

153

EL MUSICO-POETA
CLAVÉ

(1824-1874)

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1924

CLA
B
S

EL MÚSICO POETA-CLAVÉ

508953
87 5926

ALGUNAS OBRAS DEL MISMO AUTOR:

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES:

I.—LOS GRANDES MÚSICOS: Bach, Beethoven, Wagner.—Precio, 4,50 pesetas. Sucesores de Hernando, Madrid.

II.—MÚSICOS ROMÁNTICOS: Schubert, Schumann, Mendelssohn.—(En prensa).

SCHUMANN: Vida y obras.—Precio, 5,50 ptas. Hijo de Paluzie, editor, Barcelona.

LAS TRANSFORMACIONES ORGÁNICAS DE LA MÚSICA (Conferencia leída en el *Orfeo Catalá*, de Barcelona).—Precio, 1 pta. Sucesores de Hernando, Madrid.

EL PAISAJE, LAS CANCIONES Y LAS DANZAS EN CATALUÑA (Conferencia leída en el Ateneo de Madrid).—(Agotada.)

COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES. Van publicados los folletos siguientes: I. Pergolesi; II. Schönberg; III. Mussorgsky; IV. Mozart; V. Rimsky-Korsakoff; VI. Gluck.—Asociación de Cultura Musical, Madrid. (No se venden.)

EL MÚSICO-POETA CLAVÉ (1824-1874).—Precio, 1,50 ptas. Sucesores de Hernando, Madrid.

LOS ESPAÑOLES EN LA GUERRA DE 1914-1918:

I.—MEMORIAS Y DIARIOS (Recopilación glosada).—Precio 5 ptas. Sucesores de Hernando, Madrid.

II.—ASÍ DIJO MONTIEL (Historia novelesca).—Precio, 5 ptas. Sucesores de Hernando, Madrid.

III.—EPISTOLARIOS Y NARRACIONES (Selección refundida).—Precio, 5 ptas. Sucesores de Hernando, Madrid.

IV.—ANTE LA VIDA Y ANTE LA MUERTE (Novela histórica).—Precio, 5 ptas.—Sucesores de Hernando, Madrid.

V.—EN EL OTRO FRENTE (Ensayos y crónicas).—(En preparación).

VI.—IMÁGENES BÉLICAS (Retratos, caricaturas y autógrafos).—(En preparación.)

LA BÉLGICA QUE YO VI.—Precio, 2,50 ptas. Editorial Cervantes, Barcelona.

LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN LA NUEVA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE LOVAINA.—Comité hispano belga.—(No se vende.)

SU VIRGINAL PUREZA (Novela).—Precio 3 ptas. Sucesores de Hernando, Madrid.

LA CRISIS DE LA VIVIENDA: sus causas, males y remedios (Tesis doctoral).—Precio, 3 ptas. Editorial Reus, Madrid.

EL MÚSICO-POETA
CLAVÉ

(1824-1874)

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1924

ES PROPIEDAD DEL AUTOR.
Copyright by José Subirá
1924

Imp. «ALREDEDOR DEL MUNDO», Martín de los Heros, 65.

EL MÚSICO-POETA CLAVÉ

(1824 - 1874)

(Versión ampliada de la Conferencia leída en el "Casal Catalá" de Madrid el 3 de Mayo de 1924, para celebrar el centenario del creador de los "Coros Clavé".)

I

SILUETA PSICOLÓGICA DE CLAVÉ

Paseándome cierta vez por Barcelona con un extranjero a quien yo conociera pocos meses antes en Madrid, nuestras andanzas nos colocaron ante la estatua de José Anselmo Clavé. Sintióse aquel amigo espoleado por esa provechosa curiosidad que de todos los seres humanos se adueña, casi indefectiblemente, cuando trasponen las fronteras patrias, y me preguntó al punto: "¿Quién es Clavé?"

¿Quién es Clavé? ¡Cuántos extranjeros y cuántos españoles podrían hacer análoga interrogación! Para satisfacer tal curiosidad, acaso fuese oportuno responder, en semejantes casos, lo que respondí yo al amigo que así me interrogara, cuando le dije:

—Fué Clavé un hombre que se distinguió por tres aspectos distintos y confluentes. Clavé fué poeta. Clavé fué músico. Clavé fué moralista. Como poeta, Clavé tejió estrofas harto ingenuas sin duda alguna, pero imbuídas de un sentimiento popular tan profundo, que iban directamente al alma de las gentes sencillas.

Como músico, Clavé vació sus propios versos en fáciles moldes donde no faltaba el perfume de melodías intrínsecamente popularizables y bien pronto popularizadas. Como moralista, Clavé renunció a las peroraciones enfáticas, por lo general inofensivas, y aun en ocasiones contraproducentes, que otras personas les ofrecían como fácil modelo, limitándose a asociar gentes de las clases humildes que hasta entonces, durante sus horas ociosas, solían entregarse a vulgarísimas distracciones o a perniciosos vicios, y que ahora sentían entusiasmos comunes y comunicativos por el arte, una vez constituidas, bajo la dirección de tan entusiasta productor, en intérpretes de composiciones literario-musicales que los alejaban de frívolos o insanos recreos. Indudablemente, ciertos vates académicos podrían poner reparos al númen poético de Clavé. Indudablemente, ciertos compositores eruditos podrían considerar defectuosa la cristalización formal de esas inspiraciones musicales. Indudablemente, ciertos moralistas profesionales desdeñarían una obra de salubridad ética que, no regulándose por leyes ni imponiéndose mediante preceptos, tampoco señalaba penas para los infractores. Mas, a pesar de todo, este hombre tiene una merecida estatua, pues concentró en sí mismo dicha trinidad ético-estética, si, como afirma un inactual proverbio, la voz popular representa la voz divina. Baste recordar, en efecto, que durante un larguísimo lapso, el pueblo le otorgó fidelísima adhesión, atraído y sugestionado por el poder de una poesía, una música y una bondad que eran llanas, sencillas e ingenuas, mas al mismo tiempo seductoras, como el alma de Clavé mismo.

II

LA VIDA DE CLAVÉ

Tras estas palabras preliminares, recordemos la vida de tan popular artista.

Nació José Anselmo Clavé en Barcelona el día 25 de Abril de 1824. De sus primeros años no faltan anécdotas interesantes. Consignaré aquí una, que pone de manifiesto su precoz sentido

musical bajo el doble aspecto melódico-armónico y su aptitud no menos precoz para dirigir masas corales. Muchacho aún, José Anselmo asistía como oyente a los ensayos de la banda militar en el cuartel de Atarazanas, y capitaneando a un buen número de chiquillos, les enseñaba no sólo la voz cantable, sino el bajo y partes intermedias de los pasodobles que acababa de oír. Cuando la banda militar salía a la calle tocando esas obras por primera vez en público, le precedía un tropel de coreadores, los cuales, bajo la dirección del futuro músico-poeta, maravillaban a los transeuntes con tan inesperado concierto vocal-instrumental.

Aunque José Anselmo nació en un hogar donde venía reinando una situación holgada, dolorosos reveses de fortuna torcieron la prosperidad mercantil del almacén de maderas con que se sustentaba la familia, y como consecuencia fatal e inevitable, también torcieron el curso de una vida infantil que, habiendo podido gustar bienandanzas y comodidades, conoció bien pronto contratiempos y estrecheces. Aquel inteligente muchacho se quedó sin seguir una carrera universitaria, y obligado a cultivar una profesión manual para ganarse el sustento, escogió la tornería. Sin embargo, perseveró en dichas tareas durante un tiempo relativamente corto; un defecto visual le obligó a abandonarlas, dejándole, como recuerdo de tal actividad, una ligera desviación del cuerpo, con la que se podía caracterizar la silueta de Clavé durante su existencia toda. Ese mismo defecto le hizo desistir de tocar el violín en un café, porque no podía leer las notas a distancia.

El año 1845 marca una indeleble huella en la vida de José Anselmo. Contaba éste a la sazón veintiún años de edad y poseía un caudal inagotable de entusiasmos artísticos, vivificados no sólo por aquella intuición, que siempre, a lo largo de su carrera artística, habría de ser única maestra, sino por los vehementes ardores de su fe en el poder de la Música. Púsose José Anselmo, entonces, al frente de una sociedad constituida por artesanos para estudiar el arte que casi todos califican de divino y que yo me atrevería a considerar, no como divino, sino como humano, y aun casi como el más humano de todos. Aquella sociedad, organizada con el concurso de flautas, bandurrias, cítaras, mandolinas, tiples,

guitarros, pandero, triángulo, etc., tomó un título simbólico: “La Aurora”, y sus miembros organizaban estudiantinas que, en vez de callejear sin rumbo fijo, cantaban a domicilio, con el benévolo aplauso de los auditorios caseros.

Algún tiempo después, ese núcleo filarmónico sirve de base a otro organismo que también toma una denominación simbólica: “La Fraternidad”. Constituyóse “La Fraternidad” el 2 de Febrero de 1850, con cuarenta individuos, siendo la primera sociedad coral de nuestro país. Clavé no pasa ya inadvertido ante la Prensa. Asociando el canto al baile, da su primer *ball-concert* el 8 de Noviembre de 1851. En 1853 asocia la orquesta a esos bailes. En 1857, aquel filantrópico rótulo es sustituido por la denominación “Euterpe”, la cual evoca el recuerdo del Parnaso con sus Musas. “Euterpe” organiza bailes particulares cuyo repertorio está compuesto por el propio Clavé para que se lo coree. Por entonces, el músico-poeta comienza a usar la lengua catalana en sus versos. Ampliados posteriormente el carácter y los fines del nuevo organismo filarmónico, esos bailes coreados ricos en sano buen humor y juvenil alegría, alternan con otros conciertos vocales e instrumentales, que representarán un esfuerzo hacia miras más altas y propósitos más ideales; ahora, como antes, Clavé, siempre activo, compone para sus huéspedes el repertorio adecuado. Al adoptar esta nueva forma ese organismo, inspira modelos análogos por toda Cataluña, naciendo así numerosas “Sociedades Euterpenses”, no sólo en pobladas urbes, sino en apartados rincones. Por estos rincones y por aquellas urbes, lo mismo que por la capital catalana, los obreros y los campesinos que antes malbarataban sus horas ociosas hallan solaz purificador en gratísimas expansiones musicales para las cuales, sin duda, el pueblo catalán tiene una disposición innata.

Durante los años sucesivos, presencia Barcelona festivales de “Sociedades euterpenses”, a los cuales acude cada vez mayor número de coristas, con lo que se testimoniaba de manera bien patente cuán rápido eco y cuán fácil arraigo logró por tierras catalanas el cultivo de la música coral. Celebróse en 1860 el primer festival, con doscientos coristas y ciento cincuenta músicos. El festival del año 1864 supera por su importancia a todos: en él

tomaron parte 2.090 coristas pertenecientes a cincuenta y siete sociedades, siendo reforzados por una orquesta de trescientos profesores. La obra de Clavé, aun sin admitir más que voces masculinas, logra entonces, como se ve, una plenitud que jamás hubiera soñado el impulsor de tan fecundo movimiento artístico cuando se puso al frente de la "Aurora" unos veinte años atrás. Alcanzaron esas sociedades orfeónicas a la sazón el momento culminante de un apogeo que se prolonga durante algún tiempo, no mucho. En 1886 "Euterpe" es víctima de una estafa, y poco después Clavé va deportado a Madrid. En 1868 inician su decadencia dichas sociedades, porque a la sazón fermentaban ardorosos anhelos, precursores de acontecimientos trascendentales para nuestra historia constitucional, y los obreros catalanes posponen la música a la política.

Jamás logró Clavé sustraerse a estos mismos influjos. Sus firmes convicciones republicanas se manifestaron desde el primer momento, y no fríamente, sino con tal exaltación, que, siendo aún casi un niño, permaneció en la cárcel dos años. Precisamente por haber puesto música a la poesía de Abdón Terrades "La Campaña", y por ver los moderados en esta producción intenciones simbólicas, sufre Clavé duro cautiverio; y en la soledad de su celda siente el anhelo, que más adelante constituiría una realidad floreciente, de redimir al pueblo mediante la música. Fortificada, con esa escuela de sufrimiento, su fe en los ideales a que se afiliara por puro idealismo, defenderá esos ideales en lo sucesivo con inquebrantable y tenaz abnegación, proporcionándole su apostolado político varias persecuciones y destierros. En 1856 es deportado a Mallorca; viene a Barcelona clandestinamente y una arrogancia que le hubiera podido costar la vida le vale la libertad. Pasados otros dos lustros, es deportado a Madrid. Pero triunfa la revolución de Septiembre y Clavé puede vivir ya como hombre libre. Con el título *La Vanguardia* funda entonces un periódico republicano, cuyo lema rezaba así: "Instruíos, y seréis libres. Agrupáos, y seréis fuertes. Estimáos, y seréis felices", y cuya vida se extiende desde el 30 de Octubre de 1868 hasta 29 de Marzo de 1896.

Después se anuncian horas más serenas para el batallador ena-

morado de la Libertad, la Instrucción y la Fraternidad. En el reinado de Amadeo, preside la Diputación provincial barcelonesa. Instaurada la República, desempeña el Gobierno civil de Castellón, es elegido diputado a Cortes y se le nombra Delegado del Gobierno de Tarragona.

Todo aquello huyó con paso fugaz. La Restauración vino pronto, y Clavé se retiró a la vida privada. Estaba a punto de cumplir cincuenta años, pero con una salud tan quebrantada, que al punto se recluye en el hogar suyo, postrado, abatido y decrepito. No pudo pisar más la calle el músico-poeta, y el día 25 de Febrero de aquel mismo año 1874, cerró los ojos para siempre, muriendo muy poco menos que en la miseria, pues ni el Arte ni la política constituyeron para él objetos de lucro. Tal suele ser, por desgracia, el fin de muchos hombres que, a su inteligencia despierta y su actividad incansable, supieron unir una honradez acrisolada, un patriotismo acendrado y, por añadidura, una escrupolosa firmeza de convicciones, nociva siempre para el fácil medro.

III

LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE CLAVÉ

La pluma de Clavé, jamás ociosa, nos ha legado una producción considerable, porque el poeta-músico produjo varias obras teatrales y algunos libros, colaboró asiduamente en revistas y diarios, fundó las publicaciones periódicas "El Metrónomo" y "El Eco de Euterpe" y compuso centenar y medio largo de piezas musicales, algunas hoy todavía inéditas y varias de ellas destruídas por el mismo autor.

¿Qué valor artístico tenían sus composiciones musicales? El catálogo de las mismas podría predisponer en contra si no se recordasen dos puntos: primero, la finalidad que se había propuesto Clavé, y segundo, la calidad de los intérpretes utilizados. Allí vemos títulos que acusan un sentimentalismo ingenuo: "La brisa de la noche", "El lenguaje de las flores", "Sueños de

Gloria”, “Tristes recuerdos”, “Las galas del amor”, “Goces del alma”. Allí vemos tipos de composición cuyos respectivos rótulos prometen mucho más de lo que diera Clavé, como el denominado “Cantata”; y junto a ellos, otros que, desde luego, revelan pocas pretensiones, como son contradanzas, tangos, varsavianas, redowas, polkas, valeses, lanceros. A veces, esos sustantivos añaden algún adjetivo que subraya matices especiales, como lo demuestran cierto “Rigodón pastoril” y “Cierta galop infernal”; o establecen asociaciones geográficas, como lo testimonian un “brindis andaluz”, más de un “vals-jota”, un “vals andaluz”, que lleva por epígrafe la frase “¡Jui, qué jaleo!” y un “tango americano”, que se titula “El chinito”. Hay también serenatas, epitalimios, brindis e himnos.

“¿En dónde tiene catalanidad toda esta música?”, preguntarán algunos, no sin razón sobrada. Aunque siempre sintiera Clavé los peculiares encantos del folklore musical, no experimentó la necesidad de nutrir con ellos sus primeras composiciones. Hasta cabe decir que tal influjo hubiera sido impropio en un repertorio creado para que simultáneamente se lo bailara y corease. Ahora bien; como la música popular catalana, por su sello peculiarísimo, refleja una inconfundible modalidad étnica, juzgó Clavé oportuno transfundir ese carácter a sus futuras composiciones. Haciéndolo así al punto, crea melodías coreadas para solistas, dúos con coros y producciones exclusivamente corales, y como entonces afirma su música esa catalanidad de un modo consciente, reflexivo y reiterado, pretende llevar el músico tales rasgos incluso a composiciones que no los pueden aceptar, so pena de deformarse. Por eso figuran entre sus obras una “alborada catalana”, una pastorela catalana”, un “idilio catalán”, una “polka catalana”, un “schottisch catalán”, una “barcarola catalana”, un “rigodón catalán” y una “redowa catalana”, así como unas “caramellas” a las que parecía innecesario agregar geográficas adjetivaciones, puesto que las caramellas son catalanas y bien catalanas, tan catalanas, por lo menos, como pueden serlo idilios, alboradas, pastorelas y barcarolas, y desde luego mucho más catalanas que cualquier “redowa” saturada de catalanidad... También figuran en la producción de Clavé ciertas obras cuyos

títulos afirman ese peculiarísimo carácter, cual su famoso “Els Xiquets de Valls”, que hoy, como ayer, se escucha con interés y emoción, o cual su no menos famoso “rigodón bélico militar”, cuyo altisonante rótulo reza: “Los nets dels Almogavers”.

Para juzgar con exactitud el puesto que desempeñó Clavé como músico catalán, resumiremos algo de lo que tan galana y sustanciosamente dijera el maestro Luis Millet, al presidir los Juegos Florales de Barcelona en 1918. Habla su discurso, en primer término, de Pablo Piferrer, señalándole como el más vidente propulsor del renacimiento catalán y como artista cuyo profundo sentimiento, a la vez poético y musical, no ha sido, tal vez, superado por ningún otro artista de la tierra catalana. En efecto, fué Piferrer el primero que había de proclamar las excelencias del canto popular catalán y que había de comprender la importancia reservada a este canto una vez transfundido en la música erudita. Coincidiendo sus puntos de vista con los de Eximeno, llegó a proclamar Piferrer un programa, que es el mismo de las actuales escuelas nacionalistas—la rusa, la noruega, la checoslovaca—, y lo condensó en los términos siguientes: “Nosotros ciframos el porvenir y la esencia del arte en la armonía del elemento popular primitivo con la corrección y la experiencia de la exposición moderna.” Evidentemente sería erróneo aceptar aquí la voz “armonía” en el significado musical que contrapone lo “armónico” a lo “melódico”, pues tiene un sentido que es común a la Estética de todas las Bellas Artes, y que la hace en cierto modo sinónima de ponderación, equilibrio, imperio de las ordenadas proporciones. Después ensalza dicho discurso a Manuel Milá y Fontanals, el insigne erudito que no se detuvo ni ante las más puras y serenas cumbres del conocimiento literario y estético del renacimiento catalán, ni ante las de la cultura literaria española. Interesado Milá y Fontanals por la canción popular catalana, bajo el doble aspecto literario y musical, consideró ambos como inseparables, y dedujo que la canción catalana, merced a su indigenismo y espíritu tradicional, es más valiosa que la poesía con la cual se viste y exorna. También son mencionados por Millet otros distinguidos propulsores de este movimiento, como el folklorista Pelayo Briz—de quien diremos aquí, de paso,

que con su cancionero catalán hubo de suministrar al maestro Bretón bellos temas populares insertos en la ópera "Garín"—, el poeta Bertrán y Bros, y el músico Miguel Ribera. Este compositor, apenas conocido en nuestros días, tuvo intimidad fraternal con Piferrer, y sus composiciones, tan llenas de promesas no realizadas por haber muerto en plena juventud su creador, están aromadas con el perfume de la música popular.

El discurso de Millet elogia en seguida estusiastamente a dos humildes artistas cuyos sentidos y almas se habían fortificado con el puro aire de la nueva primavera. El uno creó mucha música instrumental, utilizando instrumentos plebeyos y rudimentarios, pero llenos de penetrante poesía—fluviol, tenoras y tiples—, y su mayor título de gloria está en haber rejuvenecido la sardana, haciéndola crecer, ampliarse y extenderse como brote nuevo dotado de poder inmovible. El otro creó mucha música vocal, que se cuidaban de difundir bien pronto miles de voces humanas sin nociones musicales; y por la fuerza de este compositor, abandonan sus nocivos tugurios los hombres y sus sombríos hogares las mujeres, pues tanto aquéllos como éstas anhelan oír unas canciones novísimas, encantadoras, sugestivas, repletas de sabia popular, de jugo asimilable y de esencia catalana. Llamábase el primero José Ventura, y en Figueras, donde residía, todos le denominaban "Pep el de la Tenora". Llamábase el segundo José Clavé, y los coros brotados por toda Cataluña, siguiendo el ejemplo suministrado en Barcelona, elevaron su nombre, divulgándolo por doquier con respecto, cariño y veneración admirativa. Aunque desprovistos uno y otro de la sólida instrucción musical que hubiera dado valor técnico a sus producciones, tanto en uno como en otro la inspiración manaba fluida y la intuición suplía quizás hasta con creces, esas dotes que se forman poco a poco mediante el estudio reflexivo de preceptos teóricos y que, por sí solas, nunca lograrán formar artistas inolvidables. Ambas vidas fueron disímiles y en cierto modo paralelas. El uno, siempre rústico, se dedicaba en su mocedad a la profesión de sastre; pero abandonó la aguja de coser por un instrumento musical cuando la hija de un músico de "cobla" hizo latir su corazón violentamente, pues decidió torcer el rumbo de su vida para poderse

asociar a ese organismo filarmónico, hallando entonces el camino de sus innatas aptitudes. El otro, urbano, dedicóse bien pronto, según antes se ha dicho, a la profesión de tornero; pero abandonó los útiles del oficio a causa de un defecto físico, y como este contratiempo se enlazara con el dolor que le produjo advertir que sus amores no hallaban eco en el corazón de la muchacha que los había hecho brotar, se refugió en la música consoladora, para la cual tenía una vocación bien decidida. Al igual que Ventura, mostró Clavé predilección por un instrumento popular; pero no fué de los de viento y de los conocidos tan solo en una demarcación reducida, sino de los de cuerda, y de los más divulgados por ambos mundos. Con la guitarra se acompañó "Las Ventas de Cárdenas", "La flor de la canela" y otras obritas a la sazón en boga, que él mismo cantaba de café en café, casi niño aún—cuando hizo sus primeras armas como artista creador—, para ganarse el sustento. Con la guitarra, ahuyentó Clavé muchas penas, como sin duda las habían ahuyentado el italiano Paganini, el alemán Weber y el francés Berlioz, es decir, tres músicos insignes y todos ellos entusiastas y admiradores de ese sucesor de nuestra vihuela clásica, cuya genealogía ilustre y tradición gloriosa aparecen hoy revividas merced a la intensa labor de cultivadores tan esclarecidos como el andaluz Andrés Segovia y los catalanes Miguel Llobet y J. Pujol. Aprisionado en 1845 Clavé, por cuestiones políticas, en aquella misma ciudadela que le había costado la dislocación de un brazo dos años antes, al pretender asaltarla durante una revuelta popular, las habilidades que despliega como guitarrista cautivan a sus cautivadores, quienes, ablandados, le someten a trato menos duro. También tocaba el violín, la flauta, el piano y el violonchelo, y todo, autodidácticamente, con esa intuición de que dió muestra cuando, niño aún, recibió indirectamente las primeras lecciones musicales, oyendo en las horas de academia cómo enseñaban los músicos mayores de Regimiento a los instrumentistas, uno por uno, las partes respectivas de pasodobles nuevos.

Ni Ventura ni Clavé eran intelectuales, es decir, hombres avezados al estudio que, proporcionando una cultura vasta, permite salvar el escollo de la vulgaridad cuando se da libre curso a la

fantasía creadora, pero ambos supieron recoger para sus inspiraciones, con perspicacia bien notoria, temas variados y, en su casi totalidad, más antiguos que las ciencias artísticas de donde aquellos músicos ingenuos hubieran podido conseguir materiales útiles para la depuración de sus respectivos productos: esos temas eran los de la música popular. La música popular no surge reflexivamente al calor del trabajo, tras esfuerzos mentales a veces fatigosos y torturadores; su recuerdo, cuando se mira hacia el pasado, no se posa sobre un apellido ilustre, pues tales melodías emanaron espontáneamente, de un modo anónimo, entre las bajas clases plebeyas, se transmitieron de labio en labio, pasaron de generación a generación, adquirieron el doble y divergente carácter de lo tradicional y de lo regional, y cristalizando en formas típicas, tras un proceso misterioso de adecuación al sentir común, concluyen sirviendo al folklorista como tema de estudios eruditos, al músico como tema de inspiración fértil, y al pueblo como tema de afirmación patriótica. Esa música popular aparece reflejada y proyectada en la obra de los dos citados músicos, excluyendo todo lo convencional, académico o recortado y dejando paso libre a lo palpante, espontáneo y lleno de vitalidad.

Ventura, como Clavé, comenzó produciendo obras ajenas al espíritu musical indígena. Ello explica que entre su copiosa producción figuren sardanas características por su extracatalanidad, pues glosan temas de óperas italianas y de zarzuelas madrileñas.

Cuando ambos artistas entablaron profunda relación amical, "Pep el de la Tenora" obtuvo no pocos beneficios. Por lo pronto, José Anselmo llevó la cobla de aquél a Barcelona para que interpretase composiciones típicas, durante la estancia de Isabel II en la capital catalana, por el año 1860. Además, encarriló a Ventura por nuevos rumbos, pues no fué estéril el consejo que le diera cuando le recomendó que, en vez de usar motivos melódicos extraños, utilizase aquellos que el propio solar le ofrecía en gran abundancia. Por otra parte, Ventura, imitando el estilo coral de Clavé, produjo "Arre, Moreu", "La mañana del Ampurdán" y otras composiciones vocales a las que les estaba reservada tan

gran boga como a las más difundidas del músico-poeta barcelonés.

Ya se ha dicho cuán grande catalanidad tenía en el fondo la música vocal de Clavé. ¿Y la forma? ¿Cómo era su forma? Para las composiciones corales de carácter popular privaban dos tendencias contrapuestas: la cultivada en Francia, que se distinguía por cierta extensión en las proporciones, aunque solía faltarle hondura, y la cultivada en Alemania, que se caracterizaba por su anhelo de mantener una concentración y recogimiento íntimos. Debido a razones bien explicables, adoptó Clavé la primera. No se les puede pedir a sus obras grandes refinamientos, ni excelsos lirismos, ni magnas exaltaciones colindantes con lo sublime. Y, sin embargo, como dice Millet, Clavé “nos convence por una franqueza melódica y armónica tan característica que, al menos para nosotros, los catalanes, es imposible hallar nada más propio del género ni que satisfaga en igual grado nuestro sentido estético, ni habrá nada que supere las delicadezas del “Sueño de una Virgen” o que alcance la pasmosa realidad de “La Vendimia”, esa muestra evidente del zarpazo genial de Clavé”. Y es que este artista, no obstante su sencillez técnica y su endeble cultura, poseía un fuerte temperamento soñador y una facilidad pasmosa para penetrar en el alma popular; también poseía dotes observadoras y carácter decidido; y todo ello, unido a su doble cualidad de compositor y vate, le permitió—como dice el excelente poeta y músico contemporáneo, que se llama Juan Llongueras—iniciar el primer movimiento musical que influyera directamente en el pueblo. Y como, por otra parte, no era esclavo de egoístas exclusivismos, hacía alternar en los programas las propias obras con las ajenas. Precisamente bajo su dirección estrenó en Barcelona la marcha de “Tannhäuser”, de Wagner, una masa coral de hombres, mujeres y niños, reforzada por una buena masa orquestal. Es muy posible que en aquella ocasión, como en tantísimas otras, dirigiera con un papel enrollado, en vez de hacerlo con una batuta, pues para él carecían de importancia los requisitos formales puramente externos.

La obra social de Clavé guarda cierta semejanza con la que, por germanas tierras, había desarrollado algún tiempo antes Car-

los Zöllner, mediante sus “Zöllner Vereinen”, pero le estaba reservado un porvenir bien diferente. Si al morir aquel músico alemán constituyeron dichas entidades la liga “Zöllner-Bund”, y dicho ejemplo inspiró instituciones similares, como el “Liedertafel” y el “Liederkrantz”, al morir Clavé su obra se descompuso, sin que deban considerarse como hijas directas y legítimas de tan noble esfuerzo algunas supervivencias desnaturalizadas, carentes de ideales artísticos elevados, y caracterizadas por una ordinariez incapaz de revivir el espíritu popular bajo sus rudos plebeyismos, descontentada, como es notorio, alguna que otra excepción.

IV

LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE CLAVÉ

Con toda intención denomino a 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 invención melódica a la poética, y sus versos no brotaban libremente, sino que debían amoldarse a la estructura de la frase musical que le antecedió. Hablábame de ello, meses atrás, el excelso artista catalán Apeles Mestres, quien ha recogido con posterioridad, en un artículo que le insertó “Revista Musical Catalana” (1), esta cualidad específica del productor Clavé. Y Mestres habla así con conocimiento de causa. Uníales a estos dos creadores de arte—ambos a la vez poetas y músicos,

(1) Número de Julio de 1924. Está enteramente consagrado a Clavé, y entre otras firmas figuran ahí las de Luis Millet, Apeles Mestres, Antonio Nicolau, Juan Llongueras, Juan Salvat, Federico Masriera y Federico Lliurat. De él ha dicho Vicente María de Gibert, en un artículo de “La Vanguardia”, que constituye un valioso documento; que acaso será lo mejor que subsistirá del recuerdo de las fiestas jubilarías en honor de Clavé, y que para las generaciones venideras podrá ser utilísima introducción al estudio de la obra de Clavé, ya que incitará no sólo a examinarla, sino a amarla.

pues recientemente se ha revelado Apeles Mestres como autor de canciones encantadoras por la gracia ingenua de su sabor popular—una relación bien intensa. Hace ahora medio siglo justo que Apeles Mestres lloró la pérdida irreparable de Clavé, y dos años después publicó el folleto “Clavé. Sa vida y sas obras”, impreso en Barcelona el año 1876. Como lema de esta publicación figura un fragmento poético del artista biografiado, cuyas palabras rezan así:

Sens qu'envegi en sa pobresa
més grandesa
que l'amor del seus semblants.

(Sin que en su pobreza sólo envidie otra grandeza que el amor a sus semejantes.) Mestres hace resaltar varios hechos que perfilan y enaltecen la personalidad de Clavé. No puso éste jamás en música más versos que los suyos, como había hecho Ricardo Wagner. No escribía para públicos instruidos, sino para gente humilde y de baja estofa, lo que requería cultivar una sencillez extremada.

En el referido artículo de “Revista Musical Catalana”, cuyo título es “Clavé, poeta”, se insiste sobre aquel fenómeno, que justifica la denominación “el músico-poeta” cuando de Clavé se trate. Sólo recuerda Mestres de tres poesías de Clavé que no fuesen escritas para ser musicadas. Salvo esos casos excepcionales, y tal vez algún otro, Clavé escribía sus estrofas para que se las cantase 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. Y la última etapa de este proceso artístico, en cuya virtud el músico-poeta catalán escribía la música sobre la idea primero y escribía después la letra sobre la música, traía obstáculos a veces insuperables. La estrofa, el metro y la rima se presentaban como otras tantas dificultades; vencerlas, sin alterar la melodía ya creada, constituye un mérito del que no todos pueden fácilmente darse cuenta. Recordaré de paso, a este respecto, aquella

observación que Catulle Mendés acogía en su folleto *L'Oeuvre wagnerienne en France*, al señalar cuán difícil es acoplar un texto determinado a una línea melódica previamente establecida. Allí se lee, en efecto: "En los textos wagnerianos reaparece frecuentemente la palabra "Fluch", la cual significa, en francés, "malédiction" (maldición), y no puede ni debe traducirse sino por "malédiction". Tanto en prosa como en verso, habrá que poner cinco sílabas francesas en vez de una sílaba alemana, es decir, cinco notas en vez de una nota; y al hacerlo así, ¿en qué se convierte la ruda y breve violencia del sonido imprecatorio? Tales dificultades o imposibilidades se presentan a cada momento bajo formas diversas." Así dijo aquel ilustre y wagnerista escritor francés. Y tal género de tropiezos surgía inevitablemente cuando, una vez dueño Clavé de la idea inspiradora y de la expresión musical sugerida por aquella idea, apostábase a encajar en un molde melódico inalterable la correspondiente expresión literaria. "Cuántas veces—dice Apeles Mestres—lo habían visto los suyos saltar de la cama, tras unas horas de insomnio, obsesionado por una rima rebelde, por un pensamiento que no cabía en los compases disponibles; y entonces se le veía darse puñetazos en la cabeza, descabellarse, arrojar la pluma y renegar de la obra musical que acababa de componer." A otro artista menos escrupuloso no le habrían preocupado la rima defectuosa, ni el pensamiento falseado, ni la deficiente compenetración entre el texto musical y el literario, ni el incorrecto ajuste de los acentos métricos y rítmicos.

Se dijo, al hablar del Clavé músico, que sus primeras producciones carecían de catalanidad, y que sólo más tarde halló el compositor su verdadero camino, al beber en las puras fuentes de la melodía popular catalana. El Clavé poeta ofrece un proceso paralelo a éste del Clavé músico. Produjo primeramente versos castellanos... y andaluces. En sendas copias manuscritas, cincuentenarias con creces, si medimos su antigüedad, han llegado a mis manos dos obras poético-musicales o musicales-poéticas, que muestran al Clavé de aquella fase inicial. Un entusiasta amanuense las copió, dejando deslizar errores, hoy no siempre fáciles de salvar. Quizás fueron segundas, terceras o

posteriores copias, porque se hicieron en Sevilla, donde las adquirió, con un lote de música vieja, mi compañero en tareas musicográficas Eduardo M. Torner, quien ha tenido la atención de facilitármelas, por lo que le expreso aquí mi gratitud.

Una de esas obras manuscritas es el himno coreado "Abajo los ladrones", el cual, según advirtió el amanuense, había sido improvisado el 25 de Julio de 1854. Canción política de circunstancias, apenas permitiría formar un justo concepto de la inspiración de Clavé. Su primera estrofa dice así:

1.º Y 2.º TENOR	Magnates inmorales
Y BAJO SOLISTAS	que en torpes bacanales
	el pan del pobre pueblo disipaís.
	Y por tamaño ultraje
	con altivez salvaje
	sus sacrosantas leyes conculcaís.
	¡Temblad, que el libre ibero
	desnuda ya el acero
	que ha de bañar en sangre criminal,
	en sangre de ladrones,
	que desde altas regiones
	a costa ajena aumentan su caudal!
CORO	¡Atrás los que rasgasteis
	de nuestra Patria el seno!
	¡Las frentes en el cieno sepultad!
	Que el pueblo, acero en mano,
	levanta su oriflama
	y omnipotente aclama
	¡Libertad! ¡Libertad!

La segunda de las composiciones que me ha facilitado Eduardo M. Torner presenta un iberismo meridional verdaderamente curioso, casi inexplicable en su autor, y en todo caso más cerebral que emotivo, a diferencia de esas joyas teatrales firmadas por los hermanos Quintero. Quiso el Destino que Pepe Ventura, el ensalzado patriarca de la sardana, viese la luz del día por tierras andaluzas, donde acudieran sus padres, por poco tiempo, para volver a la región natal, que sería el campo de la gran actividad artística desplegada por este músico popular, hoy tan enaltecido. Y quiso también el Destino que José Anselmo Clavé, el activo creador de las primitivas asociaciones corales catalanas,

comenzase mostrando predilección manifiesta por usos, costumbres, frases y acentos andaluces, que tan extraños eran a la modalidad característica de la urbe donde hubo de nacer, vivir, trabajar, luchar, padecer y morir. Ello recuerda aquellos versos en que Musset preguntaba si habían visto en Barcelona una andaluza de ojos negros, y hasta sugiere la idea de que alguna mujer procedente del Sur de España, y domiciliada en la capital del Principado catalán, hubiera influido sobre la imaginación juvenil de un artista que, de cara al Mediterráneo, soñaba con las maravillas de la mezquita cordobesa, con la esbeltez de la Giralda sevillana y con los esplendores de la Alhambra granadina, enquistados en el interior de la Península, lejos de toda costa soleada, luminosa y riente.

La obra sugeridora de las precedentes consideraciones es un "Juguete andaluz a dos voces, con acompañamiento de piano. Música y letra de Clavé.", como declara el manuscrito que a la vista yo tengo ahora, y que se titula literalmente "¡To fué groma!", es decir, "Todo fué broma", si la fonética andaluza no hubiera echado su peso íntegro sobre la ortografía más ajustada a los imperativos de la realidad que a los preceptos de la gramática. En "To fué groma" vemos trozos poéticos, escritos para ser cantados, como aquel que dice:

Er sol se najó a otro barrio
y aquí me estoy solitaria
llorando la triste ausencia
del gaché de mis entrañas.
¿Por qué así sin él me agosto
como las flores sin agua?;

y otros escritos para ser declamados, como aquel que lleva el epígrafe "parola", vocablo superviviente de los que vemos en las partituras de nuestros tonadilleros del siglo XVIII, donde hay algunos bien típicos, que desgraciadamente no llegó a sancionar el uso, sustituyéndose después por italianismos atentatorios a la pureza del idioma, como "punteado", sinónimo castizo, tradicional y elegante del actual "pizzicato". Véase cómo dialogan los personajes de este "Juguete andaluz" en la primera "parola":

Curro. ¡Adiós, mi dulce embeleso!
 Carmela (De plaser enagenáa,
 voy a fingirme amoscáa.)
 Curro. ¡Carmelilla!... ¡Vaya... un... beso!
 Carm. Poco menos.
 Curro. ¡Por la cruz!
 ¿Qué tábano t'a picao?
 Carm. ¡Eh, mosito! ¡Hacerse a un lao,
 que me mareo!
 Curro. ¡Jesús!
 Vida mía, me parese
 que tú estás esazonáa.
 ¿Quién te ofendió, prenda amáa?
 ¿No respondes?
 Carm. ¿Qué se ofrese?

¿Hubiera logrado Clavé la inmortalidad con el género literario que cultivó en sus mocedades? ¿Hubiera logrado siquiera grandes éxitos pasajeros, como los de ciertos dramaturgos y comediógrafos que gozaron popularidad efímera? A buen seguro que no. Y por eso mismo, para revelar la importancia y trascendencia de su evolución literaria, hemos juzgado indispensable presentar estas muestras de un estilo ajeno a su propio ser, y que se impuso transitoriamente, ya por influjos extraños, ya por caprichos pasajeros, en la producción de sus años juveniles, lo mismo que, según demuestra la historia, se ha impuesto siempre en la de todos los artistas, los grandes y los pequeños, los geniales y los talentados, y ahí están, por ejemplo, Beethoven, el futuro creador de su "Novena sinfonía", con una primera sinfonía completamente mozartiana, y Wagner, el futuro creador de su "Parsifal", con un "Rienzi", que, según declaración de su propio autor, nació bajo la impresión que le produjeran las óperas de Spontini, Auber, Meyerbeer y Halévy.

Otro influjo, que en sus primeras obras poéticas no logra evitar Clavé, es el de un romanticismo que hoy denominaríamos cursi, y que dominaba por doquier a la sazón, sin que pudieran sustraerse a él sino un número reducido de altos poetas. "El roscider del alba", "Un victor a las bellas" y otros epígrafes del mismo género se ven en los primeros coros de Clavé.

A los treinta años, es decir, en 1854, compone el músico-poeta

su primer coro en catalán—el titulado “La fuente del roble”—, y a partir de aquel momento, su romanticismo artificioso, convencional y gélido se trueca en romanticismo de buena ley, inspirado por la imagen que le ofrece la naturaleza y por las emociones que en su alma despiertan el aire, la luz, la vegetación, toda la vida del campo, en suma.

Podemos comparar su evolución, bajo tal aspecto, a la del pintor que, después de haber construido paisajes en cualquier bohardilla de una gran urbe, sin ver ante sí más que unos cuantos tejados descoloridos, un reducidísimo trozo de cielo no siempre claro, y los lienzos del propio taller, se lanzase al bosque, llevando una nueva paleta y también un alma nueva, para recoger directamente de la realidad lo que, hasta entonces, sólo viviera con la fantasía creadora del imaginativo, cuando no con el espíritu rutinario del plagista.

Utilizando su lengua natal, adquiere bien pronto Clavé la soltura que le permitiera familiarizarse con nuevas rimas, si bien desde ahora, como antes, cuando empleaba el idioma castellano, tropezará con dificultades inherentes a su sistema de componer, en el cual los versos y estrofas, lejos de seguir libre curso, deberán amoldarse a melodías previamente compuestas, según se indicó ya.

El proceso evolutivo de sus poéticas inspiraciones durante esta segunda etapa queda puesto de relieve por Apeles Mestres en el artículo de referencia. He aquí su resumen. Después de aquellas dos poesías mencionadas, en las que Clavé encontró, por fin, su verdadera personalidad, escribe “Las muchachas del Ter”, y de un salto llega a “Las flores de Mayo”, poesía inmortal que todos los catalanes saben de memoria desde hace dos generaciones. Hacia 1858, aquel enamorado sincero de la Naturaleza va intensificando su realismo, como lo acreditan “La queja del amor” y “La muchacha de los ojos azules”. En los años siguientes nacen nuevos coros, figurando entre ellos los titulados “El ram de la novia”, “La violeta”, “Los pescadores”, “La vendimia”, “Una merienda en la fuente” (“Una fontada”) y “Por la mañana temprano” (“De bon matí”), donde el poeta sabe poner ternuras, ironías, espiritualidad brotada ante el espectáculo de

la materia, observaciones justas y acertadas expresiones, en una efusión lírica no atenuada nunca por las exigencias musicales que imponen metros varios, fluctuantes, imprecisos. Y la admiración hacia el poeta-músico no queda encerrada en Cataluña, sino que se difunde por toda la Península, mereciendo cordiales elogios de altísimas personalidades. Así, por ejemplo, ese gran orador que se llamaba Emilio Castelar llegó a declarar que había leído pocas cosas tan delicadas y tiernas como aquellas que el enamorado de "Por la mañana temprano" canta, diciendo:

"Veentme aixís sol y vern
ai! yo t'estimo
com el vellet d'arrimo
ama del sol d'hivern,
com l'infantet al néixer
ama el mugró matern."

(Viéndome así, sin compañía, ¡ay!, yo te adoro lo mismo que ama un viejo el arrimo del sol invernal y lo mismo que ama una criaturita recién nacida el maternal pezón.) Digamos de paso que, según declaró el mismo Castelar, la música escrita por Clavé para su coro "La vendimia" es digna de acompañar los hexámetros de las geórgicas virgilianas.

Aún afirmada de tal suerte la propia individualidad poética, Clavé no pudo jamás disminuir sus entusiasmos políticos, ni sus sentimientos filantrópicos, ni su amor al bien, ni sus anhelos de ver extendidos el bienestar y el saber por todas partes. Ello explica que el autor de aquel "coro para centros instructivos de obreros" que se titula "La instrucción popular" escribiese otros, destinados a ensalzar sentimientos nobles y generosos, empleando la lengua catalana. Uno de ellos, titulado "La maquinista", exalta el Trabajo del siguiente modo:

En el banquet del món
avuy l'obrer ja hi cab;
els trovadors pregonan
las glorias del treball.
"Progrés, Virtut y Amor"
es nostre lema sant;
soldats som de la Industria,
soldats som del Trevall.

(“En el banquete del mundo ya cabe hoy el obrero. Los trovadores pregonan las glorias del trabajo. “Progreso, Virtud y Amor” es nuestro santo lema. Somos soldados de la Industria. Soldados somos del Trabajo.”)

Otro coro de Clavé, titulado “La gratitud” y escrito pocas horas antes de ser estrenado en un gran festival el día 5 de Octubre de 1861—por lo cual posee gran sencillez y frecuentemente cantan en él las voces al unísono—, muestra este aspecto, que coexistía con el otro, es decir, con el puramente poético, en el alma de Clavé. Allí leemos una estrofa cuya traducción al castellano dice así: “Hoy el ilustrado concurso que nos aliente—en nuestro humilde trabajo y fogoso esfuerzo—en este brillante concierto verá patentizarse—la gratitud sentida por nuestros corazones.—La gratitud de obreros que se regocijan—ganando un laurel como recompensa a sus afanes;—la gratitud de unos corazones que sólo desean—la estimación de propios y de extraños.” Este himno contiene una estrofa cuya versatilidad métrica sólo tiene fácil justificación al sabersele vaciada en el molde musical de la melodía que le antecedió. He aquí, en efecto, su extraña estructura:

Cent pobles
en un sol chor unim-ne
i un himne
conquisti als cent un llor
rendint al Art tribut,
tribut d'amor
y gratitut.

(“Unámonos cien pueblos en un coro único y conquístense los ciento un laurel con un himno, rindiendo al Arte tributo de amor y gratitud.”) Otra estrofa de la misma producción tiene trece versos, alterando—al parecer caprichosamente—los heptasílabos con los pentasílabos en mescolanza bien sorprendente para quien no conozca las causas de tan aparentes versatilidades.

Ahora, para terminar el capítulo dedicado al análisis de la producción poética escrita por el artista cuya personalidad venimos estudiando, diremos que, entre los múltiples homenajes que se le han dedicado, figura la producción “Gloria Clavé”,

con letra de Apeles Mestres y música de Sancho Marraco, cuyo estribillo, recogiendo conceptos de José Anselmo, dice así:

Canta musa de Catalunya
a qui un día et rendí tribut,
ensenyant-te a cantar de Pàtria,
de Progrés, Amor i Virtut.

(Canta, musa de Cataluña, a quien un día te rindió tributo enseñándote a cantar la Patria, el Progreso, el Amor y la Virtud.”)

V

CLAVÉ ANTE LA POSTERIDAD

A los fulgurantes éxitos de los Coros Clavé sucedió, en plazo relativamente corto, una decadencia y fenecimiento bien comprensibles. Clavé había vivificado el arte coral catalán, no sólo merced a una poderosa intuición y una vigorosa energía, sino, además, merced a un poderoso talento para utilizar la médula y el módulo más apropiados a la sazón. Pero constitucionalmente, sus producciones musicales eran tan endebles como vigorosos eran los organismos que para entonarlas surgieron por toda Cataluña, y sin una nueva inyección de vida nueva que modificase, mejorase y remozase el repertorio, no habría salvación posible tras el fácil y efímero apogeo.

¿Cómo y cuándo se obtuvo un estímulo eficaz para el movimiento restaurador de la música coral catalana? Con el concurso internacional de Orfeones celebrado el año 1888, durante la Exposición Internacional de Barcelona. Entonces se comprendió que Clavé era “ejemplo y luz para los artistas del porvenir”, como habría de decir Millet, varios lustros más tarde. Y se dedujo que tendría el arte coral catalán nuevos días de prosperidad con sólo seguir el camino trazado por el autor de “Las flores de Mayo” y “Los pescadores”. Marchando por esa vía, pero tendiendo la mirada sobre más amplias perspectivas, agrupáron-

se varios músicos entusiastas y reunieron en torno suyo, no sólo hombres, sino mujeres y niños, para una común obra de arte, surgiendo así, pleno de vitalidad, aquel "Orfeo Catalá", que bien pronto alcanzó insospechadas cumbres, siendo, a su vez, "ejemplo y luz" para todos los artistas del porvenir. Sin el antecedente Clavé, ¿hubiera plasmado el intento de aquellos músicos entusiastas con tal vigor y tal fuerza expansiva? Sin duda, no. Y así lo declaraba el maestro Millet, director espiritual y material del "Orfeo Catalá", cuando, al cumplir este organismo el XXV aniversario de su nacimiento, enalteció ese director ejemplar la memoria de su antecesor ilustre empleando los siguientes términos laudatorios: "En la obra de Clavé tuvimos el ejemplo y la razón de nuestra existencia." Y para justificar las variaciones introducidas durante los últimos veinticinco años, agregó estas palabras: "Si la obra de Clavé ha sufrido transformaciones, felicitémonos, porque la vida es continuación y modificación en nuevas formas, lo que nunca debe cambiar es el "abstractum", que da catalanidad a las personas y a las cosas de nuestra tierra; eso que hace claro y catalán todo cuanto es nuestro por su raíz y su tronco."

Resucitóse, pues, merced a Millet y su grupo, la creación coral de Clavé que parecía muerta durante breves años, y que, por ser demasiado grande, no se podía perder estérilmente. Y la renovada forma en que aparecía ahora cristalizado aquel primitivo esfuerzo inspiró a músicos tan artistas de corazón como éste, y al mismo tiempo amaestrados en un arsenal técnico que José Anselmo jamás pudo visitar, una producción más vasta por su extensión y alcance, más profunda por su forma y fondo, más "universal" dentro de su particularismo étnico tan característico. Así se ha ido creando un repertorio al que vienen contribuyendo Millet, Nicolau, Pujol, Morera, Sancho Marraco, Pérez Moya, Comellas Ribó, Balcells y otros muchos compositores, y este repertorio se aplaude con igual calor al otro lado del Atlántico que en el floreciente rincón de la Península ibérica donde tuvo su cuna. ¿Quién no ha sentido cómo le brotaban las lágrimas a los ojos oyendo la incomparable elegía de Nicolau "La mort de l'escolá"? ¿Quién no se ha exaltado con otras obras cuya

enumeración había fatigoso este artículo? La grandeza de tan vasta producción coral catalana—recordémoslo aquí para que no se nos tache de apasionados ensalzadores de lo nuestro—ha sido reconocida por los más insignes artistas de países extraños. Y con ella nutre su repertorio preferentemente el excelso director de la “Schola Cantorum”, de Nueva York, Mr. Kurt Schindler, quien, por cierto, hizo una declaración de la que nos podemos enorgullecer, al decir lo que aquí transcribo: “Como hombre que ha viajado mucho por Europa, puedo afirmar que ningún sitio como Barcelona (exceptuando tal vez Moscou, antes de la guerra) me ha dado tan fuerte impresión de un ambiente verdaderamente musical, de un pueblo que, no sólo estima su música, sino que además la vive, y puedo afirmar que en ningún otro lugar he hallado una pléyade de compositores tan originales, tan variados, tan llenos de vitalidad y de espíritu progresivo. Pero lo que le distingue a este amado país de todos los demás, es que toda Cataluña canta; canta a plenos pulmones; canta sin tregua; canta por la voz de sus hijos de todas las clases, ricos y pobres, jóvenes y viejos; en las ciudades y en los pueblecillos más pequeños; canta melodías que tienen una variedad infinita, ya de alegría juvenil, ya de dulce melancolía, y la canta ora punteando sardanas fuertes y sabrosas, ora entonando cantos heroicos donde reinan la nobleza y la altivez. Así, pues, lo que el ruiseñor es entre las aves del bosque, eso mismo es Cataluña, a mi ver, entre los pueblos de la tierra. Y en el corazón mismo de esta Cataluña cantadora está el *Orfeo Catalá...*”

Sí: Cataluña canta siempre: canta cuando ríe y canta cuando llora; canta cuando espera y canta cuando se desespera. Canta individualmente y canta en coros. El canto individual se manifiesta de una manera ingenua, repitiendo por docenas las melodías que ahora los folkloristas se aprestan a recoger en un “Cancionero popular de Cataluña”, obra magna, a juzgar por las entidades encariñadas con tal culta empresa y por la generosidad de altruistas donantes que facilitan los recursos necesarios para abrir concursos aportadores de canciones populares aún inéditas, para enviar a los sitios más apartados personas expertas que cosechen sobre el terreno canciones aún desconocidas

c variantes de las conocidas ya, y para preparar una monumental edición de todos los materiales recogidos, colaborando en tan alto fin, con la institución titulada "Obra del Cancionero popular de Cataluña", varios organismos prestigiosos: el "Centro excursionista de Cataluña", el "Instituto de Estudios Catalanes" y el "Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña". El canto individual no se manifiesta únicamente de este modo ingenuo, sino también de una manera erudita, con las melodías tan hondadas, sentidas y emocionantes, en su sano lirismo, que complementa dignamente el lirismo poético realzado por Verdaguer, Maragall, Guimerá, Apeles Mestres, Guasch, Carner, Pijoán y tantos otros vates, y cuyos compositores se llaman Alió, Borguñó, Buxó, Cumellas Ribó, Gols, Lambert, Lamote de Grignon, Llongueras, Manén, Millet, Morera, Pahissa, Pérez Moya, Pujol, Toldrá, Zamacois, sin contar algunos otros. Esas cultas melodías están provistas de armonizaciones donde reinan una gran sabiduría técnica y un exquisito relieve psicológico, y con su feliz acopio se podría hacer mucho más vasta la ya iniciada y meritísima colección titulada "Les nostres cansons", que publica D. Francisco Martí—un enamorado de la música en sus aspectos más idealistas—, como concesionario de la filial que en Barcelona estableció la "Unión musical española".

El canto colectivo se manifiesta pujante merced al "Orfeó Catalá" y otros ochenta orfeones, diseminados por toda aquella tierra, que del expresado "Orfeó" toman ejemplo y luz, pues tan alto puso al incomparable organismo musical barcelonés, con su talento y perseverancia, el maestro Millet, meritísimo propulsor del renacimiento coral catalán. Por asociar esos organismos las voces blancas de niños y mujeres a las voces masculinas, y por exigir a los intérpretes conocimientos musicales que no se contentan con lo rudimentario, marcan todos ellos un avance sobre los antiguos "Coros Clavé". Ahora bien, aunque realizan con mayor hondura que los susodichos coros una labor impregnada de idealismo y espiritualidad tenaces, reforzando a la vez más intensamente los gustos artísticos del pueblo, lejos de tener desdenes para su origen humildísimo, lo veneran y honran. Y testimonian esa veneración del mejor modo que podían hacerlo, a

saber: incluyendo en sus programas las producciones más valiosas del gran iniciador, las cuales son interpretadas ya conservando su forma primitiva, ya transcritas para coro mixto. Y disculpan los defectos que empañan tales producciones, no sólo por considerar que, sin el músico-poeta barcelonés jamás habría podido surgir el esplendoroso renacimiento musical catalán de nuestros días, sino por convenir tácitamente con Luis Millet en que José Anselmo Clavé conserva, con su virginidad ingenua y su juventud imprescriptible, “algo semejante a la frescura del agua regalada de nuestras altas cumbres”.

ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
I.—Silueta psicológica de Clavé.....	5
II.—La vida de Clavé.....	6
III.—La producción musical de Clavé.....	10
IV.—La producción poética de Clavé.	17
V.—Clavé ante la posteridad.....	26

ESTE FOLLETO SE VENDE EN LA CASA
DE SUCESORES DE HERNANDO, ARENAL,
11, MADRID, Y EN LAS PRINCIPALES
LIBRERÍAS Y ALMACENES DE MÚSICA

PRECIO: 1,50 PESETAS

BI
78
SU
m