

CERTS AIRES DE MÚSICA POPULAR CATALANA ANTIGA:
LA IDENTIFICACIÓ DE LA CATALANITAT A TRAVÉS DE
LA MÚSICA AL 1859

FRANCESC CORTÈS

Universitat Autònoma de Barcelona

La presència de música a l'acte de la reinstauració dels Jocs Florals al saló de Cent el primer diumenge de maig del 1859 podria haver estat un senzill ornament accessori. Però les notícies concises que ens n'han pervingut ens permeten entrellucar que, lluny de conformar-se amb unes boniques crosses, encarregades a preu fet i a tall de *bolo* per omplir els buits cerimonials, la intenció dels organitzadors de l'acte era una altra. Si movem el focus d'interès més enllà de l'acte mateix, trobem un seguit de coincidències interessants. Des de l'estrena de diverses peces significatives, bé escrites en català, bé d'argument històric, fins a l'articulació d'un cert nombre d'accions per a promoure el que els contemporanis batejaren com a «desvetllament musical», tenen lloc diversos fets que comencen a dibuixar un marc inequívocament simbòlic.

En las grandes ocasiones, cuando sucesos señalados ofrecen materia a la historia e influyen en el porvenir de los pueblos [...] la música da la mayor muestra de sus recursos y de su alta esencia alcanzando a donde no llegan sus hermanas.¹

El retorn de Maria Cristina de Borbó a Barcelona, el març de 1844, induí a un concert instrumental prou singular, ofert com a present en uns actes organitzats a tall de reconciliació. Dins dels paràmetres romàntics, veiem com els contemporanis atorgaven a la música un lloc privilegiat. Però ahora, aquell oferiment d'un concert amb una

1. Pau PIFERRER, «Concierto instrumental ofrecido á S. M. Doña Maria Cristina de Borbón por el Ayuntamiento y Junta de obsequios en el Salon de la Lonja», *Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos de D. Pablo Piferrer*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1859.

orquestra gegantina per a l'època —de cent tretze músics— era la manifestació d'una ciutat que es volia presentar com la més «filarmònica» (*sic*) de tot el regne. La citació de més amunt, extreta de la crònica d'aquell concert, en justifica la singularitat. Per primera vegada trobem un text que blasmava el domini estètic del repertori operístic i que perseguia fugir de la rutina. L'esment de la crònica a l'*italianisme* —un terme que obsessionà la major part dels autors de la darrereria del segle XIX i principi del XX que escrivien sobre música— el feia precisament qui coneixia prou bé l'idioma operístic italià, el romàntic més «pur i alhora més visceral», Pau Piferrer.² L'organització del programa del 1844 recollia obres de Saverio Mercadante; valsos de Strauss; fantasies basades en temes populars napolitans per afalagar la reina mare, d'origen napolità; l'obertura del *Guglielmo Tello* de Rossini; una *Sinfonia fúnebre a Generali*, composta per Mercadante, i una obra del violinista i director italià Paolo Giuseppe Ghebart. Lluny de ser un programa fet a semblança d'una coca de recapte, totes les obres hi tenien una justificació calculada. Generali fou el primer gran director italià contractat a Barcelona, el 1816; els ballables havien esdevingut un repertori molt popular a la ciutat, fins al punt que els compositors del país ja escrivien «walzes españoles», que el públic preferia als de Strauss; Rossini continuava essent el referent estètic, però a pocs se'ls devia escapar la mena de lectura que es podia fer del *Guillem Tell* de Schiller en una ciutat bombardejada el 1842, allí on precisament havia començat el declivi de Maria Cristina de Borbó.

Rere la restauració dels Jocs Florals planava la voluntat d'obrir-se al progrés. Les elits locals, com diu Josep M. Domingo, cercaven unes «estratègies de construcció cultural que les legitimessin i dignifiquessin».³ Ara bé, quines eren les bases i els pilars musicals que havien de servir per a bastir aquell acte monumentalitzador? Quina ideologia planava rere les obres triades?, unes obres que probablement van pro-

2. Manuel JORBA, «La receptivitat de l'òpera italiana durant el primer romanticisme. Una aproximació a l'àmbit barceloní», *Miscel·lània Ricard Torrents. Scientiae patriaeque impendere vitam*, Vic: Eumo Editorial, 2007, p. 293.

3. Josep M. DOMINGO, «Jocs Florals de Barcelona en 1859. Modernització urbana i representació col·lectiva», *L'Avenç*, 352 (desembre de 2009), p. 40

piciar que, durant els concerts, als salons privats es fessin trobades com la que es ressenyava a les pàgines de *El Telégrafo* l'abril de 1859, en la qual coincidiren diferents actors de l'acte de l'u de maig.⁴

Sovint, afalagats per la figura de Pedrell, que exerceix de gran far de la nostra música, ens hem entestat a proposar una volguda represa de la música catalana en unes dates molt tardanes. Seria hora de començar a dreçar un altre discurs. La definició de qualsevol música de tipus nacionalista necessita paràmetres no musicals: són els factors socials i polítics els que acaben fent palesa l'aparició d'una voluntat definidora de trets nacionals en la vessant musical.⁵ Generalment, aquest fenomen es comença a concretar al voltant de la recerca d'una òpera nacional. L'òpera era el gènere dominant durant el segle XIX.⁶ Alhora, era el gènere idoni per a la representació màxima d'elements èpics i la sublimació dels símbols nacionals —adreçats a les elits dominants i difosos entre les classes mitjanes. Però no és menys important el fet que aquest procés complex implicava, des del punt de vista musical, una relació d'alteritat: una manera de veure's o, millor dit, d'escoltar-se musicalment, *contrapasant-se* a altri. La relació amb músiques foranes fou el que acabaria definint els trets musicals que ens ocupen. Així, es pot destriar el que seria identitari de l'exòtic i el pintoresc. Si a la cerimònia dels Jocs Florals a Barcelona s'hagués interpretat Verdi o Mercadante, la tria hauria estat una mera constatació de quin era el repertori que dominava als teatres, als balls i als salons; però això hauria implicat una reverència a un fet cultural «dels altres», no pas al propi. Segurament, parlar de la música catalana al 1859 encara ens situaria en el temps del «color local»;⁷ tanmateix, el gir ideològic ja s'havia iniciat de manera prou coherent.

4. A casa dels Gironella va tenir lloc un concert privat on intervingueren Josep Piquer i, a la part poètica, Isabel de Villamartín i Rubió i Ors. Pocs dies després, Víctor Balaguer organitzà un altre acte privat, similar a l'anterior. DOMINGO, *op. cit.* p. 42.

5. Carl DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 95.

6. Carl DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze: Discanto, 1997, p. 230.

7. Jean-Pierre BARTOLI, «Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy», *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, París: Actes Sud-Cité de la Musique, 2007, p. 164.

Les referències periodístiques a l'acte reflecteixen part de les obres que s'hi interpretaren, així com la intervenció de la banda municipal de Barcelona, el cos de música que exercia de manera oficial l'antic paper dels ministrers en els actes que exigien un relleu singular.

En los cortos blancos que dejaba la apertura de los pliegos, la música del Cuerpo Municipal tocó con recomendable esmero cuatro sencillas pero preciosas melodías catalanas, todas ellas populares aún en varios pueblos del antiguo principado. Recordamos entre ellas la canción *del ruiseñor y dels estudiants de Tolosa*. Al distinguido director de la música del Excelentísimo Ayuntamiento, señor Berga, le cabe la gloria de haber empleado un singular esmero en la ejecución de estos aires populares, música del reputado maestro D. José Piqué, músico mayor del regimiento de Valencia, quien nos ha dado en esta ocasión un nuevo testimonio del exquisito gusto que le distingue.⁸

L'any 1859, la «música municipal» de Barcelona havia estat reformada recentment, tot esbandint els usos de l'agrupació que havien perviscut des de l'Antic Règim. Les bandes del segle XIX mantenien un aiguabarreig de funcions i d'organització, oscil·lant entre la continuïtat dels antics ministrers i el mimetisme respecte de les bandes militars, que estaven imposant un model inspirat en les formacions militars franceses. Tot aprofitant la conjuntura econòmica d'aprimament de les arques municipals, el desembre de 1836 l'Ajuntament de Barcelona acordà la supressió de la banda municipal de la ciutat. Davant les súpliques dels músics, rectificà al cap de pocs mesos. Per acord municipal, la reduïren a dotze músics, amb un salari variable en funció dels actes requerits pel consistori. El 1850, l'agrupació fou novament suprimida, «por mala e inútil».⁹ Posteriorment, l'Ajuntament de la ciutat va obrir una nova convocatòria el resultat de la qual féu explícit el

8. «Juegos Florales. Reinstalación del consistorio de Barcelona en I^o de mayo de 1859 », *Diario de Barcelona*, 2 de maig de 1859. Vegeu també Josep M. DOMINGO (ed.), *Jocs Florals de Barcelona en 1859*, edició facsímil, documents i testimonis, Lleida: Punctum, 2009.

9. Francisco de P. BALDELLÓ, *La música en Barcelona (Noticias históricas)*, Barcelona: Librería Dalmau, 1943, p. 136.

desig de progrés de l'organisme. S'arranjà una formació força desguittarrada que significà l'adopció d'un perfil de banda d'acord amb els nous temps: quaranta músics, amb percussió —anomenada llavors «ruído». A la nova agrupació, dirigida per Francisco Fremont, no li faltaren noves protestes, pel fet, per exemple, d'haver interpretat, durant uns certs actes religiosos, obres de tipus ballable: valsos, polkes i «bailables vulgares y de dudoso gusto artístico», segons el *Diario de Barcelona*.¹⁰ Aquest transvasament de gèneres s'explica per la diversitat de papers que les bandes, requerides des del teatre d'òpera fins als oficis religiosos, es veien obligades a fer.¹¹

Des del novembre de 1858, després que el setembre d'aquell mateix any la banda adoptés un nou reglament, Rafael Berga n'exercí el càrrec de director. Era clarinetista d'ofici, tot i que algunes fonts el citen també, des de 1861, com a cornetí de l'orquestra del teatre del Liceu i, posteriorment, com a director —amb el títol de «músic major»— de la banda del regiment d'artilleria de Santo Domingo.¹²

La tria del repertori que interpretà la banda, amb els «aires populars» catalans, mostra la voluntat d'establir un paral·lelisme musical amb el certamen poètic. Ens interessa ressaltar tant la denominació i el concepte que els contemporanis reconeixien com a popular, com el fet que les peces tinguessin uns arranjaments per a banda bastits sobre el que ara anomenem tradició oral.

L'autor dels arranjaments fou Josep Piqué i Cerveró (1817-1900?). La importància de Piqué dins el panorama de l'època no s'ha de menystenir. Pocs anys després del concert dels Jocs, el 1867, va formar part del jurat que, a petició de l'Ateneu Català, va atorgar un guardó a una composició simfònica. La música simfònica, al nostre país, seguia uns paràmetres diferents dels de les contrades germàniques. Però la voluntat de progrés i modernització de l'època convidà

10. Cf. BALDELLÓ, *op. cit.* p. 137.

11. Josep-Joaquim ESTEVE, *Història de les bandes de música de Mallorca*, vol. I, Mallorca: Consell de Mallorca, 2009, p. 318. Vegeu també Vicente GALBIS, «Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social», *Història de la música valenciana, catalana i balear*, Barcelona: Ed. 62, 2002, p. 160.

12. Baltasar SALDONI, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, p. 33.

a considerar que calia donar-li una nova vida, com s'esdevingué amb la poesia catalana, a través de la convocatòria de certàmens. Així, Catalunya aconseguiria estar, des del punt de vista simfònic, «a la altura de su siglo [...] quienes tanto podrían contribuir á los progresos artísticos y científicos de nuestra condal ciudad, la cual impulsada con eficaces estímulos, seria en breve tal vez la más culta capital de Europa y la verdadera reina del Mediterráneo».¹³ Piqué havia estrenat el 1845 l'òpera *Ernesto Duca di Scilla*. El 1858 exercia de músic major d'un regiment militar.¹⁴ Un altre detall important, Piqué fou cunyat de Vicenç Cuyàs i la persona que lliurà el manuscrit de *La Fattucchiera* a la Biblioteca-Museu de Víctor Balaguer. A banda, estudià, segons unes notes que ell mateix redactà, estètica aplicada a la música amb Francesc Llorenç i Barba, un fet poc usual entre els músics del seu temps.¹⁵

Les dues cançons citades a la crònica del *Diario de Barcelona* eren balades. La primera és *La malcasada*, més coneguda com a *Rossinyol que vas a França*; una de les peces líriques més interpretades des del segle XIX fins a l'actualitat i, curiosament, una de les més esteses per tot el territori català.¹⁶ L'altra balada, *Los estudiantes de Tolosa*, fou una obra molt interpretada fins a principi del segle XX, però que desaparegué del repertori, probablement perquè el text que denunciava l'arbitrarietat de la justícia es devia fer incòmode. L'any 1886, Alexandre de Riquer va pintar una col·lecció de tapissos que descrivien cadascuna de les escenes interpretades a la cançó.¹⁷ Víctor Balaguer la cità a *Amor a la patria*,¹⁸ i Milà i Fontanals la va publicar el 1853.¹⁹ El

13. «Espectáculos», *La España Musical*, Barcelona, 3 de gener de 1867, any II, núm. 50, p. 4

14. Ramón SOBRINO, «Piquer Cerveró, José María», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol 8. Madrid: SGAE, 2001, p. 822.

15. SALDONI, *op. cit.*, vol II. Madrid, 1880, p. 227.

16. Jaume AYATS, *Explica'm una cançó. 20 Tradicionals catalanes*, Barcelona: Rafael Dalmau editor, 2009, ps. 70-73.

17. «Crònica», *La Dinastia*, 20 de març de 1886, p. 5

18. Víctor BALAGUER, *Amor á la Patria. Tradiciones, cantos, recuerdos*, Barcelona: Imprenta nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1858, ps. 127-129.

19. Manuel MILÀ I FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona: Narciso Ramírez, 1853, ps. 104, 105.

fet que aquella cançó, aquell «aire popular», ressonés al saló de Cent va equivaldre a inserir-la en un àmbit de referència acadèmic: la seva autenticitat i la seva catalanitat havien estat avalades per dos membres del consistori dels Jocs Florals.

El 1859 era una data molt primerenca per a la recollecció de cançons populars. Les primeres edicions de poesies populars aparegueren a Mallorca, gràcies a la tasca de Josep M. Quadrado. D'ell el corrent es transmeté a Manuel Milà i Fontanals, que el 1853 va publicar les seves *Observaciones sobre la poesía popular, commuestras de romances catalanes inéditos*. Com assenyalà Salvador Rebés, damunt de Milà hi pesà la figura de Llorenç i Barba i, alhora, les col·laboracions amb Pau Piferrer. Tot i així, aquelles primeres publicacions no recollien la música notada, sinó que sols s'interessaven per la vessant literària.²⁰ En un article dedicat al pianista Antoni Ribera, Piferrer va sistematitzar d'una forma molt ben estructurada el concepte de la cançó popular catalana, el que ara anomenariem el repertori de tradició oral:

La índole de los pueblos que ocupan la península aun se resiente de las razas antiguas, de su antigua organización en pequeños estados, de los sitios que habitan, y de los recuerdos y tradiciones de su historia particular; y también el genio poético primitivo brota en ellos con diferentes maneras de exposición. [...] El catalán canta sobre tipos antiquísimos, siempre sencillos, siempre graves y tiernos aun en medio de la alegría: el valenciano plácese en las regocijadas cantatas. [...] Evidenciando que el genio poético también se plugo desde muy antiguo en visitar las comarcas catalanas, y que la poesía popular, purísimo depósito de candor y de sentimiento, ha esmaltado espontáneamente nuestras llanuras y nuestras montañas.

Si existe, pues, semejanza entre las melodías de Ribera y las extranjeras del Norte, atribúyase á que el tipo de estas se asemeja al de los cantos populares de Cataluña. El mejor de sus walzes es el que sin disputa calificarían de alemán cuantos no supiesen que la simplicidad,

20. Salvador REBÉS MOLINA, «La recollecció de cançons populars al segle XIX», *El cançoner popular català (1841-1936)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2005, p. 31,

el sentimiento son de los populares catalanes. [...] Mas, aun cuando la asimilación de los tipos no existiese, fuera bastante á producir aquel sabor en sus piezas la decidida inclinación á la música y literatura alemanas, que de mucho tiempo se nota en los catalanes que miran el Arte como objeto de un culto de afecto, respeto y estudio constante.²¹

D'aquest text, ens interessa insistir en la superació d'un concepte aparegut al segle XVIII: allò pintoresc com a criteri de discriminació de les diferents expressions culturals dins la península. La caracterització diversa de les contrades peninsulars, de fet, no resultava nova. Sí que va ser una novetat, en canvi, l'establiment de nous models dominants als quals calia assemblar-se i el refús conscient d'altres patrons que es volien identificar amb la totalitat del regne, o que s'intentava imposar com a «unificadors» d'aquesta mateixa entitat política. Piferrer assegurava que «no creemos que el tipo de la música nacional sea el que tan solo debería llamarse *andaluz*». Aquesta fugida del tipisme, de l'element *flamenco* que en aquells anys estava molt de moda, Piferrer la iniciava identificant l'element popular català amb un suposat parentiu amb els patrons nòrdics.

El 15 de maig de 1859 va aparèixer el primer número del periòdic *Eco de Euterpe*, una publicació dirigida per Clavé i adreçada als socis que assistien als concerts organitzats per la Societat Coral Euterpe, als Camps Elisis.²² La publicació era molt més que un senzill programa dels balls-concerts. Clavé hi incloïa «lectura amena e instructiva», que consistia en poesies «amoroses i festives», biografies de músics i poetes cèlebres, passatges de mitologia, descripcions de meravelles de la natura i de les arts, un anecdotari musical, les novetats teatrals, aplecs de màximes

21. Pau PIFERRER, «Necrología. D. Miguel Ribera, profesor de piano», *Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos de D. Pablo Piferrer*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1859 (publicat a *La Lira Española*, 18 i 25 d'octubre de 1846).

22. Vegeu Jaume CARBONELL i GUBERNA, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar: Galerada, 2000. Sobre els nous espais de lleure que sorgiren a Barcelona després de l'enderrocament de les muralles vegeu MONTSERRAT GUARDIET I BERGÉ, *El teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*, Barcelona: Pòrtic, 2006, ps. 51-62.

morals i anuncis. A l'*Eco*, Clavé hi publicà la cançó catalana *Anyorament* i Balaguer, *En lo album del monastir de Montserrat (improvisació)*.

Si repassem la tipologia de les peces musicals que s'interpretaven als concerts claverians descobrirem l'absència d'arranjaments de cançons populars. No hi ha «aires populares», sinó obres d'autor del tipus rigodon català, pastorella catalana, com ara *Los nets dels almugàvers*, *Las ninas del Ter*, el wals-jota corejat *La verbena de Sant Joan* i altres peces d'aquesta mena que assoliren una gran popularitat. Aquell fou un altre model de repertori, un altre model d'activitat pensada per al lleure però també per a l'educació del treballador: era una proposta que compaginava les obres més contemporànies i de moda, les òperes italianes i franceses, i alguna de catalana, amb fragments de sarsueles i força ballables. També hi arribaria Wagner, al 1862, certament; el Wagner revolucionari que havia aixecat polseguera a París. Al repertori de l'*Eco de Euterpe* i als balls-concert no es troba cap peça amb una voluntat d'antiguitat: l'obsolescència no hi era ben rebuda. El concepte d'un repertori popular que, com el llenguatge poètic emprat als Jocs Florals, reinventés aires de temps passats o que emprés la citació d'allò antic com a aval de qualitat és absent de les premisses d'autors com Clavé, Pujades, Roig, Ventura.

El 12 de maig de 1859 s'estrenà al Gran Teatre del Liceu l'òpera seriosa en dos actes *Arnaldo di Erill*, amb música de Nicolau Guañabens i llibret de Joan Cortada. No sembla cap coincidència que en dies tan propers a la festa dels Jocs Florals s'hagués representat «un episodio de la historia de Cataluña, para ser puesto en música por un compositor de nuestro país».²³ Cortada, mantenidor al consistori d'aquells primers Jocs Florals i interessat en la vessant operística gràcies als seus vincles amb el teatre del Liceu, apropà un compositor a la causa, a semblança dels ponts que s'havien establert amb Piqué per a l'acte mateix del saló de Cent.²⁴ El 1857 ja s'havia escenificat una òpe-

23. Antoni FARGAS y SOLER, «*Arnaldo di Erill*, ópera seria en dos actos, poesía de don Juan Cortada, música de don Nicolás Guañabens», *Diario de Barcelona*, 14 de maig de 1859, ps. 5213-5220.

24. Fóra bo de considerar la seva publicació coetània *Cataluña y los catalanes*, apareguda el 1859.

ra amb argument històric català, *Gualtero di Monsonís*, amb llibret redactat també per Joan Cortada i música de Nicolau Manent.²⁵ Per la seva banda, Guañabens, home de negocis i metge homeòpata, d'ideologia liberal, ja havia mostrat la seva proximitat al projecte rescabalador de la llengua catalana.

Arnaldo di Erill, l'obra d'un compositor neòfit en el terreny de l'òpera, per bé que implicat conscientment en la composició de cançons i cors amb text en català, se situa en el moment històric de 1343, just abans de la reunificació del regne de Mallorca amb el d'Aragó. No entrem a considerar qüestions dramàtiques de l'obra ni la recepció que tingué el dia de l'estrena, sinó que subratllem la simbologia del fet històric que va servir a Cortada per bastir una història amorosa un xic previsible —i més aquell any 1859.²⁶ Les expectatives del públic confirmen l'existència d'un problema de diglòssia. Tot i que en els llibrets l'ús de l'italià era habitual i que calia seguir uns convencionalismes determinats —una preceptiva operística també amb vinculacions italianes—, algú devia esperar que, a *Arnaldo di Erill*, hi ressonessin més ecos catalans: «no se propuso, según parece, ensayarse en un género de música de color nacional, bien que tampoco hubiese sido oportuno habiéndole servido de base un argumento escrito en idioma extranjero, pues se echa de ver en la composición la intención de seguir el estilo italiano».²⁷ El «color nacional» no era altra cosa que els trets que podien sentir tant en les peces d'Antoni Ribera, a les quals hem fet referència més amunt, com en les cançons arranjades

25. L'estrena s'escaigué el 23 de maig de 1857, al G. T. del Liceu. Vegeu Jaume TRIBÓ, *Annals del Gran Teatre del Liceu (1847-1897)*, Barcelona: Amics del Liceu - G. T. del Liceu, 2004. Manent continuaria vinculat al conreu de la música lírica, però sovintejà el cercle de Josep Anselm Clavé, tot component ballables i un important nombre de sarsueles catalanes, amb llibrets de Frederic Soler, Vidal i Valenciano, o de Campmany i de Molas. Es convertí en una figura referencial al panorama de la segona meitat de segle, creant partitures d'èxit com *Els estudiants de Cervera* (1871), fins i tot amb ressonàncies republicanes evidents a *Lo cant de la Marsellesa* (1877) o participant en obres de gran espectacle a *De la terra al sol* (1879). El cas fou que Manent no freqüentà mai més noms relacionats amb els Jocs Florals.

26. Sobre l'obra de Guañabens vegeu Francesc CORTÈS, «*Arnaldo di Erill*, de Nicolás Guañabens», *Revista de Musicologia* XX, núm. 1, 1997, ps. 505-522.

27. FARGAS y SOLER, *op. cit.*

per banda que s'interpretaren al Saló de Cent durant l'acte de lliurament de premis dels Jocs Florals del 1859, com també en les obres reconegudes com a catalanes que es ballaven als jardins d'Euterpe, amb matisos i certes diferències no poc importants, això sí; unes diferències que establien allò que es reconeixia com a més o menys propi, com a més o menys identitari.

Per quina raó Cortada devia confiar en Guañabens perquè posés música a *Arnaldo di Erill*, si és que va ser el llibretista qui va buscar el compositor? Com a hipòtesi tenim el fet que Guañabens ja havia escrit algunes obres per a cant i piano en català. Una d'aquestes obres, la barcarola *La Calma*,²⁸ datada el 1858, és encara avui molt popular, i ha estat atribuïda a diversos autors, fins i tot s'ha considerat anònima o «de tradició popular», en aquell procés herderià que va anar confegeint l'ideari simbòlic d'un repertori català de tradició oral canònic. El context, les altres òperes estrenades durant aquell any 1859 a Barcelona, ens dóna la mesura del paper insòlit d'aquella obra de Joan Cortada. *Arnaldo di Erill* s'hagué de compaginar amb *L'Ebreca*, d'Halévy i llibret de Scribe; *Vittore Pissani*, d'Achille Peri; *Il Saltimbanco*, de Pacini i llibret de Chechetelli; *L'assedio di Leyda*, de Petrella; *Il Fornaretto*, de Gualterio Sanelli; *Don Checco*, de Di Giossa i, al febrer de 1860, *Martha*, de Flotow, amb llibret de Crovel i Charlemagne.

Les embranzides de catalanitat, d'una nació catalana, no s'obrien pas només des d'aquests repertoris. El 30 de desembre de 1858 es representà, també al Gran Teatre del Liceu, la sarsuela bilingüe de costums catalanes *L'Aplech del Remey*, de Josep Anselm Clavé. Com altres obres d'aquells anys, les sarsueles en català es veien forçades a representar-se sempre com a obres bilingües. Era un temps en què la sarsuela romàntica, en castellà, arrencava amb força tant a Madrid com a Barcelona. Ben d'hora començaren a sorgir paròdies en català, així com també obres escrites en català, que fugien dels paràmetres del flamenquisme. Aquest és el cas de *L'Aplech del Remey*. En aquesta, però, hi trobem una diversitat de matisos en l'ús del català que reflecteix les actituds socials de l'època: el soldat que s'expressava en anda-

28. Vegeu Niolau GUAÑABENS i CALVET, «La música de Niolau Guañabens y Giral», *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*, núm. 15, 1982, ps. 24, 25.

lús, el castellà de l'alta societat barcelonina, el pairalisme català dels vilatans de Caldes de Motbui.²⁹

En menys de sis mesos, al voltant dels primers Jocs Florals reinstaurats, trobem reunits els diferents elements que, un cop trenats, donarien lloc a una música catalana: repertori popular, obra operística, la sarsuela, obres corals, i cançó per a solista —el que Pedrell va anomenar «*lied* català» i després vam denominar, amb una propietat bastant relativa, «cançó culta»; millor fóra «cançó de saló»—. Ara bé, per a d'altres elements com la sensibilitat antiquarista, evident en la recuperació de músiques històriques, caldrà esperar encara unes quantes dècades. El concepte teòric de música nacional Piferrer ja el tenia força clar fins i tot abans del 1859. Per què costà tant que quallés, suposadament, una música que fos reconeguda com a catalana? Per què li va costar tant trobar espais propis en el consum i en l'edició musical, cosa que no s'esdevingué fins a les darreries del segle XIX? La resposta és fàcil: el context sociopolític. El context que havia de justificar i articular el procés no va aplanar el camí, ans al contrari. Les causes foren en part exògenes; també l'entrebancaren algunes contradiccions interiors, interiors a la nació catalana s'entén.

29. Francesc CORTÈS MIR, «Aplec del Remey, L'», *Diccionario de la Zarzuela*, Madrid: ICCMU, 2002, ps. 115, 116.