

A black and white photograph of a grand theater interior. The view is from the audience's perspective, looking towards the stage. The theater features multiple levels of ornate balconies with decorative panels and scrollwork. The seats are arranged in neat rows, and the overall atmosphere is one of classical elegance and grandeur.

Joaquim Rabaseda

# D'ESCOLTAR AMB BINOCLES A TANCAR ELS ULLS: L'OIENT ELITISTA



Aquesta conferència se centra només en una de les pràctiques musicals lligades a les elits gironines: l'escolta musical. És evident que hi ha més activitats corporals i sonores que servirien per explicar els comportaments i els gustos d'aquests grups privilegiats. La música també acompanyava l'exhibició social del passeig, per exemple. I el ball omplia igualment de gent els salons i el teatre. Ara bé, en l'acte aparentment natural d'escoltar, en la capacitat d'identificar els elements característics de la música i en la facultat de judicar sobre una interpretació o un repertori, les classes dirigents van definir un discurs per a la seva pròpia identitat: la consciència de saber-se en possessió d'un coneixement superior que demostra la seva cultura i el seu lideratge espiritual.

### **Intel·lectuals avorrits, burgesos incultes, hisendats estúpids**

El 19 d'agost de 1937, des de les pàgines de l'efímer diari anarquista *Gerona CNT*, Floreal Rovira llançava una petició al regidor de cultura de l'Ajuntament de Girona: «¿Cuándo los obreros podrán escuchar buena música?». Explicava que des de l'inici de la guerra no hi havia hagut concerts a la ciutat. Lamentava que amb la revolució no hi hagués hagut una reforma de l'Associació de Música de Girona, que durant anys havia programat un concert al mes, i que aquesta, senzillament, hagués desaparegut. Considerava que la «decadente» associació havia organitzat les seves activitats només «para intelectuales aburridos, bugueses incultos, rentistas estúpidos y cuatro niñas peras que esperaban la hora del descanso para “flirtear” en los pasillos».

Criticava que no s'haguessin mantingut els concerts per a les classes treballadores. Per a ell, l'Associació era una prova de fins a quin punt les antigues elits havien usurpat la cultura amb interessos particulars. Per això arribava a denunciar que s'hagués contractat fins a catorze vegades una mateixa pianista perquè el president de l'associació «sentia por ella una romàntica pasión de estudiante». Tal era la imatge que alguns tenien de les persones que durant més de tres dècades havien programat els concerts de música clàssica. El que molestava no era la música o els intèrprets clàssics, sinó l'apropiació que n'havia fet un determinat sector social, un conjunt de persones avorrides, incultes i estúpides, segons la seva manera de veure-ho.

La tensió entre públics és un dels temes recurrents de principis de segle XX. A mesura que avançava la instauració del cànon, capitanejat per Beethoven, i la reivindicació dels autors antics, com Bach, es conformava un sector social que mesurava el nivell cultural de Catalunya a partir de la incorporació de les obres clàssiques i modernes del repertori europeu, ja fos alemany, austríac o francès, i a partir, especialment, de l'adopció d'una litúrgia de concert concreta: l'audiència atenta i informada, silenciosa i continguda, sotmesa més a la comprensió de les obres que no pas a l'enlluernament de les agilitats més o menys virtuoses de la pràctica interpretativa. L'arquitecte Rafael Masó ho va detallar en una nota publicada al *Diario de Gerona* el 19 de març de 1916, ocasionada pel concert que uns dies abans s'havia celebrat al local d'Athenea. Exposava que hi havia una classe de «música que s'assembla al rajar d'una fontana», que provocava sensacions físiques i agradables a la persona que l'escoltava:

«Hom que la sent se trova com en un bany». Per això l'oient, captivat sensualment, perdia el contacte amb la realitat i es deixava dur per la fantasia. Per a Masó era una música «perifèrica» que calia distingir de la música artística, la música «bona» i «sana» que s'adreçava a l'esperit, és a dir, a la comprensió de l'obra per part de l'oient.

En la programació de música, Athenea va seguir un camí iniciat el 1905 per la botiga de pianos i partitures Sobrequés & Reitg. Com altres iniciatives de vida més curta, organitzaven concerts amb la voluntat de formar un nou oient que entengués per què allò que escoltava era culturalment superior a la música lleugera i d'entreteniment. Per això es preocupaven d'acompanyar l'audició amb guies i explicacions que facilitessin aquesta formació del públic. Per exemple, la tarda del 28 d'octubre del mateix any 1916, en el marc de la inauguració de l'exposició del pintor hongarès Zsigmond de Nagy, els socis d'Athenea van poder assistir a una conferència sobre *Don Quixote* de Richard Strauss, composició que va interpretar unes hores després l'Orquestra Simfònica de Madrid al teatre de la ciutat. Marià Vinyas i Jaume Rovira, músics dilettants de Sant Feliu de Guíxols, amics de Juli Garreta, van tocar al piano els motius del poema simfònic, que Vinyes presentava a partir d'un guió del musicòleg Joaquim Pena. I novament, en una nota publicada a la revista musical gironina *Scherzando* del mes de novembre, Rafael Masó defensava que «a la sala d'Athenea [s'hi havia congregat] tota l'èlite musical gironina, tots els que estimen i freturen de franquejar-se amb aquesta divina Bella Art». La conferència, tanmateix, no havia estat pública: l'entrada havia estat reservada només als socis de l'entitat, als músics i al director

de l'orquestra, i a les persones que s'havien invitat expressament, com els regidors de l'Ajuntament o el vicari general.

Aquesta elit musical tenia consciència de classe. Pocs mesos després de l'aparició d'Athenea, el setembre de 1913, l'Ajuntament va contractar una companyia d'opereta i sarsuela per a la temporada lírica de Fires. Josep Tharrats va reaccionar enèrgicament en contra amb un article a *Scherzando*. Criticava que no s'hagués vetllat per «la puresa de l'Art» i que en comptes de contractar una companyia «d'òpera sèria» s'hagués optat per una empresa de «frivolitats musicals» i «carrinclones obres». El text va tenir una rèplica immediata al setmanari *Heraldo de Gerona*. E. Sánchez Martínez, que també escrivia a *Scherzando*, aclaria que:

«El público que acude a nuestro teatro se puede clasificar en dos grupos que, para diferenciarlos, titularemos *selecto* y *vulgar*. El primero, formado por personas de intelectualidad reconocida, pudientes en su mayoría, no puede ver con gusto, de ningún modo, la representación de una ópera que necesariamente ha de resultarles ridícula caricatura del original, por carecer nuestro teatro de las condiciones necesarias para ello y por ser absolutamente imposible traer los conjuntos de compañía que requiere la fiel interpretación de las obras de los grandes maestros. El sacrificio pecuniario que representaría la realización de lo que hoy podemos considerar un sueño, se hace inútil por la corta distancia que nos separa de Barcelona, a cuyo gran teatro acuden los gerundenses que forman la part del público que cito.

El segundo grupo o sea el vulgar, carece en absoluto de la educación musical necesaria para digerir a Wagner, Strauss y demás eminencias musicales, cuyas admirables obras re-

quieren un refinamiento por parte del auditorio que está aun por formarse en nuestro pueblo. Se me dirá que nuestro propósito debiera ser el de educar a ese público; pero debe reconocerse que no puede en modo alguno empezarse tal educación imponiéndole obras que no están a su alcance.

Tal proceder sería semejante al de querer obligar a buscar la solución de un difícil problema algebraico a quien a duras penas supiera sumar». Amb la dicotomia selecte-vulgar, Sánchez Martínez manifestava el distanciament d'un sector de la societat benestant gironina envers les inquietuds dels principals promotors de la música clàssica i moderna a la ciutat. Segurament, en qualificar d'intel·lectual, refinat i educat el públic «selecte», amagava el seu rebuig a una pretesa «música culta».

I es posicionava clarament a favor d'un gust musical diferent, la «música perifèrica» que no agradava a Rafael Masó. Uns mesos després, l'estiu de 1914, Joaquim de Camps i Arboix va escriure una sèrie de quatre articles al *Diario de Gerona* sobre la «ciutat nova». Sota el títol genèric «Balanç», analitzava les tensions culturals de Girona ocasionades pel primer any d'existència d'Athena. Camps, que aleshores tenia vint anys i estudiava dret a Barcelona, també contraposava una «selecció» de persones que treballava per la pintura, la literatura i la música, a una «mediocritat» que es dedicava a posar traves al desenvolupament cívic i cultural de Girona. En aquest cas, la dicotomia selecte-vulgar havia esdevingut encara més valorativa: selecte-mediocre. I entre els mediocres, a més dels «analfabets» obsessionats pel culte al cos i l'heroisme bèl·lic, hi posava els estudiants de l'institut que «sovint

somnien amb el bon *Music Hall* i volen que'n les seves societats no hi manqui ni el *billar*, ni el joc de cartes». L'autor traçava una descripció social focalitzada en els nois joves, que distribuïa en tres grups: els selectes que promovien concerts de música clàssica, els mediocres que prioritzaven l'entreteniment, i els altres mediocres, els analfabets. Per explicar-se feia servir un paral·lelisme històric: si antigament hi havia hagut castes econòmiques, en aquell moment n'hi havia d'espirituals. La posició de Camps era òbvia: el desenvolupament de la ciutat, lligat a la seva tradició històrica, només vindria de la mà dels selectes. I així, al darrer article, en descriure una visió del futur de Girona, el vell «geni de la ciutat» admirava el progrés de la seva ciutadania, una «ciutat nova» on les noies ballarien sardanes i els quintets de corda tocarien sonates a les terrasses. La música dels altres, la que representava els «mediocres» de la ciutat, hauria desaparegut.

Sentir-se part d'una selecció va ser una manera d'exhibir certa voluntat de lideratge i d'exclusivitat. Però també va ser una manera de contraposar-se a l'èxit i demanda creixent que tenien algunes altres tipologies d'entreteniment i d'espectacle, ja fossin els toros, el *género chico* o el cinema, o, després de la Primera Guerra Mundial, el jazz. A diferència de les biblioteques o els museus, els concerts clàssics no pretenien només instruir o educar la societat, també pretenien eliminar unes pràctiques que creien corruptes o estrangeres. Com el teatre líric català o la invenció del *lied* català, dues estratègies culturals paral·leles del tombant del segle XIX i principis del segle XX, el concert simfònic i el de música de cambra, ja fos amb un repertori antic ja fos



amb un de modern, eren accions purificadores que volien corregir els mals hàbits deien de la societat. És lògic, doncs, que a mesura que proliferaven els concerts i les associacions, també augmentessin els seus detractors, aquells que se sentien menysvalorats o atacats pels pressupòsits sobre els quals bastien el discurs de la regeneració del país a través de la cultura. Aquest rebuig explica la sorna del títol de l'article d'E. Sánchez Martínez: «A un “espíritu selecto”».

L'organització de concerts clàssics a Girona va tenir un impuls definitiu el setembre de 1922 amb la fundació de l'Associació de Música. Tenien tres tipologies d'abonats, amb dret a una, dues o quatre entrades a raó de dues, tres o cinc pessetes al mes, respectivament. Tots els abonats, per altra banda, tenien descomptes per comprar entrades per als membres de les seves famílies. Els concerts se celebraven al Teatre Municipal. La temporada 1925-1926 van superar el nombre de quatre-cents socis. Tot i que resta per fer l'estudi de l'activitat i la representativitat social d'aquesta entitat, paral·lela a la d'altres associacions que com ella estaven adherides a la Lliga d'Associacions de Música de Catalunya, Joan Gay n'ha fet una primera aproximació amb la biografia d'alguns dels membres de la junta directiva. Segons el *Diario de Gerona* del 22 de setembre de 1922, la junta fundacional estava integrada per l'hisendat Josep de Batlle, president; l'odontòleg Lleó Audouard, vicepresident; el músic Josep Maria Dalmau i Massa, secretari; J. Valls, tresorer; el decorador Josep Maria Busquets, bibliotecari i arxiver; el promotor musical Josep Maria Dalmau i Casademont, vocal, i els músics Tomàs Mollera i Josep Baró, també vocals. El perfil professional d'aquests membres no

era homogeni. Tampoc mantenien entre ells una proximitat ideològica o política. Els unia, això sí, aquesta idea d'una música superior, un lleure que demanava coneixement i concentració, i que justament per això era propi de les noves elits de la ciutat. Fossin hisendats o burgesos, o exercissin una professió lliberal, eren part d'un col·lectiu heterogeni que compartia una mateixa sociabilitat cultural: tancar els ulls i escoltar la música.

### **Aquí s'assassinà Wagner**

Per a la «selecció», la música i les idees de Wagner van ser els principals motors de transformació. Hi havia la consciència que ni Girona ni Catalunya estaven del tot preparades per entendre les obres del compositor alemany. El gener de 1917, Salvador Raurich va desenvolupar aquesta problemàtica en una sèrie de quatre articles publicats a *Scherzando*, amb el títol «Psicologia del wagnerista». Explicava que el gust per les òperes italianes havia atrofiat l'oïda del públic que volia sortir del teatre taral·lejant les melodies de les obres, menystenint les característiques harmòniques i instrumentals del repertori. Utilitzant la mateixa analogia matemàtica que havia fet servir E. Sánchez Martínez per defensar les operetes davant les òperes modernes, Raurich creia que les obres de Wagner eren «un tractat d'àlgebra posat al davant d'aquell que amb prou feina coneix l'aritmètica general». És a dir, que el públic, fins i tot el que deia que li agradava Wagner, era ignorant. En el millor dels casos era un públic benintencionat que no sabia com escoltar; en el pitjor, una colla d'esnob que avorrien Wagner tant com el defensaven públicament.

A la segona entrega de l'article, en el número de febrer, desenvolupava aquestes idees i hi afegia que si l'oient no s'esforçava a escoltar correctament la música de Wagner tampoc podia entendre l'argument de les òperes. I tot plegat degut a la mala praxi derivada de les òperes italianes:

«La educació artística del nostre públic filarmònic, pateix d'un greu vici fonamental, qual origen s'ha de cercar en l'influència del decadentisme italià. La part excessivament secundària que en aquest gènere d'òperes s'adjudicava a l'acció i al pensament; l'error fonamental per part del compositor, de considerar el *libretto* d'una òpera com un miser pretext per a combinar efectismes musicals sotmesos àdhuc als capricis del *virtuose* cantant qui considerava l'òpera com un altre pretext per a lluir inverosimilment les facultats vocals, necessàriament havia d'extraviar el gust del públic conduint-lo insensiblement al terreny d'un convencionalisme tan absolut i tan mancat de lògica, que per a ell una acció dramàtica posada musicalment en escena no tenia altre caràcter que el d'un *concert vocal* amb acompanyament d'orquestra, la *gran guitarra* com deia gràficament En Letamendi [el metge Josep de Letamendi va ser un dels primers defensors de Wagner a Catalunya]. Resultat d'aquest concepte viciós fou, que el filarmònic no es preocupava gran cosa de l'acció i molt menys de l'esperit literari que l'envolcava. Es comprèn, doncs, que fins li era sobrer el magre *argumento* que per deu cèntims el trinxeraire li oferia, i encara li ofereix, a la porta del teatre. Si es decidia a comprar-lo, una ràpida llegida

abans d'alçar el teló el posava bé prou al corrent de lo que significaven les escenes capdals de l'òpera. I amb aquesta *sòlida* preparació i poc coneixement de l'acció, ja tenim al bon filarmònic intel·ligent sentat a la *butaca* i disposat de bona fer a judicar la valua dels... artistes; que la valua de l'obra era per a ell cosa secundaria. ¿No havíem quedat en que l'obra era un pretext? Doncs l'acció i l'expressivitat literaria tenien per a ell poca importancia. I amb aquesta disposició d'ànima per ambient, les obres del decadentisme italià anaven desfilant per l'escenari del Liceu des del segle XVIII fins als nostres dies. Que les obres d'aquell decadentisme hi vagin passant aixís encara avui, i això és un fet, s'explica, ja que el caliu secular d'un sistema no s'apaga tan fàcilment. Aquelles mentalitats del segle XIX perduren encara, i lo que perduraràn, mercès a un fenòmen massa corrent a casa nostra: la peresa intel·lectual. Però que les mentalitats d'avui, aquelles que es pavonegen creient i dient de bona fe que són intel·ligents a la moderna, i encara escolten un drama líric wagnerià mitjançant el procediment d'assimilació italià antic, és un fenòmen que mereix ésser senyalat i combatut.»

Raurich reivindicava una audició que havia d'identificar l'entramat de motius i referències musicals internes que teixien el significat del drama musical des de l'orquestra. No n'hi havia prou en conèixer la història i seguir els diàlegs, calia saber destriar la seva plasmació expressiva en la música. Era una atenció adreçada més a l'abstracció del text que a la sensualitat de la dicció. I calia sobretot desacostumar el públic a seguir «sense esforç mental

filis melòdics estirats, dolços, ben definits i rítmics, de tan fàcil com prompta assimilació». El públic es cansava de Wagner justament perquè no l'entenia, escrivia.

Una caricatura de Feliu Elias «Apa», publicada a *L'esquella de la torratxa* l'1 d'abril de 1910, il·lustra la consciència d'aquesta lenta transformació del públic davant la música de Wagner. Amb el títol «Sentint música wagneriana», el dibuix agrupa tres instantànies imaginades del públic operístic, corresponents als anys 1870, 1890 i 1910. A la primera, el grup de cinc o sis burgesos que protagonitzen la historieta, dormen. A la segona estan desperts, però no fan cas de l'escenari: un llegeix un exemplar del diari conservador *La dinastia*, l'altre es distreu mirant tediosament un punt perdut amb els binocles. A la darrera tots els espectadors estan atents: un bada l'orella, l'altre segueix una partitura. El personatge del fons de les tres instantànies, a la dreta, permet resumir aquesta evolució: al 1870 dorm amb els binocles a la mà; al 1890 està d'esquena, qui sap si parlant amb la persona que té al costat, i continua amb els binocles a la mà; al 1910 ha deixat els binocles, està incorporat lleugerament cap endavant i li cau la baba de tan fascinat com està.

Durant les Fires de 1907 es va representar *Lohengrin* a Girona, a càrrec d'una companyia liderada pel director d'orquestra i compositor de sarsueles Francesc Pérez-Cabrero i Ferrater. Era la primera vegada que el públic de la ciutat entrava al seu teatre per veure i escoltar una obra de Wagner. L'esdeveniment va permetre a la premsa criticar que els decorats eren pobres i antics, que el nombre d'intèrprets de l'orquestra era insuficient, i que el públic estava massa temorós d'estar a l'alçada de la cerimònia. Set anys des-

prés, també durant les Fires, es va representa *Tannhäuser*, «puesta en escena con toda propiedad», com exposava el cartell anunciador de la funció. La companyia estava organitzada per l'empresari Joan Mestres i Calvet, que uns mesos després passaria a dirigir el Teatre del Liceu de Barcelona. La direcció musical va anar a càrrec de Sebastià Rafart i Llatas. Tot i que la representació i la interpretació van agradar més que l'anterior de *Lohengrin*, el setmanari humorístic *Flirt* va aprofitar per riure's de la funció i proposar, en nom dels moderns de la ciutat, que es col·loqués una inscripció al vestíbul del teatre amb el text «AQUÍ S'ASSASSINÀ TANNHAUSER | 4 : NOVEMBRE: MCMXIV | WAGNER NO HO PERDONA». La broma posava de manifest que els intel·lectuals i els melòmans gironins, la «selecció» que assistia als concerts d'Athenea i que poc després passaria a formar part de l'Associació de Música, eren wagnerians. Ja el 5 de setembre de 1891, el *Diario de Gerona* defensava les idees dramàtiques de Wagner amb un text sobre el teatre de Bayreuth, on la disposició invisible de l'orquestra, el disseny auster i homogeni de la sala i els llums apagats durant les representacions, garantien que els espectadors estiguessin concentrats i atents. Al tombant de segle, a Girona, hi havia un grup de persones que començaven a coincidir a acusar els mals hàbits del públic filharmònic amb el contrapès de Wagner. Defensaven un oient modern, entès, atent, capaç d'avaluar «espiritualment» la música. L'any 1914 es mostraven tan segurs d'ells mateixos, que fins i tot es podia fer mofa de la seva condició de wagnerians.

## El públic, l'altre escenari del teatre

És evident que la nova manera d'escoltar la música que va prodigar-se en els anys del modernisme volia superar-ne una d'antiga, que lligaven a les òperes italianes i que acusaven de ser superficial, «perifèrica», diria Rafael Masó. L'actual teatre de Girona guarda encara l'estructura i la forma de l'edifici que va inaugurar-se el 29 d'octubre de 1860 amb la representació de l'òpera *La traviata*, de Giuseppe Verdi. Abans, el teatre tenia unes dimensions menors. Estava ubicat dins un antic magatzem que a finals del segle XVIII va adequar-se per acollir representacions dramàtiques i operístiques. Part de la seva estructura arquitectònica es manté a l'escenari. Era un teatre clarament més petit, amb un aspecte interior diferent. De planta rectangular, organitzava tres pisos de llotges al voltant de la platea. Al centre, una gran làmpada d'aranya de vidre coronava la sala. L'espai estava il·luminat igualment per canelobres aplicats a la cara exterior de les llotges. Hi havia un total de vint-i-set llotges, dues de les quals estaven reservades per al governador i per a l'Ajuntament. L'equipament tenia comunes, guarda-roba, cuina i un saló de descans al primer pis. A finals de 1838 es va construir el fossat per a l'orquestra i, tot seguit, es va programar una nova temporada d'òpera, durant la qual es va representar *Norma*, de Vincenzo Bellini.

Durant les funcions operístiques, els llums no s'apagaven. Aquest costum, atribuït a Wagner pels modernistes, va estendre's a principis del segle XX en paral·lel a la difusió del cinema com espectacle de masses.

Per exemple, quan a la temporada de 1863-1864 el Liceu de Barcelona va introduir la tecnologia dels «espectres

lluminosos» a les representacions de *Macbeth*, de Giuseppe Verdi, el públic va reaccionar en contra justament perquè el teatre havia quedat momentàniament a les fosques.

I el mateix problema es va repetir a la temporada de 1898-1899 quan, durant la representació *Die Walküre*, de Richard Wagner, es va tornar a deixar el Liceu a les fosques per projectar la cavalcada amb cinematògraf. L'espectador del segle XIX, per tant, estava acostumat a una platea il·luminada.

Els llums oberts no només permetien seguir el text de l'òpera amb els llibrets impresos que s'editaven expressament cada temporada els *argumento* als quals es referia Salvador Raurich, sinó que sobretot facilitaven la contemplació de l'altra escena del teatre, és a dir, l'ostentació de classe i l'exhibicionisme social a les butaques privilegiades.

La literatura del segle XIX ofereix diferents exemples d'aquesta funció representativa del públic a l'òpera, des de les aparicions sorprenents del protagonista d'*El comte de Montecristo* als teatres italians (Alexandre Dumas, 1844) a l'assistència decadent i encarcerada de les tres protagonistes femenines de *Miau* (Benito Pérez Galdós, 1888). A Girona, les llotges també eren privades, tancades amb pany i clau.

A més, hi havia el cas singular de la família de Carles, que des de 1836 accedia a la seva llotja directament pel jardí de casa seva, com si fos un altre balcó del palau, obert a l'interior del pati de butaques.

Novament un exemple del Liceu serveix per inferir el model de comportament dels espectadors i les espectadores al teatre de Girona en les representacions operístiques del segle XIX. Durant la seva temporada inaugural, la tardor de 1847, els empresaris del nou teatre de Barcelona van encar-



regar una litografia a Onofre Alsamora per promoure el nou coliseu. Alsamora va il·lustrar una de les representacions de *Norma* d'aquella temporada. Va dibuixar una perspectiva entre bastidors que retratava l'espai del públic rere els cantants. Al primer terme, Giovanni Battista Verger, que personificava el general romà Pollione, seguia agitadament el diàleg entre Norma, interpretada per Giovanna Rossi-Caccia, i Oroveso, cap dels druides i el seu pare. A la dreta, la imatge retallava una part dels homes del cor, a l'esquerra, de les dones. Vestien una túnica blanca i es cobrien el cap amb una altra peça de roba blanca, llarga fins als peus, coronada amb un cercle de fulles verdes. Al centre, un dels apuntadors, amagat del públic, seguia la partitura. Norma, agenollada, cantava la darrera ària. Demanava clemència per als seus fills. Oroveso, hieràtic, feia un gest de rebuig amb la mà esquerra. Ella l'agafava per la roba. La veu de la Rossi-Caccia omplia la gran sala amb un *pianissimo* delicat, amb un acompanyament senzill dels instruments de corda.

Quasi al mig de la composició, el salomó que penjava del sostre il·luminava els espectadors i les espectadores. La majoria tenien la mirada fixada a l'escena i semblaven atrapats per l'espectacle. Algunes parelles conversaven discretament, com si comentessin algun aspecte de l'actuació que els cridava l'atenció. Hi havia algunes llotges buides als dos primers pisos, però la sala es veia pleníssima: un multitud admirada, majoritàriament atenta i silenciosa. Cal matisar, doncs, l'acusació modernista que veia en el públic romàntic una manca d'atenció musical. A Girona, entre 1840 i 1857, es programaven una mitjana de tres o quatre òperes per setmana, que generalment es reposaven tot seguit.

Era un espectacle aristocràtic i al mateix temps popular, perquè el ventall social dels espectadors era ampli i anava més enllà dels membres de l'elit de la ciutat. Les famílies ben situades ocupaven els seients d'abonats, de manera que a més d'anar al teatre a veure hi anaven també per ser vistos. Eren, al mateix temps, el sector del públic que se sentia entès perquè tenia coneixements musicals. Tal com exposava el cronista anònim del diari *El Postillon* del 14 de gener de 1851, a Girona hi havia «un corto número de iniciados [que] pueden por su cultura saborear las misteriosas bellezas del arte musical». Membres de les famílies amb poder econòmic demostraven també així el seu lideratge social a través del gust, la cultura i els coneixements musicals.

Fa poc, Anna Maria Anglada ha inventariat el fons musical de la Casa Carles de Girona, dins el volum dedicat a l'Arxiu Diocesà de Girona de la col·lecció *Inventari dels fons musicals de Catalunya*, publicada per la Universitat Autònoma de Barcelona i l'Institut d'Estudis Catalans. Amb un total de tres-cents vint-i-cinc registres diferents, la col·lecció de música dels de Carles incloïa tant manuscrits musicals com partitures impreses. La majoria són del segle XIX i el seu principal productor va ser Joaquim de Carles i de Mendoza (1822-1893). Un dels gèneres més presents és l'operístic, amb una bona colla d'obres de Vincenzo Bellini, de Gaetano Donizetti, de Gioachino Rossini i de Giuseppe Verdi, principalment. Aquesta predilecció es comprova també en la col·lecció d'òperes enquadernades i amb les inicials J. DE C. [Joaquim de Carles] que es guarda a la biblioteca del Seminari Diocesà de Girona, vuit edicions per a veu i piano dels títols operístics en voga a les dècades

centrals del segle XIX són de Verdi, que es van separar del fons en el moment d'ingrés a l'arxiu, l'any 1934. A les biblioteques musicals de les famílies benestants guardaven les partitures de les òperes que veien i aplaudien al teatre, unes músiques que ells mateixos cantaven per afició, sense que això impliqués una confusió de classe amb el grup de professionals contractats per a les temporades líriques, que es consideraven de menor rang social.

Les actuacions dels diletants no es reduïen només als salons de casa seva. Hi va haver membres que es van especialitzar a actuar a les tertúlies musicals organitzades per altres famílies, o en espais de sociabilitat també privada, com el Casino Gerundense. Joaquim de Carles, per exemple, va debutar al Casino el dimarts 2 de juliol de 1850 cantant un duo de l'òpera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, amb una «bella voz de baritono á que se reune muy buen estilo de canto y mucha precision», tal com informava *El Postillón* uns dies després. A la biblioteca d'aquesta entitat recreativa, que encara es troba al seu emplaçament original al carrer Albareda, es conserven els jocs de partitures utilitzats per la seva secció de música a la dècada de 1850. Són papers de solista i de cor amb àries, cavatines, duets, quartets i escenes d'òpera, amb títols de Gaetano Donizetti, de Gioachino Rossini, de Giovanni Pacini, de Giuseppe Verdi, de Saverio Mercadante i de Vincenzo Bellini els mateixos noms que des de 1860 coronen el sostre de la platea del teatre, tret del cas de Mercadante, que no hi apareix, i de Pacini, transformat en Puccini al segle XX. Alguns dels papers del cor tenen escrit el nom de les persones que van utilitzar-los, entre les quals les dones i les filles d'alguns socis.

Les antigues elits de la ciutat, per tant, sabien prou música per cantar o tocar amb correcció el repertori que escoltaven al teatre, ja fos com a solistes o participant del cor, amb acompanyament de piano o d'orquestra.

El gust per fer música a casa es va mantenir durant dècades i va arribar fins al segle xx. Va ser un altre espai on la manera d'escoltar també es va modificar. Francesc Civil, a la monografia que va dedicar a la música a les comarques gironines entre 1800 i 1936, informava dels concerts que Rafael Heras de Puig organitzava cada setmana al seu palau, situat al carrer Carreras Peralta. Hi actuaven alguns dels intèrprets que també feien concerts a Athenea. L'òpera italiana havia desaparegut del repertori. Tocaven sonates de Haydn, de Mozart, de Beethoven, peces de Chopin i d'Albèniz, música de cambra per a piano i per a violí o violoncel amb piano. Entre els assistents hi havia metges, advocats, algun hisendat i algun canonge. Possiblement eren les mateixes persones que continuaven ocupant les llotges principals del teatre els dies de concert. El pas de l'òpera italiana a la música clàssica, el relleu de les antigues elits, doncs, es va donar en el cor de les mateixes famílies. Si més no en part. Va ser un canvi generacional que va posar en contrast la música romàntica dels avis amb la clàssica i moderna dels nets. Així ho entenia també Joaquim de Camps quan situava el problema cultural de Girona entre els joves de la seva edat. A principis del segle xx, alguns consideraven que era un error seguir sense adaptar-se a les transformacions del temps i perpetuar una manera d'escoltar la música massa vinculada a un repertori que es veia anacrònic i antiquat, massa lligat a l'atracció sensual de la veu de cantants, que

sovint generaven certa fascinació entre els gironins. Una concepció més abstracta de la música va passar a ser més important. Va ser, fonamentalment, un canvi de paradigma.

### **Llançar els pianos a l'Onyar**

A primera hora del matí del dilluns 20 de juliol de 1936, després d'assaltar l'església del Sagrat Cor, un grup de facciosos va calar foc a la llibreria que hi havia al davant i va seguir carrer avall, fins al final de la Rambla. Allí van saquejar el magatzem de música de Tomàs Sobrequés. L'acció revolucionària va acabar llançant imatges religioses i pianos a l'Onyar. Els pianos també eren un atribut de les elits. En destruir-los es traslladava un odi de classe a l'instrument musical. De la mateixa manera, les associacions de música van ser objecte de depuració. A principis d'octubre de 1936, Manuel Clausells, ànima i secretari de l'Associació de Música «da Camera», l'entitat que des de 1913 havia estat el referent de les associacions de música catalanes, va morir assassinat a Barcelona. Poc després, el 2 de novembre, el Comitè d'Orriols va matar el president de l'Associació de Música de Girona, Josep de Batlle. Aquestes accions violentes convivien amb els discursos que celebraven la revolució perquè havia retornat l'art al poble, com exemplifica aquesta editorial del 26 de setembre de 1938 del diari *Front*, portaveu de l'UGT i del Partit Socialista:

«Sota règim burgès es considerava l'Art com una expressió de l'esperit, privativa de les classes adinerades i, per això, vagasseres. El treballador, l'home de carrer, mancat de preparació, deien, era incapaç de

copsar les bel·leses d'una peça musical, d'una exposició de pintura, d'una pàgina literària. Convertien, per tant, les diverses branques de l'Art que havien de tenir fonda arrel popular, perquè l'Art ha sortit originàriament del poble, en flors d'hivernacle, el radi d'acció de les quals no ultrapassava els límits del grup o "clan" que l'havia format. I, d'aquesta manera, es creaven els grups i grupets que tenien el seu concepte particular de l'Art i, encasillats en el mateix, produïen obres d'un raquitisme absolut».

El comentari, com la destrucció de pianos, demostra fins a quin punt una determinada concepció i pràctica de la música formava part de la idea que es tenia de l'elit, encara que fos inexacta. No és anecdòtic que Floreal Rovira llancés la demanda de «bona música» per als obrers a un regidor de cultura que «no tenemos el gusto de conocerle, pero nos inspira una gran simpatía, por el puesto que ocupa». Des del març de 1937 el regidor de cultura de l'Ajuntament de Girona era Josep Maria Dalmau i Casademont, un dels vocals de l'Associació de Música, de la qual també va ser secretari, president de l'Orquestra Simfònica de Girona, vicepresident de la Lliga d'Associacions de Música de Catalunya, redactor en cap de *Scherzando* i possiblement un dels ideòlegs més importants de la «selecció». Certament Rovira no sabia que s'adreçava a un dels que insultava. Probablement també desconeixia que l'Associació de Música de Girona cedia «entrades gratuïtes als alumnes més aplicats de les Escoles Nacionals, de les de la Casa de Misericòrdia i de les acadèmies de música particulars», tal com concretava Carles Rahola al segon volum de la seva guia *La ciutat de Gi-*

rona, publicada el 1929. El desconeixement acusava simètricament la manca d'interès per la música i la manera de veure el món de les classes subalternes que havia manifestat durant dècades l'orgull cultural de les elits sota la proclama d'educar el poble. Al cap i a la fi, el dilema sobre la manera adequada d'escoltar la música era una disputa pròpia de les elits.

## Bibliografia

- ANGLADA, A. M.. «El fons musical de la Casa Carles de Girona». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XIII, 345-371, 2020.
- BIRULÉS, J. M.; Fonalleras, J. M.; Garcia, P.; Solà-Morales, I. *Història del teatre municipal de Girona: Apunts històrics i arquitectònics (1769-1985)*. Ajuntament de Girona, 1985.
- BRUGUÉS, L. *La música a la ciutat de Girona (1888-1985)*. (Tesi doctoral no publicada). Universitat de Girona, Catalunya, 1998.
- CIVIL, F. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Dalmau Carles Pla, 1970.
- COSTAL, A.; Gay, J.; Rabaseda, J. *La inauguració del Teatre Municipal de Girona l'any 1860: Òpera, espectacle, ciutat*. Ajuntament de Girona, 2010.
- GAY, J. *L'Orquestra Simfònica de Girona (1929-1937): Un projecte de regeneració cultural a través de la música*. (Tesi doctoral no publicada). Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya, 2018.
- RABASEDA, J. «La música del Noucentisme». Dins J. Falgàs (ed.), *Athenea 1913: El temple del Noucentisme* (p. 163-

191). Fundació Rafael Masó, 2013.

RABASEDA, J. «Diletants gironins: Òpera i romanticisme (1840-1860)». Dins M. C. Pardo i M. Cuenca (ed.), *La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electrònica* (p. 75-97). Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, 2015.

RAHOLA, C. *La ciutat de Girona*. Editorial Barcino, 1929.

RIFÉ, J.; Romero, M. L. «El wagnerisme a Girona durant l'època modernista». *Revista de Girona*, núm. 143, 59-85, 1990.