana tenen accés a l'escolartització. Tot i així, també és una oralitat que s'anirà transformant, paulatinament, i que acabarà diversificant-se, d'una banda, amb la progressiva democratització de la cultura cap a finals del segle XIX i principis del XX, i de l'altra, per l'aparició de les noves tecnologies de la comunicació, com ara la invenció del telèfon, la ràdio o la televisió, entre d'altres. Aquesta transformació l'hem d'entendre dins de la teoria del *continuum* cultural desenvolupada per Mostacero, segons la qual un producte oral pot transformar-se en escrit i tornar a ser oral a causa de les diferents dinàmiques socials.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> ZUMTHOR, Paul: *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: ABADA Editores, 2006, p.50-51.

<sup>4</sup> A banda d' Ong i Zumthor, recentment altres estudiosos han classificat l'oralitat en l'actualitat, vg. MOSTACERO, Rudy: "Oralidad, escritura y escrituralidad". *Enunciación*. Bogotá: Xpress Gráfico y digital S.A., vol. 16, núm. 2, juliol-decembre, 2011, p. 102. No obstant això, la classificació de Mostacero, atès la seva vigent aplicació, tampoc ens serveix per a definir l'oralitat que es produeix al segle XIX català.

<sup>5</sup> MOSTACERO, Rudy: "La literatura en el *continuum* cultural: una propuesta de definición". *XII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*. Caracas: Instituto Pedagógico de Caracas, 1987. La teoria del *continuum* cultural és redefinida i ampliada a "Oralidad, escritura y escrituralidad". *Enunciación*. Bogotá: Xpress Gráfico y digital S.A., vol. 16, núm. 2, juliol-decembre, 2011, p. 100-119. Hi ha altres autors que també han seguit aquesta teoria vg. CASSANY, D. "Lo escrito desde el análisis del discurso". *Lexis*, XXIII, 1999, (2), p. 213-242. CERVERA, Á: *La irrupción del coloquialismo en Internet y las nuevas tecnologías*. II Congreso Internacional de la Lengua Española. España: Instituto Cervantes, 2002.

Si ens centrem ara en les societats corals de Clavé, podem establir certes relacions amb les cultures orals primàries d'Ong. El director de la societat coral és, en realitat, com el savi ancià, l'únic que posseeix els coneixements, en aquest cas musicals i literaris, que ha de transmetre als cantaires. Ateses les característiques socials dels coristes, majoritàriament analfabets, l'aprenentatge dels continguts s'havia de fer oralment mitjançant la repetició i la memorització, i posteriorment eren transmesos als concerts, a través d'una *performance* musical on els gestos del director i el context on es produeix assoleixen un paper essencial:

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 compàs de la música. I el català, per a ell, és llengua d'una cultura, la de l'espectacle, i el seu ús 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.<sup>6</sup>

El funcionament de les societats corals es feia sota un plantejament i unes directrius comunes i col·lectives:

El coro sí funciona metafóricamente como propulsor de armonía. Esta armonía es ante todo visual y auditiva, la de centenares de obreros alineados en los escenarios cantando al unísono. Pero es igualmente rítmica, la de unos coristas capaces de hacer bailar a su público, unos bailes *de moda* que implicaban medida, pasos, figuras. Y el coro en el escenario presenta sobre todo un deseo de armonía social, la presencia de estos cuerpos salidos de la fábrica bien *afinados*, obedientes a un ritmo no sólo musical sino social, que en vez de ser una amenaza revolucionaria se convierten en espectáculo que el resto de la sociedad paga por escuchar cada fin de semana, creando así el ritmo de los tiempos modernos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> VIALETTE, Aurélie, "L'art de dirigir: la música com a instrument de control de l'obrer", *Anuari Verdager* 17, 2009., p. 506.

<sup>7</sup> EAD., *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX* espanyol, *op. cit.*, p.25.



Ara bé, cal puntualitzar aquestes similituds que trobem amb les comunitats d'Ong perquè, en el cas català, no són sorgides esporàdicament per un grup social que comparteix una sèries de característiques sinó que són construïdes pel mateix Clavé aprofitant les identitats compartides per un sector concret de la societat catalana de mitjans del segle XIX. Clavé veu en la classe obrera la necessitat i l'oportunitat de promoure un canvi social i cultural. El fet de ser l'únic que posseeix el coneixement, i la seva decisió de posar-lo al servei d'aquesta classe social, el converteix en l'ideòleg d'un projecte de renovació social i cultural. Amb la creació de les societats corals crea noves formes d'oci i de socialització per a la classe obrera; cohesiona la classe obrera a través del sentiment de pertinença a un grup social; contribueix a la democratització de la cultura; i promou l'acceptació de les diferents classes socials i, en conseqüència, el benestar social. És la seva posició com a ideòleg el que el farà subjecte de mitificacions pòstumes que romandran en la memòria col·lectiva a causa de la popularitat que va assolir entre la classe obrera.<sup>8</sup> Encara que Clavé sigui lletrat i, per tant, composi les seves obres mitjançant l'escriptura, per dur a terme el projecte de renovació social i cultural necessita partir de l'oralitat. D'una banda, es veu confrontat amb les idiosincràsies de la classe obrera com a comunitat no alfabetitzada i de l'altra, la voluntat d'inscriure's en les directrius del romanticisme i el nacionalisme que pretén recuperar les arrels folklòriques i identitàries d'un poble.<sup>9</sup> A partir d'això, comprovem que l'oralitat del projecte claverià comparteix aspectes i és comparable a l'oralitat que descriu Ong, però, al mateix temps, està al servei d'un projecte social i cultural més gran que se situa en un espai de transivitat entre l'oralitat i l'escriptura.

Tenim indicis, a partir de la nostra recerca, que Clavé no crea oralment les seves obres sinó que ho fa partint de l'escriptura, la qual cosa li permetrà revisar constantment allò produeix, experimentar i crear noves fórmules musicals inspirades en la tradició

---

<sup>8</sup> Duling defineix la memòria col·lectiva de la següent manera: "Is de notion that people remember together with other people and that memory is constructed in, by and for social group. Collective memory in relation to smaller groups is sometimes called 'social memory', whereas, in relation to whole cultures, it tends to be called 'cultural memory'. Both types of collective memory include 'memory sites' such as works of art, ritual acts, símbols, celebrations, memorials, libràries, writings and much more, all of which reinforce the collective identity of people". DULING, D.C.: "Memory, collective memory, orality and gospels". *HTS Teologise Studies*, 67/1, 2011, p. 1-11.

<sup>9</sup> Per a més informació sobre la recuperació de les arrels folklòriques és un àmbit europeu que es dona durant el segon terç del segle XIX i en el qual hi participa Clavé, vg. SUBIRÀ, José: *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*. Madrid: Imp. "Alrededor del mundo", 1924, p. 10-27.

folklòrica. Tanmateix, això no deixa espai per a la improvisació atès que es transmet allò que s'ha escrit seguint-ne les pautes prefixades en el moment de la concepció, i això limita la llibertat de creació en la transmissió oral de les obres per part de la classe obrera. A més a més, Clavé mai no arriba demostrar tots els seus coneixements perquè haurà d'adaptar-se a la possibilitat d'execució dels coristes que interpreten les seves obres:<sup>10</sup> obrers sense coneixements literaris ni musicals que canten de memòria i d'oïda. Aquesta dificultat li fa desenvolupar una intel·ligència pràctica per aprofitar els recursos que té i explotar-los al màxim:

Clavé, como armonista tuvo que luchar con los elementos para los cuales escribía. Ciertas dificultades de ejecución como las cromáticas, los retardos, los saltos de cuarta, de sexta aumentadas, de séptima mayor y otras entonaciones, son y serán siempre muy duras, si no imposibles, para los que cantan de oído, y de ellas y de otros muchos recursos tuvo que privarse en la composición de sus coros para facilitar su comprensión y asegurar su efecto.<sup>11</sup>

D'acord amb el que dèiem sobre el no-espai per a la improvisació en l'acte de la transferència de coneixement oral, no és casual que, pel que fa a la transmissió de les seves obres, Clavé tampoc no deixi solament a l'oralitat i a la memòria col·lectiva aquesta funció. Si hagués estat altrament, les seves cançons haurien patit múltiples variacions i transformacions. Però Clavé té plena consciència de la rellevància dels seus escrits i vol construir-se un arxiu personal per consultar-lo, revisar-lo i, en definitiva, controlar-lo.<sup>12</sup> En una de les cartes que el músic envia a la seva dona quan se'n va a fer el viatge Barcelona-Figueres, li demana explícitament que guardi tota la correspondència que li enviï i li explica per què:

El relato breve que sigue a esta carta os dará una idea aunque pequeña de lo mucho que nos place haber emprendido una excursión tan pintoresca. Yo voy tomando nota de todo, porque los bellos paisajes que se presentan á nuestra vista, los cuentos y

---

<sup>10</sup> ALBET, Montserrat: "Un trabajo técnico inédito de J.A. Clavé", *Estudios Pro-Arte*, Barcelona: Ideart, 1975, p.78-90.

<sup>11</sup> RODOREDA, J. *Clavé y su obra*. Barcelona: Imprenta y litografía de José Cunill Sala, 1897, p. 29.

<sup>12</sup> OPCJAC, p. 350-52.

tradiciones que recojo de los sencillos campesinos y las costumbres de algunas de las poblaciones en que paramos, todo presta á escribir un cuaderno de poesías curiosas, en particular para los que unidos recorreremos tantas preciosidades. Así, mi idea es anotar todo lo que sea digno de dar mayor realce á las mismas, y no será mas de que conserves para cuando vuelva la relación que sigue, que esta tarde he escrito y las demás que te envié, para el caso de que si se me extraviase algún papel pueda guiarme con los que estén en tu poder para recordar mejor cuanto haya visto, oído y admirado.<sup>13</sup>

Cap a la segona meitat de la dècada dels anys quaranta, a Barcelona van començar a aparèixer els fulletons *El cantor de las hermosas* (1846) que contenien algunes lletres de les cançons claverianes. Més endavant, van sorgir els quaderns de les *Flores de estío* (1857), que compilaven els textos poètics i que a la vegada eren publicats i anunciats al diari que va crear i dirigir el mateix Clavé i l'*Eco de Euterpe* (1859), on de vegades també apareixien alguns versos inèdits o que ja havien estat editats en altres publicacions. A banda de l'*Eco de Euterpe*, també va fundar i dirigir *El Metrónomo* (1863) i *La Vanguardia* (1868) i cadascuna d'aquestes publicacions es distribuïa de manera diferent, anava dirigit a un públic determinat i, s'hi difonia una ideologia concreta:

L'*Eco de Euterpe* com a director de la Societat Coral Euterpe, com a empresari dels jardins del Passeig de Gràcia i com a intel·lectual, per què no anomenar-lo així, al servei de la concòrdia entre classes i educador dels treballadors barcelonins; a *El Metrónomo*, com a codirector de la xarxa musical i obrera estesa pel territori català i com a estendard de la superació i el progrés cultural; i a *La Vanguardia*, com a polític exigent i com a republicà federalista convençut.<sup>14</sup>

Aquesta estratègia d'edició i propaganda garantia una difusió i popularització de l'obra alhora que permetia controlar i fixar el text cantat. Conferia a la seva obra la possibilitat de romandre en un espai abstracte, l'escrit, que li permetés de ser recordada en la seva integritat original. La constant "recanalització" dels textos de l'escriptura a l'oralitat i

---

<sup>13</sup> Cartes conservades en el Fons Josep Anselm Clavé de l'Arxiu de la Biblioteca Nacional de Catalunya.

<sup>14</sup> CANADELL I RUSIÑOL, R.: «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 & GEELC, 200, p. 203.

viceversa es pot explicar dins de la teoria del *continuum* cultural desenvolupada per Mostacero i també emprada per Cassany:

[...] lo oral y lo escrito comparten un mismo espacio, que es el de la comunicación en la comunidad de hablantes de una lengua, [y] expresan formas culturales complementarias y se recanalizan y transforman entre sí de modo continuo: se escribe lo oral para ser recordado, se ejecuta oralmente lo escrito en contextos particulares, etc. De este modo, oralidad y escrituralidad constituyen formas complementarias de expresar las distintas manifestaciones culturales de una comunidad compuesta por personas con distintas experiencias y formaciones.<sup>15</sup>

Sota l'etiqueta de comunitat també s'amaguen certes consideracions que cal tenir en compte. Si bé és cert que Clavé és l'ideòleg d'un projecte social i cultural que s'organitza en societats corals que actuen sota una filosofia i unes directrius comunes, per a garantir el seu funcionament, cal establir-ne unes pautes:

Conviene estudiar de cerca las condiciones materiales que permitieron que los coros se formaran y existieran. Las historias escritas sobre las asociaciones corales indican que se crearon de manera espontánea y creativa por impulso personal de Clavé. Sin embargo, no pervivieron como un movimiento espontáneo porque resultaba necesario establecer reglas de funcionamiento gracias a las cuales podía adquirir una cierta institucionalización. Esta institucionalización era imprescindible para obtener un reconocimiento artístico y social, y la posibilidad de mantener su propia existencia. Los coros se organizaron bajo el régimen asociativo y se redactaron unos estatutos (modalidad administrativa obligatoria para cada coro que se iba formando en Cataluña). Por lo tanto, el movimiento coral entró en un proceso legal que por un lado organizaba y definía claramente los derechos de la asociación y de sus miembros, asegurando su obediencia a la ley española de derecho de reunión, y por otro implicaba una posibilidad de control del movimiento por parte de Clavé y de las autoridades.<sup>16</sup>

Si les regles de funcionament eren necessàries per a garantir l'existència de les societats corals, per a definir el projecte claverià calia que l'ideòleg l'abastís d'ideologia. Ara bé, cal afegir que, dins la tasca social i cultural que va dur a terme Clavé i que va suposar una millora en el benestar social, ell des de la pròpia ideologia va decidir quins

---

<sup>15</sup> CASSANY, D. "Lo escrito desde el análisis del discurso". *Lexis*, XXIII, 1999, (2), p. 226.

<sup>16</sup> VIALETTE, A.: *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX* espanyol, *op. cit.*, p.40.

missatges havien de contenir i difondre les seves cançons i, sobretot, com havien de ser els estatus que reguessin les societats corals i, a més a més, quines pautes socials havia de seguir la classe obrera. Respecte a aquest últim punt, no podem oblidar el descobriment que Vialette va fer entorn de l'escriptura d'*El libro del obrero*,<sup>17</sup> un volum publicat l'any 1862 per Clavé i altres intel·lectuals de l'època aparentment dedicat a la classe proletària, però que no deixa de ser un manual per detallar totes les pautes de comportament social que cal seguir:

La lectura de *El libro del obrero* es decisiva para entender las tensiones entre proletariado y filántropos en la España decimonónica. Sus autores usan recursos ideológicos y morales con el fin de restringir la fuerza creciente representada por los obreros, e intentan imponer sobre ellos una superioridad social, económica e intelectual. Cada texto es un documento moral de la conducta que el obrero debe seguir, o reproducir, para mejorar su condición. El libro asume que, dada la autoridad de los escritores, el imperativo contenido en los textos es incuestionable. A lo largo del volumen, se establecen criterios de vida presentados como indispensables para la felicidad de la clase trabajadora.<sup>18</sup>

Podem establir una sèrie de similituds entre les societats corals de Clavé i les cultures orals primàries d'Ong, que ja hem esmentat, però també hi ha certs matisos que no podem obviar: La principal diferència rau en el fet que les societats corals són agrupacions que es van fundar dins d'un moviment social i cultural premeditat i liderat per Clavé que respon a unes necessitats socials i culturals de la societat catalana del segle XIX. L'oralitat que podem trobar en aquestes societats corals queda lluny, al mateix temps que s'hi relaciona, de l'oralitat que trobem en les comunitats d'Ong sempre que les entenguem de forma relativa ja que la idea d'una cultura oral pura, és un mite<sup>19</sup> i, en aquest sentit, les societats corals claverianes en són un bon exemple a causa de les nombroses intercomunicacions entre l'oralitat i l'escriptura. D'aquesta manera,

---

<sup>17</sup> CLAVÉ, J.A. (et al.): *El libro del obrero*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1862.

<sup>18</sup> VIALETTE, A.: "Peligros de un obrero lector: Filantropos, editores y prolateriado en la España del siglo XIX" *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. LXVI/2, juny 2012, p. 217.

<sup>19</sup> FINNEGAN, Ruth: *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 24.

podem concloure que l'oralitat de Clavé no deixa de ser, en certa manera, una nova forma que podem definir com aquella que imita el model tradicional, mitjançant les característiques i recursos que aquest presenta, amb la finalitat d'adaptar-lo al seu propòsit de transformació de la societat catalana del seu període. És a dir, la solució de Clavé és la imitació de la veritable oralitat. És un recurs estratègic i literari més que un sistema popular.

Cal definir allò que es pot considerar "oral" en l'obra poètica i musical de Clavé per fixar l'estil de l'autor. Per a fer-ho partirem de tres conceptes que proposa Ruth Finnegan segons els quals una obra pot considerar-se oral, i que en definitiva, equivalen a les diferents fases del procés compositiu oral: composició, transmissió i *performance*:

The three ways in which a poem can most readily be called oral are in terms of (1) its composition, (2) its mode of transmission, and (3) (related to (2)) its performance. Some oral poetry is oral in all these respects, some in only one or two. It is important to be clear how oral poetry can vary in these ways, as well as about the problems involved in assessing each of these aspects of 'oral-ness'. It emerges that the 'oral' nature of oral poetry it is not easy to pin down precisely.<sup>20</sup>

Pel que fa a la composició i tal com ja hem apuntat, Clavé actua des de la seva condició de lletrat i, per tant, mitjançant l'escriptura i no pas l'oralitat estricta: així doncs, situa les seves obres en aquest espai abstracte que li permet l'escriptura on pot experimentar, revisar, crear i modificar-les. Concretament, limita l'espai per a la improvisació, que la classe treballadora pot produir, en tot cas, durant la transmissió oral. D'acord amb el que hem dit fins ara l'oralitat, en la composició, la trobem en el fet que les obres són interpretades per obrers pràcticament analfabets que canten d'oïda i que les han d'aprendre i interpretar de memòria:

Just because a work is written down, printed, or posted online offers no guarantee that it will be noticed, much less remembered. The only thing that it ensures is a longer (and possibly eternal) physical existence. In order to survive culturally, a text must still have certain mnemotècnic qualities, no less so than an ancient epos or a folksong: it must

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17. Finnegan parla de poesia oral, però en el cas de Clavé hem de parlar del conjunt de la seva obra poètica i musical.

comply with the demands of individual readers' memories and fit in with the mechanisms of institutionalized cultural memory, also known as the literary canon.<sup>21</sup>

Evidentment, cal decidir si el concepte d'oralitat està lligat a una espontaneïtat/variabilitat popular, o si hi podem incloure també unes "poètiques de l'oralitat"<sup>22</sup> per anomenar-les d'alguna manera, això és, aquells casos en els quals esdevé una línia programàtica, fins i tot estudiada detalladament, per produir l'efecte d'oralitat desitjat. Si integrem aquest segon model llavors no hi ha cap dubte: la composició de Clavé, en el pla musical, limita la capacitat creativa del compositor, i no pels seus coneixements, atès que haurà de buscar mecanismes mnemotècnics que permetin recordar la lletra, identificar els períodes melòdics que permetin la reproducció exacta de la composició original. L'oralitat en la composició la trobem, doncs, en les diferents estratègies, musicals i textuals que citarem a continuació, que l'autor fa servir perquè la seva obra es pugui interpretar i transmetre. I així trobem una altra definició d'oralitat que explica la relació entre l'obra composta, la seva transmissió i la seva *performance*:

La oralidad es un sistema lingüístico y musical que cohesiona texto y música para asegurar su transmisión y recepción (Finnegan 1977, 130-135). Este sistema se sustenta, según la opinión tradicional, en la recurrencia de elementos textuales. Pero no es únicamente un material lírico (texto-música), sino una interacción en la que además intervienen la gestualidad, la tímbrica vocal, la representación escénica, y, sobre todo, el público.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> GRONAS, M.: *Cognitive Poetics and Cultural Memory. Russian Literacy Mnemonics*. New York: Routledge, 2011, p. 3.

<sup>22</sup> PIRES FERREIRA, Jerusa: *Armadillas da memória e outros ensaios*. São Pablo: Ateliê Editorial, 2004, p. 57-87.

<sup>23</sup> ROSSELL, Antoni: "Oralidad literaria. Una hipòtesis interdisciplinaria y lingüística", *Romistik in Geschichte und Gegenwart*. Hamburg: Buske, 2008, p. 1-14.

L'obra claveriana està farcida de recursos mnemotècnics propis de l'oralitat des del punt de vista tant musical com textual.<sup>24</sup> De fet, a aquesta particularitat ja en fa referència Subirà, qui fa una hipòtesi entorn del seu procés compositiu:

Con toda intención denomino Clavé músico-poeta. “Músico- poeta”, y no “poeta-músico”. ¿Por qué? Porque a diferencia de lo que se pudiera suponer y de lo que generalmente ocurre, Clavé hacía preceder la intención melódica a la poética, y sus versos no brotaban libremente, sino que debían amoldarse a la estructura musical que le antecedió. (...) Clavé escribía sus estrofas para ser cantadas y no para que se las leyese, esforzándose de manera especialísima en que los acentos tónicos de la palabra y los acentos rítmicos de la música tuvieran una coincidencia absoluta. Poco le importaba sacrificar la pureza del lenguaje poético, si con ello salvaba la construcción de la frase musical ideada en su mente.<sup>25</sup>

Els recursos mnemotècnics emprats per Clavé se centren en l'organització i l'estructuració de l'obra i els podem distingir en dos grups. Mentre que el primer grup el formen aquells recursos que tenen a veure amb l'organització lingüística del text poètic com ara l'ús de la isotopia o del *coupling*; el segon grup està relacionat amb la durada, la melodia i el ritme del text, això és la utilització d'una mètrica, d'una prosòdia i d'unes frases musicals determinades, aquestes últimes, les hem tractat àmpliament en el capítol III on hem estudiat les relacions entre mètrica i música que s'esdevenen en el procés compositiu de l'autor.

Per establir els recursos del primer grup ens hem basat en les teories aportades per dos autors que s'inscriuen dins d'un moviment que reivindica la necessitat d'una gramàtica per a estudiar la lingüística pròpia del text poètic. D'una banda, Samuel Levin, qui va crear el concepte del *coupling* o aparellament<sup>26</sup> i, de l'altra, Algirdas

---

<sup>24</sup> Creiem crucial adoptar aquesta perspectiva interdisciplinària, d'una banda, perquè és essencial per a comprendre l'obra claveriana en el seu conjunt i, de l'altra perquè els estudis d'oralitat han d'incloure la música com a eina per a entendre i seguir desenvolupant aquest concepte, d'acord amb la crida de nombrosos estudiosos com ara: FINNEGAN, R.: *Oral poetry*, op. cit. ROSSELL, A.: “Oralidad literaria”, op. cit., p. 1-14; LAWSON, FRS: “Rethinking the Orality- Literacy Paradigm in Musicology”. *Oral Tradicion*, (25/2), 2010, p. 429-446.

<sup>25</sup> SUBIRÀ, J.: *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, Madrid :Imp. «Alrededor del mundo», 1924, p. 17-18.

<sup>26</sup> LEVIN, Samuel R.: *Linguistic structures in poetry*. The Hague: Mouton, 1962.



Julius Greimas, l'introducció del concepte d'isotopia.<sup>27</sup> Segons Levin, el *coupling* té la finalitat de donar una resposta a l'efecte de fons i forma que només es produeix en el llenguatge poètic i és la relació de repetició que s'estableix entre dos signes equivalents:

La lengua de la literatura se caracterizaría por el predominio en ella de la 'función poética', que actúa llamando la atención sobre el lenguaje mismo, sobre su forma concreta de emisión. Y esto lo consigue, según Hopkins-Jakobson, mediante *repeticiones* o recurrencias, que se producen en los distintos niveles del lenguaje: fónico, morfológico, sintáctico y semántico.

Este es el punto de partida de Levin, para quien la estructura fundamental (aunque no única; pero él se limita a ella) es la que denomina *coupling* ('emparejamiento' o 'apareamiento'), esto es, una relación de repetición que establecen entre si dos signos *equivalentes*.<sup>28</sup>

Els *couplings* permeten l'organització del text poètic alhora la possibilitat de generar efectes lingüístico-literaris concrets. Vegem-ne un exemple a partir de la cançó *La Maquinista* de 1867:<sup>29</sup>

## INTRODUCCIÓ

La campana al treball crida: 1  
— Al taller! — A treballar!  
És lo pa de la família,  
la suor de nostre afany.  
— Al taller! — A les encluses! 5  
— Al cargol! — Al torn! — Al banc!  
Que los timbres més honrosos  
són los timbres del treball.

---

<sup>27</sup> GREIMAS, A.J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, 1971; ID. [et al.]: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

<sup>28</sup> LÁZARO CARRETER, F.: "Presentación", LEVIN, Samuel R.: *Linguistic structures in poetry*. The Hague: Mouton, 1962, p. 15.

<sup>29</sup> Poesia extreta de OPCJAC, p. 877-87.

## I

Da-li, da-li sens descans!  
 — *Afanyem 's!* — *A la tarea!* 10

Da-li, da-li sens descans!  
 Lo foc furga amb lo silventre  
 forjador expert i brau,  
 i amb les corbes estenalles  
 té una barra a caldejar. 15

Quan lo ferro fa estrelletes  
 fina sorra hi va tirant,  
 fins que la roenta barra  
 trau a temps de la fornal.

Lo martell lleuger *blandeja* 20  
 i espargits a son *alcanç*  
 té la plana, el peu de cabra,  
 los escaires i els tallants.

Al compàs que el martell dóna,  
 malladors *ensinistrats* 25  
 en l'enclusa escalabornen  
 l'ardent ferro a cops de malls.

Ja l'allarguen fent-hi presa;  
 ja l'escurcen recalcant:  
 va la peça prenent forma 30  
 del ferrer a voluntat,  
 i forjada passa a càrrec  
 dels torners o dels manyans.

—*Afanyem 's!*  
 Da-lí, da-li sens descans! 35

És lo pa de la família  
 la suor de nostre afany,  
 i los timbres més honrosos

són los timbres del treball.  
 — *Afanyem's!* — A la *tarea!* 40  
 Da-li, da-li sens descans!

L'aurora del progrés,  
*manumitint* esclaus,  
 l'estigma de la gleba  
 de nostres fronts *borrà.* 45

En lo banquet del món  
 avui l'obrer ja hi cap;  
 los trobadors pregonen  
 les glories del treball.  
 Progrés, virtut i amor 50  
 és nostre lema sant;  
 soldats som de la indústria,  
 soldats som de la pau.

#### FINAL

Da-li, da-li, da-li, da-li!  
 La campana a plegar toca; 55  
 Lo *deber* complirem ja.  
 Lo descans cerquem joiosos  
 en la pau de nostres llars.  
 A plegar!

Posició inicial	Posició intermedia	Posició inicial i final
(i) La campana (v1 i v55)	(iv) Los timbres (v7 i v8)	(v) Al taller! A treballar! (v2)
(ii) Da-li, da-li (v9, v35, v41, v54)		(vi) Forjador (v13) forjada (v32)
(iii) Lo <i>deber</i> (v56) Lo descans (v57) La pau (v58)		(vii) Lo martell (v20) el martell (v24)
		(viii) malladors (v25)

		malls (v27) (ix) soldats som de la indústria (v52) soldats som de la pau (v53)
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------

D'acord amb l'anàlisi poètica-lingüística que proposa Levin, hem cregut oportú classificar els *couplings* que hem trobat a *La Maquinista* segons la posició que ocupen en el vers i, al mateix temps, també segons la seva naturalesa, ja sigui semàntica o sintàctica. Mentre que els *couplings* en posició inicial tenen una funció principalment emfàtica, en posició intermèdia en tenen una distributiva i en posició inicial i final emfàtica, conclusiva i distributiva. En posició inicial, relacionats sintàcticament per una repetició trobem els exemples (i) i (ii):

(i)

**La campana** al treball crida:                      v1  
 — Al taller! — A treballar!

(...)

Da-li, da-li, da-li, da-li!  
**La campana** a plegar toca;                      v 55  
 Lo *deber* complirem ja.

(ii)

**Da-li, da-li** sens descans!                      v9  
 — *Afanyem 's!* — *A la tarea!*

(...)

—*Afanyem 's!*  
**Da-li, da-li** sens descans!                      v35

(...)

— *Afanyem's!* — A la *tarea!*

**Da-li, da-li** sens descans! v41

(...)

**Da-li, da-li, da-li, da-li!** v54

La campana a plegar toca;

Mentre que en (iii) es tracta d'un correlat semàntic que va *in crescendo* i que acaba connectant “lo *deber*” amb “la pau”:

(iii)

**Lo *deber*** complírem ja. v56

**Lo *descans*** cerquem joiosos v57

en **la pau** de nostres llars. v58

A plegar!

En posició intermèdia, hi ha la relació sintàctica de (iv):

(iv)

Que **los timbres** més honrosos v7

són **los timbres** del treball. v8

I, finalment en posició inicial i final trobem les repeticions sintàctiques de (v), (vi), (vii) i (viii) i el paral·lelisme, també sintàctic, de (ix):

(v)

— **Al taller!** — **A treballar!** v5

(vi)

Lo foc furga amb lo silventre  
**forjador** expert i brau, v13

(...)

i **forjada** passa a càrrec v32  
dels torners o dels manyans.

(vii)

**Lo martell** lleuger *blandeja* v20  
i espargits a son *alcanç*  
té la plana, el peu de cabra,  
los escaires i els tallants.

Al compàs que **el martell** dóna, v24  
malladors *ensinistrats*  
en l'enclusa escalabornen  
l'ardent ferro a cops de malls.

(viii)

**malladors ensinistrats** v25  
en l'enclusa escalabornen

l'ardent ferro a cops **de malls.** v27

(ix)

**soldats som de la indústria,** v52

**soldats som de la pau.** v53

Si tenim en compte ara les cançons *A una hermosa en sus días* (1848) i *Àurea Rosa* (1859)<sup>30</sup> veurem com en un període de deu anys Clavé fa servir *couplings* en diferents categories lingüístiques, tan pel que fa a la sintaxi com pel que ateny al pla semàntic. Els més abundants són els *couplings* sintàctics, en els quals destaquem l'ús de paral·lelismes, interjeccions i estructures concretes; en el cas dels *couplings* semàntics, els classifiquem segons si són del mateix camp o si, per contra, són del camp semàntic oposat, tot i que els més abundants corresponen al primer cas.

*A una hermosa en sus días*, 1848

<i>Couplings</i> sintàctics	<i>Couplings</i> semàntics
<p>- Ús d'interjeccions:</p> <p>¡Oh niña!, más bella ¡Oh hermosa!, yo aspiro (v7-v26)</p> <p>- Paral·lelismes:</p> <p>En tan feliz día En tan dulce instante (v23- v25)</p> <p>- N+V</p> <p>Pecho ansía Gracias cantar (v22-v24)</p> <p>- Adj + N</p> <p>plácidos himnos feliz parabien (v13-v16)</p> <p>buen corazón pura expresión (v28-v32)</p>	<p>- Mateix camp semàntic:</p> <p>Ya el <b>alba</b> auyenta, y anuncia tu <b>día</b> (v1-v3)</p> <p>la <b>luz</b> que <b>destella</b> que el <b>disco</b> del <b>sol</b> (v6-v8)</p> <p>- Camp semàntic oposat:</p> <p>la <b>noche</b> sombría y anuncia tu <b>día</b> (v2-v3)</p>

<sup>30</sup> Vg. el text complet d'aquestes cançons a l'annex núm. 1, p. 5-15 i p. 62-69.

<i>Couplings sintàtics</i>	<i>Couplings semàntics</i>
- N +Adj  Alma virgen querub lindo (v1-v2)	- Mateix camp semàntic:  Alma <b>virgen</b> Boquita <b>virginal</b> (v1,37-v24)
- Paral·lelismes:  Vela tu infantil edad, Vela tu innocència pura (v6-v7)	<b>Ángel</b> de ventura <b>angélica</b> beldad (v5,45-v26)
ya en el cáliz de una rosa ya en tus labios de coral (v35-v36)	cuando <b>dulce</b> te adormece <b>dulce</b> nèctar va a libar (v26-v34)
- Adj + N / N+ Adj  Tierna niña ternura paternal (v3-v8)	que el diürno <b>luminar</b> <b>luz</b> y espacio truecan ya (v4-v10)
Adj + N  Blando lecho angélica beldad (v25-v26)	que el diürno <b>luminar</b> y aves, funtes, <b>luz</b> y brises (v40-v45)
Conj + N  con afán con delícia (v18-v29)	

Segons Greimas,<sup>31</sup> les isotopies generen la relació semàntica que s'estableix entre els termes poètics i permeten la cohesió del text al mateix temps que n'accentuen l'efecte poètic. La definició exacta, segons el diccionari de semiòtica, és la següent:

<sup>31</sup> Encara que aquí només fem referència al terme bàsic de isotopia desenvolupat per Greimas hem de fer referència a l'aportació que va fer Segre al concepte ja que obre un nou valor tant en el pla formal com de contingut. Vg. SEGRE, Cesare: *Notizie dalla crisi. Dove va la critica litteraria?*. Roma: Einaudi, 1997, p. 17.



De caràcter operatòrio, el concepte de isotopia designó, en un principi, la iteratividad – a lo largo de una cadena sintgamática- de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad.<sup>32</sup>

Si analitzem ara el cas de *La Maquinista*, resseguint aquests conceptes, veurem que hi ha isotopies relacionades amb tres camps semàntics: el del treball, la família o la llar i, finalment, la fe religiosa. Respecte al treball, hi ha un llistat inicial de mots: campana, treball, treballar, taller, encluses, cargol, torn, banc, malls, mallador, forjador, caldejar, etc. De fet, aquest és el camp semàntic predominant, l'eix temàtic i vertebrador de l'obra. Ara bé, als altres dos camps semàntics hi afegeixen certs matisos que no podem menystenir. Pel que fa a la llar, hi trobem relacionades les paraules: pau, descans, *deber*, i pa. De manera que esdevé l'espai on l'obrer pot descansar després de les dures jornades laborals però també és la raó per la qual li cal el treball: sense el salari és incapaç d'aportar l'alimentació necessària per al sosteniment de la família. I si ens fixem en el camp de la fe religiosa, encara se'ns afegeix un altre matis significatiu, les paraules com les glòries del treball: progrés, virtut i amor el nostre lema sant, o bé soldats som de la indústria, soldats som de la pau. Perquè glorifiquen i santifiquen el treball de l'obrer i li atorguen un valor excels, crucial per a la supervivència tan física com moral i espiritual del poble.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> COURTÉS, J., GREIMAS, A., J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982, p. 229-230.

<sup>33</sup> Aurèlie Vialette ha analitzat més concretament el lèxic i les relacions mitològiques d'aquesta obra: "En esta canción el trabajo específico de la forja se relaciona con su significado mitológico. El análisis de estos elementos mitológicos nos permite entender cómo, en el siglo XIX, se construyó la imagen cultural del obrero. El obrero, en este texto, es a la vez productor de industria y productor de cultura. Las referencias mitológicas transforman la imagen que se tenía del obrero porque mezclan elementos cotidianos con elementos divinos. Con la descripción de los soldados de la industria, de los forjadores del hierro, se introduce una referencia implícita al oficio divino de la forja ejercido por Vulcano, el único dios en hacer un trabajo manual y que por tanto hace de la herrería el único oficio manual divino. Vulcano (hijo de Júpiter y Juno, marido de Venus) es, en la mitología romana, el dios del fuego y de los metales. Esta canción pone de relieve una imagen que rompe con el concepto tradicional del trabajador puesto que lo dignifica a través de la mitología greco-latina, situando al obrero en el discurso político y divino del trabajo del hierro. A diferencia de Vulcano, que forja las armas y armaduras para los dioses, los obreros de Clavé se presentan como soldados de la paz, cuya forja industrial es la base del progreso que conduce a la paz social. El equiparar al obrero con Vulcano lo valoriza". Vg. EAD: *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español*, op.cit., p. 54-55.

En el cas de *La font del roure* (1854)<sup>34</sup> les isotopies obren la possibilitat d'una lectura alternativa de l'obra claveriana, concretament se'n pot destriar una lectura eròtica del que inicialment és una obra de temàtica amorosa. En la contradansa,<sup>35</sup> l'autor convida les pastorettes, o "nines", a gaudir de l'ombra i l'abeuratge de la font de sota l'arbre, un lloc idíl·lic propici per l'encontre entre els pastors on es pot produir el desenvolupament de l'escena amorosa. En la poesia, trobem l'ús d'expressions o paraules que classifiquem en dos camps semàntics, un relacionat amb la natura i un altre amb la sexualitat. Referides a la natura hi ha expressions abundants: "roure", "font", "gentil natura", "sombra", "ramatje", "les branquetes dels arboços", "cel", "aurora" "penyes", "aigües cristal·lines", "corrent". I connectades amb la sexualitat: "sota", "amorosos", "secrets" "cor", "grana", "arrebols", "il·lusions", "perles mana", "rica brota", "dures", "baixa", "perdre's". Però, a més a més, hi ha expressions que relacionen ambdós camps semàntics: "sota el roure", "font que perles mana", "el cel tornen de grana" "de l'aurora els arrebols". "font que rica brota", "penyes dures", "baixa a perdre's el corrent". Si la presència d'isotopies relacionades amb el camp semàntic de la sexualitat no era suficient per adonar-nos que, més enllà d'una lectura com a poema pastoral, se'n pot fer una eròtica, la troballa d'expressions isotòpiques ambivalents en confirma la possibilitat i, a més a més, ens fa constatar com la temàtica de la composició sigui conscient i premeditada. Molas apunta un inici d'erotisme en la poesia claveriana a propòsit de *El columpio* de 1855:

"En conjunt, Clavé construí un món pastoril, ple de convencionalismes, que, com en aquesta descripció d'una senyoreta gronxant-se, apunta un principi d'erotisme de tipus, anava a dir, impressionista:

Tenue gasa vela – su turgente seno,  
que a la nieve afrenta – rico morbidez,  
y so su ropaje – de perfumes lleno  
sus divines formes – déjanse entrever.  
Blandamente ondulan – los sedosos rizos

<sup>34</sup> Vg. el text complet de l'obra a l'annex núm. 1, p. 27-32.

<sup>35</sup> La contradansa és un ball d'origen popular aparegut a Anglaterra el segle XVI i portat a França, a la cort de Lluís XIV en retorn del monarca de Londres l'any 1684. Es tracta d'un ball col·lectiu que es duu a terme mitjançant parelles de balladors, disposades les unes davant les altres. A la Catalunya de mitjan s. XIX es coneixien diferents modalitats d'aquesta dansa de saló, una de les quals perdura com a número del ball de gitanes del Vallès.

que abundantes orlan – su divina sien,  
mientras a cada empuje – muestra sus hechizos  
entre un mar de encajes – diminuto pie.”<sup>36</sup>

Però amb l’anàlisi realitzada a partir de *La font del roure* de 1854, és evident que l’erotisme comença a construir-se en aquest moment si no una mica abans. Si tenim en compte la cultura que consumien els coristes abans que l’autor els organitzés en grups corals, sembla lògic que Clavé obri la possibilitat a un tipus de lectura eròtica més refinada, i ofereixi una nova via d’expressió per transformar el gust per una literatura vulgar i lasciva:

“(…) me pregunté qué clase de entretenimientos se ofrecían al obrero en las horas de tregua a sus fatigas para endulzar la monotonía de su afanosa existencia, y preséntose ¡ay! a mi vista el repugnante espectáculo de inmundos cafetines, guarida de meretrices y tahúres, que con el infame cebo de lascivos cantares sabían atraer a los incautos hacia un insondable abismo de degradación y de miseria.”<sup>37</sup>

Respecte a la transmissió, seguint l’esquema esmentat anteriorment de Ruth Finnegan, l’autor troba la manera de no deixar només a l’oralitat, o bé a la memòria col·lectiva, la tasca de la transmissió i el llegat de la seva obra i amb aquesta finalitat genera una estratègia de difusió i propaganda a través dels diaris que ell mateix funda i dirigeix per a publicar la lletra de les obres a mesura que les va component. D’aquesta manera les torna a situar en aquest espai abstracte fruit de l’escriptura que permetrà la consulta a posteriori sempre que calgui recordar l’obra en la seva integritat original, lliure de les variacions que es puguin produir en la memòria popular. Així doncs, resulta complicat considerar Clavé com un poeta oral: l’oralitat la trobem en el fet que, més enllà que es posi la seva obra per escrit (potser seria la última fase del procés), la primera transmissió es duu a terme als assajos dels cors, entre el director i els cantaires, on els coristes aprenen de memòria les obres, de manera totalment oral. En seria un exemple el cas de l’adaptació al català de la *Marsellesa*. En aquest cas, lluny de

---

<sup>36</sup> MOLAS i BATLLORI, J.: “La nova literatura popular: tradició i modernitat”, RIQUER, M., COMAS, A. i MOLAS, J. (dirs.): *Historia de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, vol.VIII, 1986, p. 46.

<sup>37</sup> CLAVÉ, J.A.: “Las Sociedades Corales en España”, *Eco de Euterpe*, IX: 348, 1867, p.90.

compondre un himne republicà català propi, decideix que és molt més rendible, pel que fa a la difusió, utilitzar la música d'un himne preexistent del qual, a més de la música, també se'n podien aprofitar totes les altres connotacions, missatges i sensacions que ja portava implícits. El mateix Clavé explica com va fer la traducció de la cançó adaptant-la a les necessitats del nostre país:

He procurado conservar la melodía en toda su pureza, y sólo he permitido separar las estrofas con el intervalo de un corto número de compases, indispensables para el enlace de los diversos tonos en que aquellas están arregladas para el mejor efecto en la tesitura de las voces.

Tocante á la letra, me he esmerado en conservarle su genuino sentido, siguiendo estrictamente el metro y la acentuación del original francés, a pesar de que los versos de nueve sílabas resultan algo duros en nuestro idioma, cuando no están acentuados rigurosamente uniformes. Además, he reducido las siete estrofas franceses a tres, para evitar el cansancio, y he apropiado la traducción a los usos de nuestro país.<sup>38</sup>

A continuació transcriurem els cinc primers compassos que es corresponen a les dues primers frases musicals de cada cançó perquè se'n pugui apreciar la traducció,<sup>39</sup> que només es distancia de l'original perquè Clavé hi elabora una petita introducció de tres compassos:

**La Marseillaise**  
Claude-Joseph Rouget de l'Isle

Voice *Alla marcia* *f*

Allons enfants de la Pa - tri - e, Le jour de  
gloire est ar - ri - vé.

<sup>38</sup> OPCJAC, p. 904-905.

# LA MARSELLESA

HIMNE DE ROUGET DE L'ISLE

J. A. CLAVÉ

TENORS I

Maestoso. (100 = ♩)

Al ar\_ma al ar\_ma al ar\_ma al ar\_ma Al ar\_ma al ar\_ma fills del

po - ble Lo jorn de glo\_ria jah'arri - bat

De fet, l'oralitat al voltant de la seva obra perdura després de la seva mort, un clar exemple n'és la paròdia de *Les flors de maig* que J.A. Viñas publica a la revista el *¡Cu-cut!* l'any 1902.<sup>40</sup> Cal destacar que el fet que Viñas utilitzi una de les cançons més populars de Clavé per a burlar-se'n posa de manifest l'èxit assolit per l'autor que encara es recorda vint-i-vuit anys després de la seva difunció gràcies al testimoni vigent de les societats corals claverianes durant el segle XX, i aporta un nou significat satíric a la cançó originalment pensada com a pastorel·la o idil·li:

<sup>40</sup> VIÑAS, J.A.: "Imitant Clavé", *¡Cu-Cut!*, Barcelona, núm. 18, 1 de maig de 1902, p. 288. Hem adaptat l'ortografia a les normes vigents respectant els trets o paraules característiques de l'autor.

Prop del Call hi ha una taverna  
i un saló ple de motlures  
amb butaques un pel dures  
i amb sillons que no m'hi faig.

Lloc molt fresc a on com gallines  
es busquen les pessigolles  
i es confonen dues colles  
amb gent que els falta un raig.  
Els amb ells tots fan l'ull viu  
quan son dintre la taverna  
ells amb ells tots fan l'ull viu  
quan són dintre d'aquell niu.

Sobre una taula, campana molt fina  
prega orgullosa amb son xic batall d'or  
que aquella gent no mogui serracina  
i que enraoni fins que es faci fosc.

Acte seguit demana la paraula  
un que per Gracia sortí regidor,  
altre donant un fort cop a la taula  
parla més fi que l'Albert Rusiñol.  
Mes ¡ai! quins bemolls;  
tothom vol fer obres;  
tots parlen de sobres;  
fins els més mussols.

La discussió en l'ample sala  
va creixent de mica en mica,  
i els que tenen més palica  
van jugant amb distints daus.  
L'altercat dura una estona  
perquè de parlar hi ha ganes;  
com que tots son prou pavanés  
al final ja han fet les paus.

I tots ells dintre aquell niu  
van garlant cada setmana  
i tots ells dintre aquell niu  
garlant molt sense cap motiu.

*Imitant Clavé, J.A. Viñas, 1902.*

Prop del riu hi ha una verneda  
i un saló en mig s'espessura  
amb catifes de verdura  
i amb sofàs de troncs de faig.

Lloc agrest on van les nines  
on besant sa cara hermosa  
les confon l'aura amorosa  
amb les flors del gentil maig,  
i els ocells busquen son niu  
entre el mig de la verneda  
i els ocells busquen son niu  
entre mig del bosc joliu.

Sota d'un salze, sentada una nina  
trena joiosa son ric cabell d'or.  
És son mirall fresca font cristal·lina,  
són sos adornos violetes del bosc.

Altra, teixint matisada guirnalda  
gronxa son cos, que és de gràcia un tresor.  
Altra amb son blanc cabridet a la falda  
canta més fi que el festiu rossinyol.  
Més ai, de los cors! que són eixes noies  
les més riques toies del mes de les flors.

La vesprada el camp regala  
d'albes perles bona ambosta,  
ja el sol bell fuig a la posta  
i d'estels s'omple el cel blau.  
Pastoretets ans no sona  
de la queda la campana  
ballarem una pavana  
amb vosaltres si així us plau.

I els ocells de dins son niu  
glosaran una sonada,  
i els ocells de dins son niu  
glosaran un cant festiu.

*Les Flors de Maig*, J.A. Clavé, 1858

Una de les claus que afavorirà l'èxit del projecte claverià, doncs, és la doble estratègia de difusió entre l'escriptura i l'oralitat: d'una banda el control de la difusió de la seva obra i la fixació del text original, i de l'altra, i potser més important, el recurs de la memòria col·lectiva com a eina per a transmetre i assegurar la popularització de la seva obra entre el grup social majoritari a mitjans el segle XIX català, salvant així les fronteres de l'analfabetisme i contribuint a la democratització de l'art i de la cultura,

dins del *continuum* cultural transformador entre “literacy and orality as it is mediated by memory”.<sup>41</sup>

La *performance* és la part que a simple vista sembla més clara i on no pot haver-hi dubtes pel que fa a l'oralitat que s'hi produeix. Les *performances* claverianes tenen lloc en diferents contextos o situacions que poden caracteritzar-se segons la formalitat de l'actuació. A l'extrem més formal, hi situem els concerts o bé els balls corejats, on normalment trobarem el cor acompanyat instrumentalment a dalt d'un escenari. Si es tracta d'una actuació amb menys formalitat, com ara la participació dels cors en caramelles, carnavals, tunes o qualsevol altre capta amb finalitat benèfica, trobarem el cor a peu de carrer i no sempre anirà acompanyat instrumentalment. Els acompanyaments instrumentals també variaran i dependran de la formalitat de l'actuació des d'una orquestra a una banda o senzillament a un petit grup. Val a dir que les *performances* claverianes seran el nucli promotor, l'òrgan actiu i visible del projecte de canvi i que entre els anys 1857 i 1864 eren de caire multitudinari.<sup>42</sup>

L'oralitat de Clavé se'ns presenta com una nova forma que se situa en aquest context i que imita la naturalesa del model, amb la finalitat de transformar-lo i adaptar-lo al seu propòsit “revolucionari”. Les característiques que defineixen el tipus d'oralitat emprada per l'autor i els recursos que trobem en la seva obra giren al voltant de la necessitat romàntica de recuperar les arrels folklòriques identitàries i del seu projecte de canvi, la classe obrera. D'aquesta manera, el procés compositiu és orientat a les particularitats dels seus intèrprets mitjançant recursos mnemotècnics per organitzar i cohesionar, tant el text com la música, amb la finalitat d'assegurar-ne la transmissió i popularització. Clavé va elaborar una estratègia de difusió de l'obra que, mitjançant la memòria col·lectiva, transcendeix les fronteres de l'analfabetisme i n'assegura el llegat íntegre; i, finalment, va organitzar *performances* musicals de gran abast que arrelaran dins de la societat catalana del període fins a arribar als nostres dies.

---

<sup>41</sup> SMALL, J.P.: *Wax tablets of the mind: Cognitive studies of memory and literacy in classical antiquity*. London: Taylor & Francies e-Library, 2005, p. xiii.

<sup>42</sup> Per a més informació vg. CARBONELL I GUBERNA, Jaume: *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000, p. 1.





## Conclusions

En aquesta recerca hem elaborat el Repertori Mètric de l'Obra Poètica Completa de Clavé amb l'objectiu de donar una explicació a l'èxit assolit per l'autor i la seva producció entre les classes menestral, obrera i burgesa a mitjans del segle XIX mitjançant l'estudi de les relacions entre mètrica i música que es donen en el seu procés compositiu.

Clavé és un autor destacat dins l'esfera de la literatura popular perquè el seu projecte de canvi social i cultural permet la permeabilitat entre l'esfera culta i la popular. Com d'altres escriptors, adopta la posició de l'intel·lectual que, conscientment, crea una literatura de consum, per la qual cosa, hem reflexionat sobre la seva producció i hem assenyalat els límits entre els diferents universos socials, i entre l'oralitat i l'escriptura. Clavé promou una nova forma de literatura popular que parteix d'una estratègia mnemotècnica. L'autor poua en l'oralitat tradicional per generar un model que imita la literatura oral a fi de transformar-la, adaptar-la i consolidar-la al seu propòsit de canvi social i cultural de la societat catalana del segle XIX. Els recursos orals que trobem en la seva obra giren, en primer lloc, al voltant de la necessitat romàntica de recuperar les arrels folklòriques i, en segon lloc, entorn de les característiques identitàries dels protagonistes del seu projecte: la classe obrera.

El RMC, dut a terme a partir de la poesia completa Clavé, ha permès una ordenació estructural, des del punt de vista mètric, de tota l'obra poètica, la qual cosa ha estat crucial per obtenir una visió estructural de conjunt i ens ha conduït a desenvolupar l'estudi de les relacions entre mètrica i música. Amb la construcció del RMC hem aconseguit sistematitzar el 75% de l'obra poètica i només hem hagut de tractar de forma especial una quarta part, a causa de les seves peculiaritats mètriques, que hem acabat incloent en apartats diferents del repertori general, el d'heterestrofisme i el dels poemes simfònics. La sistematització de les tres quartes parts de la producció poètica és una xifra elevada que ja anuncia una certa manera de compondre que es diferencia del quart restant, i que també evidencia un canvi del seu sistema de composició. D'una banda, destaquem l'ús d'unes formes mètriques, que malgrat la seva variabilitat, són molt regulars pel fet d'estar subjectes a patrons melòdics

concrets; i, de l'altra, unes fórmules mètriques totalment variables que no remetent a cap patró melòdic i que, per tant, es presten a l'experimentació i a la recerca de noves formes. A la base de la creació del RMC hi ha hagut l'anàlisi de repertoris mètrics existents, la majoria de la tradició oral, i n'hem adaptat la confecció als ajustaments de criteris que ens demanava l'època d'estudi. El fet que els repertoris que hem fet servir fossin medievals fa palesa la necessitat d'unes eines filològiques modificades (o modificables) segons els mecanismes de la modernitat. En aquest sentit, el RMC pretén esdevenir un primer pas per a futures investigacions, sobretot dins del camp de la literatura comparada, per extreure informacions sobre les estructures mètriques utilitzades per un dels autors més populars del s XIX català que —no ens oblidem l'afirmació fundacional de Canadell—, va contribuir, en primer lloc, a la renovació de la mètrica:

Bona part de les obres que Clavé va escriure a partir de 1850 obeïa a uns requisits formals imposats per la música —la diversificació dels metres i la revolució rítmica— que li permetia situar-se, segurament sense que aquest fos el seu principal objectiu, entre els autors que van començar a renovar el panorama literari espanyol ja a mitjan segle XIX.<sup>1</sup>

Amb l'estudi de les relacions entre la mètrica i la música en l'obra de Clavé sobretot de tema amorós, s'ha demostrat que la seva popularitat ve donada per una estratègia poètica (musical i textual) premeditada. Diferenciem dos períodes: el primer, de 1845 a 1867, ve marcat per la recerca d'un estil compositiu que defineix el seu projecte de canvi social i cultural i en garanteixi la popularització; mentre que el segon, que comença el 1867, té com a característica principal la recerca d'una consolidació i la necessitat d'experimentar amb noves formes musicals per aproximar-lo a les tendències europees del moment. Durant el primer període hem establert dos patrons evidents pel que fa a la música i al text. Musicalment, hi hem destacat dos sistemes, d'una banda, la repetició d'estructures d'una melodia polifònica i, de l'altra, la combinació d'estructures de més d'una melodia polifònica. Pel que fa a creació poètico-literaria, i des de la perspectiva de l'oralitat, hem ressaltat l'ús del *coupling* i les isotopies per a organitzar el text i cohesionar-lo

---

<sup>1</sup> OPCJAC, p. 188.

semànticament a la vegada que oralment. Cal remarcar que les isotopies, en el cas de les cançons d'amor, sovint comporten altres interpretacions metafòriques properes a l'erotisme. En el segon període, no hem pogut identificar cap patró melòdic: es produeix un canvi en el sistema de composició i assistim a un salt evolutiu que aproxima l'obra claveriana al que hem anomenat, per les seves similituds i característiques estructurals, "poema simfònic". Atesa la proximitat amb altres obres contemporànies com per exemple, *La symphonie fantastique* de Berlioz escrita el 1830, s'inscriu dins de les tendències europees del moment. El que regularitza les obres en aquest segon període ja no és l'ús de patrons determinats sinó la preparació d'un fil narratiu que connecta els diferents episodis musicals.

Finalment, fem constar que, en un apèndix, hem dissenyat una eina pedagògica per a la innovació docent dins del camp de la didàctica de la literatura. La unitat didàctica elaborada permet l'aplicació pràctica dels resultats obtinguts en la investigació que hem dut a terme i construeix un pont imprescindible entre ambdues àrees de coneixement, la recerca i la didàctica. La proposta educativa ha estat elaborada tenint en compte la llei vigent entorn l'avaluació competencial i pren com a model la Seqüència Didàctica promoguda pel Departament de Didàctica de la Universitat Autònoma de Barcelona, que situa l'alumne com a eix de l'aprenentatge i afavoreix que es produeixi l'anomenat aprenentatge significatiu mitjançant l'assoliment d'una motivació-repte per a conèixer la figura de Clavé i el seu període històric, reflexionar sobre el seu sistema de composició i, en última instància, crear un *contrafactum* tot imitant el *modus operandi* de l'autor, tal com feien els trobadors medievals amb el sirventès.



## Bibliografia

### 1. Obres de Clavé

#### 1.1 Obra publicada

- *Flores d'estío: poesías de José Anselmo Clavé, puestas en música por el mismo para cantarse en los conciertos y bailes coreados que bajo su dirección se verifican en los jardines de Euterpe.* Barcelona: Establ. Tip. De Narciso Ramírez, 2a ed., 1861.

- *El carnaval de Barcelona en 1860: batiburrillo de anécdotas, chascarrillos... y otras quiscosazas propias de esta bulliciosa temporada, aliñado en prosa y verso.* Barcelona: Librería Española, 1860.

- *Edición popular de las obras del fundador de las sociedades corales en España.* Barcelona: Tipografía Moderna de M. Zorio, 1900.

- *L'Aplech del remey: zarzuela bilingüe de costumbres catalanas, en dos actos y en verso.* Barcelona: Impr. de la Viueda e Hijos de Gaspar, 1864.

- *Las sociedades corales en España. Su función. Su objeto. Sus progresos. Su influencia. Sus triunfos,* EdE de any IX, núm. 348 (12/8/1867) a any XII, núm. 378 (15/8/ 1870) i a EM, any I, núm.2, (18/1/ 1863) a, any I, núm. 8, (1/3/1863).

- *Les cançons d'en Clavé.* Barcelona; Savlador Bonavia, 1922.

- *Noves cançons i poesies.* Barcelona: La novel·la nova, 1918.

#### 1.2 Textos inédits

- *Canciones y coros populares. Poesías de José Anselmo Clavé.* Biblioteca Nacional de Catalunya: topogràfic: A 83-8-7083.

- "Partichellas de coros de las piezas de mi composición que se hallan en los cajones de la librería." [n.d]. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 376, Nivell de classificació 0501. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallès.

### 2. Obra sobre Clavé

ALBET, Montserrat: "Un trabajo técnico inédito de J.A. Clavé", *Estudios Pro-Arte*, Barcelona: Ideart, 1975, p.78-90.

- "Clavé: el músic del poble", *Revista de Catalunya*, núm. 146, desembre 1999, p. 52-59.

ALMIRALL, Valentí: "Clavé-Soler-Balaguer", *Diari Català*, 1880, p. 20.

- ARTÍS I BENACH, Pere: *Clavé*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, («Gent Nostra», núm. 58), 1988.
- BALLART I FOLGUERA, Celestí: “Lo poeta Josep Anselm Clavé. Recorts de 1858 a 1864”, *La Renaixença*, any IV, núm. 6, (28/ 2/1874), p 65-57.
- BALAGUER, Víctor: *Carta a Josep Anselm Clavé, Arxiu Nacional de Catalunya*, Fons Clavé: “Recull de cartes i altres documentes relatius a Josep Anselm Clavé”, vol. I: “Correspondència particular”, p.5, núm. de document: UC 151.
- BALLART I FOLGUERA: “Lo poeta Anselm Clavé. Recorts de 1858 a 1864”, *La Renaixensa*, núm.6, 28 de novembre de 1874, p. 65-67.
- BUXÓ DE ABAIAGAR, Joaquín: “José Anselmo Clavé: su vida i su obra”, *Discursos*, Barcelona: Publicacions de la Secció de Prensa de la Diputació Provincial de Barcelona, 1956.
- CABALLÉ I CLOS, Tomàs: *José Anselmo Clavé y su tiempo*. Barcelona: Editorial Freixenet, 1949.
- CANADELL, Roger: “L’obra escrita de Josep Anselm Clavé: la projecció social de l’escriptor o l’escriptor al servei d’un projecte social?”, *La projecció social de l’escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum & GELCC, 2007, p. 199-209.
- “Josep Güell, amic i col·laborador de Josep Anselm Clavé” dins Corretger, Montserrat i Ferré, Xavier (eds.): *José Güell i Mercader: Per l’amor al progrés*. Reus: Arxiu Històric Municipal de Reus, 2007 p. 55-79.
- “Clavé i la construcció d’una tradició poètica”, *Anuari Verdaguer. Revista d’estudis del segle XIX*. Vic: Eumo editorial/ Societat Verdaguer/Càtedra Verdaguer d’Estudis Literaris, núm.17, 2009, p. 173-184.
- *José Anselm Clavé i l’escriptura: poesia i periodisme cultural*. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol I-III, 2012, [tesi doctoral].
- *José Anselm Clavé: una vida al servei de la cultura i la llibertat*. Barcelona: Diputació de Barcelona/ Comanegra, 2016.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume: “Los coros de Clavé. Un ejemplo de música en sociedad”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*. Talence: Centre national de la recherche scientifique, núm. 20, desembre de 1994, p. 73.
- “La Sociedad Filharmónica de Barcelona, una entitat peonera i model de l’associacionisme musical a Catalunya, als 150 anys de la seva fundació” *Revista de Catalunya*, núm. 87, juliol-agost de 1994, p.108-118.
- *José Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000.
- *La Societat Coral Euterpe Fundada per Clavé*. Prat de Llobregat: Rúbrica Editorial, 2007.
- CUSPINERA, Climent: “En Clavé com a músic compositor”, *La Renaixensa*. Barcelona: editorial, núm. 1, any VII, 15/01, 1877, p. 145-152.
- Eco de Euterpe: periódico destinado exculsivamente a los señores concurrentes a los jardines de esta musa*. Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez, 1869.

*El cantor de las hermosas: trovas de amor dedicadas al bello sexo por unos aficionados.* Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez, 1869.

*El Eco de la Clase Obrera: periódico de intereses morales y materiales.* Madrid, 1855.

*El Metrónomo: semanario musical y literario: consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J.A. Clavé.* Barcelona, 1863-1864.

GUANSÉ, Domènec: “Josep Anselm Clavé: apòstol, agitador i artista”. *Quaderns de cultura* 9, Barcelona: Bruguera, 1966.

LLEONART, Josep: *Josep Anselm Clavé.* Barcelona: Barcino, 1937.

MESTRES, Apel·les: *Clavé, sa vida y sas obres.* Barcelona: Tio. Espasa germans i Salvat, 1876.

- “En Clavé, poeta”, *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, juliol de 1924, p. 173-177.

MILLET, Lluís: “Clavé”, *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, (juliol de 1924), p.161-162.

POBLET, Josep M.: *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824 – 1874)*, Barcelona: Dopesa, setembre 1973.

RODOREDA, Josep: *Clavé y su obra: Estudio leído en la noche del 30 de mayo de 1897 con motivo de la colocación de su retrato en la galería de catalanes ilustres.* Barcelona: Imprenta y litografía de José Cunill Sala, 1897.

SALVAT, Joan: “Una semblança bethoveniana”, *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, juliol de 1924, p. 180-181.

SUBIRÁ, José: *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*, Madrid :Imp. “alrededor del mundo“, 1924.

- “L’obra musical de Clavé”. *Revista Musical Catalana*, any XXI, núm. 247, juliol 1924, p. 178-179.

VIALETTE, Aurélie: “L’art de dirigir: la música com a instrument de control de l’obrer”, *Anuari Verdager*, núm. 17, 2009, p. 495-509.

-“Clavé et «Le Cas Wagner»: réception populaire et expectatives bourgeoises de Wagner en Catalogne au XIX siècle”, *Publication du Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine*, Paris: Université de La Sorbonne-Nouvelle, vol.III, 2009, p.104 -119.

- *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación.* Berkeley: University of California, 2009, [tesi doctoral].

-“Phoetics of the proto-archieve: Creating the industrial workers „Redemption”, *Catalan Review: international journal of catalan culture*, vol.XXIV, 2010, p.223-224.

-“Peligros de un obrero lector: Filantropos, editores y prolateriado en la España del siglo XIX”, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. LXVI, núm.2, juny 2012, p.201-222.

VIDAL i VALENCIANO, E. i ROCA i ROCA, J.: “José Anselmo Clavé”, *Eco de Euterpe*, núm. 16, 1874, p.408-418.



VIÑAS, J.A.: “Imitant Clavé”, *¡Cu-Cut!*, any I, núm.18, 1 de maig de 1902.

YXART, Josep: “Concursos musicales. Clavé”. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Libería Española de López, p. 366-377.

### 3. Bibliografia secundària

ABRAHAM, Gerald: *The New Oxford History of music. Romanticism 1830-1890*. New York: Oxford University Press, vol. IX, 1990.

AGUILÓ, Marià: *Romancer popular de la terra catalana: cançons feudals cavalleresques*. Barcelona: Llibrería d'Alvar Verdaguer, 1893.

AKTISON, Carroll: *Historia de la Educación*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1966.

ALIER, Roger: “L'ambient musical a Barcelona”, *La Renaixença. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1982/83*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 129-141.

ALMIRALL, Valentí: “Clavé-Soler-Balaguer”, dins MOLAS, Joaquim, JORBA, Manuel, TAYADELLA, Antònia: *La Renaixença (Fonts per al seu estudi 1815-1877)*. Barcelona: IJSA, 1984, p. 382-404.

AVIÑOÀ, Xosé [et al]: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Volum III, Del Romanticisme al Nacionalisme. Barcelona: Edicions 62, any??

- “Música i cultura popular al segle XIX”. *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona: núm. XVIII, 1994, p.329- 348.

-“L'idil·li musical”, AVIÑOÀ, Xosé [et al.]: *L'idil·li als segles XIX i XX. Literatura, música i arts plàstiques*. Barcelona: Publicacions URV; Obrador Endènum, 2008, p.185-191.

AYATS, Jaume: *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: els cors obrers a La Conca del Ter Mitjà. La Turbina*. Manlleu: Museu Industrial del Ter; Vic: Eumo, 2008.

BADDELEY, Alan: *Human Memory: Theory and Praticce*. Exeter. United Kindom: Psychology Press, 1997.

BALAGUER, Víctor: *Los trovadors moderns*. Barcelona: Llibreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1859.

BALDELLÓ i BENOSA, Mn. Francesc: *La música en Barcelona (Notícias històricas)*. Barcelona: Arxiu Diocesà, 1977.

BICKNELL, Jeanette: *Why music moves us*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

BOFARULL, Antoni (ed.): *Los Trovadors nous: col·lecció de poesias catalanas, escullidas de autors contemporáneos*. Barcelona: Llibreria Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1858.

BONASTRE, Francesc; MILLET, Maria Dolors: *Catàleg del Fons de Documentació Musical de l'Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. Programes dels concerts públics de Barcelona I. 1797-1900*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2015.

BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc (Coord.): *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona: Servei de Publicacions, 2009.

BOU, Enric (dir): *Panorama crític de la Literatura Catalana. Segle XX del modernisme a l'avantguarda*. Barcelona: Vicens Vives, 2010.

BRIOSCHI, F. i C. DI GIROLAMO (et alia): *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Ariel, 1992.

BRIZ, Antonio: “Los intensificadores en la conversación coloquial”, *Pragmática y gramática del español hablado*. Valencia: Pórtico, 1996, p. 13-36.

BROWEN, James: *Historia de la educación occidental*. Barcelona: Herder, vol. III, 1985.

CABALLÉ i CLOS, Tomàs: *La Música Oficial de la Ciudad de Barcelona: apuntes para la Història de la Banda Municipal*. Barcelona: Ariel, 1946.

CABET, Etienne: *Viage por Icaria*. Barcelona: Libreria Oriental, 1848.

CAREY, John: *Los intelectuales y las masas*. Madrid: Siglo 21, 2009.

CARRUTHERS, Mary: *The book of memory. A study of memory in Medieval Culture*. Cambridge: University Press, 1990.

CASALES, Fernando: “Algunos aportes sobre la oralidad y su didáctica”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

CASARES RODICIO, Emilio (dir): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

CASSANY, D. “Lo escrito desde el análisis del discurso”. *Lexis*, XXIII, 1999, (2), p. 213-242.

CASSANY, Enric (dir): *Panorama crític de la Literatura Catalana. Segle XIX*. Barcelona: Vicens Vives, 2009.

CASSANY, Enric i DOMINGO, Josep M. (dir): *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (I). El vuit-cents*. Barcelona: Enciclopedia Catalana, Editorial Barcino, Ajuntament de Barcelona, vol. V, 2018.

CASTELAR, Emilio: “Los coros catalanes”, *Eco d'Euterpe*, any XI, núm. 368, 16/7/1869, p.69-72.

CERMAIK, Laird & CRAIK, Fergus: *Levels of Processing in Human Memory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1979.

CERVERA, Á: *La irrupción del coloquialismo en Internet y las nuevas tecnologías*. II Congreso Internacional de la Lengua Española. España: Instituto Cervantes, 2002.

CHAVARRIA, Xavier: "Deliris musicals romàntics. La simfonia fantàstica d'Hector Berlioz", *Serra d'or*, núm. 681, Barcelona, 2016, p. 50-53.

COMAS i GÜELL, Montserrat, JOBA, Manuel: *Lectura i biblioteques populars a Catalunya, 1793-1914*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Curial: Edicions Catalanes, 2001.

CORTÈS, Francesc: *Història de la música de Catalunya*. Barcelona: Xarxa de llibres, 2011.

COSTAL i FORNELLS, Anna: "Les sardanes proscrietes de Pep Ventura. Moda italiana, crítica a l'Antic Règim i propaganda revolucionària". *Revista Muical Catalana*, núm. 285-286, juliol-agost, 2008, p.34-37.

-“Gat per llebre o l'apropiació catalanista de Pep Ventura i la sardana”, *SOM, Publicació de Cultura Popular Catalana*, núm. 278, 2009, p.14-15.

COURTÈS, J., GREIMAS, A., J.: *Semiòtica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Joseph: *Historia de la música española 7, El folklore musical*. Madrid: Alianza música, 1997.

DELGADO, Buenaventura: "Los maestros del arte de enseñar a leer, escribir y contar de Barcelona (1657-1760)", *Educación e Ilustración en España III Coloquio de Historia de la Educación*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1874, p.406-417.

DULING, D.C.: "Memory, collective memory, orality and gospels". *HTS Teologise Studies*, 67 (1), 2011, p, 1-11.

ELÍAS DE MOLINS, A.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*, 1 (Barcelona, 1889/R)

ELLIS, Sarah Stickney: *The Women of England Their Social Duties, and Domestic Habits*. London: Fisher Son & Co., 1847.

ERZGRÄBER, Willi: "The Narrative Presentation of Orality in James Joyce's *Finnegans Wake*". *Oral Tradicion*. Center for Studies in Oral Tradicion: Columbia, 7/1, 1992, p.150-170.

EZPELETA AGUILAR, Fermín: *Crónica negra del magisterio español*. Madrid: Grupo Unión Producciones, 2001.

FARGAS y SOLER, Antonio: "Melodías, cantos y aires populares. I", *El Arte*, núm. 13-14, 1959, p.20-22.

-*Utilidad de la música a todas las clases de la sociedad*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico N. Ramírez, 1878.

-*Influencia de la música en la sociedad: opúsculo premiado en el certamen literario celebrado en San Felí de Guíxols*. Barcelona: Imp. de Jaime Jepús, 1885.

FERNÁNDEZ ENGUITA, M: *La escuela a examen*. Madrid: Ediciones Pirámide, S.A., 1995.

FÉTIS, François-Joseph: *La música puesta al alcance de todos, ó sea, Breve exposicion [sic] de todo lo que es necesario para juzgar de esta arte y hablar de ella sin haberla estudiado*. Barcelona: Imp. de Joaquim Verdaguer, 1840.

FINNEGAN, Ruth: *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

FLEISCHMAN, Suzanne: "Philology, Linguistics and the Discourse of Medieval Text", *Speculum*, núm. 65, 1990, p.19-37.

FRANK, István. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1953.

FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular." dins CRUCES, Francisco [et alii]: *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, p. 413-435.

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo: *España: la evolución de la identidad nacional*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000.

GARCÍA, Carmen: *Génesis del sistema educativo liberal en España: del "Informe Quintana" a la "Ley Moyano", 1813-1857*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.

GAVILÁN, Enrique: *Escúchame con atención: Liturgia del relato en Wagner*. Valencia: Guada Impresores, col·lecció Estètica i Crítica, 2007.

GINEBRA, Jordi: "Llengua, gramàtica i ensenyament en el tombant del segle XVIII al XIX", *Randa*, núm. 31, 1992, p. 65- 79.

GIRBERT Vicents M.: "El Romanticisme en la música religiosa. Conferència donada a la llotja de Mar el dia 2 de maig, formant part de la tanda dedicada al centenari del Romanticisme". *Revista Musical Catalana*, núm.321, XXVII, setembre, 1930, p.391-402.

GOLEMAN, Daniel: *Liderazgo. El poder de la inteligencia emocional*. Espanya: Ediciones B.S.A., 2013.

GONZALEZ SOTO, Ángel-Pío: "El movimiento educativo del siglo XVIII", dins LUIS (cord): *Siglo XVIII. Una aproximación interdisciplinar*. Tarragona: Departamento de Historia Moderna de Tarragona/ Universitat de Barcelona, 1983, p. 73-104.

GREIMAS, A.J.: *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

GREIMAS, A.J.[et al.]: *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

GRONAS, M.: *Cognitive Poetics and Cultural Memory. Russian Literacy Mnemonics*. New York: Routledge, 2011.

HAYNES, Bruce: "The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century". *Oxford Scholarship online*, gener, 2010.

HAVELOCK, A. ERIC: *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós, 2008.

- INFIESTA, María: *El Wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Terra Nostra, 2001.
- JANÉS NADAL, Alfonsina: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana i Ajuntament de Barcelona / Institut Municipal d'Història: Rafael Dalmau, 1983.
- JAY GROUT, DONALD: *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- JORBA i JORBA, Manuel: "El romanticisme" dins MOLAS, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, Part Moderna, vol. VII, 1986, p.77-122.
- "Els Jocs Florals", dins MOLAS, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, Part Moderna, vol. VII, 1986, p.123-151.
- "La poesia entre 1859 i 1880", dins MOLAS, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, Part Moderna, vol. VII, 1986, 153-222.
- "Literatura, llengua i Renaixença", *Història de la cultura catalana*. Barcelona: Edicions62, B, vol. IV, 1995, p. 220-252.
- KUFFERAH, Maurice: *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche, Tolstoi*. Madrid: Vda.de Rodríguez, [19?].
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán: "Cuando ataca Ronaldo ataca una manada. El discurso del fútbol en los *media* actuales como discurso épico". *Culturas populares. Revista Electrónica*, gener-juny, 2007.
- LAMAÑA, Luís: *Barcelona filàrmonica: la evolució musical de 1875-1925*. Barcelona: Impr. Elzeveriana y Libr. Camí, 1927.
- LEVIN, Samuel R.: *Linguistic structures in poetry*. The Hague: Mouton, 1962.
- LLADONOSA, Josep: *Esoles i mestres antics de minyons a Lleida*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1970.
- LAWSON, FRS: "Rethinking the Orality- Literacy Paradigm in Musicology". *Oral Tradicion*, (25/2), 2010, p. 429-446.
- LORD, A. B.: *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1968.
- "Characteristics of orality". *Oral Tradicion*. Columbia: Center for Studies in Oral Tradicion, 1987, p.54-72.
- MAGAN, Fernando: "Algunas consideraciones sobre „u non jaz al' y otros grupos fraseológicos análogos en el gallego medieval", *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, 1994, p. 107-116.
- MARCO, Joaquin: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus, vol.2, 1977.
- MARFANY, Joan Lluís: "Mitologia de la Renaixença i mitologia nacionalista". *L'avenç*, núm.164, 1992, p.26-29.

- *La llengua maltractada. El castellà i el català a Catalunya del segle XVI al segle XIX*. Barcelona: Empuries, 2001.

- “Victor Balaguer i els Jocs Florals”. *L'Avenç*, núm. 262, 2001, 63-68.

- “En pro d'una revisió radical de la *Renaixença*”. MOLAS, Joaquim: *Memoria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p.635-656.

- “L'escriptor català de l'antic règim a la societat capitalista”. PANYELLA, Ramon: *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània. Actes del Congrès Internacional. La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum&GELCC, 2007, p. 35-66.

MARQUÈS, Salomó: *L'ensenyament a Girona al segle XVIII*. Girona: Col·legi Universitat de Girona, 1985.

MASSANÉS, Josefa [et alii]: *El libro del obrero, escrito para los individuos de las sociedades corales de Euterpe en la gran festival de 1862*. Barcelona: Establecimiento tipografico de Narciso Ramírez, 1862.

MILÀ I FONTANALS, Manuel: *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*. Barcelona: Imp. de Narciso Ramírez, 1853.

MILLET, Lluís: “Records del període romàntic musical a Catalunya. Clavé. Conferència donada al saló d'actes de la Cambra de Comerç, el dia 11 d'abril”, *Revista Musical Catalana*, núm. 317, XXVII, maig de 1930, p. 193-201.

-“El mestre Nicolau i l'Escola Municipal de Música de Barcelona”. *Revista Musical Catalana*, núm. 321, XXVII, setembre 1930, p.386-389.

MIQUEL i VERGÉS, Josep M.: *Els Primers romàntics dels països de llengua catalana*. Mèxic: Biblioteca Catalana, 1944.

MIRACLE, Josep: *La restauració dels Jocs Florals*. Barcelona: Aymà, 1960.

MOLAS i BATLLORI, J.: “La nova literatura popular: tradició i modernitat”, RIQUER, M., COMAS, A. i MOLAS, J. (dirs.): *Historia de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, vol.VIII, 1986, p.9-75.

-“Notes per a un comentari de "La pàtria" de Bonaventura Carles Aribau” dins GAROLERA, Narcís (ed.): *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans I*. Barcelona: Curial, 1982, p. 209-225.

- “Notes per a un pòrtic”, *Faig*, 19, desembre 1982, p. 7-12.

- “Pròleg a *Apel·les Mestres*”, *Llibrede lectura*. Barcelona: Ed. Destino, 1984, p.??

- “La literatura catalana entre 1800-1830” RIQUER, M., COMAS, A. i MOLAS, J. (dirs.): *Historia de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, vol.VIII, 1986, p.??

MONÉS, PUJOL I BUSQUETS, Jordi: *El pensament i la renovació pedagògica a Catalunya*:

1833-1938. Barcelona: La Magrana, 1977.

-*La Llengua a l'escola (1714-1939)*. Barcelona: Barcanova, 1984.

- *El pensament escolar a Catalunya, 1760-1845*. Barcelona: Societat Catalana de Pedagogia, 2009.

MONTOLIU, de Manuel: *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna*. Barcelona: Publicacions de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, 1922.

MONTSERDÀ DE MACIÀ, D.: *La Fabricanta. Novel·la de costums barcelonins (1860-1875)*. Barcelona: Llibreria Francesc Puig, 1904.

MOSTACERO, Rudy: "La literatura en el *continuum* cultural: una propuesta de definició". *XII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*. Caracas: Instituto Pedagógico de Caracas, 1987.

- "Oralidad, escritura y escrituralidad". *Enunciación*. Bogotá: Xpress Gráfico y digital S.A., vol. 16, núm. 2, juliol-decembre, 2011, p. 100-119.

ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PARRAMON I BLASCO, Jordi: *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

PARERA, Andrés: "El arte musical y los artistas músicos en España", *La España Musical*, Barcelona: Casa editorial y almacén de música D. Andrés Vidal, núm. VI, 8 de febrero de 1866, p. 1-2.

PEDRELL, F.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles* (Barcelona, 1894-7)

PIEDRA, A.: "Baltasar del Alcázar. Aproximaciones a una lectura de Miguel Hernández". *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 10, 1988, p. 28-34.

PIRES FERREIRA, Jerusa: *Armadillas da memòria e outros ensaios*. São Pablo: Ateliê Editorial, 2004, p. 57-87.

PUJADAS, Roser, SUNYER, Magí, PTOY, Pere: *Literatura i identitats*. Valls: Cossetània, 2004.

REBATET, Lucien: *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Omega, 1997.

REED, Stephen K.: *Cognition: Theory and Applications*. Belmont, CA: Wadsworth, 2006.

ROBERTSON, Alec i STEVENS, Denis: *Historia general de la música*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1980.

ROSSELL, Antoni: "Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente", *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 2006, p. 36-65.

-“Oralidad literaria.Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística”, *Romnistik in Geschichte und Gegenwart*. Hamburg: Buske, 2008, p.1-14.

- “Transmisión oral y edición textual: El *Cantar del Mio Cid*, de la experiencia práctica a la edición”, *Altaya*, [en línea des del núm.15, consultat el 25 d'abril del 2016] <<  
<http://atalaya.revues.org/1442>>>.

ROSSICH, Albert: “La literatura catalana de l’edat moderna: historiografia i crítica”, *Paranorama Crític de la literatura catalana*. Barcelona: Ed. Vicens Vives, vol.III, 2011, p.??

SALDONI, Baltasar: *Diccionario Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 3 toms. Barcelona: Isidoro Torres Oriol, [1890?].

SMALL, J.P.: *Wax tablets of the mind: Cognitive studies of memory and literacy in classical antiquity*. London: Taylor & Francies e-Library, 2005.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Memoria sobre las sociedades corales en España dedicada a la Real Academia Española de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de D. Narciso Ramírez y Rialp, Impreso, 1865.

SUBIRÁ, José: *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*. Madrid: Biblioteca Económica Selecta i M.Pérez Villavicencio Ed, 1907.

SYNDERS, Georges, LEON Antonie, VIDAL, Jean: *HIstoria de la pedogogía*. Barcelona: Oikos-Tau, vol. II, 1974.

TASIS, Rafael: *Els Jocs Florals de Barcelona en l’evolució del pensament de Catalunya (1859-1958)*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1997.

TERMES, Josep: *Històries de la Catalunya treballadora*. Barcelona: Empúries, 2000.

TUÑÓN y de LARA, Manuel: *La España del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

VARELA, A. [et al.]: *Història de Catalunya*. Barcelona: Columna, 1996.

VARELA MERINO, E. et al: *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.

VIÑAS, J.A.: “Imitant Clavé”, *¡Cu-Cut!*, Barcelona, any I, núm. 18, 1 de maig de 1902, p.288.

ZUMTHOR, Paul: *Introducción a la poesía oral*. París: Seuil, 1991.

- *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: ABADA Editores, 2006.





**PROPOSTA DIDÀCTICA. “SIGUES UN COMPOSITOR D’ÈXIT”**

## 1. Presentació

He volgut posar, com a apèndix, al marge d'aquesta tesi, una unitat didàctica que, des d'una perspectiva transversal i interdisciplinària entre les matèries de Llengua Catalana i Música, pretén, d'una banda, iniciar els alumnes en la comprensió i la identificació de formes tant musicals com literàries pròpies de la poesia oral, i, de l'altra, aproximar-los en la comprensió del període literari de la Renaixença catalana i, més concretament, en el món obrer, a partir de la figura de Clavé, un dels autors més rellevants d'aquest període.

Ho he fet, en primer lloc, per donar un valor personal que conjumini la recerca sobre Clavé amb la meva trajectòria biogràfica d'estudis que sempre ha combinat la investigació i la didàctica en el camp de la filologia catalana; des de l'obtenció del Grau en Llengua i Literatura Catalana (2013) i, posteriorment, el Màster de Formació del Professorat d'Educació Secundària Obligatòria i Batxillerat en l'especialitat de didàctica de la llengua catalana (2014); fins a la col·laboració amb el grup de recerca A Cura De per a la realització de l'Edició Crítica de les Obres Completes de Joan Maragall (2012-13) i l'actual exercici de la docència de llengua catalana a la secundària; passant per diferents publicacions també en ambdós àmbits, dels quals destaco la unitat didàctica "Una antologia il·lustrada del comte Arnau" a la revista *Haidé Estudis Maragallians* (3, 2014) i la monografia *La Llanterna, la llum d'un poble. 125 anys d'història*. S.C. a lanterna: S r ia, 2014, a banda de la participació en seminaris de recerca congressos fruit de l'etapa predoctoral.

I en segon lloc, perquè hi hagués un exemple, no dic pas un model, de com una investigació pot bolcar-se parcialment en una perspectiva didàctica i social i establir un pont imprescindible entre dues àrees de coneixement complementàries que és essencial que es nodreixin en ambdues direccions. "Sigues un compositor d'èxit" és una eina pedagògica en pro de la innovació pedagògica que ha estat elaborada tenint en compte la llei educativa vigent respecte a l'avaluació competencial i pren com a model la Seqüència Didàctica impulsat pel Departament de Didàctica de la Universitat Autònoma de Barcelona, que situa a l'alumne com a eix de l'aprenentatge i afavoreix que es produeixi l'anomenat aprenentatge significatiu mitjançant l'assoliment d'un repte que serveix de motivació per a conèixer la figura de J.A. Clavé i el seu període històric, reflexionar sobre el seu sistema de composició

i finalment crear un *contrafactum* imitant el seu *modus operandi* per sintetitzar l'assoliment dels aprenentatges.

## 2. L'ensenyament de la literatura

Com apunten Juan Mata i Andrea Villarrubia, “la ensenjanza de la literatura, tal como se sigue concibiendo, genera en muchos profesores más frustraciones que alegrías, pues piensan que no contribuye a la primaria tarea de formar lectores ni responde a las exigencias de un mundo cada vez más globalizado y en el que la literatura ha de dejado de ser la referencia cultural por antonomasia”<sup>1</sup>. Carney hi afegeix que el principal problema rau en les pràctiques metodològiques per a l'ensenyament de la literatura, sovint obsoletes per a la seva finalitat: “Muchos niños las consideran como actividades que deben presentar a alguien, y los libros como algo que contiene palabras que consumir”<sup>2</sup>. Les pràctiques tradicionals de comprensió lectora, es basen un sistema que se centra en comprovar allò que s'ha llegit, fet que no garantitza la comprensió real del text. És per això que cal un replantejament de la didàctica de l'ensenyament de la literatura.

En aquest sentit creiem interessant replantejar l'ensenyament de la literatura a partir del treball per seqüències didàctiques (SD), impulsat pel Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la UAB, per tal de promoure l'aprenentatge actiu de l'alumnat: “En los Trabajos que se llevan a cabo en el departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la UAB se pone de manifiesto cómo las Secuencias Didácticas (SD) constituyen un modelo, entroncado con la tradición del trabajo por proyectos, que puede favorecer el aprendizaje activo de los alumnos y proporcionar la ayuda necesaria por parte del profesor, los compañeros y los instrumentos de evaluación”<sup>3</sup>. Les SD, tal com el treball per projectes, parteixen d'un repte que ha de motivar l'aprenentatge de l'alumnat i l'ha de guiar per aconseguir-lo. El repte crea un context de motivació favorable per a l'aprenentatge actiu al mateix temps que situa a l'alumne en un context d'aprenentatge significatiu. Les SD també permeten el treball cooperatiu i la creació de contextos de parla i escolta activa per a la reflexió continuada entorn el procés d'aprenentatge.

---

<sup>1</sup> Vg. MATA, Juan, VI ARUBIA, Andrea: “ a literatura en las aulas. Apuntes sobre la educación literaria en la enseñanza secundaria”. *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, núm. 58, juliol, 2011, p. 49.

<sup>2</sup> Vg. CARNEY, T.H.: *Enseñanza de la comprensión lectora*. Madrid: Ediciones Morata, 1992, p.19.

<sup>3</sup> Vg. CAMPS, A.: “Projectes de llengua entre la teoria i la practica”, *Artículos de Didáctica de la Lengua i la Literatura*, núm.2, 1994, p. 7-20.

*Sigues un compositor d'èxit* té la finalitat de familiaritzar a l'alumne amb un dels autors més populars del segle XIX català, Clavé amb el repte de crear un *contrafactum* a partir d'una de les seves obres. La popularitat de l'autor rau en un seguit d'estratègies de composició musical i literària que permetran a l'alumne d'endinsar-se en el món de l'anàlisi estructural, tan musical com literària, amb la finalitat d'apropiar-se, per imitació, d'un mètode que encara és vigent en les cançons populars de l'actualitat. Atès que el repte que es proposa és interdisciplinari, ja que combina les àrees curriculars de Llengua Catalana i Música, permet de treballar continguts i competències d'ambdues àrees de forma transversal i, al seu torn, mostrar una visió cultural més real tant de l'autor com del s. XIX català. D'acord amb la divisió curricular dels continguts, el context d'aula idoni per a dur a terme la SD seria el corresponent al segon curs d'Educació Secundària Obligatòria (ESO) atès que els continguts curriculars que més importància tenen en la SD, l'anàlisi mètrica, rítmica i melòdica, se situen en aquest nivell, encara que possiblement alguns d'ells, especialment els referents al període literari, puguin tornar a donar-se de forma més ampliada en la mateixa àrea (o en d'altres), en cursos posteriors.

### **3. L'ensenyament per competències**

Des del passat 2015, el Govern de la Generalitat de Catalunya, mitjançant el Departament d'Ensenyament i l'aprovació del decret 187/2015<sup>4</sup>, lidera un projecte educatiu per a l'assoliment de l'èxit escolar que es basa en l'ensenyament competencial, el qual situa l'alumne al centre del propi aprenentatge mitjançant l'adquisició d'habilitats relacionades amb les diferents àrees de coneixement que han de permetre la focalització en el procés d'aprenentatge i no en els resultats finals, fet que permet una revisió constant dels continguts i la metodologia. Segons aquest projecte educatiu, la SD "Sigues un compositor d'èxit" està dissenyada atenent a l'aprenentatge competencial tant en les àrees de Llengua Catalana i Música que corresponen a l'àmbit lingüístic i artístic, i que, al seu torn, es divideixen en dimensions relacionades entre si, dins de les quals s'adscriuen les diferents

---

<sup>4</sup> Vg. "Decret 187/2015, del 25 d'agost, d'ordenació dels ensenyaments de l'educació secundària obligatòria". *Diari oficial de la Generalitat de Catalunya* (28 d'agost del 2015), n. m. 6945.

competències que els alumnes han d'assolir durant l'aprenentatge. A banda de les competències específiques dels àmbits lingüístic i artístic, també hi trobem les competències transversals, que es desenvolupen en tots els àmbits de coneixement. D'acord amb el currículum competencial adjunt al decret 187/2015, les competències que es treballen a “Sigues un compositor d'èxit” són les següents:

### Àmbit lingüístic

Dimensió de comprensió lectora	<p>1. Obtenir informació , interpretar i valorar el contingut de textos escrits de la vida quotidiana, dels mitjans de comunicació i acadèmics.</p> <p>2. Reconèixer els gèneres de text, l'estructura i el seu format, i interpretar-ne els trets lèxics i morfosintàctics per comprendre'l.</p> <p>3. Desenvolupar estratègies de cerca i gestió de la informació per adquirir coneixement.</p>
Dimensió de comunicació oral	<p>9. Emprar estratègies d'interacció oral d'acord amb la situació comunicativa per iniciar, mantenir i acabar el discurs.</p>
Dimensió literària	<p>10. Llegir obres i conèixer els autors i les autores i els períodes més significatius de la literatura catalana, la castellana i la universal.</p> <p>11. Expressar oralment o per escrit opinions raonades sobre obres literàries, tot identificant gèneres i interpretant i valorant els recursos literaris dels textos.</p> <p>12 . Escriure textos literaris per expressar realitats, ficcions i sentiments.</p>
Dimensió actitudinal i	<p>1. Adquirir l'hàbit de la lectura com a mitjà per accedir a informació i al coneixement, i per al gaudi personal; i</p>

plurilingüe	<p>valorar l'escriptura com a mitjà per estructurar el pensament i comunicar-se amb els altres.</p> <p>2. Implicar-se activament i reflexiva en interaccions orals amb una actitud dialogant i d'escolta.</p>
-------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### Àmbit artístic

Dimensió de percepció i escolta	<p>1. Utilitzar estratègicament els elements dels llenguatges visual, musical i corporal per analitzar les produccions artístiques.</p> <p>2. Mostrar hàbits de percepció reflexiva i oberta de la realitat sonora i visual de l'entorn natural i cultural.</p>
Dimensió d'expressió, interpretació i creació	<p>3. Interpretar música de forma individual i col·lectiva utilitzant la veu, els instruments, el cos i les eines tecnològiques.</p> <p>5. Compondre amb elements dels llenguatges artístics utilitzant eines i tècniques pròpies de cada àmbit.</p> <p>6. Experimentar i/o improvisar amb instruments i tècniques dels llenguatges artístics.</p> <p>7. Desenvolupar projectes artístics disciplinaris o transdisciplinaris tant personals com col·lectius.</p>
Dimensió de societat i cultura	<p>8. Valorar amb respecte i sentit crític les produccions artístiques en els seus contextos i funcions.</p> <p>9. Gaudir de les experiències i creacions artístiques com a font d'enriquiment personal i social.</p> <p>10. Fer ús del coneixement artístic i de les seves</p>



	produccions com a mitjà de cohesió i d'acció prosocial.
--	---------------------------------------------------------

#### Competències d'àmbits transversals

Competències comunicatives	1. Competència comunicativa lingüística i audiovisual 2. Competències artística i cultural
Competències metodològiques	3. Tractament de la informació i competència digital 5. Competència d'aprendre a aprendre
Competències personals	6. Competència d'autonomia i iniciativa personal
Competències específiques centrades en el fet de conviure i habitar el món	7. Competència en el coneixement i la interacció amb el món físic 8. Competència social i ciutadana

#### 4. La planificació dels aprenentatges

La SD és concebuda en tres estadis d'aprenentatge: en una primera fase d'aproximació al tema central del projecte, els alumnes han de conèixer la figura de Clavé i relacionar-la amb el període històric; la segona fase es basa en el desenvolupament de tècniques d'anàlisi centrades en la comprensió i el reconeixement d'estructures tant musicals com literàries en els textos de l'autor; i la tercera fase consisteix en la síntesi, a partir de l'aplicació dels continguts adquirits, mitjançant la creació d'una nova cançó imitant un text original del compositor.

Fase	Objectius d'aprenentatge	Continguts	Activitats
1 Aproximació	Conèixer la figura de Clavé.	Biografia de Clavé	1.1
	Relacionar Clavé amb el seu període històric mitjançant diferents manifestacions artístiques i culturals.	El món obrer a la Catalunya del s. XIX	1.2, 1.3, 1.4
2 Desenvolupament	Comprendre i reconèixer formes musicals en l'obra de Clavé.	Els períodes melòdics	2.1, 2.2
	Comprendre i reconèixer formes literàries en la poesia de Clavé.	La mètrica i la rima	2.3, 2.4
3 Síntesi	Comprendre la recepció i la transmissió de la poesia de Clavé.	La paròdia	3.1
	Crear un <i>contrafactum</i> a partir del frgment d'una	El <i>contrafactum</i>	3.2

	obra de l'autor.		
--	------------------	--	--

## 5. L'avaluació formativa, per a l'aprenentatge significatiu

Si entenem l'avaluació formativa tal com la defineix Teresa Ribas<sup>5</sup>, estarem d'acord que aquest tipus d'avaluació permet l'aprenentatge significatiu i per tant assegura una millora per a l'èxit escolar. Segons els estudis de Ribas<sup>6</sup>, la funció reguladora de l'avaluació, és a dir, el procés de mediació social entre professor-alumne que es duu a terme durant l'avaluació, garanteix una reflexió continuada al voltant del procés d'aprenentatge, fet que ens permet parlar d'avaluació formativa, la qual té l'objectiu d'orientar i replantejar els aprenentatges per aconseguir una millora dels resultats. D'aquesta manera, "cal aprendre a usar els recursos i els instruments de l'entorn per gestionar millor el propi aprenentatge; un diàleg continuat entre alumnes i professor assegura la negociació dels significats de l'avaluació. En aquest sentit des de la perspectiva de l'ensenyament de la llengua, ocupa un lloc destacat el disseny de situacions didàctiques que promoguin les regulacions, és a dir, els processos interactius que permeten que hi hagi una retroalimentació i intercanvi en el marc d'una tasca complexa finalitzada i amb sentit per als actors<sup>7</sup>." Ribas creu que els millors instruments per a aquest tipus d'avaluació són tots aquells que impliquin la participació de l'alumnat. Així doncs, hem cregut oportú incloure aquest tipus d'avaluació en el disseny de la SD i hem optat per unes eines d'autoavaluació, com ara l's de pautes o rbr iques, que d'una banda, permetin la reflexió de l'alumne sobre el seu procés d'aprenentatge i propiciïn el diàleg continuat amb el professor per a la revisió de l'adquisició dels aprenentatges i, de l'altra, garanteixin una avaluació formativa.

<sup>5</sup> RIBAS, Teresa: "Què pot aportar l'avaluació formativa a l'ensenyament i l'aprenentatge de l'escriptura?". *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm.25, juliol, 2001, p. 31-41.

<sup>6</sup> EAD., " 'avaluació i l'ensenyament de llengües: dos àmbits que s'aproximen". *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm. 47, gener, 2009, p.10-25.

<sup>7</sup> EAD., " 'avaluació i l'ensenyament de llengües: dos àmbits que s'aproximen". *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm. 47, gener, 2009, p.16-17.

Atès que la SD ha estat concebuda en tres estadis o fases d'aprenentatge, ha semblat convenient reforçar aquests estadis i elaborar al final una activitat d'avaluació que comportés la revisió i la reflexió dels aprenentatges adquirits en cadascun dels diferents estadis. També hem dut a terme diferents activitats d'autoavaluació per a promoure l'aprenentatge significatiu, ja que l'avaluació depèn en tot moment del mateix alumne, sent participatiu i responsable del seu procés d'aprenentatge. D'aquesta manera per a l'avaluació de la primera fase, els alumnes han de realitzar un test que han de corregir ells mateixos per a certificar i reflexionar sobre el grau dels continguts apresos en què es troben; en la segona, han d'autoavaluar, mitjançant una rbrica, el grau d'aprenentatge dels diferents continguts; i en la tercera, han d'autoavaluar, mitjançant una pauta, si han aplicat correctament els aprenentatges adquirits en l'elaboració del *contrafactum*. Per completar l'avaluació de la seqüència, hem desenvolupat una avaluació inicial a través d'una conversa sobre allò que els alumnes saben i els agradaria saber que es recupera en una avaluació final, mitjançant una enquesta, on poden revisar les seves expectatives respecte a l'aprenentatge.

Fase	Criteris d'avaluació	Eines d'avaluació	Tipus d'avaluació
Avaluació inicial		Conversa inicial	Formadora
1	Coneix les fites vitals més destacables de Clavé: participació en l'alçament de la Ciutadella, fundació de la primera societat coral, cors Clavé, organització de concerts multitudinaris, fundació de revistes i Governador de Castelló.	Test d'autoavaluació	Certificadora
	Coneix el concepte d'industrialització i les	Test d'autoavaluació	Certificadora

	principals condicions laborals, com ara la durada i la duresa de la jornada.		
2	Sap identificar els períodes melòdics que es corresponen a la tornada i l'estrofa.	Rúbrica valorativa	Formadora
	Sap escandir els diferents versos poètics.	Rúbrica valorativa	Formadora
3	Comprèn el concepte de paròdia.	Rúbrica valorativa	Formadora
	Aplica el concepte de <i>contrafactum</i> . (D)	Pauta de creació i d'autoavaluació del <i>contrafactum</i>	Formadora
Avaluació final		Enquesta final	Formadora

## 6. Metodologia, parlar per construir coneixement

Diu Xavier Fontich que “des de la perspectiva social, l'aprenentatge no s'entén com l'adquisició d'un conjunt de sabers independents del context, sinó com un procés de socialització en unes formes de parla i comprensió específiques d'una cultura”<sup>8</sup>. El diàleg a l'aula és crucial per a la construcció del pensament i en conseqüència del coneixement. Perquè així sigui, Fontich apunta dues tècniques metodològiques com ara la bastida i la parla exploratòria. Ambdòs mecanismes tenen l'objectiu de conduir els diàlegs que s'originen a l'aula amb preguntes que facin reflexionar i aprofundir en els arguments orals

<sup>8</sup> FONTICH, Xavier: “El diàleg a l'aula des de la perspectiva sociocultural. es nocions de bastida i parla exploratòria”. *Articles de Didàctica de la Llengua i la Literatura*, núm. 54, abril, 2011, p. 69.

es produeixen per arribar a mantenir un diàleg basat en la parla exploratòria, crític i constructiu, elaborat col·lectivament a partir de les intervencions de l'alumnat. No obstant això, cal tenir en compte dos contextos comunicatius: en petit grup i en gran grup. Mentre que en petit grup les intervencions es produeixen en un ambient més íntim i de més confort per a l'alumnat però són difícils de reconduir pel professor, en gran grup, mentre que és més fàcil per al professor reconduir les intervencions, sovint la confiança per a fer aportacions es veu afectada per la impressió d'enfrontar-se a tot el grup. És per això que, com defensa Fontich, és aconsellable combinar ambdós contextos comunicatius, primerament en gran grup per aclarir els objectius, seguidament la discussió en petit grup per arribar a un primer estadi de pensament fruit de les aportacions fetes en un context de confort i seguretat, i, finalment, la posada en comú, en gran grup per a reconduir, construir i concloure l'aprenentatge. En aquest sentit, hem dissenyat les activitats de la SD per ser dutes a terme, especialment les corresponents als estadis 1 i 2, primerament, en grups de quatre alumnes per tal de facilitar així la reflexió i la construcció del pensament cooperatiu i, seguidament, totes elles acaben sent exposades davant de la resta del grup classe amb la finalitat de promoure així la construcció dels coneixements cooperativament. Perquè aquesta metodologia sigui efectiva, cal tenir en compte que el rol del docent, lluny de monopolitzar els diàlegs, haurà de partir de l'escolta pacient i activa per tal de poder reconduir les intervencions de l'alumnat.

El diàleg, a banda de ser imprescindible per a construir conjuntament els aprenentatges, també ho és per a dur a terme tasques d'expressió escrita ja que, com apunta Oriol Guash, en el moment que els alumnes s'enfronten a una tasca de comunicació escrita, necessàriament reflexionen, metalingüísticament, sobre l'ús de la llengua, i el diàleg és la millor manera per a fer-ho. "La atención a los problemas que plantea la resolución de las tareas comunicativas conduce a la interrogación sobre las características del instrumento lingüístico que se utiliza (la lengua escrita) y sobre su utilización. Estos interrogantes pueden ser el punto de partida de aprendizajes si las estrategias de enseñanza dispuestas por el profesorado dirigen las tareas para responder a ellos, y también a la solución de problemas comunicativas, a la redificación de los conocimientos escolares. La actividad reflexiva inherente al uso se nos aparece, así, como el Puente que relaciona las actividades

de uso lingüístico y el aprendizaje de este uso”<sup>9</sup>. Així doncs, les activitats corresponents al tercer estadi es realitzaran també en petits grups de quatre alumnes per a promoure aquest context de reflexió i aprenentatge conduït a partir de la pauta de creació textual del *contrafactum*.

---

<sup>9</sup> GUASH, Oriol: “Hablar para escribir”. *Revista Aula de Innovación Educativa*, núm.III, 2002.

## 7. Programació

Grup classe	Període	Curs escolar	Professor	Durada	
2n d'ESO	Setembre- Desembre	2018-2019	Irene Carreño Sánchez	10 sessions de 1h	
Àmbit i matèria o matèries		Títol i justificació de la seqüència didàctica			
Àmbit artístic i àmbit de Llengües Llengua Catalana i Música		“Sigues un compositor d'èxit” és SD que des d'una perspectiva transversal i interdisciplinària entre les matèries de llengua Catalana i Música, pretén, d'una banda, iniciar els alumnes en la comprensió i la identificació de formes tant musicals com literàries pròpies de la poesia oral, i, de l'altra, aproximar-los en la comprensió del període literari de la Renaixença catalana i, més concretament, en el món obrer, a partir de la figura de Clavé, un dels autors més rellevants d'aquest període.			
Competències bàsiques de l'àmbit lingüístic i artístic	Competències dels àmbits transversals	Objectius d'aprenentatge	Continguts	Criteris d'avaluació	Instruments i tipus d'avaluació
<b>ÀMBIT LINGÜÍSTIC</b> -Comprensió lectora: 1,2 i 3. - Comunicació oral: 9. - Literària: 10, 11 i 12. - Actitudinal i plurilingüe: 1 i 2.	-Competències comunicatives: 1 i 2. -Competències metodològiques: 3 i 5. -Competències personals: 6. -Competències específiques centrades en conviure i habitar el	1. Conèixer la figura de Clavé.	1. Biografia de Clavé.	1. Coneix les fites vitals més destacables de Clavé: participació en l'alçament de la Ciutadella, fundació de la primera societat coral, cors Clavé, organització de concerts multitudinaris, fundació de revistes i Governador de Castelló. (B)	A. Conversa inicial. (Avaluació inicial) B. Test d'autoavaluació. (Avaluació certificadora) C. Rúbrica valorativa. (Avaluació formadora) D. Pauta de creació



<p>ÀMBIT ARTÍSTIC</p> <p>- Percepció i escolta: 1 i 2.</p> <p>- Interpretació i creació: 3, 5, 6 i 7.</p> <p>- Societat i cultura: 8,9 i 10.</p>	<p>món:7</p>	<p>2. Relacionar Clavé amb el seu període històric mitjançant diferents manifestacions artístiques i culturals.</p> <p>3. Comprendre i reconèixer formes musicals en l'obra de Clavé.</p> <p>4. Comprendre i reconèixer formes literàries en la poesia de Clavé.</p> <p>5. Comprendre la recepció i la transmissió de la poesia de Clavé.</p> <p>6. Crear un <i>contrafactum</i> a partir del fragment d'una obra de Clavé.</p>	<p>2. El món obrer a la Catalunya del s. XIX.</p> <p>3. Els períodes melòdics.</p> <p>4. La mètrica i la rima.</p> <p>5. La paròdia.</p> <p>6. El <i>contrafactum</i>.</p>	<p>2. Coneix el concepte d'industrialització i les principals condicions laborals, com ara la durada i la duresa de la jornada. (B)</p> <p>3. Sap identificar els períodes melòdics que es corresponen a la tornada i l'estrofa. (C)</p> <p>4. Sap escandir els diferents versos poètics. (C)</p> <p>5. Comprèn el concepte de paròdia. (C)</p> <p>6. Aplica el concepte de <i>contrafactum</i>. (D)</p>	<p>i d'autoavaluació del <i>contrafactum</i>. (Avaluació sumativa)</p> <p>E. Enquesta final. (Avaluació formadora)</p>
<p><b>Activitats d'ensenyament i aprenentatge i d'avaluació</b></p>					

<b>Activitats</b>	<b>Metodologia</b>	<b>Material</b>
<b>Sessió 1</b>		
Activitats d'avaluació inicial.	Conversa en petits grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet, cançó <i>La maquinista</i> al CD annex.
<b>Sessió 2</b>		
Activitats 1.1 i 1.2	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet, Auca de Clavé al CD annex.
<b>Sessió 3</b>		
Activitats 1.3 i 1.4	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet, cançó Els xiquets de Valls, al CD annex.
<b>Sessió 4</b>		
Test d'autoavaluació.	Realització i autocorrecció del test de forma individual.	Test d'autoavaluació i solucionari d'autocorrecció.
<b>Sessió 5</b>		
Activitats 2.1 i 2.2	Audició individual, Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe.	Piano, projector i ordinador amb accés a internet.
<b>Sessió 6</b>		
Activitats 2.3 i 2.4 R bric a d'autoavaluació	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe. Realització de la r brica d'autoavaluació de forma individual.	Piano, projector i ordinador amb accés a internet.
<b>Sessió 7</b>		
Activitat 3.1	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes i posada en comú amb tot el grup classe.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet, cançó <i>Les Flors de maig</i> , al CD annex.
<b>Sessió 8</b>		
Activitat 3.2 mitjançant la pauta de creació del <i>contrafactum</i> .	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet i pauta de creació i

		d'autoavaluació del <i>contrafactum</i> .
<b>Sessió 9</b>		
Activitat 3.2 Autocorrecció del <i>contrafactum</i> .	Treball col·laboratiu en grups de 4 alumnes.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet i pauta de creació i d'autoavaluació del <i>contrafactum</i> .
<b>Sessió 10</b>		
Exposició del <i>contrafactum</i> . Realització de l'enquesta final.	Posada en comú del <i>contrafactum</i> . Realització de l'enquesta final de forma individual.	Projector, altaveus i ordinador amb accés a Internet i enquesta final.

## 8. Seqüència didàctica. “Sigues un compositor d’èxit”

### ACTIVITATS INICIALS

1. Escolta la cançó *La Maquinista* de J. A. Clavé,<sup>10</sup> si vols, pots fer un dibuix del que et suggereix la música. Compara el teu dibuix amb la resta de companys. A continuació parla de:

- a) Els instruments que hi apareixen, et transporten a un tipus de música, època o ambient en concret?
- b) El tipus de melodia és repetitiva? Per què?
- c) Et recorda algun altre tipus de cançó? Quin?

2. Tot seguit et mostrem un fragment de la poesia de *La Maquinista* de Clavé. Reflexiona amb els teus companys sobre els aspectes següents:

- a) Com interpretaries el fragment poètic?
- b) Quines paraules del fragment ajuden a descriure l’ambient en què passa l’acció?
- c) Creus que aquest ambient pot ser similar al que va viure el compositor?

“ a ca mpana al treball crida:

— Al taller! — A treballar!

És lo pa de la família,

la suor de nostre afany.

— Al taller! — A les encluses!

— Al cargol! — Al torn! — Al banc!

Que los timbres més honrosos

són los timbres del treball”.

Fragment de *La Maquinista* de Clavé, 1867.

---

<sup>10</sup> Fragment poètic extret de l’OPCJAC, p. 877-878. Escolteu la cançó mitjançant l’enregistrament sonor que trobareu a l’annex n. m. 3

3. Després del petit tast de l'obra de J. A. Clavé, elabora una llista responen aquestes dues preguntes:

Què sé sobre Clavé?	Què m'agradaria saber-ne?

## 1. QUI ERA CLAVÉ? CONÈIXER LA FIGURA I L'OBRA DE J.A. CAVÉ I RELACIONAR-LA AMB EL SEU MOMENT HISTÒRIC A PARTIR DE DIFERENTS MANIFESTACIONS ARTÍSTIQUES I CULTURALS

1.1 legeix l'auca de J. A. Clavé<sup>11</sup> i, a continuació, i completa la fita tècnica següent:

Nom i Cognoms	
Data de naixement	
Lloc de residència	
Període històric	
Interessos	
Ofici	
Fites vitals destacables	
Data de mort	

1.2 En l'activitat anterior has treballat a fons qui era Clavé. Ara et proposem que t'endinsis en el moment històric en què va viure el compositor.

a) Visualitza el següent documental “ a industria tèxtil a Catalunya” <http://www.rtve.es/alacarta/videos/moments/moments-industria-textil-catalunya/1338462/> per comprendre millor l'època en què va viure Clavé i digues si les afirmacions següents són certes o falses.

	F	V
1. L'energia hidràulica era la única font energètica de la indústria tèxtil, per això se situaven al costat del riu.		
2. El Llobregat va ser qualificat com «el riu més treballador d'Espanya».		
3. Les dones podien prosperar en els diferents càrrecs dins de l'empresa.		

<sup>11</sup> Vg. GARCIA, A., VILAMIRA, J.: *Auca de J.A. Clavé. Compositor, impulsor de l'associacionisme, periodista i polític exemplar (1824-1874)*. Barcelona: Federació dels Cors de Clavé, 2007, annex núm. 2, p. 123.

4. Les colònies tèxtils es van crear per donar una llar als treballadors.		
5. L'amo no solia viure a la colònia tèxtil.		
6. Els serveis de les colònies eren una aposta per a garantir la pau social i el rendiment laboral.		
7. Els patrons provenien d'altres països.		
8. La figura del patró, va deixar de ser present en les colònies amb l'arribada de la crisi de la guerra civil.		
9. La jornada laboral dels treballadors no superava les 12h.		
10. La globalització i les noves tecnologies han canviat el paper de la indústria tèxtil a Catalunya.		

b) Les condicions laborals a les fàbriques de la classe obrera no eren les més adequades. Visualitza el següent vídeo testimonial d'Arabelle Mallory, una obrera alemanya nascuda el 1840: <https://www.youtube.com/watch?v=bUWoVYfO90Q> . A continuació parla de:

- La durada de la jornada laboral.
- Els perills laborals tant en les mines de carbó com en les fàbriques tèxtils.
- Els salaris eren equitatius respecte la duresa i la durada de la jornada?
- Els recursos dels treballadors en cas de malaltia.
- La diferència en les condicions laborals entre les dones i les homes.
- La diferència social entre la classe obrera i la classe burgesa.
- Creus que els obrers tenien temps d'oci?

1.3 Ara que ja coneixes més el període històric en què va viure Clavé, centra't en allò que el va fer més conegut, la creació del moviment coral català amb la finalitat de millorar el temps d'oci dels treballadors de les fàbriques.

a) a Federació de Cors de Clavé és la institució que s'encarrega d'aglutinar tots els cors de Clavé que encara són vigents en l'actualitat. Fes una cerca en la seva pàgina web i informa't sobre la seva història, els actes que es duen a terme, els diferents serveis que ofereixen. Després posa-ho en comú amb la resta de companys.

b) Escolta la interpretació coral de la cançó *Los xiquets de Valls*.<sup>12</sup>

1. Imagina't aquesta interpretació feta per un cor de Clavé en ple 1860. Creus que tots els cantaires pensaven de manera semblant?

2. Com explicaries que acceptessin formar un grup coral?

1.4 Ara que ja has descobert perquè Clavé va ser tan conegut durant el segle XIX català, llegeix els següent fragments de la novel·la *La Fabricanta* de Dolors Montserdà.

“...com á vanitat de veure y ésser vistos, en un lloch que havia lograt ferse de moda ( ... ) no deixavan passar un sol concerto sense assistirhi. ( ... ) Com la Florentina, pera que la trobessen losseus coneguts, se posava sempre al mateix lloch y aquést [Pere Joan] venía al dret del rotllo que ells també constantment ocupavan, y era sempre d'aquell aplech, d'ahont sortía la iniciativa dels aplausos que més obligavan á la repetició de las pessas musicals; la efervescencia de la conversa, en la que s'hi endevinava lo foch de la discussió, produhía un animat moviment que atreya los desvagats ulls de la Antonieta, que á mitja temporada los conexía a tots y sabia'ls que mudavan més sovint d'armilla y de corbatí, los que hi anavan més presumits y pentinat, los que hi eran més puntuals, y'ls que hi arribavan á la seguna part del programa”.<sup>13</sup>

“Encara ab lo ressó de las darreras notas, lo públich, fundament impressionat, esclatá en un d'aquells aplaudiments nutrits, compactes, delirants, que constituheixen l' nich p remi de prou forsa pera sostenir al geni, en las lluytas de la treballadora vida del art. Las demostracions d'entussiasme ressonavan cada volta ab mes persistencia, y'l choro's vegé obligat á repetir la nova composición”.<sup>14</sup>

Els fragments descriuen com eren i quina acollida tenien les efemèrides corals que organitzava el compositor a la ciutat de Barcelona del segle XIX i, també, el tipus de socialització que es produïa entre el públic assistent, la classe burgesa.

a) Identifica les paraules del text que descriuen cadascun d'aquests fets:

--	--

<sup>12</sup> Escolteu la cançó mitjançant l'enregistrament sonor que trobareu a l'annex n. m. 3, p. 124.

<sup>13</sup> MONTSERDÀ, Dolors. *La Fabricanta*. Barcelona: Llibreria de Francesc Puig, 1904, p. 24.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 9.



'acollida social dels concerts	
La socialització de la classe burgesa	

b) Arran de la mort de Clavé es van organitzar multitudinàries trobades de cors Clavé arreu del territori català. Observa la fotografia de Josep Brangulí i Soler (1879-1945) sobre la concentració dels Cors de Clavé a Poblenou l'any 1933.



Parla de...

- a importància social d'aquestes trobades arrel de la mort del mestre.
- La repercussió social que van tenir.
- La música com a motor de canvi socio-cultural.

## AUTOAVALUA'T

Respon el test següent i, tot seguit, autoavalua't comparant les teves respostes amb el solucionari que et proporcionarà el teu professor:

1. J. A. Clavé era un compositor, poeta i polític del s. XIX:

- a) Sí.
- b) No.
- c) No me'n recordo.

2. J. A. Clavé va participar en:

- a) La guerra civil espanyola.
- b) L'assalt de la Ciutadella.
- c) La proclamació de la I república.

3. J. A. Clavé va fundar:

- a) Nombroses companyies de teatre.
- b) La revista *El Cu-cut!*
- c) Els cors Clavé.

4. La industrialització és:

- a) El procés de renovació social, econòmica i tecnològica que es va dur a terme a la Catalunya de mitjans del segle XIX.
- b) L'establiment d'indústries tèxtils al voltant dels rius per aprofitar-ne l'energia hidràulica.
- c) L'èxode rural que es va produir a la Catalunya de mitjans del segle XIX.

5. Les jornades laborals eren de:

- a) 14h
- b) 8h
- c) Superiors a 12h

6. Les condicions laborals dels obrers eren:

- a) Iguals per a homes i dones.
- b) No existien.

c) Eren molt precàries però millors per als homes que per a les dones.

7. La creació dels cors de Clavé va comportar:

a) Una nova forma d'oci per als obrers.

b) Noves formes de socialització i culturització dels obrers.

c) Noves oportunitats artístiques i de reconeixement dels obrers.

No assolit (1-2)	Assoliment adequat (3-4)	Assoliment notable (5-6)	Assoliment excel·lent (6-7)

## **2. COM EREN LES OBRES DE CLAVÉ? APROXIMACIÓ A LA POESIA ORAL. RECONÈIXER FORMES MUSICALS I LITERARIES**

2.1 Les cançons de Clavé s'aprenien de memòria i es transmetien oralment, és per això que presenten estructures determinades, tant pel que fa la música com pel que fa al text, que en facilitaven la memorització i, per tant, n'asseguraven la transmissió. Escolta la interpretació musical de la cançó *La queixa d'amor* de Clavé de 1858<sup>15</sup>. Pots identificar-hi períodes melòdics idèntics o semblants? Anota-ho amb un codi de colors a sobre del text del poema. Fes servir el mateix color quan es tracti del mateix període melòdic.

---

<sup>15</sup> Vg. la partitura d'aquesta obra a l'annex n. m. 2, p. 42. Poesia extreta de l'OPCJAC, p. 728-730.

- I** Lo sol esplendent  
daurant l'ample espai  
s'inclina al ponent,  
i amb son ramat gai  
camí del torrent  
va un jove despai.
- II** Ressona entre els pins  
frondosos i bells  
dels boscos veïns  
lo cant dels aucells,  
lo crit dels mastins  
i el bel dels anyells.
- III** Lo jove a uns estanys  
tranquil s'encamina,  
quan sota uns castanys  
descobre una nina  
de quinze a setze anys.
- IV** Filant flocs de lli  
soleta el temps passa,  
vesprada i mati  
al fus entrellaça  
l'un bri amb l'altre bri.
- V** Damunt sos genolls  
jau blanca cabreta,  
i els xais per rostolls  
devoren l'herbeta  
de dolços repolls.
- VI** Al jove amb udols  
llur ca li descobre,  
s'agita son pols...  
mes prest son cor obre  
llançant un ai!, dolç.
- VII** Perduda la por,  
joiosa se'l mira  
i en tant lo pastor  
per ella sospira...  
sospira d'amor.
- VIII** I l'oreig de la tarda que es banya  
de la flor bosquetana en l'olor,  
diligent per lo pla i la muntanya  
va escampant esta queixa de amor:
- IX** «No bé t'he mirat,  
pitèria nineta,  
tos ulls han forjat  
bullenta sageta  
que el cor m'ha cremat.»
- X** «Pobret! pur com grum,  
s'abrusa hi ha estona,  
com cega es consum  
gentil papallona  
del sol en la llum.»
- XI** «Endolça ma sort  
pastora galana!  
Com naufrag lo port,  
mon pit te demana  
plorant un conhort!
- XII** Que t'amen, són molts,  
ja ho sé!... mes, noieta,  
jo tem tornar pols  
si aqueixa boqueta  
no em dóna un sí dolç.»
- XIII** «Tinc, nina, un ramat,  
un jaç, una gralla  
i un niu enramat  
de troncs i de palla,  
per joncs soplujat.
- XIV** Baldament, ma nineta estimada,  
acceptessis aquest present meu!  
Genollat de mati i de vesprada  
donaria mil gracies a Déu!»
- XV** Amb grat atractiu  
al bell jovenet  
la nina sonriu,  
i entorn del marget  
ressona festiu  
un dolç petonet!
- XVI** I vibra entre els pins  
frondosos i bells  
dels boscos veïns  
lo cant dels aucells,  
lo crit dels mastins  
i el bel dels anyells.
- XVII** I l'oreig de la tarda que es banya  
de la flor bosquetana en l'olor,  
diligent per lo pla i la muntanya  
va escampant parauletes d'amor.

2.2 Traspasa la informació del codi de colors a aquesta taula per obtenir l'esquema melòdic de la cançó:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII

- a) Si cada color es correspon a un període melòdic, quants períodes melòdics hi ha?
- b) Aquesta manera d'estructurar les estrofes i la melodia de Clavé recorda les cançons populars, que solen estructurar-se al voltant d'un esquema melòdic d'estrofa-tornada. Identifica la introducció, l'estrofa, la tornada i la conclusió i anota-ho a la taula.

2.3 Compta les síl·labes del poema per obtenir-ne l'esquema mètric. Observes alguna coincidència amb l'esquema melòdic? Anota-ho a la taula:

Període melòdic	Esquema mètric
I	
II	
III	

- a) Per què creus que l'esquema mètric i l'esquema melòdic es corresponen?
- b) Creus que aquesta correspondència facilita la memorització de la cançó?

2.4 Pots observar repeticions de paraules o estructures en el text poètic? Per què creus que es produeixen?

## AUTOAVALUAT

Respon a la rúbrica següent per valorar el què has après fins ara:

	Molt bé	Bé	Bastant	Gens
He après que les cançons de Clavé es transmetien s'aprenien de memòria i es transmetien oralment.				
He après que les cançons populars o bé aquelles que es transmeten oralment presenten una sèrie d'estructures musicals i textuals per a facilitar-ne la memorització.				
He après a elaborar esquemes mètrics mitjançant el comput sil·làbic.				
He après a reconèixer estructures melòdiques a partir de l'audició musical.				
He après a reconèixer estructures melòdiques i mètriques en l'obra de Clavé.				

### 3. IMITANT CLAVÉ. APROXIMACIÓ A LA RECEPCIÓ I LA TRANSMISSIÓ DE L'OBRA DE CLAVÉ

3.1 Fixa't en els fragments següents. Es tracta d'una paròdia que J. Viñas va publicar al número 18 de la revista *¡Cu-cut!* de l'any 1902 a partir de *Les flors de maig*, composta pel mateix Clavé l'any 1858, quaranta-quatre anys abans.

<p>Prop del riu hi ha una verneda i un saló en mig sa espessura, amb catifes de verdura, i amb sofàs de troncs de faig. Lloc agrest on van les nines i on, besant sa cara hermosa les confon l'aura amorosa amb les flors del gentil maig. I els aucells busquen son niu entremig de la verneda, los aucells busquen son niu entremig del bosc joliu.</p> <p>Fragment de <i>Les flors de maig</i> de Clavé, 1858<sup>16</sup></p>	<p>Prop del Call hi ha una taverna i un saló ple de motlluras amb butaques un pel duras i amb sillons que no m'hi faig. Lloc molt fresc on com gallines es busquen les pessigolles i es confonen dues colles amb gent que els falta un raig. Els amb ells tots fan l'ull viu quan són dintre la taverna ells amb ells tots fan l'ull viu quan són dintre d'aquell niu.</p> <p>Fragment de <i>Imitant Clavé</i> de J. Viñas, 1902<sup>17</sup></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

a) Compara els dos fragments i respon:

1. Tracten el mateix tema? Per què?
2. Comparteixen el mateix esquema rítmic i mètric?
3. Hi ha repeticions de paraules o estructures que es corresponguin en totes dues poesies?
4. Creus que la cançó de Viñas es podria interpretar amb la música de *Les flors de maig*?

<sup>16</sup> Fragment poètic extret de l'OPCJAC, p. 726-727.

<sup>17</sup> Fragment poètic extret de VIÑAS, J.A.: "Imitant Clavé", *¡Cu-Cut!*, núm.18, 1 de maig de 1902, p. 20.



b) La tècnica de composició emprada per Viñas és el *contrafactum* i consisteix en crear una nova cançó a partir d'una melodia preexistent. Aquesta tècnica es va començar a utilitzar a l'Edat Mitjana i encara es fa servir en l'actualitat. Podries posar-ne un exemple?

c) Si ens situem ara dins l'època, com explicaries que quaranta-quatre anys després que Clavé compongués *Les flors de maig* aparegui un *contrafactum* en forma de paròdia d'aquesta cançó? Què creus que pretenia Viñas?

d) Escolta *Les flors de maig* de J. A. Clavé<sup>18</sup> i canta-la amb la lletra proposada per Viñas.

3.2. Ara que ja saps com Clavé componia les seves obres perquè esdevinguessin tan populars, ha arribat el moment que posis en pràctica el que has après i elaboris un *contrafactum* a partir d'un fragment de les poesies claverianes que has treballat. Per a fer-ho, pots inspirar-te en l'exemple anterior. Recorda que un *contrafactum* és una peça que sorgeix a partir d'una melodia preexistent i que, per crear-ne un, caldrà que canviïs la lletra d'un fragment d'una poesia claveriana mantenint-ne l'esquema mètric i rítmic perquè coincideixi exactament amb l'esquema melòdic original. Quan hakis acabat, comparteix el teu *contrafactum* amb la resta de companys de la classe.

Pots inspirar-te en les idees següents:

- Crear una cançó de temàtica oposada a l'original, per exemple una cançó d'amor a partir d'una de guerra
- Adaptar la cançó original a l'actualitat
- Parodiar la cançó original

---

<sup>18</sup> Escolteu la cançó mitjançant l'enregistrament sonor que trobareu a l'annex núm. 3, p. 124.

## AUTOAVALUAT

Corregeix el teu *contrafactum* mitjançant la següent pauta d'avaluació:

Continguts	Sí	No	En part	Justificació
1. Tracta un tema diferent al de la cançó original.				
2. Té el mateix nombre de síl·labes que el de la cançó original.				
3. Conserva les rimes respecte a la cançó original.				
4. Quan el canto concorda perfectament amb l'esquema melòdic de la cançó original.				
5. La cançó resultant és una cançó nova que recorda i dialoga amb la cançó original gràcies al fet que comparteixen el mateix esquema mètric i melòdic.				

## ENQUESTA FINAL

1. Què has après sobre Clavé al llarg d'aquests sessions?	
2. Què t'ha agradat més? Per què?	
3. Què t'ha agradat menys? Per què?	
4. Què milloraries si haguessis de tornar a repetir aquest projecte?	

## 9. Solucionari i recomanacions didàctiques

### ACTIVITATS INICIALS

1.

a) S'haurien de reconèixer instruments característics de l'orquestra simfònica i, a banda d'aquests, l'enclusa, la campana o el martell que tenen la funció de transportar-nos a un ambient de treball en una fàbrica industrial de mitjans del segle XIX.

b) La melodia es repetitiva perquè s'hi ha de reconèixer períodes que es succeeixen repetidament. La repetició de la música n'afavoreix la memorització i, per tant, la transmissió.

c) En alguns moments pot recordar una òpera o una sarsuela.

2.

a) Es tracta d'un fragment on es descriu una escena de treball.

b) Treball, taller, treballar, encluses, torn, cargol, banc.

c) Sí, ja que el compositor va relacionar-se amb la classe obrera i va proposar una nova forma de socialització mitjançant el cant coral.

3. Resposta lliure.

**1. QUI ERA CLAVÉ? CONÈIXER LA FIGURA I L'OBRA DE J.A. CAVÉ I RELACIONAR-LA AMB EL SEU MOMENT HISTÒRIC A PARTIR DE DIFERENTS MANIFESTACIONS ARTÍSTIQUES I CULTURALS**

1.1

Nom i Cognoms	Josep Anselm Clavé
Data de naixement	1824
Lloc de residència	Barcelona
Període històric	Renaixença catalana, segle XIX
Interessos	Música, cultura, societat, política.
Ofici	Torner (fins als 14 anys), músic i compositor, polític.
Fites vitals destacable	-Assejament de la Ciutadella -Fundació de la primera Societat Coral -Organització de concerts multitudinaris -Fundació de revistes -Governador de Castelló
Data de mort	1874

1.2

a)

	F	V
1. L'energia hidràulica era la única font energètica de la indústria tèxtil, per això se situaven al costat del riu.	x	
2. El Llobregat va ser qualificat com «el riu més treballador d'Espanya».		x
3. Les dones podien prosperar en els diferents càrrecs dins de l'empresa.	x	

4. Les colònies tèxtils es van crear per donar una llar als treballadors.		x
5. L'amo no solia viure a la colònia tèxtil.	x	
6. Els serveis de les colònies eren una aposta per a garantir la pau social i el rendiment laboral.		x
7. Els patrons provenien d'altres països.	x	
8. La figura del patró va deixar de ser present en les colònies amb l'arribada de la crisi de la guerra civil.		x
9. La jornada laboral dels treballadors no superava les 12h.	x	
10. La globalització i les noves tecnologies han canviat el paper de la indústria tèxtil a Catalunya.		x

b) Conversa oral.

1.3

a) Conversa oral.

b)

1. No, els cantaires tenien idees molt diferents, especialment perquè fa a la política.

2. Malgrat tinguessin idees polítiques diferents els unia la condició obrera i la voluntat de lluitar per a canviar les circumstàncies socials en què vivien els treballadors.

1.4

a)

'acollida social dels concerts	“lo p bl ich, fundament impressionat, esclatá en un d'aquells aplaudiments nutrits, compactes, delirants, que constitueixen l'nic h premi de prou forsa pera sostenir al geni, en las lluytas de la treballadora vida del art.”
La socialització de la classe burgesa	“com á vanitat de veure y ésser vistos, en un lloch que havia lograt ferse de moda ( ... ) no deixavan passar un sol concerto sense assistirhi.”  “á mitja temporada los conexía a tots y sabía'ls que mudavan més sovint d'armilla y de corbatí, los que hi anavan més presumits y pentinat, los que hi eran més puntuals, y'ls que hi arribavan á la seguna part del programa.”

b) Conversa oral.

#### AUTOAVALUAT

1) a

2) b

3) c

4) a

5) c

6) c

7) b

## 2. COM EREN LES OBRES DE CLAVÉ? APROXIMACIÓ A LA POESIA ORAL. RECONÈIXER FORMES MUSICALS I LITERARIES

### 2.1 Audició.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
a	a	b	b	b	b	b	c	b	b	b	b	b	c	a	a	c

### 2.2

a) Hi ha 3 períodes melòdics.

b) a: estrofa / b: estrofa / c: tornada

### 2.3

Període melòdic	Esquema mètric
I / a	a b a b a b 5 5 5 5 5 5
II / b	a b a b a 5 5' 5 5' 5
III / c	a b a b 9' 9 9' 9

a) Perquè així s'afavoreix la memorització tant del text com de la melodia.

b) Sí.



2.4 Les repeticions del text afavoreixen la creació d'una xarxa mnemotècnica que contribueix a la seva organització i la seva memorització.

- I **Lo** sol esplendent  
 daurant l'ample espai  
 s'inclina al ponent,  
 i **amb son** ramat gai  
 camí del torrent  
 va un **jovè** despai.
- II Ressona entre els pins  
 frondosos i bells,  
 dels boscos veïns  
 lo cané dels aucells,  
 lo crit dels mastins  
 i el be dels anyells.
- III **Lo** **jovè** a uns estanys  
 tranquil s'encamina,  
 quan sota uns castanys  
 descobre una **ninà**  
 de quinze a setze anys.
- IV Filant flocs de lli  
 soleta el temps passa,  
 vesprada i matí  
 al fus entrellaga  
 l'un **brí** amb l'altre **brí**.
- V Damunt sos genolls  
 jau blanca cabreta,  
 i els xais per rostolls  
 avoren l'herbeta  
 els dolços repolls.
- VI Al **jovè** amb udols  
 llur ca li descobre,  
 s'agita **son** pols...  
 mes prest **son** cor obre  
 llançant un ai!, dolç.
- VII Perduda la por,  
 joiosa se'l mira  
 i en tant **lo pastor**  
 per ella sospira...  
 sospira d'**amor**.
- VIII I l'oreig de la tarda que es banya  
 de la flor bosquetana en l'olor  
 diligent per lo pla i la muntanya  
 va escampant esta queixa d'**amor**:
- IX «No bé t'he mirat,  
 pitera **nineta**,  
 tos ulls han forjat  
 bullenta sageta  
 que el cor m'ha cremat.»
- X «Pobret! pur **con** grum,  
 s'abrusa hi ha estona,  
**con** cega es consum  
 gentil papallona  
 del sol en la llum.»
- XI «Endolça ma sort  
**pastora** galana!  
**Com** naufrag **lo** port,  
 mon pit te demana  
 plorant un conhort!
- XII Que t'amen, són molts,  
 ja ho sé!... mes, noiETA,  
 jo tem tomar pols  
 si aqueixa boquetETA  
 no em dona un sí dolç.»
- XIII «Tinc, **ninà**, un ramat,  
 un jaç, una gralla  
 i un niu enramat  
 de troncs i de palla,  
 per joncs soplujat.
- XIV Baldament, ma **nineta** estimada,  
 acceptessis aquest present meu!  
 Genollat **de** matí **de** vesprada  
 donaria mil gracies a Déu!»
- XV Amb grat atractiu  
 al bell **jovenET**  
 la **ninà** sonriu,  
 i entorn del margET  
 ressona festiu  
 un dolç petonET!
- XVI I vibra entre els pins  
 frondosos i bells  
 dels boscos veïns  
 lo cané dels aucells,  
 lo crit dels mastins  
 i el be dels anyells.
- XVII I l'oreig de la tarda que es banya  
 de la flor bosquetana en l'olor  
 diligent per lo pla i la muntanya  
 va escampant parauletes d'**amor**.

## AUTOAVALUA'T

Resposta lliure.

### 3. IMITANT CLAVÉ. APROXIMACIÓ A LA RECEPCIÓ I LA TRANSMISSIÓ DE L'OBRA DE CLAVÉ

#### 3.1

##### a)

1. No tracten el mateix tema. Mentre que Clavé fa una cançó d'amor, concretament un idil·li entre pastors que té lloc enmig de la natura, Viñas fa una cançó de taverna.

2. 'esquema rítmic i melòdic és exactament el mateix.

3.

<p>“<b>Prop del</b> riu hi ha una verneda <b>i un saló</b> en mig sa espessura, <b>amb</b> catifes de verdura, <b>i amb</b> sofàs de troncs de faig. <b>Lloc</b> agrest on van les nines i on, besant sa cara hermosa les <b>confon</b> l'aura amorosa <b>amb</b> les flors del gentil maig. I els aucells busquen son niu entremig de la verneda, los aucells busquen son niu entremig del bosc joliu”.</p> <p>Fragment de <i>Les flors de maigde</i> Clavé, 1858</p>	<p>“<b>Prop del</b> Call hi ha una taverna <b>i un saló</b> ple de motlluras <b>amb</b> butaques un pel duras <b>i amb</b> sillons que no m'hi faig. <b>Lloc</b> molt fresc on com gallines es busquen les pessigolles i es <b>confonen</b> dues colles <b>amb</b> gent que els falta un raig. Els amb ells tots fan l'ull viu quan són dintre la taverna ells amb ells tots fan l'ull viu quan són dintre d'aquell niu”.</p> <p>Fragment de <i>Imitant Clavé</i> de J. Viñas, 1902</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

4. Sí.

b) Resposta lliure.

c) Que Viñas decideixi parodiar una cançó de Clavé explica la popularitat que el compositor català havia obtingut. De fet, Viñas pretén, entre d'altres coses, aprofitar una cançó que s'ha popularitzat per a crear-ne una de nova i aconseguir que es popularitzi con més ràpid possible, millor.

3.2 Resposta lliure a partir dels fragments de les obres claverianes: *La maquinista*, *Els xiquets de valls*, *La queixa d'amor*, *Les flors de maig*.

AUTOAVALUAT

Resposta lliure.

ENQUESTA FINAL

Resposta lliure.

## **ANNEXOS**

## ÍNDIX

Annex núm. 1 Obres de Clavé	p. 229
<i>A una hermosa en sus días</i>	p. 230
<i>La Pastorcilla</i>	p. 240
<i>La Font del Roure</i>	p. 252
<i>Emma</i>	p. 257
<i>La queixa d'amor</i>	p. 263
<i>Àurea Rosa</i>	p. 287
<i>La Danza Campestre</i>	p. 294
<i>Una fontada</i>	p. 311
Annex núm. 2 Auca de Clavé	p. 347
Annex núm. 3 CD Room	p. 348

## Annex núm.1

### Obres de Clavé<sup>1</sup>

<b>Any</b>	<b>Títol</b>	<b>Ref. OPCJAC</b>	<b>Ref. AHFCC</b>
1848	<i>A una hermosa en sus días</i>	p.532-533	núm.36
1853	<i>La Pastorcilla</i>	p.651-652	núm.32
1854	<i>La Font del Roure</i>	p.668	núm.25
1856	<i>Emma</i>	p.700-701	núm. 16
1858	<i>La queixa d'amor</i>	p.728-730	núm.51
1859	<i>Àurea Rosa</i>	p. 764-765	núm. 17
1863	<i>La danza campestre</i>	p. 850-851	núm.47
1867	<i>Una Fontada</i>	p. 867-875	núm. 46

---

<sup>1</sup> Totes les lletres de les obres han estat extretes de l'OPCJAC i totes les partitures han estat extretes de l'AHFCC.

## A UNA HERMOSA EN SUS DIAS

Alborada a dos voces

### I

- 1 Ya el alba ahuyenta  
la noche sombría  
y anuncia tu día  
risueño arrebol;  
5 mil dichas te augura  
la luz que destella,  
¡oh niña!, más bella  
que el disco del sol.

### II

- Del céfiro al soplo  
10 mil sílfides bellas,  
de flores cual ellas  
coronan tu sien:  
y en plácidos himnos,  
rasgando las nubes,  
15 te rinden querubes  
feliz parabién.

### III

De ti me apartara  
contrario mi sino...  
tu aliento divino  
20 no puede espirar.  
Mas solo querida,  
mi fiel pecho ansía,  
en tan feliz día  
tus gracias cantar.

### IV

25 En tan dulce instante  
¡oh hermosa!, yo aspiro  
que acoja un suspiro  
tu buen corazón;  
suspiro de un pecho  
30 que el gozo hora oprime,  
de una alma sublime  
la pura expresión!

Agosto de 1848



Partes de canto de Srta. Juliana Clara

1.<sup>a</sup> parte - número 18 - canto de solis -

# A UNA HERMOSA,



en sus días.

cancion a dos voces, con acompañamiento  
de orquesta.

- parte del número -

# Voces de un instrumento en sus días

conforme a los versos y poemas de S. A. Clave 1827



Handwritten musical score for a vocal ensemble. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts are: *Vozes 1<sup>a</sup>*, *Vozes 2<sup>a</sup>*, *Clarinete*, *Corneta 1<sup>a</sup> in Sib*, *Corneta 2<sup>a</sup> in Sib*, *Trompa in Sib*, *Tromba*, *Saxofón*, *Saxofón 2<sup>a</sup>*, and *Bajo*. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures. The paper shows signs of age, including a hole and some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of ten staves, and the second system consists of nine staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several instances of the word "CANTATA" written vertically in the left margin of the first system. The paper shows signs of age, including some staining and uneven coloring. The right side of the page is mostly blank, with only the empty staves visible.

27

Vante

Ves

Org

Handwritten musical score for voice and organ. The page contains 14 staves of music. The lyrics are: *Pa-tri-ter-mi-seri-cordiae-do-mi-ni-de-i-ti-er-ni-ter-rae-cae-li-qui-sed-ist-um-ge-ni-tum-est-ve-rae-ge-ni-ti-nam-ve-rae-sub-stan-ti-ae-con-sub-stan-ti-alem-qui-pro-cepit-ante-om-ni-a-sae-cula-ge-ni-tum-est-ve-rum-qui-est-qui-est-qui-est*. The score includes vocal lines with lyrics and organ accompaniment. The organ part features complex rhythmic patterns and a prominent melodic line in the right hand. The paper is aged and shows some wear.



Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Latin and are positioned below the staves. A dashed line encloses a section of the score, with the text "con voce de Kämpfer in der letzten" written vertically next to it. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear at the edges.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Latin and are positioned below the staves. A dashed line encloses a section of the score, with the text "con voce de Kämpfer in der letzten" written vertically next to it. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear at the edges.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Latin and are positioned below the staves. A dashed line encloses a section of the score, with the text "con voce de Kämpfer in der letzten" written vertically next to it. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear at the edges.

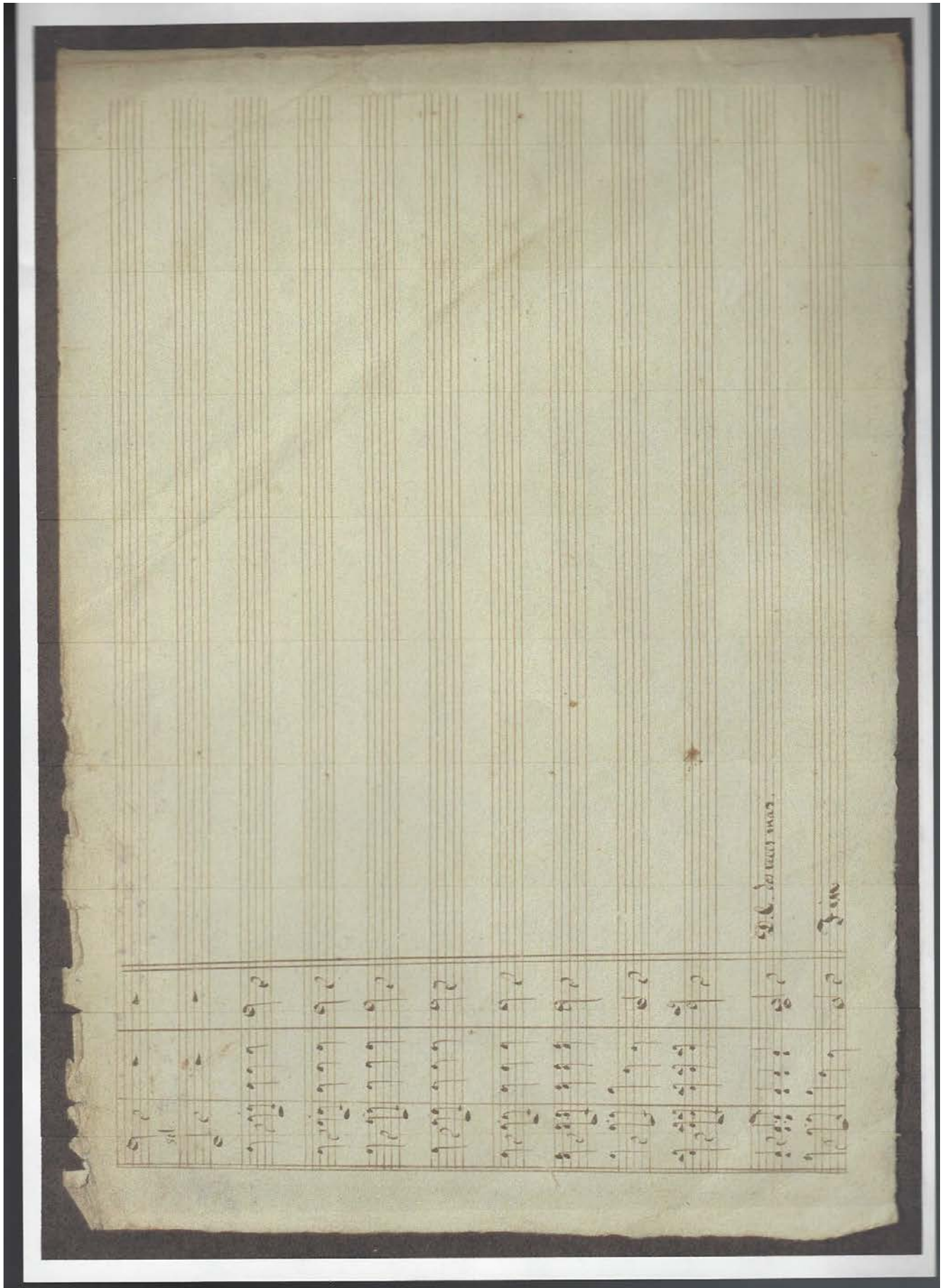
A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The lyrics are written below the staves. The text includes: *La lux qui des te*, *Ma*, *la lux qui des*, *te*, *Ma*, *la lux qui des*, *te*, *Ma*, *la lux qui des*, *te*. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.



Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation is a form of musical shorthand, possibly for a vocal line, with various note values and rests. The text is written in a cursive script, likely Persian or Arabic. The score includes several sections with specific markings:

- Top left: *Allegro*
- Staff 1: *A. mezzo*
- Staff 2: *Allegro*
- Staff 3: *Allegro*
- Staff 4: *Allegro*
- Staff 5: *Allegro*
- Staff 6: *Allegro*
- Staff 7: *Allegro*
- Staff 8: *Allegro*
- Staff 9: *Allegro*
- Staff 10: *Allegro*

The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines, with some sections appearing to be more complex or ornamented. The paper shows signs of age, including some staining and a circular stamp on the left side.



Ad. deus mar.

Fine



## LA PASTORCILLA

Varsoviana coreada

- 1 Sobre un lecho de verdura  
salpicado de coral  
cabe el tronco de una encina,  
de una encina secular,  
5 recostada está Corila,  
pastorcilla de alba faz,  
más hermosa que la aurora,  
que la aurora al despuntar.

A las plantas seductoras

- 10 de la niña angelical,  
junto al perro diligente,  
diligente y fiel guardián,  
como el ampo de la nieve  
blanca oveja ufana va  
15 cautivando su sonrisa,  
su sonrisa virginal.

Es Celina, la escogida  
desde su pristina edad,  
del rebaño que apacenta,

20 que apacenta en rico val,  
que a travieso corderillo  
con materno y dulce afán  
tierna ofrece de sus ubres  
de sus ubres el caudal.

25 Y extasiada en sus recuerdos  
la purísima beldad,  
une al canto de las aves,  
de las aves al trinar,  
su voz fresca y argentina

30 cuyos ecos lejos van  
a perderse repitiendo,  
repitiendo sin cesar:

—«Dulces ojos hechiceros  
del intrépido zagal

35 que gallardo vino el alma,  
vino el alma a cautivar.

Tornad ¡ay! dulce consuelo  
de mi eterna soledad,  
que sois, ojos, de mi pecho,

40 de mi pecho dulce imán».

Y la brisa en raudo vuelo  
lejos, lejos va a llevar  
los suspiros de la niña,  
de la niña angelical.

Agosto de 1853

# LA PASTORCILLA

VARSOVIANA COREADA

J. A. CLAVÉ

Moderato

Introd.

*f*

Flau:  
Clar:

*p*

*rit.*

The musical score is arranged in five systems. The first system is the piano introduction, marked 'Introd.' and 'Moderato', starting with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the piano part with a piano (*p*) dynamic. The third system introduces the Flute and Clarinet parts, with the piano accompaniment continuing. The fourth and fifth systems show the piano accompaniment with a 'rit.' (ritardando) marking.

VARSOVIANA

TENORES I

TENORES II

BAJOS

PIANO

The first system of the score shows the vocal parts (Tenors I, Tenors II, and Basses) and the piano accompaniment. The vocal staves are currently empty, indicating that the vocalists have not yet entered. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system introduces the vocal melody. The lyrics are: "Sobre un lecho de ver-". The vocal parts enter with a melodic line, while the piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

The third system continues the vocal melody with the lyrics: "- du - rasal - pi - ca - do de co - ral Ca - beel tron - co de una en - ci - na de una en -". The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal line.

- ei - - na se - cu - lar - - Re - eos - ta - da está co - ri - - la Pastor - ei - llade al - ba -  
- ei - - na se - cu - lar - - Re - eos - ta - da está co - ri - - lu Pastor - ei - llade al - ba -  
- ei - - na se - cu - lar - - Re - eos - ta - da está co - ri - - la Pastor - ei - llade al - ba -

- faz Mas her - mo - sa que la au - ro - ra que la au - ro - ra aldes - pun - tar  
- faz Mas her - mo - sa que la au - ro - ra que la au - ro - ra aldes - pun - tar  
- faz Mas her - mo - sa que la au - ro - ra que la au - ro - ra aldes - pun - tar

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with a treble and bass clef, followed by two vocal staves (treble and bass clef). The second system continues with the piano accompaniment and the vocal staves. The lyrics are written below the vocal staves.

A las plantas se - due - to - ras      A las plantas se - due - to - ras de lu  
A las plantas se - due - to - ras      A las plantas se - due - to - ras de la  
A las plantas se - due - to - ras      A las plantas se - due - to - ras de la

ni ñaange - li - eal De la ni ñaange - li - eal Jun.to al perro di - li -

ni ñaange - li - eal De la ni ñaange - li - eal Jun.to al perro di - li -

ni ñaange - li - eal De la ni ñaange - li - eal Jun.to al perro di - li -

- gen - te Jun.to al perro di - li - gen.te di - li - gen.te yfiel guar - dian Di - li -

- gen - te Jun.to al perro di - li - gen.te di - li - gen.te yfiel guar - dian Di - li -

- gen - te Jun.to al perro di - li - gen.te di - li - gen.te yfiel guar - dian Di - li -

- gen.te yfiel guar - dian Co.mo el am - po de la nie - ve Blanca o - ve - jau fa - na

- gen.te yfiel guar - dian Co.mo el am - po de la nie - ve Blanca o - ve - jau fa - na

- gen.te yfiel guar - dian Co.mo el am - po de la nie - ve Blanca o - ve - jau fa - na



6

- va Cau - ti - van - do su son - ri - sa Su son - ri - sa vir - gi - nal Es Ce -

- va Cau - ti - van - do su son - ri - sa Su son - ri - sa vir - gi - nal Es Ce -

- va Cau - ti - van - do su son - ri - sa Su son - ri - sa vir - gi - nal Es Ce -

- li - na la es - co - gi - da Desde su pristi - na e - dad Del re - ba - ño que apa -

- li - na la es - co - gi - da Desde su pristi - na e - dad Del re - ba - ño que apa -

- li - na la es - co - gi - da Desde su pristi - na e - dad Del re - ba - ño que apa -

- cen - ta Que apa - cen - ta en ri - co val - Que á tra - vie - so Cor - de - ri - llo con ma -

- cen - ta Que apa - cen - ta en ri - co val - Que á tra - vie - so Cor - de - ri - llo con ma -

- cen - ta Que apa - cen - ta en ri - co val - Que á tra - vie - so Cor - de - ri - llo con ma -

7

-ter noy dul - ce a - fan Tier - na o - fre - ce de sus u - bres de sus u - bres el cau -  
 -ter noy dul - ce a - fan Tier - na o - fre - ce de sus u - bres de sus u - bres el cau -  
 -ter noy dul - ce a - fan Tier - na o - fre - ce de sus u - bres de sus u - bres el cau -

- dal Yes - ta - sia - da en sus re - cuer - dos la pu - ri - si - ma bel - dad u - ne al  
 - dal Yes - ta - sia - da en sus re - cuer - dos la pu - ri - si - ma bel - dad u - ne al  
 - dal Yes - ta - sia - da en sus re - cuer - dos la pu - ri - si - ma bel - dad u - ne al

can - to de las a - ves de las a - ves al tri - nar Su voz fresca y ar - gen -  
 can - to de las a - ves de las a - ves al tri - nar Su voz fresca y ar - gen -  
 can - to de las a - ves de las a - ves al tri - nar Su voz fresca y ar - gen -

- ti - na cuyos e. eos le - jos van á per - derse re - pi - tien - do re - pi - tien - do sin ee -  
 - ti - na cuyos e. eos le - jos van á per - derse re - pi - tien - do re - pi - tien - do sin ee -  
 - ti - na cuyos e. eos le - jos van á per - derse re - pi - tien - do re - pi - tien - do sin ee -

- sar Dulces o - jos he chi - ce - ros del in - tré - pi - do za - gal Que ga - llar - do vinoel  
 - sar Dulces o - jos he chi - ce - ros del in - tré - pi - do za - gal Que ga - llar - do vinoel  
 - sar Dulces o - jos he chi - ce - ros del in - tré - pi - do za - gal Que ga - llar - do vinoel

al - ma vinoel al - ma á cau - ti - var Tornad ay! dulce con - sue - lo de mie -  
 al - ma vinoel al - ma á cau - ti - var Tornad ay! dulce con - sue - lo de mie -  
 al - ma vinoel al - ma á cau - ti - var Tornad ay! dulce con - sue - lo de mie -

D. C. <sup>9</sup>

-ter\_na so\_le - dad Que sois o\_jos de mi pe - cho de mi pe\_cho dul.ce i - man

-ter\_na so\_le - dad Que sois o\_jos de mi pe - cho de mi pe\_cho dul.ce i - man

-ter\_na so\_le - dad Que sois o\_jos de mi pe - cho de mi pe\_cho dul.ce i - man

CODA

Y la

Y la

Y la

## LA FONT DEL ROURE

Contradansa catalana a coros

- 1 Veniu, nenes, sota el roure  
que ha dat nom a la font pura,  
prop la qual, gentil, natura  
gala fa de son tresor;
- 5 y a la sombra del ramatje  
combinant mil balls airosos,  
los ulls conten, amorosos,  
los secrets del nostre cor.

- Les branquetes dels arboços,  
10 invadeixen a mainades,  
pinsans, merles, cogullades,  
passarells i rossinyols,  
i amb sos cants lo siti alegren  
d'esta font que perles mana,
- 15 mentre el cel tornen de grana  
de la aurora els arrebols.

Prop la font que rica brota  
d'entre aquestes penyes dures,  
en un món d'il·lusions pures

20 s'estravia el pensament.  
A l'igual, galanes noies,  
que entre salzes, olms i alzines  
d'eixes aigües cristal·lines  
baixa a perdre's el corrent.

Abril de 1854

# LA FONT DEL ROURE

## CONTRADANSA.



INTRODUCCIO. (M.M. 110.)

PIANA.

CONTRADANSA.

TENORS 1<sup>rs</sup>.

Veniune nas sota el roure sota elroure  
 Les branquetes dels arbes-sos dels arbes-sos

quehadatnomá la font pu-ra la font  
 en-va-eixen a ma-na-des a ma-in

TENORS 2<sup>ns</sup>.

Veniune nas sota el roure sota elroure

quehadatnomá la font pu-ra la font

BAIXOS.

Veniune nas sota elroure sota elroure  
 Les branquetes dels arbes-sos dels arbes-sos

quehadatnomá la font pu-ra la font  
 en-va-eixen a ma-na-des a ma-in

SUSCRIPTOR N.º 86



2

pura la font pura  
 na des a ma na des  
 pura la font pura  
 prop la cual gentil na tu ra ga la fa de sontre  
 pin sans mer les co qu il la des pas se re lli in vos se

sor ve niu ne nas so ta l rou re qu ha dat  
 xols. les bran que des del s ar bas ses qu on va  
 sor ve niu ne nas so ta l rou re qu ha dat  
 xols. les bran que des del s ar bas ses, las bran que des del s ar bas ses

nom a la font pu ra Prop la cual gen til na  
 du xon a ma na des pin sans mer les co qu  
 nom a la font pu ra Prop la cual gen til na  
 du xon a ma na des a ma na des pin sans mer les co qu



tu-ra prop la qual gen-til na-tu-ra ga-la fa de sontre-sor *Já les ombres del ra-*  
*la-das pinsens merles co-qu-lades pas-se-rells y ras-si-nyols. Já les ombres del ra-*  
 tu-ra prop la qual gen-til na-tu-ra ga-la fa de sontre-sor *Já les ombres del ra-*  
*la-das pinsens merles co-qu-lades pas-se-rells y ras-si-nyols. Já les ombres del ra-*

matje combinant mil balls ai-ro-sos *com-bi - nant mil balls ai-ro - sos És ulls*  
*te-gren d'es-ta font que per les ma-nz d'es-ta font que per les ma-nz men-tre el*  
 matje combinant mil balls ai-ro-sos *com - bi - nant mil balls ai-ro - sos És ulls*  
*te-gren d'es-ta font que per les ma-nz Já les ombres del ramatje combinant mil balls ai-ro - sos És ulls*  
*te-gren d'es-ta font que per les ma-nz Já les ombres del ramatje combinant mil balls ai-ro - sos És ulls*

**D.C. 1<sup>a</sup> la Contradansa.**  
 contem a-mo-ro-sos És secrets del nostre cor *los se - crets del nostre cor*  
*cel tor-nen de grana de l'au-ro-rals arre-bols de l'au-ro-rals arre-bols.*  
 contem a-mo-ro-sos És secrets del nostre cor *los se - crets del nostre cor*  
 contem a-mo-ro-sos És secrets del nostre cor *Es ulls contem a-mo-ro-sos És secrets del nostre cor*  
*cel tor-nen de grana de l'au-ro-rals arre-bols, mentre i cel tor-nen de grana de l'au-ro-rals arre-bols.*

La segona lletra en lo lomo de poesias Flores de Nolin.



## EMMA

### Contradansa coreada

- 1    Sonó de Emma la hermosa  
      la seductora voz,  
      en cántiga amorosa  
      solaz del corazón
- 5    su trova peregrina  
      cortara el ruiseñor,  
      y el aura vespertina  
      sus alas replegó.

De Emma la voz sublime

- 10    hiende el espacio azul;  
      voz, que deleite imprime...  
      ¡Voz de eternal querub!

La flor celebre en mayo,

describa el aquilón,

- 15    o en lánguido desmayo  
      murmure solo, amor.  
      Divino el eco vibra  
      de su argentina voz,  
      hiriendo cada fibra

20 del pecho que agitó.

De Emma la voz sublime  
hiende el espacio azul;  
voz, que deleite imprime...  
¡Voz de eternal querub!

25 ¡Oh, sí!, suena más grata  
que ardiente sí de amor.  
Las almas arrebatada...  
¡Fascina la razón!  
¡Mas, ay, que cuando espira

30 su canto embriagador,  
por él gime y suspira  
cautivo el corazón!

De Emma la voz sublime  
hiende el espacio azul;  
35 voz que deleite imprime...  
¡Voz de eternal querub!

Mahón, agosto de 1856

16

# EMMA

Contradanza coreada



J. A. GLAVE.

Introd.

TENORES I

TENORES II

BAJOS

Contradanza

So -

-no' de Em - ma la her - mo - sa La se - duc - to - ra voz, En cán - ti - ga a - mo -

-no' de Em - ma la her - mo - sa La se - duc - to - ra voz, En cán - ti - ga a - mo -

-no' de Em - ma la her - mo - sa La se - duc - to - ra voz, En cán - ti - ga a - mo -

(54)

CRIPTOR N.º 36  
A. Ocaña la PUBLICA

-ro - sa So - laz del co - ra - zón

-ro - sa So - laz del co - ra - zón So - nó de Emma la her - mo - sa. So nó de Emma la her -

-ro - sa So - laz del co - ra - zón So - nó de Emma la her - mo - sa. So nó de Emma la her -

mo - sa La seduc - to - ra voz En cán - ti - ga a mo - ro - sa ay So - laz del co - ra -

mo - sa La seduc - to - ra voz En cán - ti - ga a mo - ro - sa ay So - laz del co - ra -

Su tro - va pe - re - gri - na Cor - ta - ra el rui - se -

- zón Su tro - va pe - re - gri - na Cor - ta - ra el rui - se -

- zón Su tro - va pe - re - gri - na Cor - ta - ra el rui - se -

3

-ñor, ay si ay si Y el

-ñor, ay si ay si Y el

-ñor, ay si ay si Y el

*f* *p* *f* *f*

au - ra vesper - ti - na Y el au - ra vesper - ti - na Sus

au - ra ves - per ti - na Sus a - las

au - ra ves - per - ti - na Sus a - las

a - las si sus a - las re - ple - gó si re - ple - gó

re - ple - gó re - ple - gó si re - ple - gó

re - ple - gó re - ple - gó si re - ple - gó

(54)

4

De Emma la voz su - bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul De Emma la voz su -

De Emma la voz su - bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul De Emma la voz su -

De Emma la voz su - bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul De Emma la voz su -

bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul Voz, que de - lei - te im - pri - me

bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul Voz, que de - lei - te im - pri - me

bli - me Hien - de el es - pa - cio a - zul a - zul si Voz, que de - lei - te im - pri - me

Voz, de e - ter - nal que - rub ay si ay si Voz de e - ter - nal que - rub!

Voz, de e - ter - nal que - rub ay si ay si Voz de e - ter - nal que - rub!

Voz, de e - ter - nal que - rub ay si ay si Voz de e - ter - nal que - rub!

D. C.

D. C.

## LA QUEIXA D'AMOR

Idil·li a veus soles

1      Lo sol esplendent  
daurat l'ample espai  
s'inclina al ponent,  
i amb son ramat gai

5      camí del torrent  
va un jove despai.

Ressona entre els pins  
frondosos i bells  
dels boscos veïns

10     lo cant dels aucells,  
lo crit dels mastins  
i el bel dels anyells.

Lo jove a uns estanys  
tranquil s'encamina,

15     quan sota uns castanys  
descobre una nina  
de quinze a setze anys.

Filant flocs de lli  
soleta el temps passa,



20      vesprada i matí  
al fus entrellaça  
l'un bri amb l'altre bri.

Damunt sos genolls  
jau blanca cabreta,

25      i els xais per rostolls  
devoren l'herbeta  
de dolços repolls.

Al jove amb udols  
llur ca li descobre,

30      s'agita son pols...  
mes prest son cor obre  
llançant un ai!, dolç.

Perduda la por,  
joiosa se'l mira

35      i en tant lo pastor  
per ella sospira...  
sospira d'amor.

I l'oreig de la tarda que es banya  
de la flor bosquetana en l'olor,

40      diligent per lo pla i la muntanya  
va escampant esta queixa de amor:

«No bé t'he mirat,  
pitera nineta,  
tos ulls han forjat  
45      bullenta sageta  
que el cor m'ha cremat.»

«Pobret! pur com grum,  
s'abrusa hi ha estona,  
com cega es consum  
50      gentil papallona  
del sol en la llum.»

«Endolça ma sort  
pastora galana!  
Com naufrag lo port,  
55      mon pit te demana  
plorant un conhort!

Que t'amen, són molts,  
ja ho sé!... mes, noieta,  
jo tem tornar pols  
60      si aqueixa boqueta  
no em dóna un sí dolç.»

«Tinc, nina, un ramat,  
un jaç, una gralla  
i un niu enramat

65 de troncs i de palla,  
per joncs soplujat.  
Baldament, ma nineta estimada,  
acceptassis aquest present meu!  
Genollat de matí i de vesprada  
70 donaria mil gracies a Déu!»  
Amb grat atractiu  
al bell jovenet  
la nina sonriu,  
i entorn del marget  
75 ressona festiu  
un dolç petonet!  
I vibra entre els pins  
frondosos i bells  
dels boscos veïns  
80 lo cant dels aucells,  
lo crit dels mastins  
i el bel dels anyells.  
I l'oreig de la tarda que es banya  
de la flor bosquetana en l'olor,  
85 diligent per lo pla i la muntanya  
va escampant parauletes d'amor.

Setembre de 1858

# La queixa d' amor

IDILI Á VEUS SOLAS.

J. A. CLAVE.

All<sup>o</sup> grazioso. m.m. ♩. 112.

Tenors 1ers

a

Tenors 2ns

Baritons.

Baixos.

IL Lo sol es plen\_dent daurán l'ampleespay\_ se inclina al po\_nent\_ se inclina al po\_nent\_

Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

5 - nent Lo sol es plen\_dent daurán l'ampleespay\_ se inclina al po\_nent\_ se inclina al po\_nent\_

- nent Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

- nent Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

- nent Lo sol es plen\_dent se inclina al po\_nent se inclina al po\_nent

1

10

*f* - nent Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

*f* - nent Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

*f* nent , Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

15

- pay *f* Yab son re.mat gay Ca.mi del tor - rent. *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

- pay *f* Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

- pay *f* Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

- pay *f* Yab son re.mat gay *f* Va unjo.ve des - pay *p* Va unjo.ve des -

20

- pay **III** Res.so.naentre'ls pins los pins fron - do.sos fron.do.sos y bells\_\_dels bos.eos ve -

- pay Res.so.naentre'ls pins los pins fron - do.sos fron.do.sos y bells\_\_dels bos.eos ve -

- pay Res.so.naentre'ls pins los pins fron - do.sos fron.do.sos y bells\_\_dels bos.eos ve -

- pay Res - so - naen tre'ls pins fron.do.sos y bells\_\_dels bos.eos ve -

- hins Res\_so\_naentre'ls pins els pins fron - do - sosfron.do\_sos y bells dels bos\_eos ve -

- hins Res\_so\_naentre'ls pins els pins fron - do - sosfron.do\_sos y bells dels bos\_eos ve -

- hins Res\_so\_naentre'ls pins els pins fron - do - sosfron.do\_sos y bells dels bos\_eos ve -

- hins Res - so - naen tre'ls pins fron.do\_sos y bells dels bos\_eos ve -

25

- hins Lo cant dels au\_cells si lo cant dels au\_cells Lo eritdelsmas\_tins Y'l beldels an -

- hins Lo cant dels au\_cells Y'l

- hins Lo cant dels au\_cells Y'l

- hins Lo cant dels au\_cells Y'l

30

- yels Lo erit dels mas\_tins y'l bel dels an\_yells Lo cant dels au\_cells Lo erit dels mas -

bel dels an\_yells Lo cant dels au -

bel dels an\_yells Lo cant dels au -

bel dels an\_yells Lo cant dels au -

3

- tins Lo erit dels mas - tins Y'l bel dels an - yells Y'l bel dels an - yells  
 - cell lo bel dels an - yells Y'l bel dels an -  
 - cell lo bel dels an - yells Y'l bel dels an -  
 - cell lo bel dels an - yells Y'l bel dels an -

35

Lo cant dels au - cells Lo critdelsmas -  
 - yells Y'l bel dels an - yells Y'l  
 - yells Y'l bel dels an - yells Y'l  
 - yells Y'l bel dels an - yells Y'l

40

- tins Lo critdelsmas - tins Y'l bel dels an - yells  
 bel dels an - yells la la la la Lo jo - ve á un ses -  
 bel dels an - yells la la la la la la la  
 bel dels an - yells la la la la la la la

Meno. M.M. J. 40. 45

B III [

- tanys \_\_\_\_\_ Tran-qui se enea - mi - - na \_\_\_\_\_ Quant so fa uns cas -

- tanys \_\_\_\_\_ Tran-qui se enea - mi - - na \_\_\_\_\_ Quant so fa uns cas -

la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la

50

- tanys des co bra una ni na de quin ce á set se anys \_\_\_\_\_ **IV** [ Fi lant flochs de

- tanys des co bra una ni na de quin ce á set se anys \_\_\_\_\_ Fi lant flochs de

la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la

55

lli \_\_\_\_\_ So le ta l temps pas - - sa \_\_\_\_\_ Ves prad ay ma -

lli \_\_\_\_\_ So le ta l temps pas - - sa \_\_\_\_\_ Ves prad ay ma -

la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la



- ti al fus entre - llas - sa l' unbriabl' altre bri **60** **V** De - munt sos je -

- ti al fus entre - llas - sa l' unbriabl' altre bri De - munt sos je -

la la la la la la la la la la la la la la De - munt sos je -

la la la la la la la la la la la la la la la la la la

- nolls **65** Jáu blanca ea - bre - - ta Y'ls xayspelsros.

- nolls Jáu blanca ea - bre - - ta Y'ls xayspelsros.

- nolls Jáu blanca ea - bre - - ta Y'ls xayspelsros.

la la la la la la la la la la la la la la la la la

- tolls de - vo - rán l' her - be - ta de dol - sos re - polls **VI** Al jo - ve ab u -

- tolls de - vo - rán l' her - be - ta de dol - sos re - polls Al jo - ve ab u -

- tolls de - vo - rán l' her - be - ta de dol - sos re - polls Al jo - ve ab u -

la la la la la la la la la la la la la la la la la

70

- dols un eá li des - eo - - bra sea-ji - ta son

- dols un eá li des - eo - - bra sea-ji - ta son

- dols un eá li des - eo - - bra sea-ji - ta son

la la la la la la la la la la la la la la la

75

pols mesprestse re - co\_bra llensant un ay dols un ay dols un ay dols un ay dolsun ay

pols mesprestse re - co\_bra llensant un ay dols

pols mesprestse re - co\_bra llensant un ay dols

la la la la la la la la

80

dols VII [ Per\_du\_da la por

si llensant un ay dols la la la l Per\_du\_da la por

si llensant un ay dols la la la la la la la la la la

7

jo\_yo\_sa sel mi - ra Yentant lo pas\_tor per e\_lla sus -

jo\_yo\_sa sel mi - ra Yentant lo pas\_tor per e\_lla sus -

la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la

*Allegro.* 90

- pi\_ra sus\_pi\_ra d'a - mor Y l'o - reig de la tar - de que's ban - ya - de la

- pi\_ra sus\_pi\_ra d'a - mor Y l'o - reig de la tar - de que's ban - ya - de la

la la la la la la Y l'o - reig de la tar - de que's ban - ya - de la

la la la la la la Y l'o - reig de la tar - de que's ban - ya - de la

95

flor bos\_ea\_ta\_na en l'o - lor Di\_li - jent per lo plá y la mon\_tan - ya - Vaescam.

flor bos\_ea\_ta\_na en l'o - lor Di\_li - jent per lo plá y la mon\_tan - ya - Vaescam.

flor bos\_ea\_ta\_na en l'o - lor Di\_li - jent per lo plá y la mon\_tan - ya - Vaescam.

flor bos\_ea\_ta\_na en l'o - lor Di\_li - jent per lo plá y la mon\_tan - ya - Vaescam.

- pant esta quei\_xa d'a \_ mor Y l'o \_ reig de la tar.de que's ban \_ ya\_\_ de la  
 - pant esta quei\_xa d'a \_ mor Y l'o \_ reig de la tar.de que's ban \_ ya\_\_ de la  
 - pant esta quei\_xa d'a \_ mor Y l'o \_ reig de la tar.de que's ban \_ ya\_\_ de la  
 - pant esta quei\_xa d'a \_ mor Y l'o \_ reig de la tar.de que's ban \_ ya\_\_ de la

100

florbos.ca.ta.na.en l'o \_ lor Di.li \_ jent per lo pláy la mon.tañ.ya Va escam.pant esta queixad'a.  
 florbos.ca.ta.na.en l'o \_ lor Di.li \_ jent per lo pláy la mon.tañ.ya Va escam.pant esta queixad'a.  
 florbos.ca.ta.na.en l'o \_ lor Di.li \_ jent per lo pláy la mon.tañ.ya Va escam.pant esta queixad'a.  
 florbos.ca.ta.na.en l'o \_ lor Di.li \_ jent per lo pláy la mon.tañ.ya Va escam.pant esta queixad'a.

105

\_ mor Di . li \_ jent per lo pláy la mon . tan \_ ya\_\_ Va escam . pant esta quei\_xa d'a -  
 \_ mor Di . li \_ jent per lo pláy la mon . tan \_ ya\_\_ Va escam . pant esta quei\_xa d'a -  
 \_ mor Di . li \_ jent per lo pláy la mon . tan \_ ya\_\_ Va escam . pant esta quei\_xa d'a -  
 \_ mor Di . li \_ jent per lo pláy la mon . tan \_ ya\_\_ Va escam . pant esta quei\_xa d'a -

- mor Di - li - jent per lo plá y la mon - tan - ya - Vaes cam - pant esta quei - xa d'a -

- mor Di - li - jent per lo plá y la mon - tan - ya - Vaes cam - pant esta quei - xa d'a -

110

- mor Di - li - jent per lo plá y la mon - tan - ya - Vaes cam - pant esta quei - xa d'a -

- mor Di - li - jent per lo plá y la mon - tan - ya - Vaes cam - pant esta quei - xa d'a -

115 Meno. m.m.  $\text{♩} = 40.$

- mor es - ta queixa d'a - mor es - ta queixa d'a - mor **BIX** [ No be't so mi -

- mor es - ta queixa d'a - mor es - ta queixa d'a - mor la la la la No be't so mi -

- mor es - ta queixa d'a - mor es - ta queixa d'a - mor la la la la la la la

- mor es - ta queixa d'a - mor es - ta queixa d'a - mor la la la la la la la

120

- rat \_\_\_\_\_ Pi - te - ra ni - ne - - ta \_\_\_\_\_ Tos ulls han for -

- rat \_\_\_\_\_ Pi - te - ra ni - ne - - ta \_\_\_\_\_ Tos ulls han for -

la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

10

- jat bu\_lle\_n\_t\_a sa - je - ta que'l cor me ha e re - mat \_\_\_\_\_ X [ Po.bret pur com

- jat bu\_lle\_n\_t\_a sa - je - ta que'l cor me ha e re - mat \_\_\_\_\_ Po.bret pur com

la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

grum \_\_\_\_\_ Se abru\_sahi haes\_to - - na \_\_\_\_\_ Com ee\_ga's con -

grum \_\_\_\_\_ Se abru\_sahi haes\_to - - na \_\_\_\_\_ Com ee\_ga's con -

la la la la la la la la la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la la la la la la la la

130

- sum jen\_til pa - pa - llo - na del sol en la llum \_\_\_\_\_ XI [ En dol\_s\_a ma

- sum jen\_til pa - pa - llo - na del sol en la llum \_\_\_\_\_ En dol\_s\_a ma

la la la la la la la la la la la la la la la la En dol\_s\_a ma

la la la la la la la la la la la la la la la la la

11

135

- Sort pas-to-ra ga-la - - na Com naufree lo

- Sort pas-to-ra ga-la - - na Com naufree lo

- Sort pas-to-ra ga-la - - na Com naufree lo

la la la la la la la la la la la la la la la

140

port mon port te de - ma-na plo-rant un eo - nort Que t'a-man son

port mon port te de - ma-na plo-rant un eo - nort Que t'a-man son

port mon port te de - ma-na plo-rant un eo - nort Que t'a-man son

la la la la la la la la la la la la la la la

145

- mols Ja 'usé mes no - ye - - ta jo tem tor-nar

- mols Ja 'usé mes no - ye - - ta jo tem tor-nar

- mols Ja 'usé mes no - ye - - ta jo tem tor-nar

la la la la la la la la la la la la la la la

12

150

pols sia queixa bo - que ta no'm dona un si dols. un si dols un si dols un si dols un si

pols sia queixa bo - que ta no'm dona un si dols

pols sia queixa bo - que ta no'm dona un si dols

la la la la la la la la

155

dols \_\_\_\_\_

**XIII** Tinehni naunre mat \_\_\_\_\_

*f* Si no'm dona un si dols la la la la Tinehni naunre mat \_\_\_\_\_

*f* Si no'm dona un si dols la la la la la la la la la la

*f* Si no'm dona un si dols la la la la la la la la la la

un jas yu na gra - - lla Yun niu en ra - mat dé tronchy de

un jas yu na gra - - lla Yun niu en ra - mat de tronchy de

la la la la la la la la la la la la la la la

13



160

pa-lla per jonehs so-plu - jat XIV Val-da - ment ma ni - ne - ta esti - ma - da - A - cep -

pa-lla per jonehs so-plu - jat Val-da - ment ma ni - ne - ta esti - ma - da - A - cep -

la la la la la la Val-da - ment ma ni - ne - ta esti - ma - da - A - cep -

la la la la la la Val-da - ment ma ni - ne - ta esti - ma - da - A - cep -

165

- te - sis a - quet present meu Ge - no - llat de ma tiy de ves - pra - da - Do - na -

- te - sis a - quet present meu Ge - no - llat de ma tiy de ves - pra - da - Do - na -

- te - sis a - quet present meu Ge - no - llat de ma tiy de ves - pra - da - Do - na -

- te - sis a - quet present meu Ge - no - llat de ma tiy de ves - pra - da - Do - na -

170

- ri - a mil gra - cias á Deu Valde - ment ma ni - ne - ta esti - ma - da - A - cep -

- ri - a mil gra - cias á Deu Valde - ment ma ni - ne - ta es - ti - ma - da - A - cep -

- ri - a mil gra - cias á Deu Valde - ment ma ni - ne - ta es - ti - ma - da - A - cep -

- ri - a mil gra - cias á Deu Valde - ment ma ni - ne - ta es - ti - ma - da - A - cep -

175

- te\_sis a\_quet present meu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

- te\_sis a\_quet present meu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

- te\_sis a\_quet present meu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

- te\_sis a\_quet present meu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

180

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

185

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu Ge\_no \_ llat de ma\_tiy de ves\_pra\_da do\_na - ri - a milgra\_cias á

Deu si mil gra\_cias á Deu si mil gra\_cias á Deu *a* **XV** Abgrat atrae\_tiu al bell jo\_ve -

Deu si mil gra\_cias á Deu si mil gra\_cias á Deu Abgrat atrae\_tiu

Deu si mil gra\_cias á Deu si mil gra\_cias á Deu Abgrat atrae\_tiu

Deu si mil gra\_cias á Deu si mil gra\_cias á Deu Abgrat atrae\_tiu

**190**

- net\_ la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ abgrat atrae\_tiu al bell jo\_ve -

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ abgrat atrae\_tiu

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ abgrat atrae\_tiu

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ abgrat atrae\_tiu

**195**

- net\_ la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ Yentorn del mar\_jet Res\_so\_na fes -

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ Yentorn del mar\_jet

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ Yentorn del mar\_jet

la ni\_na son\_riu\_ la ni\_na son\_riu\_ Yentorn del mar\_jet

200

- tiu — un dols pe\_to - net — un dols pe\_to - net Yentorn del mar\_jet Res\_so\_na fes -

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net Yentorn del mar\_jet

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net Yentorn del mar\_jet

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net

205

- tiu — un dols pe\_to - net — un dols pe\_to - net Res\_so\_naentreels pinsels pinsfrondo\_sosfrondosos y

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net Res\_sonaentreels pinsels pinsfrondo\_sosfrondosos y

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net Res\_sonaentreels pinsels pinsfrondo\_sosfrondosos y

un dols pe\_to - net un dols pe\_to - net Res\_so\_naentreels pins frondosos y

210

bells — dels bos\_eos ve\_hins Res\_so\_naentreels pins els pins fron\_do\_sosfrondo\_sos y

bells — dels bos\_eos ve\_hins Res\_so\_naentreels pins els pins fron\_do\_sosfrondo\_sos y

bells — dels bos\_eos ve\_hins Res\_so\_naentreels pins els pins fron\_do\_sosfrondo\_sos y

bells dels bos\_eos ve\_hins Res\_so\_naentreels pins frondo\_sos v

215

bells dels boscos ve-hins Lo cant dels au-cells si lo cant dels au-cells lo erit dels mas-

bells dels boscos ve-hins Lo cant dels \_\_\_\_\_ au-cells

bells dels boscos ve-hins Lo cant dels \_\_\_\_\_ au-cells

bells dels boscos ve-hins Lo cant dels \_\_\_\_\_ au-cells

-tins y el bel dels an-yells lo erit dels mas-tins y el bel dels an-yells lo cant dels au-

lo bel dels \_\_\_\_\_ an-yells lo

lo bel dels \_\_\_\_\_ an-yells lo

lo bel dels \_\_\_\_\_ an-yells lo

220

-cells lo erit dels mas-tins lo erit dels mas-tins lo bel dels an-yells XVIII Y l'o-

cant dels au-cells lo bel dels an-yells Y l'o-

cant dels au-cells lo bel dels an-yells Y l'o-

cant dels au-cells lo bel dels an-yells Y l'o-

18

225

- reig de la tar-de que's ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-

- reig de la tar-de que's ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-

- reig de la tar-de que's ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-

- reig de la tar-de que's ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-

230

- tan - ya Va es cam - pant pa-rau-le - tas de a - mor Y l'o - reig de la tar-de que's

- tan - ya Va es cam - pant pa-rau-le - tas de a - mor Y l'o - reig de la tar-de que's

- tan - ya Va es cam - pant pa-rau-le - tas de a - mor Y l'o - reig de la tar-de que's

- tan - ya Va es cam - pant pa-rau-le - tas de a - mor Y l'o - reig de la tar-de que's

235

ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-tan-ya vaes cam-

ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-tan-ya vaes cam-

ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-tan-ya vaes cam-

ban - ya de la flor boscata-naen l'o - lor di-li - jent per lo pláy la mon-tan-ya vaes cam-

19

240

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo play la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo play la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo play la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo play la mon - tan - ya Vaescam -

245

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo pláy la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo pláy la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo pláy la mon - tan - ya Vaescam -

- pant paraule - tas de a\_mor di - li - jent per lo pláy la mon - tan - ya Vaescam -

250

- pant paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor \_\_\_\_\_

- pant paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor \_\_\_\_\_

- pant paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor \_\_\_\_\_

- pant paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor paraule - tas de a\_mor \_\_\_\_\_

## ÀUREA ROSA

Contradanza coreada

### I

- 1 Alma vírgen, Aurea Rosa,  
querub lindo, iris de paz,  
tierna niña más hermosa  
que el diúrno luminar;
- 5 bello un ángel de ventura  
vela tu infantil edad,  
vela tu inocencia pura  
la ternura paternal.
- Y aves, flores, fuentes, brisas,
- 10 luz y espacio truecan ya  
este páramo que pisas  
en encantador elfland.<sup>1</sup>

### II

- De las fuentes van los cauces  
la salceda a alimentar,
- 15 y a la sombra de los sauces  
por la tarde a jugar vas.
- En tu diminuta mano  
busca un ave con afán  
dulce y nutritivo grano



20 que le brinda tu bondad.

Y al mirarla allí, sumisa,  
de contento aletear,  
entreabre una sonrisa  
tu boquita virginal.

### III

25 Blando lecho el musgo ofrece  
a tu angélica beldad,  
cuando dulce te adormece  
del arroyo el murmurar.

Te sonríen con delicia  
30 los ensueños de tu edad,  
casto el céfiro acaricia  
con ternura tu alba faz.

Y la aérea mariposa  
dulce néctar va a libar  
35 ya en el cáliz de una rosa,  
ya en tus lábios de coral.

### IV

Alma vírgen, Aurea Rosa,  
querub lindo, iris de paz,  
tierna niña más hermosa  
40 que el diúrno luminar.

Entre flores leda pisas  
de la vida el regio umbral,  
y aves, fuentes, luz y brisas  
te agasajan a la par.

45      Bello un ángel de ventura  
vela tu infantil edad,  
vela tu inocencia pura  
la ternura paternal.

Agost de 1859



# AUREA ROSA

CONTRADANZA COREADA

J. A. CLAVÉ.

Tenores 1<sup>o</sup> Almavir - - gen Au-rea Ro - sa

Tenores 2<sup>o</sup> Almavir - - gen Au-rea Ro - sa

Bajos. Alma vir - - gen Au-rea Ro - sa

Piano. *f*

Querub lin - - doi-ris de paz ————— Tierna ni - ña

Querub lin - - doi-ris de paz ————— Tierna ni - ña

Querub lin - - doi-ris de paz ————— Tierna ni - ña

SUMARIO 86

2

mas hermo - sa Que el di - ur - no lu - mi - nar

mas hermo - sa Que el di - ur - no lu - mi - nar

mas hermo - sa

Que el di - ur - no lu - mi - nar Alma vir - gen Au - rea Ro - - sa Querub lin - doi - ris de

Que el di - ur - no lu - mi - nar Alma vir - gen Au - rea Ro - - sa Querub lin - doi - ris de

Que el di - ur - no lu - mi - nar Alma vir - gen Au - rea Ro - sa Que - rub lin - doi - ris de

paz Tierna ni - ña mas her - mo - sa que el di - ur - no lu - mi - nar Bello un

paz Tierna ni - ña mas her - mo - sa que el di - ur - no lu - mi - nar Bello un

paz Tierna ni - ña mas her - mo - sa que el di - ur - no lu - mi - nar Bello un

3

an - gel de ven - tu - ra ve - la tu in - fan - til e - dad ve - la  
 an - gel de ven - tu - ra ve - la tu in - fan - til e - dad ve - la  
 an - gel de ven - tu - ra ve - la tu in - fan - til e - dad ve - la

tui - no - cen - cia pu - ra la ter - nu - ra ma - ter - nal Ya - ves,  
 tui - no - cen - cia pu - ra la ter - nu - ra ma - ter - nal Ya - ves,  
 tui - no - cen - cia pu - ra la ter - nu - ra ma - ter - nal Ya - ves,

flo - res, fue - tes, bri - sas, luz yes - pa - cio true - can ya es - te pá - ra - mo que  
 flo - res, fue - tes, bri - sas, luz yes - pa - cio true - can ya es - te pá - ra - mo que  
 flo - res, fue - tes, bri - sas, luz yes - pa - cio true - can ya es - te

EDITOR N. 56

4

pi - sas si que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland - - - Ya - ves

pi - sas si que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland - - - Ya - ves

pá - ra - mo que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland - - - Ya - ves

flo - - - res, fuen - tes, bri - - - sas, luz yes - pa - - cio true - can - ya Este pá - ra - mo que

flo - - - res, fuen - tes, bri - - - sas, luz yes - pa - - cio true - can - ya Este pá - ra - mo que

flo - res, fuen - tes, bri - sas, luz yes - pa - cio true - can - ya - - - Este

D. C.

pi - sas si que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland.

pi - sas si que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland.

• pá - ra - mo que pi - sas En en - can - ta - dor El - - - fland.

## LA DANZA CAMPESTRE

Polka coreada

1 La sierra occidental Febo traspone.  
Su tenue resplandor Diana nos brinda.  
El coro pastoril trovas entone  
y el tierno corazón férvido rinda

5 culto al amor.  
Pastoras de alba faz, ninfas del valle,  
circunden vuestra sien púdicas lilas,  
y el pecho juvenil dulce avasalle  
y anegue de placer, de esas pupilas

10 tibio fulgor.

Tosco rabel preludia  
campestre danza.

Grave sonido al viento  
la gaita lanza.

15 Rústico caramillo  
festivo suena  
e hinche de alegres trinos  
la selva amena.

Del tamboril  
20 al tan, tan, tan,  
con ledo afán  
parejas mil  
triscando van.

Y en brazos del zagal, tierna pastora,  
25 con júbilo infantil, céspede huella,  
y acoge con amor tierna querella  
su corazón,  
dando así al ánimo  
dulce expansión.

30 Gallardas ninfas  
del valle alegre,  
do extiende el Segre  
sus claras linfas,  
so la enramada  
35 de agreste selva  
fiesta anhelada  
nos congregó.

A amar incita  
la noche en calma.  
40 Suspira el alma



que amor agita.

Un casto abrazo

la danza inspire

y anude el lazo

45           que amor tejió.

Parejas mil,

con ledo afán,

riscando van

del tamboril

50           al tan, tan, tan!

Enero de 1863



# La danza Campestre

POLKA COREADA

J. A. CLAVÉ

Tempo di Polka

Introd.

♩ POLKA

TENORES 1<sup>os</sup>

TENORES 2<sup>os</sup>

BAJOS

PIANO

La sierraocci den - tal Fe - botras po - ne Fe - botras po - ne Su

La sierraocci den - tal Fe - botras po - ne Fe - botras po - ne Su

La sierraocci den - tal Fe - botras po - ne Fe - botras po - ne Su

SUSCRIPTOR N<sup>o</sup> 94



2

tenue resplan\_dor Diananos brinda Diananos brin - da El coorropas to - ril trovasen  
 tenue resplan\_dor Diananos brinda Diananos brin - da El coorropas to - ril trovasen  
 tenue resplan\_dor Diananos brinda Diananos brin - da El coorropas to - ril trovasen

to - ne trovasen to - ne yel tierno co - ra - zon fervido rinda cultoala - mor Pas -  
 to - ne trovasen to - ne yel tierno co - ra - zon fervido rinda cultoala - mor Pas -  
 to - ne trovasen to - ne yel tierno co - ra - zon fervido rinda cultoala - mor

to ras deal - ba faz dealba faz nin - fas del va - lle nin - fas del  
 to ras deal - ba faz dealba faz nin - fas del va - lle nin - fas del  
 Pas - to - ras dealba faz nin fas del va - lle nin - fas del

va - lle nin - fas del va - lle Cir - eunden vuestra sienvuestrasien  
 va - lle nin - fas del va - lle Cir - eunden vuestra sienvuestrasien  
 va - lle nin - fas del va - lle Cir - eunden vuestra

pú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las yel  
 pú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las yel  
 sienpú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las pú - di\_eas li - las yel

pe\_cho ju\_ve - nil dul - cea - va - sa - lle ya - ne\_que de pla -  
 pe\_cho ju\_ve - nil dul - cea - va - sa - lle ya - ne\_que de pla -  
 pe\_cho ju\_ve - nil dul - cea - va - sa - lle ya - ne\_que de pla -

4

- cer de esas pu - pi - las Fi - bioful - gor fi - bio fulgor - fi - biofulgor

- cer de esas pu - pi - las Fi - bioful - gor fi - - - - bio ful - gor si

- cer de esas pu - pi - las Fi - bioful - gor fi - - - - bio ful - gor si

de e - sas pu - pi - las fi biofulgor fi - biofulgor fi - bio ful -

de e - sas pu - pi - las fi - - - - bio ful - gor si fi - bio ful -

de e - sas pu - pi - las fi - - - - bio ful - gor si fi - bio ful -

- gor Tos co ra bel pre -

- gor Tos co ra bel pre -

- gor

lu - dia Cam-pes - tre dan - za Grave soni doal vien - to La-

lu - dia Cam-pes - tre dan - za Grave soni doal vien - to La-

Cam-pes - tre dan - za La-

-gai - ta lan - za Rus.ti.co ea-ra - mi - llo fes-ti - vo

-gai - ta lan - za Rus.ti.co ea-ra - mi - llo fes-ti - vo

-gai - ta lan - za fes-ti - vo

sue - na Ehinchedealegres tri - nos La sel - vaa - me - na

sue - na Ehinchedealegres tri - nos La sel - vaa - me - na

sue - na La sel - vaa - me - na



Rusti-co ca-ra - mi - llo Fes - ti - vo sue - na Ehinchedealegres tri - nos La  
 Rusti-co ca-ra - mi - llo Fes - ti - vo sue - na Ehinchedealegres tri - nos La  
 Rusti-co ca-ra - mi - llo Fes - ti - vo sue - na Ehinchedealegres tri - nos La

sel - va a - me - na Deltanbo - ril al tantan, tan, Con - le - doa - fan pa - re - jas  
 sel - va a - me - na tan, tan, tan, tan, tan,  
 sel - va a - me - na tan, tan, tan, tan, tan,

mil tris ean-do - van tan tan tan tan Tra la la la la la  
 van tan tan tan tan Tra la la la la la  
 van tan tan tan tanTrala ra la la la

la la li - ra Tra la la la la la la la  
 la la li - ra Tra la la la la la la la  
 tan tantra la ra la la la tan tanTra la ra la

Tra la la la la la la li - ra Tra la la la la  
 Tra la la la la la la li - ra Tra la la la la  
 la la tan tantra la ra la la la

la la la pa-re-jas mil triscando van  
 la la la tan tan tan tan  
 tan tan tan tan tan tan



IV

8

Ay y en brazos del za - gal tiernapas - to - ratiernapas - to - ra con

Ay y en brazos del za - gal tiernapas - to - ratiernapas - to - ra con

Ay y en brazos del za - gal tiernapas - to - ratiernapas - to - ra con

ju - bi - lo in fan - til eés - pe de hue lla eés - pe de hue - lla ya -

ju - bi - lo in fan - til eés - pe de hue lla eés - pe de hue - lla ya - co - je con a -

ju - bi - lo in fan - til eés - pe de hue lla eés - pe de hue - lla ya - co - je con a - mor tier -

- co - je con a - mor tierna que - re - lla su - co ra - zon dulce expansion Gallardas

- mor si con a - mor tierna que - re - lla su - co ra - zon dando asial a - ni dulce expansion Gallardas

- na que - re - lla su - co ra - zon dando asial a - ni dulce expansion

9

nin - fas del va lle a - le - gre doestiendeel Se - gre

nin - fas del va lle a - le - gre doestiendeel Se - gre

Ga - llar - das nin fas nin fas del va - llea - le - gre ale - gre does - tien - de el

sus cla - ras lin - fas so - laen - ra - ma - da de agres - te

sus cla - ras lin - fas so - laen - ra - ma - da de agres - te

Se greel Se - gre Sus cla - ras lin - fas lin - fas so - laen - ra - ma - da de a -

sel - va Fiestaanhe la daan he la da nos eon gre gó A a - marin

sel - va Fiestaanhe la daan he la da nos eon gre gó A a - marin

grete sel - va a - grete sel - va Fies - taanhe - la - da nos eon - gre - gó

- ei - ta la no cheen eal - ma Sus - pi - rael al - ma  
 - ei - ta la no cheen eal - ma Sus - pi - rael al - ma  
 A a - mar in - ci - tain ei - ta la no - cheen eal ma en eal - ma Sus - pi - rael

que amor a - ji - ta Un cas - to a - bra - zo La danzains  
 que amor a - ji - ta Un cas - to a - bra - zo La danzains  
 al - ma el al - ma que a - mor a - ji - ta a ji - ta Un cas - tou n cas - to abra - zo

- pi - re ya - nu de el la - zo el la - zo que a - mor te - jió  
 - pi - re ya - nu de el la - zo el la - zo que a - mor te - jió  
 la dan - zains - pi re in spi - re ya - nu de el la - zo que a - mor te - jió so la en ra -

Só la en-ra - ma - - da de agreste

Só la en-ra - ma - - da de agreste

- ma - - da de agreste sel - va

sel - va Só la en-ra - ma - da de agreste sel - va

sel - va Só la en-ra - ma - da de agreste sel - va

Só la en-ra - ma - da de agreste sel - va

fies-ta anhe - la - da nos con-gre - - gó A a-mar in -

fies-ta anhe - la - da nos con-gre - gó A a-mar in -

fies-ta anhe - la - da nos con-gre - gó

-ei - - ta      La no\_cheon cal - ma      Sus\_pi\_rael al - ma  
 -ei - - ta      La no\_cheon cal - ma      Sus\_pi\_rael al - ma  
 Aa - - mar in - ei\_tain\_ei - ta      La no\_cheon cal\_ma en cal\_ma      Sus - pi\_rael  
 que amor a - ji - - ta      un eas\_to a\_bra - - zo      La dan\_zains -  
 que amor a - ji - - ta      un eas\_to a\_bra - - zo      La dan\_zains -  
 al\_ma el al\_ma que a - mor a - ji - ta a\_ji - ta      un eas - to un eas\_to a\_bra - zo  
 pi - re      Ya\_nu\_dael la - zo el la - zo que a\_mor te - - jió      La  
 pi - re      Ya\_nu\_dael la - zo el la - zo que a\_mor te - - jió      La  
 La dan\_zains - pire ins pi - re      Ya - nu\_dael la - zo que a\_mor te - - jió      La

Al §

CODA

Vivo

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Vivo'. The score consists of several systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics 'Tra la la la la la la la la' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'Tra la la la la la la la la' and 'Tan tan Pa-'. The third system continues with 'Tra la la la la la la la la' and 'Tan tan Pa-'. The fourth system continues with 're - jas mil si tan tan tris - can - do'. The fifth system continues with 're - jas mil si tan tan tris - can - do'. The piano accompaniment features various chords and melodic lines, including a section marked 'p' (piano) in the fourth system. The score concludes with a final chord in the fifth system.

van Con le - do a - fan Con le - do a - fan Pa - re - jas mil tris - can - do  
van Con le - do a - fan Con le - do a - fan Pa - re - jas mil tris - can - do  
van Con le - do a - fan Con le - do a - fan Pa - re - jas mil tris - can - do

van Pa - re - jas mil tris - can - do van del tam - bo ril al tan tan .  
van Pa - re - jas mil tris - can - do van del tam - bo ril al tan tan  
van Pa - re - jas mil tris - can - do van del tam - bo ril al tan tan

tan tan tan tan tan tan  
tan tan tan tan tan tan  
tan tan tan tan tan

## UNA FONTADA

Rigodons corejats

I

AL RÓMPRER L 'ALBA

I

1 Ja expira la nit!...

Ninetes hermoses,

deixau vostre llit!

Romp lo dia i dissemina

5 d'albes perles grat ruixim:

de la serra llevantina

s'il·lumina

lo bell cim.

La campana lo son trenca

10 de les nines del contorn,

tan bon punt naix la groguenca,

primerenca,

llum del jorn.



Faust auguri de la festa,  
15 l'aire agita en dolç concert  
cor d'aucells, que en la floresta  
manifesta  
son content.

## II

Ninetes, sortiu,  
20 abans no moleste  
l'ardent sol d'estiu!

Al fer gala de ses gales  
de l'aurora el gai corteig,  
mil sospirs per les sagales  
25 en ses ales  
duu l'oreig.

De matí, de matinada,  
lo bell jorn amb raigs brillants  
nos convida a una fontada  
30 sospirada  
pels amants.

Faust auguri de la festa,

l'aire agita en dolç concent  
cor d'aucells, que en la floresta

35                manifesta  
                  son content.

Al fer gala de ses gales  
de l'aurora el gai corteig,  
mil sospirs per les sagales

40                en ses ales  
                  duu l'oreig.

## II

COSTA AMUNT !

### I

Apa, en marxa, tots al punt!

Costa amunt!

Les matrones,  
més maimones

45                van en carros  
                  envelats,  
                  dels que tiren  
                  fornits matxos

amb pandatxos  
50 virolats.

Hala, aquí, jovent!  
tots de contrapunt!  
— Au!... Hollà!...  
— Surt lo sol roent...

55 Apa, costa amunt!  
— Avant va!  
Baix l'auspici  
del bullici  
vola a perdre's  
60 entre flors  
dolç col·loqui  
que afermança  
l'esperança  
de dos cors.

65 Cau la font entremig  
del serrat escabrós,  
siti ombril i esbarjós  
que infundeix regosig.  
Cantars plens d'harmonia

70 Distraguen lo cansanci,  
i vaguen per l'espaci

sospirs d'amant desig.

## II

L'alta costa anem guanyant...

Endavant!

75            Transmet l'aire  
              lo dolç flaire  
              del silvestre  
              romaní,  
              amb què adornen

80            les ninetes  
              ses boquetes  
              de carmí.

Hala, cap al pont!  
— Matxo vagabund!....

85            Xo!... Hollà!  
              — Ja ovirem la font:  
              apa, costa amunt!  
              Amunt va!

              En la cova  
90            que allí es troba,

entre immensos  
xaragalls,  
fan amb tosca  
jocs magnífics  
95        los aurífics  
degotalls.  
Cau la font entremig  
del serrat escabrós,  
siti ombril i esbarjós  
100        que infundeix regosig.  
Cantars plens d'harmonia  
Distraguen lo cansanci,  
i vaguen per l'espaci  
sospirs d'amant desig.  
105        Exaltada  
la mainada  
trunca amb víctors  
los cantars...  
Viva! Viva!  
110        la font brinda al gai esbarç  
sos llindars.

III

## LA CACERA

Crida el corn a la caça.

Allà anem! Plaça! Plaça!

### I

En la selva veïna ens espera

115      Lo dolç pler d'una alegre cacera.

— Lloc agrest on disfruta habitatge  
rica caça a l'abric del boscatge.

Ja mouen cans sagaços,

amb crits excitatius,

120      les llebres de sos jaços,

les guatlles de sos nius.

Lo corn llança al vent un toc.

— A la llebre!

Hia!... Hia!... Fuig enllà!

125      — Nostra és ja!

Apa, foc!

Quin magnífic capgirell!

— Cap al marge!

Hia!... Hia!... Conill va!

130                   — Ve d'eqà,  
                      Foc en ell!  
                      I el refrà no es falta enlloc.

135                   Hala!... foc!

En obsequi a les nines amades  
engalani el jovent los sarrons  
amb conills, llebres, tords i becaades,  
grives, guatlles, perdius i tudons.

## II

140       Vols de caça ovirem en les branques  
          Dels avets, roures, oms i pollanques .  
          — Sona el brill enganyós, i amb breu giro  
          tords i grives se'ns posen a tiro.

          Sens doldre'ns les niuades,  
145       ferim a reguitzells  
          tudons i cogullades,  
          becades i estornells.

Lo jóc deixen les perdius.

          — Qui les caça?

150       Hià!... hià!... llestes van.

— Foc, arran

dels emprius!

Vinguen galgos ! Quin eixart!

— A la daina!

155 Hià!... hià!... sicart és.

— Foc adés

al sicart!

Daina o cabra poc importa;

lo cert és que estant ben morta

160 la mainada la duu al coc.

Salva!... Foc!

En obsequi a les nines amades

lo jovent ha guarnit sos sarrons

amb conills, llebres, tords i becaes,

165 grives, guatlles, perdius i tudons.

#### TURBONADA D'ESTIU

Lo ponent duu turbonada.

— No ens lliurem d'una ruixada.



I

L'aureneta arran dels bucs  
caça abelles en l'arbrat;  
170        quan s'arrana l'aureneta,  
pronostica tempestat.

Remolins de vent i núvols  
      d'oest pugen;  
les ninetes en la cova  
175        se soplugen;  
descarrega en la comarca  
      l'espetec;  
lo tro eixorda i enlluerna  
      lo llampec.

180        Bé vingas, pluja,  
      pluja d'estiu,  
      bona pels cossos  
      i pel plantiu!

Tan bell xàfec no ens enuja,  
185        que «en lo temps de la cucut,  
      al matí, tormenta i pluja,  
      i a la tarda, sol i eixut».1

A cada llamp, com moixonets porucs  
que espavordits s'arrupen en llurs nius,  
190 en la materna falda, amb los ulls clucs,  
acoten son capet los nens jolius.

«Plou, plou en Montserrat,  
que la pluja fa bon blat!

Aigua de pluja!

195 Aigua de neu!  
II

L'escolà tocant a temps  
sobre el terme atrau los llamps;  
si atragués la calamarsa,  
200 pobres vinyes!, pobres camps!

En l'estiu la turbonada  
regositja  
perquè allunya de l'espaci  
la calitja;  
205 i electritza quan revénen  
Los torrents  
i es despenyen los salts d'aigua  
més bruments.

210 Bé vingas, pluja,  
pluja d'estiu,  
bona pels cossos  
i pel plantiu!

Farà en breu lo temps mudança,  
pues refresca lo garbí  
215 i presagi de bonança  
surt ja l'arc de Sant Martí.

A cada llamp, com moixonets porucs  
que espavordits s'arrupen en llurs nius,  
en la materna falda, amb los ulls clucs,  
220 acoten son capet los nens jolius.

«Plou, plou en Montserrat,  
que la pluja fa bon blat!  
Aigua de pluja!  
Aigua de neu!  
225 Bastonades pels jueus! »

V

LLEVANT DE TAULA

Ja és hora d'eixir

lo vi de pair!

I

Los púdics fronts de nostres belles  
de murtra i pàmpols coronem!

230                    Brindem, brindem!

La set exciten les botelles  
que el nèctar guarden d'un munt d'anys.

Begam, companys!

Lo trinc del ters cristall alegra els cors  
235            i inunda el vi la ment de llum i flors.

Guspines llança — d'amor la flama;  
los cors s'abrusen — com per etxís,  
i un bàlsam cèlic — als cors derrama  
d'hermoses nines — lo dolç somrís.

240            Cantem himnes de gloria al patriarca  
que descobrí los ceps al deixar l'arca,  
i al greu abús de l'aigua posà fre.

Hurrà! Glòria a Noè!

Brindem, i si a un galant lo pler li furta  
245 dels zelos verinosos la frisança,  
retorne una ulladeta l'esperança  
al pobre pit malalt de l'aimador.  
Cantem, que un cor placent el goig augmenta!  
I el goig augmenta els vincles de l'amor.

## II

250 Los púdics fronts de nostres belles  
de murtra i pàmpols coronem!  
Brindem, brindem!  
La set exciten les botelles  
que el nèctar guarden un munt d'anys.  
255 Begam, companys!  
Lo trinc del ters cristall alegra els cors  
i inunda el vi la ment de llum i flors.  
Ningú en la taula — sa pensa abisma  
enombres tristes —d'un món falaç,  
260 tot ve a somriure'ns — baix lo gai prisma  
dels bells topacis — que enclou lo vas.

Cantem himnes de gloria al patriarca  
que descobrí los ceps al deixar l'arca,  
i al greu abús de l'aigua posà fre.

265           Hurrà! Glòria a Noè!

Les nines amb somrises falagueres  
coronen l'immens pler d'esta fontada;  
lo fluïdo vital de sa mirada  
emplena el pit de júbilo i dolçor.

270    Cantem, que un cor plasent lo goig augmenta!  
I el goig augmenta els vincles de l'amor.

Abril de 1867

























41

Solo

gi - ro Ter - ti - tus se - ba - st - i - an - us

del - i - ber - a - ba - tis - tis, Pa - tris e - gen - ti - mus et con - si - stens in - ter - tu - mus, qui ex - ce - dit om - ni - bus, qui se - dit ad dex - te - ras Pa - tris, qui cum Pa - tre et Fi - lio si - mul ad - ora - tur et con - glo - rat, qui lo - quitur se - cum Pa - tre et Fi - lio, qui cum Pa - tre et Fi - lio si - mul pro - ce - dit, qui se - dit ad dex - te - ras Pa - tris, qui cum Pa - tre et Fi - lio si - mul ad - ora - tur et con - glo - rat, qui lo - quitur se - cum Pa - tre et Fi - lio, qui cum Pa - tre et Fi - lio si - mul pro - ce - dit.

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200







65

ma-ter - in ma-ri- bus A - na - im  
 Al - tis si - mus De - us  
 Si - be- ter - mo a - tra - tus

73

in ter- ra - san- cto - spi- ri- tu  
 in ter- ra - san- cto - spi- ri- tu  
 in ter- ra - san- cto - spi- ri- tu









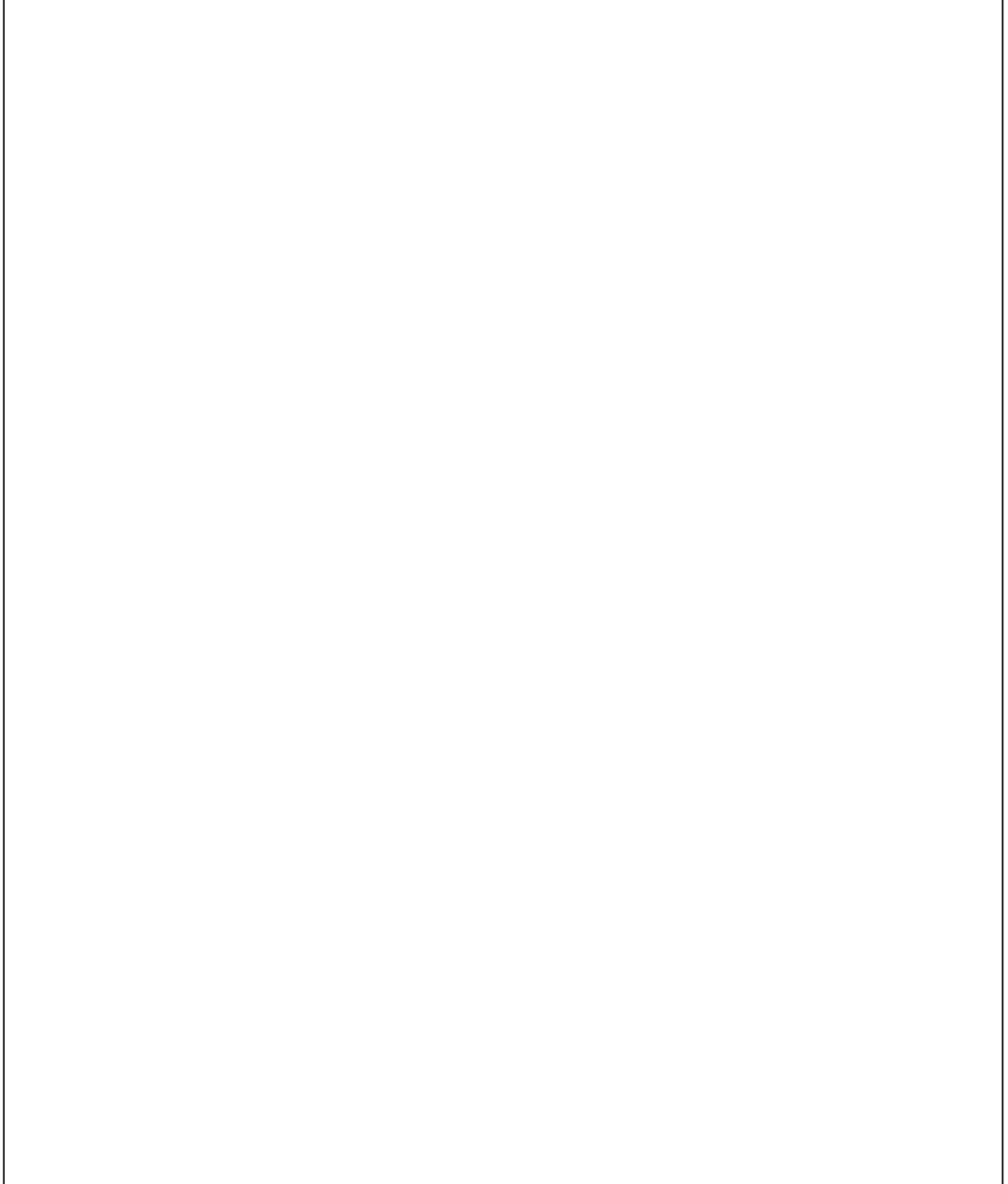






**Annex núm. 2**

GARCIA, A., VILAMIRA, J.: *Auca de J.A. Clavé. Compositor, impulsor de l'associacionisme, periodista i polític exemplar (18241874)*. Barcelona: Federació dels Cors de Clavé, 2007.



### **Annex núm. 3**

CD ROOM

CLAVÉ, J.A.: *La maquinista*, [enregistrament sonor]

- *Les flors de maig*, [enregistrament sonor]

- *Los xiquets de Valls*, [enregistrament sonor]

