



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**L'ENSENYAMENT DEL PIANO A BARCELONA:
1850-1901**



ESTEL MARÍN COS

TESI DOCTORAL

Director: Dr. Francesc Cortès i Mir

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2017

Als mestres que esdevenen fars.

SUMARI

AGRAÏMENTS	11
ABREVIACIONS I SIGLES	15
CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ I EDICIÓ DEL TEXT	17
INTRODUCCIÓ	19
Raons per la tria del tema	20
Objectius	24
Metodologia	26
La cerca de les fonts	29
Estructura	34
CAPÍTOL 1. BARCELONA, CAP I CASAL DE CATALUNYA. EL CONTEXT SOCIOEDUCATIU A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX	43
1.1 LA FONTADA, MURALLES ENLLÀ. I ELS HABITANTS DE LA CIUTAT, LA BOURGEOISIE.	44
1.2 L'ENSENYAMENT	48
1.2.1 L'ENSENYAMENT DE LA DONA	50
1.3 L'ENSENYAMENT MUSICAL	56
1.3.1 L'ENSENYAMENT MUSICAL DE LA DONA	58
1.4 LA PRESÈNCIA DE L'INSTRUMENT REI	63
CAPÍTOL 2. PARÍS, FAR CULTURAL D'EUROPA. LA FORMACIÓ DELS PIANISTES CATALANS A PARÍS	73
2.1. EL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE PARÍS	74
2.2 L'SCHOLA CANTORUM I L'ORFEÓ CATALÀ, CAMINS QUE ES TROBEN.	78
2.3 APRENENTATGE I TRANSMISSIÓ DE LA TÈCNICA PIANÍSTICA AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE PARÍS	83
2.3.1 LES CLASSES DE PIANO AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION	85
2.3.2 EL MESTRATGE DE LA CLASSE SUPERIOR DE PIANO AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION	89
CAPÍTOL 3. CENTRES ON ES DESENVOLUPA L'ENSENYAMENT PIANÍSTIC A BARCELONA	109
3.1 ENTITATS QUE DESENVOLUPEN L'ENSENYAMENT DEL PIANO	112
3.1.1 CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DEL LICEO DE S. M. ISABEL II. EL PROFESSORAT DE PIANO	114
3.1.2 L'ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA	127
3.1.3 CRONOGRAMA DELS PROFESSORS DE PIANO ALS CONSERVATORIS DE BARCELONA	133
3.2. LES CAPELLES ECLESIASTIQUES. LA SEVA VESSANT PEDAGÒGICA.	135
3.3 L'ENSENYAMENT DEL PIANO EN LES CLASSES PARTICULARS	136
3.3.1 L'ELECCIÓ DEL MESTRE DE PIANO	140
3.3.2 ELS PROFESSORS DE MÚSICA I DE PIANO	145
3.3.3 LES ACADÈMIES DE MÚSICA, SOLFEIG I PIANO	151
CAPÍTOL 4. ELS MESTRES DE PIANO A BARCELONA	184
4.1 PERFIL, FACETES I ACTIVITATS DEL MESTRE DE PIANO AL SEGLE XIX A BARCELONA	191

4.1.1 EL MESTRE DE PIANO. COM A MÚSIC DE CAFÈ	191
4.1.2 EL MESTRE DE PIANO. COM A EDITOR	200
4.1.3 EL MESTRE DE PIANO. COM A INTÈRPRET	202
4.2 QUADRE SINÒPTIC DELS MESTRES DE PIANO	205
4.3 APRENENTATGE I TRANSMISSIÓ DE LA TÈCNICA PIANÍSTICA	211
4.3.1 PRIMERA FASE: ELS INICIS, AMB PERE TINTORER	211
4.3.2 SEGONA FASE: ELS CONTINUADORS DE PERE TINTORER	217
4.3.3 TERCERA FASE: ELS CONTINUADORS DE JOAN BAPTISTA PUJOL	226
CAPÍTOL 5. TEXTOS PEDAGÒGICS PER A PIANO	247
5.1 LA CONSOLIDACIÓ DE L'EDICIÓ MUSICAL	249
5.2 TEXTOS PEDAGÒGICS PER A L'ESTUDI DEL PIANO I PLANS D'ESTUDI	253
5.3 TEXTOS PEDAGÒGICS DEL PROFESSORAT DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DEL LICEO DE S.M. ISABEL II	261
5.4 TEXTOS PER A PIANO ESCRITS PEL PROFESSORAT DE L'ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA	289
5.5 SOBRE L'ESCOLA CATALANA DE PIANO	306
5.5.1 DISCUSSIÓ CRÍTICA SOBRE EL CONSTRUCTE "ESCOLA DE PIANO CATALANA"	313
CAPÍTOL 6. CONCLUSIONS	327
ÍNDEX D'IMATGES, TAULES I MAPES	341
FONTS I BIBLIOGRAFIA	347
Fonts manuscrites	347
Publicacions periòdiques	350
ANNEXOS	374

AGRAÏMENTS

Caminant de pressa Rambla avall per arribar a l'aula de piano de cua i Rambla amunt per agafar el tren cap a la Universitat, em van anar i venint els primers interrogants sobre els mètodes de piano que estudiava. Qüestions que van desembocar en la decisió de voler entendre els inicis de la pedagogia pianística a casa nostra. Així iniciava aquest viatge d'investigació. Mesos d'esforç amb pensaments persistents sobre la tesi, talment com una marea atlàntica.

Salpar i arribar a port ha estat possible gràcies al meu director de tesi, el Dr. Francesc Cortès i Mir. Des d'un inici em va mostrar el seu interès pel tema, el seu suport i la seva confiança. Li agraeixo molt especialment les seves curoses revisions.

Vull agrair també, als companys de singladura:

Tots els suggeriments i les converses amb l'Oriol Brugarolas, que m'han ajudat a trobar respostes sobre dubtes i inquietuds que compartim.

Els ànims d'en Josep Gustems, amb qui vaig començar a introduir-me en el món de la recerca universitària, perquè sempre m'ha esperonat.

El temps que m'ha dedicat en Luca Chiantore per, entre classe i classe, aclarir conceptes sobre les escoles pianístiques.

La disposició de la Maria Rosa Montalt, cap de la secció de música de la Biblioteca Nacional de Catalunya, i la de l'equip de la biblioteca, per facilitar-me l'apropament als tresors pianístics del nostre patrimoni.

L'entusiasme mostrat per en Cèsar Calmell en les trobades dels dissabtes a la sala de reserva.

La generositat d'en Joan Gay, què, sense conèixer-me, em va donar les indicacions detallades per iniciar la meva primera exploració en els Arxius Nacionals de París. Sense la seva guia a la maleta, els mesos de recerca, entre Louvois i la Bibliothèque, encara haguessin estat més calorosos.

Els consells sempre acompanyats de llibres i músiques dels amics de musicologia: la Verònica Maynés, la Núria Ayats, en Pau Bosch, la Glòria Sánchez, l'Astrid Müller, la Marga Vinyals i la Maria Salicrú-Maltas; junt amb la complicitat de l'Anna Costal i la Isabel Ferrer.

Els correus electrònics de la Montserrat Galí, néta d'Alexandre Galí. Del treball titànic del seu avi he pogut estirar molts fils per aquesta recerca.

I l'acompanyament del Claudi Alsina, n'Enric Queralt, en Ramón Serinyà, la Maria Ojuel i en Xavier Monferrer.

Finalment, escau parlar del "fars": la formació que els meus pares m'han transmès, sumats a l'aprenentatge de la música, m'han aportat les dosis de tenacitat necessàries per arribar a port. I en aquest punt, es torna imprescindible recordar els meus mestres de piano. Amb gran estima, consigno els seus noms: la Núria Rubio, la Gemma Pons, la Margarita Serrat, la Carme Poch, en Ramón-Enric Pérez i n'Stanislav Pocheikin. En les seves classes vaig conèixer les diferències entre les escoles pianístiques francesa i russa.



Imatge 0.1. El Pla de l'Os i La Casa dels Paraigües, Barcelona, 1891.

I en tot aquest recorregut, ha estat la mà forta i incondicional d'en Jordi Mascarell, qui m'ha ajudat a mantenir el timó.

ABREVIACIONS I SIGLES

Generals

<i>A.</i>	Any
<i>Ca.</i>	Circa
<i>Cop.</i>	Copyright
<i>Ed.</i>	Editor/Edició
<i>Ibid.</i>	Ibídem
<i>Loc. Cit.</i>	Loco citato
<i>Ms.</i>	Manuscrit
<i>Op.</i>	Opus
<i>Pàg.</i>	Pàgina
<i>Trad.</i>	Traducció
<i>Núm.</i>	Número
<i>S/D.</i>	Sense Data
<i>Vid.</i>	Vegeu
<i>Vol.</i>	Volum

Arxius i biblioteques

ANF	Archives Nationales de France
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
BNC	Biblioteca Nacional de Catalunya
BNF	Bibliothèque Nationale de France
CNSMDP	Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas

CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ I EDICIÓ DEL TEXT

A l'hora de citar les fonts primàries s'ha realitzat una transcripció diplomàtica respectuosa amb les particularitats dels textos.

En els casos on es reproduïxen errors tipogràfics o de qualsevol altra mena s'escriu l'abreviatura [sic]. Així s'indica que la paraula o la frase que precedeix l'abreviació és literal, encara que pugui semblar incorrecta. En els casos de paraules que poguessin induir el lector a confusions, s'indica amb una nota a peu de pàgina.

Les cites es mostren en la seva llengua original: català, castellà o francès.

Particularment, per al nom de les institucions s'ha mantingut el nom que tenien en el moment històric en què ens movem. Pel que fa als noms dels músics s'ha procurat escriure el nom i el cognom dels personatges, excepte en aquells casos on no s'ha trobat el nom.

INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi doctoral té com a objecte d'estudi mostrar el desenvolupament de l'activitat docent del piano a la ciutat de Barcelona durant la segona meitat del segle XIX a través de tres grans focus. El primer focus són les entitats responsables: principalment el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II, l'Escuela Municipal de Música, i l'ensenyament particular de piano a través de les acadèmies privades. El segon focus són els professors de piano, atenent a les múltiples facetes que aquests havien de desenvolupar de forma paral·lela a la docència. El tercer focus són els textos pedagògics per a piano escrits pels professors dels conservatoris de Barcelona, amb els que podrem intuir la pràctica pianística del moment. I els principals mitjans de difusió de la producció pianística: la premsa i l'edició musical, complementaran la visió del panorama.

Per arribar a aquest objecte, s'haurà d'entendre el procés de transformació cap a la modernitat que viu Barcelona amb el sorgiment d'una nova classe burgesa. En el terreny educatiu caldrà veure l'avenç en l'alfabetització, la funció de la música en l'ensenyament de l'època i el paper de la dona i el piano en aquesta societat.

Per ampliar l'estudi del context, París serà una parada obligada. La capital francesa és el niu del virtuosisme pianístic on els pianistes de l'Europa central, i així mateix els catalans, s'hi dirigeixen per a formar-se o emprendre una carrera internacional. És per això que es resseguirà l'aprenentatge i la transmissió de la tècnica pianística que va tenir lloc al Conservatoire National de Musique et de Déclamation i a l'Schola Cantorum de París, per tal de poder valorar com els estudiants catalans transfereixen o adapten aquesta tècnica i el repertori après a casa nostra.

Finalment, en el transcurs d'aquesta investigació, s'esperen obtenir elements que permetin analitzar el que s'ha denominat "escola catalana de piano". De forma tangencial es pretén establir una discussió ferma des de la perspectiva

de la composició i la interpretació de les obres pedagògiques de piano que ajudi a comprendre l'origen, la significació i l'abast del terme.

Raons per la tria del tema

L'elecció d'aquest tema ha estat motivada per factors tant d'àmbit científic com personal.

D'una banda, l'elaboració d'aquesta tesi pretén oferir a la comunitat científica un estudi que no només servirà per a conèixer millor el desenvolupament de l'activitat pianística a la nostra ciutat, sinó que explica quins van ser els orígens d'uns ensenyaments que, amb diverses modificacions, s'estenen fins a l'actualitat.

L'any 1995 Emilio Casares¹ apuntava diversos aspectes de la música del segle XIX que encara es trobaven pendents d'estudi.² Des de llavors la musicologia espanyola ha realitzat diverses investigacions de la música a l'Espanya del segle XIX: comptem amb articles monogràfics³ que s'ubiquen en el context musical i social del piano espanyol al segle XIX i la tesi doctoral de Montserrat Bergadà.⁴ La tesi de Bergadà fou un dels primers treballs que va tractar, de

¹ CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995, pàg. 14.

² Es coneixia la tesi doctoral de VÁZQUEZ TUR, Mariano. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

³ VEGA, Ana:

— “Métodos españoles de piano en el siglo XIX” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998.

SALAS, Gemma. “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid” a *Revista de Musicología* XXII, 1, 1999.

— “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Nassarre*, a *Revista Aragonesa de Musicología*, XV/1-2, 1999.

— “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 4, 1997.

⁴ BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997.

— “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, 1998.

forma pionera i rigorosa, la petjada dels pianistes catalans a París. No obstant, l'ensenyament del piano a la ciutat de Barcelona és una qüestió que, fins avui, no ha estat objecte d'una anàlisi exhaustiva.

Tot i això, hi ha treballs en una línia semblant a la que aquí es tracta, que s'han centrat en altres ciutats de l'Estat, com és el cas de la tesi doctoral de Victoria Alemany, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*, presentada a València l'any 2006. D'altra banda, sí que tenim estudis sobre el repertori per a piano a la ciutat de Madrid, com la tesi de Laura Cuervo: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*.⁵ I, centrada en la ciutat de Barcelona, la tesi d'Oriol Brugarolas, *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*,⁶ vital per a obtenir els fonaments del naixement i l'expansió de l'instrument a Barcelona.

En darrer lloc, i pel que fa al camp específic de la història de la tècnica pianística, no podem oblidar la investigació de Luca Chiantore⁷ que ens ajuda a establir una comparativa entre les obres per a l'estudi del piano publicades a Barcelona i els mètodes europeus escrits en el mateix període. Altres escrits de l'autor, com la ponència *¿Una, ninguna o centomila?. Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística*,⁸ ens facilitaran eines per a la reflexió entorn del concepte identitari d'escola de piano.

D'altra banda, en l'àmbit personal, la tria d'aquest tema també respon al meu propi interès pel món del piano i el seu ensenyament, que em van portar tant a cursar la carrera de piano i el magisteri musical com a dedicar-me posteriorment al camp de l'ensenyament musical.

⁵ CUERVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

⁶ BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

⁷ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.

⁸ CHIANTORE, Luca. *¿Una, ninguna o centomila?. Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística*. Musikteon, Espanya, 2010.

L'estudi s'inicia a mitjans del segle XIX, època en què diferents fets marquen un abans i un després en el panorama musical del país i de la ciutat.

En el context d'una Europa contemporània que deixa enrere l'Antic Règim, fets de tipus històric i sociocultural van forjant que Barcelona emprengui un procés d'industrialització, obertura a l'exterior i modernitat:

El 1842 s'inaugura a Barcelona la il·luminació de gas ciutat, que a partir de 1856 ja es porta a les cuines domèstiques. El 1860 els escalfadors ja seran presents en les cases de les famílies benestants fins a arribar al 1882 on la il·luminació elèctrica arriba amb l'encesa dels fanals a la plaça Sant Jaume. Alhora, es produeixen dos fets que comporten el canvi urbanístic més espectacular de la història de Barcelona: l'any 1854 el govern central dóna permís per a l'enderrocament de les muralles de la ciutat, i el 1860 l'eixample transforma la ciutat amb la implantació del Pla d'Ildefons Cerdà.

L'origen del ferrocarril a Catalunya també es remunta a la primera meitat del segle XIX, on el primer comboi es posa en marxa el 1848 fent el trajecte Barcelona-Mataró. El mateix any també es crea la primera línia urbana de la ciutat de Barcelona, una línia d'òmnibus que unia l'estació de la Barceloneta i les Rambles. El pols de la ciutat cap a la modernitat es percep en aquestes construccions i ja es torna incontestable en la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888, com a fita assenyalada del Modernisme català.

Alhora, la inauguració del Gran Teatre del Liceu el 1847 apunta el que esdevindrà un punt de referència i d'expansió de la vida artística, social i política de Barcelona. El 1850 Clavé també funda la societat coral La Fraternidad, a partir de la qual es comencen a formar cors seguidors del model claverià a Barcelona i a altres poblacions properes. La represa de la celebració dels Jocs Florals el 1859 també és una data sobresortint, essent la primera etapa de l'entitat com a motor de la Renaixença. Aquesta entitat anirà desenvolupant-se amb l'acceptació de les noves estètiques, i entre 1900-1910 s'incorporaran noms importants com Miquel Costa i Llobera,

Josep Carner i Joaquim Ruyra. És el punt on tanca el nostre estudi, que coincideix amb la tercera etapa dels Jocs Florals i el Modernisme.

Ara bé, l'aprovació del Concordat de la Santa Seu el 1851, és el que marca un canvi important en el panorama musical del moment. A partir d'aquest concordat els músics pertanyents a les capelles eclesiàstiques havien de ser clergues i això tindrà diverses implicacions. D'una banda, l'ensenyament musical, molt vinculat al llarg de la primera meitat del segle a les capelles musicals, va anar desvinculant-se de l'àmbit de l'Església com a conseqüència tant de la pèrdua d'hegemonia de la mateixa, com pel sorgiment de la nova classe burgesa que buscava organitzar les seves pròpies institucions acadèmiques. D'aquesta manera, es creen els primers centres de pedagogia musical, molts d'ells emmirallats en altres centres francesos i italians: els conservatoris i les acadèmies de música, i s'estableixen a Espanya les bases d'una estructura educativa.

A més, és a la segona meitat del segle XIX quan s'institucionalitza la pedagogia pianística a Barcelona a través del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II.

Un altre fet que succeeix a la segona meitat del segle XIX i que serà significatiu per al nostre estudi es porta a terme en el camp de l'edició musical.⁹ Si al voltant de la primera meitat de segle aquest sector comença a emprendre el vol amb una gran quantitat de gravadors, impressors i editors que inicien la seva activitat, a la segona meitat hi ha un increment exponencial de les publicacions de textos pedagògics per a piano. És en aquest període tan productiu quan surten a la llum les obres objecte de la nostra investigació.

L'àmbit cronològic d'estudi finalitza al tombant del segle XX donat que l'aparició de nous centres especialitzats en la pedagogia musical i l'assimilació de la tècnica pianística –llavors denominada com a “moderna”, en contraposició amb els models vuitcentistes que es volien donar per

⁹ Per a l'estudi de l'edició musical seguirem a GARCÍA MALLO, M. C. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”, a AEDOM. Madrid, IX/1, 2002.

superats– suposaren un nou canvi en el panorama pedagògic. Tal com diu Alexandre Galí al parlar de la vida docent al Conservatori del Liceu:

“En arribar al 1900 el Conservatori del Liceu, com alguna altra institució vuitcentista, no tenia res més a fer sinó anar vivint. [...] Malgrat que el Liceu servés el seu prestigi com a teatre, el moviment musical ja feia molts anys que no es centrava exclusivament al voltant d'ell; era lluny la gran època del mestre Obiols; la ciutat havia crescut i els centres musicals s'havien multiplicat agavellant algun d'ells com l'Orfeó Català l'atenció prestada un temps d'una manera preferent al Liceu.”¹⁰

Un dels centres més importants a escala pianística que condiciona aquesta transformació és la fundació de l'Acadèmia Granados l'any 1901, ja que Enric Granados funda la institució amb la finalitat de difondre una formació musical completa als pianistes de les futures generacions.¹¹

Objectius

Els aspectes relatius a l'ensenyament del piano que aquest treball pretén clarificar giren al voltant dels següents eixos:

¹⁰ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., 1984, pàg. 15.

¹¹ PAGÈS, Mònica. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Editorial Mateu, 2000. Aquest llibre ens relata la història de l'acadèmia, i la mateixa autora publica la biografia d'Alicia de Larrocha, qui fou deixeble de Frank Marshall: *Alicia de Larrocha. Notas para un genio*. Barcelona: Ed. Alba, 2016. El seu darrer llibre és *Granados, el so de la mirada*, on es reproduïxen documents del pianista extrets del fons de l'Acadèmia Marshall i d'altres arxius com el del Museu de la Música de Barcelona i el de la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC).

1. En relació amb les entitats:

- Mostrar quina era l'oferta educativa que la ciutat de Barcelona oferia a nivell tant professional com *amateur* per aprendre l'instrument i en quins nivells es podia dur a terme.
- Identificar quins centres docents estaven vigents a Barcelona i quina era la seva activitat en el període que ens ocupa.
- Cercar els plans d'estudis i els documents d'organització interna d'aquests centres.

2. Pel que fa als pedagogs:

- Respondre què representa, en el context sociocultural de la Barcelona de la segona meitat del segle XIX, ser un mestre de piano.
- Evidenciar quina part de l'educació dels joves representava l'estudi del piano i la seva relació amb l'estudi de la música general, les diferències i similituds entre homes i dones i classes socials.
- Testimoniejar qui foren els protagonistes del procés evolutiu de la pedagogia de piano a Barcelona.
- Dibuixar la successió mestre-alumne dels principals pedagogs i veure quan i on es van formar, segons quina tècnica pianística i amb quins mètodes van aprendre.
- Dilucidar les influències que aquests pedagogs van rebre de l'estranger a través dels mestres i les seves estades.

3. Respecte als tractats pianístics:

- Determinar quins mètodes van ser escrits pel professorat dels conservatoris de Barcelona
- Examinar els tractats per tal de penetrar en l'estat de la metodologia pianística de l'època, conèixer les tècniques pianístiques practicades i les possibles influències europees.
- Posar en clar el terme "escola de piano catalana" amb una revisió de la significació i l'abast del terme.

Metodologia

Per tal de contestar als objectius proposats, la planificació de la recerca¹² s'ha dividit en tres blocs: les entitats (1), els pedagogs (2) i els textos pedagògics per a piano (3), que respondrien a les preguntes d'"on", "qui" i "com" es portava a terme l'activitat pedagògica pianística entre 1850-1901 seguint una metodologia predeterminada.

En primer lloc es va portar a terme un estudi del context històric i musical del segle XIX tot recopilant llibres, articles, documents, retalls de premsa i tesis doctorals relacionades amb el tema. Se'n buscaren les fonts i s'elaborà un fitxer bibliogràfic amb les anotacions dels documents seleccionats.

D'aquesta primera cerca es va extreure la informació sobre els músics amb activitat docent als conservatoris de Barcelona que va permetre anar configurant una cronologia. En aquesta cronologia diferenciàrem els mestres amb activitat al Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II dels que treballaven a l'Escuela Municipal de Música mitjançant cronogrames que permetessin il·lustrar amb més claredat la correlació d'aquests.

Posteriorment vam emprendre una cerca biogràfica de tots aquests músics per tal de conèixer la seva formació, la relació mestre-alumne que els unia i la seva activitat. És per això que en l'explicació del quadre sinòptic ens centrarem bàsicament en la vessant pedagògica de les seves vides.¹³

¹² La cerca l'hem realitzat als catàlegs de la BNC, de l'Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona, de l'Arxiu Municipal Administratiu, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la Biblioteca de l'Escola Superior de Música de Catalunya i del Museu de la Música de Barcelona. També a l'Institut de Musicologia Ricart i Matas, a la biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona, i al catàleg informàtic de la BNE.

¹³ Per a documentar aquesta cerca biogràfica, a banda de CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vam recórrer a PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Víctor Berdós i Feliu, 1897. I a LACAL,

Per establir els enllaços entre els pedagogs amb activitat a Barcelona i els seus mestres i intuir amb quina metodologia pianística devien estudiar a l'estranger ens vam servir de la *Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore.¹⁴ A la vegada, aquest llibre també ens va ajudar a entendre l'estat i l'evolució de la tècnica pianística arreu d'Europa.

En una segona fase, i per tal de resseguir les fonts sobre la presència dels pianistes catalans que van estudiar al Conservatoire National de Musique et Déclamation de París i també dels mètodes amb què van estudiar, vam fer una estada a París per a poder consultar els Archives Nationales de París.

Per tal d'abordar l'apartat sobre l'ensenyament privat de piano vam buidar les 2400 pàgines de l'Anuari Riera¹⁵ de 1901 que es troba a l'Arxiu Municipal de Barcelona i així vam obtenir una primera llista de les acadèmies privades i

Luisa. *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1899. També ens ha facilitat dades el cercador informàtic de la BNC.

¹⁴ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.

¹⁵ Sobre l'Anuari Riera copiem la informació que la BNE dóna al seu catàleg online <<http://www.bne.es/es/Catalogos/>> [Consulta: 22-06-2017]:

“Comienza su publicación en 1896 como “guía general de Cataluña” con miles de datos del comercio, la industria, las artes y oficios, sobre la propiedad urbana, rústica y pecuaria, información estadística, geográfica y descriptiva y una amplia sección de publicidad, siendo su director Eduardo Riera Solanich, propietario también del Centro de Propaganda Mercantil. A partir de 1901, el del barcelonés Riera también se convertirá de ámbito nacional como “guía práctica de industria y comercio de España, y en 1911 se fundirá con el de Bailly-Baillière para formar el Anuario general de España, que será editado por la Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillière y Riera Reunidos, con sede en Barcelona, y estará publicándose hasta 1978. Los primeros anuarios de Riera, pues, están dedicados solamente a Cataluña, ofreciendo la información de forma alfabética, por provincias, partidos judiciales, poblaciones y apellidos y nombres de personas, sociedades, comercios, industrias, entidades privadas y públicas, actividad profesional, oficios, etc., con indicación de domicilio, en volúmenes en torno a las 1.300 páginas, y con índices de anunciantes, geográfico y general, al final.”

els professors que s'hi havien registrat.¹⁶ D'aquesta manera, també vam poder veure l'activitat paral·lela que molts músics desenvolupaven a l'anunciar a la premsa les seves classes particulars a casa o en acadèmies privades de música o de piano.

Pel que fa a la recerca dels mètodes pedagògics es van fer els passos que a continuació es detallen.

Per tal d'indagar les obres pedagògiques per a piano escrites pel professorat dels conservatoris de Barcelona vam partir de l'article "Métodos españoles de piano en el siglo XIX" dels *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), d'Ana Vega Toscano, perquè facilitava dades de mètodes per a piano escrits per compositors catalans. Tot seguit, i mitjançant els catàlegs informàtics de la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE) i la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC) vàrem intentar localitzar i saber quins mètodes es conservaven d'entre els escrits per professors dels conservatoris de Barcelona.

A la majoria de les fitxes del catàleg de la BNC la data de publicació de les obres es trobava entre claudàtors i amb interrogants, elements que ens indicaven que aquesta data és aproximada. Per tant, vam consultar cadascun dels mètodes per veure on havien estat editats i si tenien cap segell en tinta del seu mateix editor o bé d'un editor establert a Barcelona.¹⁷ I alhora també vam anotar els números de planxes amb què havien estat impresos, ja que en el cas d'editors catalans podríem confirmar si l'editor estava actiu a Barcelona en aquella època. Donat que aquesta tasca, juntament amb la de destriar tots els exemplars d'una mateixa obra, va ser més feixuga del que esperàvem en un inici, vam trobar necessari elaborar un catàleg amb fitxes

¹⁶ Val a dir que, en el tancament d'aquesta tesi, aquest buidatge ja es pot fer de forma digital a través del mateix catàleg de la BNE (al que s'hi pot accedir des de la mateixa pàgina web de l'AHMB) i sota els termes "professor", "piano", "academia", i "solfeo" es pot anar trobant aquesta primera informació.

¹⁷ Per tal d'establir possibles dates de publicació dels mètodes va ser determinant la consulta dels treballs de: GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995 i GARCÍA MALLO, M. Carmen. "La edición musical en Barcelona (1847-1915)" a AEDOM, IX/1 (2002).

que recollís aquesta feina, i que proposés una data d'edició el màxim precisa possible.

Així doncs, el catàleg que oferim conté una descripció del contingut de les obres i informació actual dels exemplars que es reserven a les biblioteques. Aquestes fitxes també ens han permès una més fàcil comparativa amb obres per a piano –significatives en l'àmbit pedagògic– publicades a Barcelona en el mateix període cronològic.

D'altra banda, i de cara a obtenir la quantitat més gran possible de textos pedagògics per a piano que es van publicar a Barcelona entre 1850-1901 es va fer una cerca a la BC amb els criteris de “piano-estudis i exercicis”, “piano-mètodes.”¹⁸

En la primera categoria –estudis– es van obtenir 340 peces d'estudis i exercicis per a piano publicats a Barcelona, París, Madrid, Milà, Leipzig, Philadelphia i Nova York. D'aquests mètodes n'hi ha 40 que van ser publicats a Barcelona i, per tant, coneguts abans del 1901 a la ciutat. En la recerca sobre la segona categoria –mètodes– vam trobar 92 peces, 12 de les quals es publiquen a Barcelona abans del 1901.

La suma de les obres obtingudes és de 52 textos pedagògics per a piano. Aquest volum ens va obrir el ventall de les obres destinades a l'ensenyament del piano que circulaven a la ciutat de Barcelona i que podien ser conegudes i, per tant, estudiades. La resta es van descartar perquè no corresponien a la categoria de mètodes, estudis, o textos per a l'estudi del piano.

La cerca de les fonts

En la cerca de les fonts per a poder documentar l'estudi ens hem trobat amb dues dificultats: no s'han pogut conservar, i fins al moment no s'han localitzat, els plans d'estudi dels conservatoris i de les escoles de música de

¹⁸ Cal tenir en compte que aquest nombre d'entrades podria variar molt lleugerament en una consulta posterior a l'elaboració d'aquest treball donat que la BNC està portant a terme la catalogació del fons del Centre de Documentació Musical.

l'època, amb els que haguéssim pogut veure el tractament i l'evolució de la matèria de piano. No ha estat possible fins al moment accedir a la consulta de l'Arxiu del Conservatori Superior de Música del Liceu perquè donada la seva naturalesa dedicada al servei dels estudiants de l'actual centre, la seva catalogació no és funcional per a les tasques d'investigació. És un dels fons més importants des de meitat del s. XIX, i segurament devia contenir informacions que podrien fer variar el nostre discurs. Per aquesta raó ens hem vist limitats a emprar les fonts publicades fins aquest moment al voltant d'aquest conservatori, a l'espera de poder accedir en un futur als seus fons històrics.

Cal fer notar que els Reglaments dels Conservatoris que es conserven i que són consultables són escassos: a l'AHCB hem pogut localitzar el *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II* (1896), amb el qual hem pogut resoldre algunes de les llacunes que se'ns havien obert i que dificultaven el desenvolupament de la visió holística que volíem aconseguir.

A l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona es conserva documentació referent a la Creació de la Banda-orquestra i de l'Escola Municipal de Música (1885-1894). També s'hi localitzen: el Repartiment de premis als alumnes de l'Escola Municipal de Música referents al curs 1889; els Exàmens i repartiment de premis als alumnes de l'Escola Municipal de Música de l'any 1888, i es custodien expedients de matriculació des del 1893 al 1993, així com Actes d'avaluació, exàmens, programació i organització d'espectacles. No s'han conservat sèries documentals més extenses. Creiem que en algun moment determinat s'optà per guardar només la documentació d'alguns anys que es consideraren o bé singulars per a la ciutat, o bé només els primers del funcionament del nou centre acadèmic. En aquest punt, el llibre *Cent anys de Conservatori* d'en Xosé Aviñoa ens ha servit de base per arribar a diverses informacions que s'hi relacionen. Pel que fa a poder localitzar les acadèmies de música que podien estar actives a Barcelona, hem resseguit les guies del fons de l'Arxiu Històric de la Ciutat. Hi ha guies que van des de l'any 1777 al 1940, i hem consultat les guies de 1849 a 1901 que en el contingut de la seva

descripció sortís el terme “acadèmies” o “ensenyament”. Tot i això, la informació més substancial sobre el tema l’hem trobat a través d’altres documents i llibres. Per exemple, a través de totes les referències del llibre d’Alexandre Galí.¹⁹

Malgrat això encara es custodien bona part dels mètodes de piano que es van publicar a l’època a Barcelona. Aquests, en definitiva, seran els fonaments sobre els quals podrem construir el nostre discurs sobre la pràctica pianística del moment.

Altres arxius de Barcelona on hem indagat són el del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), la biblioteca del Conservatori Municipal de Música de Barcelona, la biblioteca de la Universitat Autònoma de Barcelona, el Centre de Documentació de l’Orfeó Català, l’Institut de Documentació i d’Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, i l’Acadèmia de Música Granados-Marshall.

També hem consultat a la BNE a Madrid. A París hem indagat a la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne i a la Bibliothèque Nationale de France. En la BNF ens hem servit del projecte HEMEF (Histoire de l’enseignement public de la musique en France au XIXe siècle) realitzat pel grup de recerca musicològica IREMUS el 2015. La cerca més determinant en terreny francès ha estat als Archives Nationales de França, ja que és en aquest arxiu on es custodien tots els materials històrics del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París. A la Médiathèque Hector Berlioz del Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de París actual només s’arxiven els documents que es necessiten per al seu funcionament quotidià.

¹⁹ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., 1984.

Les sèries corresponents al material històric del Conservatoire National de Musique et de Déclamation, són les següents:²⁰

-“Dossiers du personnel enseignant et administratif et des élèves du Conservatoire”, els quals abasten des de la cota F/21/953 a la F/21/1339.

-“Conservatoire. Enseignement, élèves, dons et legs”: van de la cota F/21/5324 a la F/21/5330 i comprenen el marge cronològic de 1853 al 1952.

-“Conservatoire. Examens, rapports des professeurs sur les élèves” van de la AJ/37/260 fins la AJ/37/312 i comprenen el marge cronològic de 1818 a 1925.

-“Élèves: listes, registres d'inscription, contrôle des élèves 1786-1930”: van de l' AJ/37/322 a l' AJ/37/371.

De cadascuna d'aquestes sèries es van consultar tots aquells lligalls que estaven dins el període cronològic que estudiem (estan indexades a l'apartat “Fonts Manuscrites”).

En darrer terme, les fonts de premsa escrita també podran ser útils a l'hora d'acabar de refermar aspectes de l'activitat musical, al costat d'una recerca bibliogràfica fruit de la qual hem elaborat aquest treball, donat que no es disposa de documents sonors que puguin contrastar la informació que es deriva de les fonts documentals estudiades.

Així doncs, hem buscat aprofundir en la informació de totes les llistes de premsa. De forma completa, les que Claudi Fuster ens emmarca al *Catàleg de la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins al final de la Guerra Civil (1817-1939)*:²¹

²⁰ Els arxius funcionen per sèries, i dins de cada sèrie, les unitats d'instal·lació porten una cota numèrica. El material referent al conservatori està repartit sobretot entre les sèries AJ/37 i la F/21. Exemples de lligalls:

AJ/37/353 (registre d'inscription des élèves admis au Conservatoire 1841-1855)

AJ/37/388 (registre d'inscription 1862-1868)

F/21/1287 (élèves 1831-1874: élèves externes, élèves étrangers, élèves militaires)

²¹ Vid. BALDELLÓ, Mn. Francisco de P.: *La música en Barcelona: noticias históricas*. Barcelona: Colección Barcelona y su historia, Librería Dalmau, 1943, pàg. 156.

- *Àlbum artístich i literari* (1895-1896)
- *Àlbum salón* (1897-1907)
- *Almanaque de la enciclopedia musical para 1885* (1885-1885)
- *Almanaque literario del Ateneo catalán* (1864-1864)
- *Almanaque musical* (1868-1868)
- *Argumento, el* (1883-1885)
- *Arte musical* (1899-1900)
- *Arte musical, El* (1880-1880)
- *Aurora, La* (1888-1936)
- *Música* (1896-1899)
- *Calendario musical* (1859-187?)
- *Catalunya nova* (1896-1902)
- *Coliseo Barcelonés* (1877-1879)
- *Coliseo, El* (1881-1881)
- *Compás, El* (1879-1879)
- *Crítica, La* (1888-1888)
- *Crítica, La* (1878-1916)
- *Crónica musical* (1885-1886)
- *Eco artístich* (1897-1897)
- *Eco de Barcino* (1872-1883)
- *Eco de Euterpe* (1859-1910)
- *Eco de l'Aliansa Graciense* (1886-?)
- *Enciclopedia musical* (1884-1885)
- *España musical, La* (1866-1876)
- *Gaceta Musical Barcelonesa, La* (1861-1865)
- *Gaita, la* (1861-1862)
- *Guía musical* (1896-1900)
- *Iberia Artística, La* (1866-1866)
- *Ilustración musical hispano-americana, La* (1888-1894)
- *Ilustración musical, La* (1883-1884)
- *Música ilustrada hispano americana*
- *Notas musicales y literarias*
- *Periódico de música* (1819-?)

- *Violeta de Oro, La* (1851-1851)

I també la relació que estableix Jacinto Torres, a *Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas* editades a Barcelona:²²

- *Almanaque de la Enciclopedia Musical* (1885)
- *Arte Musical* (1899)
- *Barcino Musical, El* (1846)
- *Calendario Musical* (1859)
- *Correo de Teatros* (1868)
- *Eco de Euterpe* (1859)
- *Filamónico, El* (1845)
- *Guía Musical* (1896)
- *Mundo Musical, El* (1845)
- *Orfeón Español, El* (1862)
- *Palacio de Cristal* (1899)
- *Trompeta dels Coristes, La* (1899)
- *Lira Española* (1846)
- *Metrónomo, El* (1888)
- *Palco Escénico, El* (1854)

Estructura

La tesi s'estructura en sis capítols.

Entendre la construcció de la Barcelona de la segona meitat del segle XIX és el primer repte que enceta el treball, per tal d'emmarcar la societat i la cultura en què ens mourem. És per això que destinem el primer capítol a tenir una

²² En aquesta llista no hem tornat a copiar les que Claudi Fuster ja havia recollit, sinó les que no sortien en la llista anterior. TORRES, Jacinto. "Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas" a *Revista de Musicología*, 1991, pàgs. 40-43.

imatge del context de la ciutat en “Barcelona, cap i casal de Catalunya. El context socioeducatiu a la segona meitat del segle XIX”, posant especial atenció en l’evolució creixent de l’alfabetització, el pes de la música en l’ensenyament, el paper de la dona i la imatge del piano en aquesta etapa.

Durant bona part del segle XIX la cultura, i fins i tot la política, van prendre París com a model de la capital moderna, com a model d’organització urbana, com a referència en el lleure i el consum cultural, i també com a exemple a seguir en la nova organització pedagògica. És per això que al capítol 2, “París, far cultural d’Europa. La formació dels pianistes catalans a París”, contextualitzarem els orígens del pianisme català explicant com va esdevenir l’aprenentatge i la transmissió de la tècnica pianística al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París on es van anar a formar els pianistes catalans. S’explicarà el camí biogràfic documentat dels pianistes catalans a través dels registres d’entrada i sortida del conservatori i de les classes de piano i les valoracions que els mestres registraven.

Aquest camí biogràfic ens conduirà a entendre com es forma l’embrió de “L’Ensenyament del piano a Barcelona”, al capítol 3. I aquest es subdivideix en dos apartats. El primer apartat configura un estudi de les entitats en què es va desenvolupar l’estudi de piano a Barcelona a la segona meitat del segle XIX. Això és, el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II (del que incorporem el Reglament interior de 1896 perquè descriu els exercicis que s’havien de superar per a obtenir el títol de professor en aquesta entitat) i l’Escuela Municipal de Música, amb un llistat exhaustiu de tots aquells professors de piano que hi van exercir com a docents. Aquests llistats s’exposen en dos quadres sinòptics. El segon apartat tracta el món de l’ensenyament particular del piano amb les acadèmies de música.

Els protagonistes d’aquest ensenyament pianístic s’enfoquen al capítol 4, “Els mestres de piano a Barcelona”, que es subdivideix en tres apartats. El primer apartat descriu el perfil del mestre de piano durant la segona meitat del segle XIX, centrant l’atenció en la seva formació i l’activitat professional. Ampliem en subapartats l’ocupació del pianista com a músic de cafè, editor i intèrpret. El segon apartat és un quadre sinòptic de tots aquells mestres i alumnes amb

activitat a Barcelona dins el nostre àmbit cronològic d'estudi. En el tercer apartat, i seguint el quadre sinòptic anterior, s'expliquen les tres fases de les relacions entre els mestres i els alumnes. Es posa l'èmfasi en la descripció de la formació dels músics per tal d'establir connexions respecte a la tècnica pianística.

Donat que els textos pedagògics són una eina cabdal per a mesurar el nivell de l'evolució tècnica de l'instrument i l'entorn i els costums interpretatius, en el capítol 5 ens centrem a estudiar els "Textos pedagògics per a piano", mitjançant quatre apartats. El primer apartat contextualitza la publicació d'obres per a piano en relació amb l'edició musical. El següent apartat tracta la tipologia dels textos didàctics per a piano. Tots aquells textos que van ser escrits per professors dels conservatoris de Barcelona es classifiquen segons el seu disseny pedagògic. En el tercer i quart apartat s'analitzen, mitjançant un catàleg de fitxes, els textos pedagògics per a piano que van publicar els mestres vinculats als conservatoris de Barcelona.

Amb tots aquests elements sobre la taula ens aventurem a elaborar una discussió crítica sobre el constructe d'"escola de piano catalana" en el darrer apartat.

Cal puntualitzar que no entrarem a analitzar les característiques organològiques del piano tot i que som conscients de la importància de l'evolució de l'instrument en l'avenç de la tècnica i la literatura pianística. Sí que prenem nota dels estudis de Cristina Bordas i molt especialment dels d'Oriol Brugarolas.

Examinarem l'edició musical vinculada als mètodes de piano, amb la voluntat d'aproximar la datació de les publicacions dels mètodes de piano que es compren o vénen a Barcelona donat que en una primera recerca hem observat que hi ha un significatiu volum de mètodes estrangers que van ser editats i traduïts a Barcelona, i per tant, coneguts a la ciutat.

Quant als mètodes, s'ha intentat elaborar un recull exhaustiu de tots aquells textos didàctics per a piano que es van publicar a Barcelona abans de 1901, fet que també ens ajudarà a valorar l'estat de coneixement del repertori i la

maduresa en què es trobava la ciutat. Hem de tenir en compte que trobem textos editats a la premsa generalista, mètodes publicats en revistes especialitzades, textos que són només mètodes apareguts dins dels tractats per a piano i altres facsímils, lliurats per entregues a terminis. Alhora, el buidatge de la premsa musical barcelonina també reforçarà la visió del panorama social de l'època a través de les activitats musicals que s'hi referencien.

En aquest mateix capítol, també s'amplia la visió del contingut a través de l'edició musical i la premsa, donat que són els principals mitjans de difusió de la producció pianística.

Per acabar, exposem les "Conclusions" en el capítol 6, on es resumiran les principals aportacions d'aquest treball.

CAPÍTOL 1

En las noches de verano, cuando salía al balcón azuzado por la desazón, percibía los ruidos familiares que llegaban de la calle: entrechocar de platos y soperas, tintinear de vasos, risas, voces y altercados, trinos de jilgueros y canarios enjaulados, un piano en la lejanía, los gorgoritos de una aprendiz de canto, algún perro persistente, la perorata de los beodos asidos a las farolas, los lamentos de los mendigos ciegos que pedían una limosnita por el amor de Dios. Podría pasar en este balcón la noche entera, pensaba entonces melancólico, incapaz de despegarse de su observatorio; pasarme aquí el verano entero, arrullado por los sonidos de esta ciudad anónima.

Acabada la cena pasaron todos de nuevo al salón. Allí había un piano de cola. Como la anfitriona, que conocía sus aficiones musicales, le insistió mucho, se avino a tocar unas piezas. Sabía que nadie le prestaba ya atención. Desgranaba sin ganas unos études de Chopin que conocía de memoria. Cuando dejó de tocar los presentes le dedicaron una ovación calurosa; él se volvió para agradecer aquellos aplausos cuya insinceridad le constaba y la sangre se le heló en las venas al ver que ella estaba allí.

La ciudad de los prodigios, Eduardo Mendoza, 1986

Piano: indispensable dans un salon.

Dictionnaire des idées reçues, Gustave Flaubert, 1911²³

*Associeu-vos i sereu forts,
instruiu-vos i sereu lliures,
estimeu-vos i sereu feliços.*

Josep Anselm Clavé

²³ Obra inacabada de Flaubert que va veure la llum al 1911.

CAPÍTOL 1. BARCELONA, *CAP I CASAL* DE CATALUNYA. EL CONTEXT SOCIOEDUCATIU A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX

Catalunya no seria la que és avui si entre 1833 i 1897 Barcelona no hagués experimentat el canvi més radical de la seva història: l'arrencada del procés d'industrialització. D'una banda, la introducció dels telers mecànics, les fàbriques de cotó i de llana, i la metal·lúrgia, van provocar una imparable transformació econòmica. D'altra banda, el creixement demogràfic exponencial va comportar una transformació social, amb el sorgiment d'una nova societat burgesa que dirigeix Barcelona cap al progrés i la modernitat mentre s'intensifica l'explotació de la classe obrera.

En l'àmbit polític, la revolució liberal iniciada el 1835 va significar la demolició definitiva del règim absolutista de l'Antic Règim i l'edificació d'unes reformes progressistes amb una forta participació popular. Tot i això, la ciutat seguirà subordinada a les prepotents directrius del govern del règim central. Un govern que pretén construir un estat modern i centralitzat seguint el model francès. La ciutat bull a causa de la inestabilitat política, del nou règim de propietat del camp, de la creació de les infraestructures viàries per a l'articulació del mercat interior, i dels conflictes entre obrers i burgesos, mentre es produeix un desenvolupament dels moviments nacionalistes i de l'anarquisme cap a les darreries del segle XIX. Però tot i aquest embat, la ciutat anirà focalitzant la seva mirada en les grans ciutats europees que també s'estan transformant.

1.1 LA FONTADA, MURALLES ENLLÀ.²⁴ I ELS HABITANTS DE LA CIUTAT, LA BOURGEOISIE.²⁵

L'enderrocament de les muralles iniciat el 1854 i l'aprovació per Reial ordre del govern espanyol del Pla Cerdà el 1859 marquen l'inici de l'expansió de la ciutat de Barcelona. La ciutat es torna l'espai bàsic on es definirà la cultura liberal, per dos motius: en primer lloc, per la seva qualitat d'espai social i difusió dels nous idearis; i en segon lloc, perquè és a la ciutat on es despleguen les noves institucions liberals –administratives, governatives...– i les polítiques públiques –ensenyament, servei militar...–.

Com explica Risques,²⁶ «el plantejament de “la nova ciutat” reposava en una concepció científica de l'urbanisme que organitzava la ciutat (prenent com a base la casa urbs, les illes, les vies i les cruïlles) com un conjunt reticular ben integrat, que resolia els complexos problemes de sanejament (els col·lectors) i de transport (ferrocarrils). Cerdà va defugir el discurs estrictament urbanístic i s'esmerçà a resoldre el malestar social derivat de la Revolució Industrial, concretament el que havia conduït a una asfixiant densificació de Barcelona (859 hab./km²) i al predomini de pisos “triturrats” on

²⁴ La fontada era el costum de les classes populars d'anar a esmorzar o a dinar a prop d'una font situada més enllà de les muralles, com la de Montjuïc. Era un costum que es feia a diferents poblacions. El protagonista de la novel·la *L'auca del senyor Esteve*, escrita per Santiago Rusiñol el 1907, descriu bé aquesta activitat, mentre planteja la relació entre l'artista i la societat burgesa.

²⁵ El terme “burgèsia” s'introdueix al nostre lèxic després de la revolució de setembre, el 1869. Fins al moment, s'usaven els termes “capitalista” i “industrial”. El terme prové del francès *bourgeoisie*, que originàriament significava “habitant de la ciutat”. La burgesia és la classe mitjana que apareix a partir de la Baixa Edat Mitjana per l'enriquiment capitalista de les activitats mercantils. Tal com passava en altres països europeus en procés d'industrialització, a Catalunya hi va haver una reforma agrària, on la intensificació de la producció –com la vinya– va permetre l'acumulació de diners per al finançament de la indústria. La crisi de l'Antic Règim va marcar un canvi de mentalitat, i es forma l'embrió de la nova burgesia de l'era industrial. És per això que diem que als últims anys del segle XVIII, els empresaris catalans ja van establir els fonaments d'una estructura industrial moderna que situava Catalunya en el primer centre industrial d'Espanya.

²⁶ RISQUES, Manel. (dir.). *Història de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Pòrtic, 2006, pàg. 150.

s'aglomeraven les classes populars [...], tal com havia constatat en la *Monografia estadística de la classe obrera de Barcelona* (1856)». ²⁷

Malgrat aquesta voluntat de reformisme social, el projecte de “ciutat oberta” es va anar diluint a mesura que es construïa, bàsicament a causa dels interessos dels propietaris del sòl, l'especulació immobiliària i la falta d'un poder polític propi. Amb tot, l'Eixample esdevé l'obra més monumental de la segona meitat del segle XIX, amb una Rambla que –d'ençà de la crema dels convents que va tenir lloc el 1835– es converteix en un gran centre burgès. Aquest nucli de moda partia al passeig de Gràcia amb els “jardins d'esbargiment”: cafès, restaurants, balls i teatres que acollien, segons la categoria del local, a les classes altes, mitjanes o populars. Després, Gran Via avall, s'estenia fins a la Rambla on es construeix el Gran Teatre del Liceu, punt de confluència de la vida artística i social burgesa.

Aquestes noves esferes burgeses creen formes d'entreteniment també noves on l'oci es converteix en un producte per als qui se'l poden pagar. És per això que endeguen els seus propis espais de lleure:

“La historiadora Nathalie Lagoutte va establir la relació de les principals institucions de la burgesia de Barcelona. Entre les associacions científiques i literàries, cal esmentar l'Ateneu Català (1860) i l'Ateneu Barcelonès (1872). Entre les artístiques, el Conservatorio de Música (1861), el Real Círculo Artístico (1881), l'Associació Musical de Barcelona (1894) i l'Associació de Belles Arts de Barcelona (1897). Entre les dedicades a promoure el lleure i l'ús del temps lliure, el Casino Barcelonès (1844), després Casino Mercantil de Barcelona (1860), el Casino

²⁷ CERDÀ, Ildefons. "Monografía estadística de la clase obrera de Barcelona en 1856", apèndix al Vol. 2, *Teoría General de la Urbanización*. Madrid: Imprenta Española, 1868, pàgs. 553-674.

Mercantil (1851), [...], el Círculo Ecuestre (1856) i el Círculo Tradicionalista de Barcelona (1889).”²⁸

D'acord amb Brotons, l'any 1860 la ciutat captiva es disposa a ser la ciutat expansiva: “Si al 1861 la població conjunta de Barcelona i els municipis de la rodalia era de 253.791 habitants, el 1897, després d'un difícil procés d'annexió de gairebé tots els pobles del pla fins a constituir un sol municipi, la xifra s'haurà doblat, fins arribar a superar el mig milió d'habitants.”²⁹ Aquesta sobrepoblació de la ciutat causava insalubritat i la propagació d'epidèmies com el còlera, el tifus o la febre groga, amb un elevat índex de mortalitat. Alhora, calia una xarxa de comunicacions per arribar a Europa i el pla de carreteres era insuficient. La burgesia barcelonina finançà la construcció de la xarxa ferroviària que s'aconseguí entre 1848 i 1881. I amb accions com aquestes és com l'estrat burgès dirigeix la nova era industrial.

Si mirem enrere fins a l'estructura social de l'Àntic Règim, ens serà fàcil veure on arrela aquesta burgesia formada per les antigues famílies de l'aristocràcia mercantil urbana, els industrials del cotó i el ferro, i els propietaris de terrenys edificables.

A l'Àntic Règim hi havia els privilegiats i els que no ho eren. Aquests últims – formats pels camperols, les classes populars urbanes i la burgesia – constituïen el 90% de la població. Eren l'anomenat Tercer Estat. La burgesia n'era el grup dominant, que gaudia de bones condicions econòmiques però sense privilegis. Aquesta poca consideració social no els satisfà i és per això que volen canviar la societat per a tenir un major reconeixement social. Així, tot i que la classe noble i la burgesa comparteixen un nivell cultural i unes formes d'oci comunes, els darrers anhelan un títol per a poder ennoblir-se. D'aquesta manera, serà a través del poder econòmic que cerquen satisfer aquestes aspiracions socials i donar una imatge de jerarquia amb grans cases, vestits, viatges...i altres símbols d'ascens social. La música n'és un element

²⁸ SOBREQÜÈS, Jaume. *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008, pàg. 204.

²⁹ BROTONS, Ròmul. *La ciutat captiva. Barcelona, 1714-1860*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015, pàg. 192.

més. Simbolitza aquest ascens per assemblar-se a la noblesa, i d'aquí que s'organitzin vetllades on mostrar cultura. Els viatges a París també seran un distintiu entre la burgesia catalana, que denoten connexió amb l'estranger i modernitat.³⁰

És al voltant d'aquesta burgesia culta que es consolida la Renaixença (1833-1892), propera a la renovació romàntica. Aquest moviment reivindicarà el propi passat cultural amb la voluntat de recuperar la llengua catalana per a fer-la renéixer com a llengua literària i de cultura. Així és com el predomini dels sentiments i d'exaltació patriòtica pels temes històrics també conduiran a la restauració dels Jocs Florals el 1859.³¹

Un altre fet que representa un gran símbol de modernitat i una projecció internacional per a la ciutat de Barcelona és l'Exposició Universal de 1888, ja que, per al tema que ens ocupa, mostrarà clarament la relació entre la indústria i el piano.

El nostre estudi finalitza el 1901, que és també una data política destacada per a Barcelona, ja que el 19 de maig d'aquest any se celebren eleccions generals amb un resultat –quatre regionalistes, dos republicans i un monàrquic– que mostra una transformació, sense marxa enrere, a Catalunya. És la fi dels partits caciquistes centralistes i el naixement dels regionalistes amb una nova reorganització dels republicans. Com subratlla l'historiador Manel Risques,³² el canvi era important, perquè fins al 1936 no hi tornarà a haver partits d'àmbit estatal ben implantats a Catalunya, com tampoc no tindran èxit els intents dels partits catalans d'arrelar a la resta de l'estat. És clar que, en les eleccions esmentades, només havia votat un 20% de la població amb dret a vot. El mateix maig del 1901 hi va haver una vaga de tramvies a Barcelona, amb la qual cosa podem dir que el sector sindical

³⁰ El fet d'haver estat a París també s'utilitza als anuncis publicitaris com un reclam: "Una señora Vda., llegada de París, desearía dar lecciones de francés y piano á domicilio.- Dirección, calle Xuclá, 16, 1.º." *La Vanguardia*, 11-07-1898, pàg. 4.

³¹ DOMINGO, Josep M. (ed.). *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, 2011.

³² RISQUES, Manel (dir.). *Història de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Pòrtic, 2006, pàg. 221.

també s'oposava a les regles de joc establertes. Però malgrat tots els impediments, Barcelona tornarà a consolidar la seva posició de *cap i casal* de Catalunya.

1.2 L'ENSENYAMENT

La burgesia a Catalunya, a la vista de l'experiència francesa, s'adona que cal incorporar el poble al nou sistema social a través de l'ensenyament. Però aquest ideal d'educació universal i gratuïta trobarà molts entrebancs, com els incessants canvis d'orientació política del govern. Com explica l'historiador de l'ensenyament d'aquest període, Jordi Monés, "durant el període 1868-1874, es trobaren unes classes dirigents immobiliàries, les quals malgrat els canvis operats en el món jurídic en relació amb l'època absolutista, fonamentaven la seva situació de privilegi en esquemes de pensament neofeudal totalment superats als països europeus d'avantguarda".³³

A més a més, l'ensenyament al llarg del segle XIX a Catalunya estarà marcat per una gran desigualtat entre els diferents grups socials: mentre la classe mitjana i alta valora l'educació com un bé imprescindible, la classe treballadora no pot permetre's accedir a la gratuïtat que ofereix l'Estat, ja que els fills han d'anar a treballar al camp o a la fàbrica.

El dèficit de Catalunya en ensenyament a la segona meitat del segle XIX afecta tots els graus de l'ensenyament, amb un 60% d'analfabetisme, que s'eleva a un 90% en les zones rurals.³⁴ Si bé a les darreries de segle millora de forma quantitativa, els alumnes –sobretot les noies– es limiten a l'escolarització obligatòria, és a dir, la que comprèn dels sis als nou anys.

Els ens dedicats a l'ensenyament a la ciutat de Barcelona el 1848 eren els següents:

³³ MONÈS, Jordi. *La pedagogia catalana al segle XX. Els seus referents*. Barcelona: Pagès Editors, 2011, pàg. 36.

³⁴ *Loc. cit.*

“Comisión Provincial de Instrucción Primaria; Comisión Local de Instrucción Primaria; La Instrucción Primaria en España; Escuela de Párvulos; Escuelas Públicas gratuitas de Primera Enseñanza; Escuelas de Niñas; Escuelas de Instrucción Primaria para niños; Escuelas de Instrucción Primaria para niñas; Colegios de Segunda Enseñanza; Colegio de D. Estéban Paluzie y Cantalozella; Colegio Barcelonés; Colegio de las Escuelas Pias (agregado a la Universidad); Escuela Normal superior.”³⁵

Pel que fa al paper de l'Església en l'ensenyament, recordem que el 1851 l'Estat i l'Església convenen el Concordat³⁶ que regularà la confessionalitat de l'escola pública i privada de l'Estat espanyol.³⁷ Les repercussions musicals que això provoca s'expliquen al capítol 3, a l'apartat “L'activitat musical a les capelles eclesiàstiques”.

Davant la mancança d'una bona xarxa pública d'escoles i sense l'ensenyament gratuït a càrrec de l'església, els intents de renovació vindran de la iniciativa privada. Els catalans amb un cert nivell de renda cercaran en l'escola privada la solució als seus problemes educatius. D'aquí la presència creixent de l'ensenyament privat en les etapes de primària i secundària, principalment a les zones urbanes i a la capital catalana.

³⁵ Informació extreta del *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo: ó sea guía general de Barcelona/recopilado y arreglado por Manuel Saurí y José Matas*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849, pàg. 153.

³⁶ “Artículo 2º. En consecuencia, la instrucción en las universidades, colegios, seminarios y escuelas públicas y privadas de cualquier clase, será en todo conforme a la doctrina de cualquier clase, será en todo conforme a la doctrina de la religión católica; y a este fin no se pondrá impedimento a los obispos y demás diocesanos encargados por su ministerio de velar por la pureza de la doctrina de la Fe y de las costumbres y sobre la educación religiosa de la juventud en el ejercicio de su cargo en las escuelas públicas”.

³⁷ RAMON, Carlos. *El Concordato de 1851, comentado y seguido de un Resumen de las disposiciones adoptadas por el Gobierno de S. M. sobre materias eclesiásticas, desde la celebración de aquel convenio hasta enero de 1853*. Madrid: Imprenta y Fundación de Don Eusebio Aguado, 1853.

Alhora, també hi ha una petita elit renovadora que encapçala el desvetllament pel món de l'ensenyament, a través d'esdeveniments com ara les Converses Pedagògiques, que tingueren lloc a Girona el 1887. Aquests mestres seran els precursors dels canvis educatius que s'esdevindran a principis del segle XX. Altrament, amb l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 també s'inicia la integració dels plantejaments educatius pràctics i teòrics que es mouen a Europa, desconeguts pels mestres fins aquest moment.³⁸

1.2.1 L'ENSENYAMENT DE LA DONA

La concepció de la naturalesa femenina com a ésser dependent de l'home va marcar la funció social de la dona durant el segle XIX i bona part del XX amb un ideari col·lectiu que identificava la dona amb la maternitat i els assumptes domèstics mentre l'home mantenia econòmicament la família. Si bé no hi havia mesures concretes que prohibissin l'ensenyament a les noies, la realitat és que la seva educació anava únicament orientada a oferir els aprenentatges per tal de poder desenvolupar-se com a bona mare i esposa, exceptuant les de classe social més elevada, a qui se'ls podia ensenyar alguna disciplina escolar per mitjà de l'ensenyament privat o domèstic. Així, com mostren les imatges, trobem rols diferents entre les dones, des de les dones obreres fins a les que llegeixen les novel·les per entregues dirigides a dones.

³⁸ MONÉS, Jordi. *Pedagogia, política i transformació social (1900-1917). L'educació en el context de la fundació de l'institut d'Estudis Catalans*. Barcelona: IEC-Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana, 2008.



Imatge 1.1. *La teixidora*, Joan Planella, 1882.



Imatge 1.2. *Femme au Piano*, Ramon Casas, 1898.

Segons Monés, “Tot i que les diferències en els percentatges d’escolarització s’aniran retallant, al final de la primera meitat del segle XIX, aquestes diferències, però, seran encara notables, sobretot a les províncies de Girona, Lleida i Tarragona, [...] on també s’observa que el percentatge de mestres titulats és molt més alt que el de les mestres. És bo recordar, en aquest sentit, que l’any 1845 s’havien establert escoles normals a totes les capitals de província i que la primera escola normal femenina catalana es va crear a Barcelona el 1860”.³⁹

La presència de la dona en l’espai públic de la ciutat també era reduïda, com passava a la capital francesa: “Las mujeres, sospechosas desde el momento en que son “públicas”, solo en raras ocasiones hacen el acto de presencia en estos espacios mediadores de una sociabilidad casi exclusivamente masculina. Donde se las encuentra es en los talleres, al pie de los altares, o en los lavaderos [...]”.⁴⁰ Aquest treball domèstic gratuït de les dones també és una peça clau del desenvolupament de la societat capitalista, donat que per a les dones era impossible separar la seva vida professional de la seva vida personal, tal com podien fer els homes.

El liberalisme no va donar el dret polític a la dona i tampoc el dret a vot, i l’analfabetisme de les noies en relació amb els nois a la segona meitat del segle XIX seguia essent molt superior. Si bé a Catalunya les dones podien comprar, vendre i contractar gràcies a la vigència d’una part de l’antic dret civil català que establia la separació de béns, seguien necessitant la llicència del seu marit per a poder defensar la seva persona.⁴¹

³⁹ MONÈS, Jordi. *El pensament escolar a Catalunya, 1760-1845*. Barcelona: Societat Catalana de Pedagogia, 2009, pàg. 102.

⁴⁰ AGULHON, Maurice. *Le Cercle dans la France bourgeoise (1810-1848). Étude d’une mutation de sociabilité*. París: Armand Colin, 1977, a PERROT, Michelle. *Historia de la vida privada. Tomo 8: Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1992, pàg. 9.

⁴¹ Va ser Duran i Bas qui el 1883 redactà el famós *Memoria acerca de las instituciones del derecho civil de Cataluña*, que posà les bases a la sistematització del dret civil català. Anteriorment s’havia intentat derogar aquest dret de diverses maneres per tal que les dones casades no poguessin tenir dret a tenir res en propietat indivisa amb el marit.

Des de finals del segle XVIII, la taxa de participació de les dones en el procés d'alfabetització no havia deixat de créixer, convertint-se en un veritable fenomen social amb dimensió europea. Es tracta d'una revolució cultural amb conseqüències a llarg termini i amb múltiples contradiccions. D'una banda, l'alfabetització mitjançant l'escolarització obligatòria permet que noies d'entorns desfavorits puguin arribar a saber escriure, llegir,⁴² i comptar; però d'altra banda, la gran majoria de la població femenina té barrat l'accés a una etapa superior d'ensenyament. És per això que les noies que poden continuar aprofundint en un ensenyament que va més enllà del llegir i escriure ho han de fer des de casa i de forma autodidacta, tal com explica Marie-Claire Hook-Demarle,⁴³ “Junto a las escuelas públicas y privadas, junto –sobre todo– a los conventos que reciben las niñas a educar, la verdadera educación, la que despierta la personalidad y suscita cuestionamientos, tiene lugar entre las cuatro paredes del hogar, que algunos pedagogos (varones) todavía se obstinan en creer que protegen a las niñas de un saber excesivo”. Aquesta limitació de l'educació femenina serà present al llarg de tot el segle XIX, ja que, com diu la mateixa autora, “El mayor temor de los pedagogos, hombres y mujeres, es el fantasma de la erudicción. Ya las *Revue hebdomadaires morales*, revistas de finalidad pedagógica para damas, prevenían a su público femenino contra toda erudicción que chocara con el buen sentido”.⁴⁴

Alhora, la separació d'alumnes segons la seva classe social era una realitat. El que llegim en una notificació de l'Ajuntament de Barcelona ho mostra: “podían recibir las hijas de casas opulentas y las de sencillos artesanos, sin confundirse, siendo ello posible gracias a mantener la segregación a través de la distribución de horarios, clases y precios”.⁴⁵

⁴² Les Escoles Normals d'Instrucció Primària tenen un reglament orgànic de l'any 1843, i una de les seves normes era incloure obligatòria la Gramàtica castellana. El 1857, la llei Moyano d'Instrucció Pública novament legisla, i ho fa per obligar a ensenyar només en castellà.

⁴³ FRAISSE, Genevieve i PERROT, Michelle (eds.). *Historia de las mujeres*. Vol. 4: El siglo XIX. Madrid: Taurus, 2000, pàg. 187.

⁴⁴ *Ibid*, pàg. 188.

⁴⁵ CARRERA, Jaime. *La universidad, los institutos, los colegios y las escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX*. Barcelona: Bosch, 1957, pàg. 39.

El cavall de batalla de la lluita feminista durant el canvi de segle va ser el dret al sufragi i les reclamacions per a restablir el divorci, derogat durant la restauració monàrquica, i l'educació de les dones s'ha de situar dins del conjunt de transformacions que es van produint en la família al llarg d'aquest període.

L'escola obligatòria es converteix en l'instrument propagador de la moral burgesa –amb la seva idea d'estat, de família i d'infància– i on l'estat, d'acord amb els interessos d'aquesta burgesia, desenvolupa una política de control.

L'organització de l'educació també plasmava aquestes diferències de gènere. Les primeres escoles gratuïtes d'educació primària masculines i femenines que es creen a Madrid el 1783 funcionen de manera independent:

“Por R. Cédula del 11 de mayo de 1783 se habían creado en Madrid 32 escuelas de primeras letras para niñas, número que posteriormente se fue ampliando hasta llegar a haber una por cada barrio de los 62 en que se dividía la capital. Por Real Orden de 21 de enero de 1816 Fernando VII fundó otras 62 escuelas de niños. Ello significa que en la mayor parte del reinado que nos ocupa, cada barrio de Madrid disponía de una escuela de primeras letras para niños y otra para niñas, independiente una de otras”.⁴⁶

El 1821 les Corts espanyoles aproven el *Reglamento general de instrucción pública*,⁴⁷ considerada com la primera llei general d'educació a l'estat espanyol i base per a les successives reformes legislatives que en matèria d'educació es van anar realitzant al segle XIX. En el Títol X, dedicat a

⁴⁶ BERRIO, Julio R. *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: CSIC, 1970, pàg. 163.

⁴⁷ *Reglamento general de Instrucción Pública decretado por las Cortes en 29 de junio de 1821*. Barcelona, en la Imprenta del Gobierno, [1821].

l'ensenyament de les dones, consta "Art. 120. Se establecerán escuelas públicas, en que se enseñe á las niñas á leer, escribir y contar, y á las adultas las labores y habilidades propias de su sexo". Entre aquestes "habilitades" veurem que hi ha la música.

Quant a l'educació bàsica, fins a la llei Moyano de 1856 l'escolarització de les nenes no va ser obligatòria.⁴⁸ Aquesta llei d'instrucció pública fou la primera llei amb què l'Estat intervenia en l'educació regulant els plans d'estudis i convertint l'ensenyament primari en universal -entre els 6 i els 9 anys els nens i nenes havien d'anar a l'escola-, i establint l'obligatorietat de crear tant escoles per a nens com per a nenes. Tot i això, donat que les famílies tant d'àmbit rural com obreres, necessitaven l'ajut de les nenes en les tasques del camp, de les fàbriques o a la llar, rarament les nenes acomplien aquest ensenyament bàsic. A mesura que es tanca el segle XIX, l'ensenyament de nois i noies es va equiparant, però sols en l'àmbit primari. En l'àmbit secundari i universitari no es produiran fins avançat el segle XX, ja que fins al 1910 la dona no pot entrar en l'àmbit universitari sense obstacles legals.

Per a l'església, la incorporació de la dona al sistema educatiu era una forma de modelar els principis i els valors cristians. No es buscava alterar la funció social de la dona sinó fonamentalment aconseguir la seva alfabetització i la millora de les seves tasques familiars.

Tot i la crisi del tombant de segle que afecta la burgesia, aquesta entén l'ensenyament com una de les exigències del creixement industrial i el ressorgiment econòmic,⁴⁹ pel que s'impulsaran àmplies reformes. I finalment, aquestes idees regeneracionistes sobre la renovació del sistema educatiu arribaran a Catalunya, i també a València i a les Balears.

⁴⁸ La llei Moyano fou aprovada per decret el 9 de setembre de 1857 i estigué vigent fins a la Segona República Espanyola. Aquesta llei agrupà els decrets i les ordres reials vigents i va establir l'ensenyament en tres nivells: primari, secundari i superior. També va determinar la llengua castellana com l'única llengua a estudiar.

⁴⁹ En aquesta actitud el paternalisme és evident. A més, s'extén la hipòtesi que un treballador format i educat sabrà agrair a l'amo el zel en la seva formació, tot esperant que un augment de l'alfabetització comportés també un descens de la conflictivitat social.

1.3 L'ENSENYAMENT MUSICAL

La voluntat pedagògica amb què Anselm Clavé va fundar les primeres societats corals durant el període 1850-1859 és un dels elements més singulars del context socioeducatiu de l'educació d'adults a Catalunya, ja que el cant esdevé el mitjà per elevar la cultura dels obrers.⁵⁰ I no sols això, sinó que el cant és l'element d'unió que crea comunitat entre els treballadors mitjançant la consciència de grup. Aquest associacionisme obrer aviat va causar recel entre les autoritats i classes poderoses que emprengueren mesures de pressió per evitar-lo. Tot i això, Clavé aconsegueix introduir el moviment coral a Catalunya. Ho aconsegueix seguint els corrents europeus i desplaçant d'altres com els de Tolosa.⁵¹

Pel que fa a la implantació de l'ensenyament musical a l'escola pública, una de les primeres iniciatives la trobem l'any 1869 a càrrec de l'Ajuntament de Barcelona. És la sol·licitud del músic barceloní Antonio Balaguer, i ens la narra Baldelló⁵² en el capítol sobre "La música en las escuelas municipales": "Remarca que durante siete años ha ensayado su sistema en escuelas elementales de ambos sexos, con tan ruidoso éxito, que al ser presentado al Real Conservatorio, una comisión,[...], emitió espontáneamente un dictamen francamente favorable y altamente laudatorio de su sistema de enseñanza musical." I sí, efectivament, l'Ajuntament va aprovar que aquest mestre assagés el seu sistema pedagògic-musical a l'escola pública municipal de nenes del carrer de Montjuich. En un primer moment, Balaguer va obtenir un dictamen molt favorable de la inspecció, formada per professors de música reconeguts, que va dur a terme l'Ajuntament. Tant és així que Balaguer proposà a l'Ajuntament la creació d'una escola municipal de música per als

⁵⁰ Vid. AVIÑOÀ, Xosé. "Choral singing in the 19th and 20 th Centuries", a *Catalan Historical Review*, Number 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, pàgs. 83-93.

⁵¹ CARBONELL, Jaume. *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000, pàg. 87.

⁵² BALDELLÓ, Mn. Francisco de P.: *La música en Barcelona: noticias históricas*. Barcelona: Colección Barcelona y su historia, 1943, pàg. 71.

alumnes d'ambdós sexes. Però aquesta empenta no va poder superar la incertesa de la corporació municipal i fins l'any 1876 no hi ha senyal de més activitat.

El 1876 és el vigatà Luciano Molist qui intenta despertar l'interès per introduir la cultura musical a les escoles. Molist s'havia format a París –als 16 anys ja havia guanyat una plaça d'alumne de violí al Conservatori de París– i resideix a Barcelona dedicat a la docència. Ell proposa l'oficialitat de les classes municipals de música dient “...que todas las naciones de Europa han mirado con marcada predilección el fomento de la enseñanza musical, però en ningún siglo se había hecho tanta ostentación de la misma como en el actual, cuyo desarrollo produce otro de los medios para acrecentar la riqueza pública”. Estableix la comparació amb França: “consignar el elocuente dato de que los municipios de todas las capitales y ciudades de Europa consideran obligatoria la enseñanza de la música vocal en las escuelas, cuya disposición se observa en el artículo primero de los estatutos de las escuelas primarias de Francia”, i amb els Estats Units, on es considera obligatori l'ensenyament musical en totes les escoles primàries. I es queixa que a Barcelona –“nuestra próspera y hermosa Ciudad que goza de fama filarmónica, cuyo pueblo está dotado de genio bien manifiesto para el arte”⁵³– no s'hagin introduït aquestes millores.

Però l'Ajuntament barceloní decideix no imitar les iniciatives de França, Bèlgica, Alemanya o Suïssa; mentre que la *Junta local de primera enseñanza* també valora que no és la “asignatura de música de conocimiento tan indispensable que merezca ser incluida en el cuadro de las que se enseñan en las escuelas públicas, y que la ley enumera”.⁵⁴

D'aquesta manera, la música segueix sent una matèria optativa en l'ensenyament reglat: l'Escola Normal masculina s'havia creat l'any 1845 i l'Escola Normal femenina l'any 1861. Tot i que la Llei Moyanono contemplava la música en el seu pla d'estudis, a l'Escola Normal masculina l'any 1875 la música es comença a donar com assignatura d'ensenyament complementària.

⁵³ *Ibid.*, pàg. 80.

⁵⁴ *Ibid.*, pàg. 83.

No serà fins al 1878 que s'introdueix en les *Escuelas Normales* la música de forma obligatòria, impartida per professors especialistes de música –que acostumaven a ser religiosos.

Per acabar de dibuixar el context cultural i social de la ciutat a la segona meitat de segle hem de recordar com, fora del marc escolar, la música, com el teatre i altres arts, juguen un component educatiu creixent, ja que la majoria d'aquestes iniciatives artístiques fomenten l'associacionisme en diferents àmbits de la vida cultural i social de Barcelona: agrupacions teatrals, cors – pensem per exemple com a la darrera dècada del XIX es difonen associacions corals, orfeons, esbarts, etc. Generalment aquestes activitats es creen a través de les associacions, pel que a poc a poc s'estableix una unió estreta entre el món de l'associacionisme i la formació cultural.

1.3.1 L'ENSENYAMENT MUSICAL DE LA DONA

En el terreny de l'educació musical, l'ensenyament entre homes i dones també era diferenciat. Així ho va ser des del primer any de l'obertura del Real Conservatorio de Música María Cristina, el 1830, i fins que es tanca el període cronològic d'aquest estudi, el 1901.

El primer Reglament de la fundació d'aquest conservatori –que data del 15 de juliol de 1830 tot i que es va fer públic el 9 de gener de 1831– ja deixava clar l'objectiu que pretenia per a cadascun dels gèneres: “[...] el objeto del Conservatorio de Música sería hacer de los alumnos ejecutores perfectos en el ejercicio de su arte y magníficos docentes de la música. De las alumnas se esperaba llegar a formar excelentes cantores y clavicordistes, y además buenas profesoras, que fueran capaces de substituir a los profesores de música en los centros donde cursasen señoritas”.⁵⁵

⁵⁵ BERRIO, Julio R. *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: CSIC, 1970, pàg. 263.

Tanmateix, al conservatori hi havia classes de matèries que no eren obligatòries, on hi podien assistir tant nois com noies. Les graelles dels horaris del primer any de les classes del Real Conservatorio de Música María Cristina així ho detallen: “Las clases que se fijaban como obligatorias tenían distintas horas para los alumnos que para lasalumnas. No así las otras, a las que acudían voluntariamente, según las orientacions del Director y de los profesores, los discípulos. He aquí el horario que regió el primer año de enseñanza del Conservatorio:⁵⁶

CLASES	Horas	DÍAS
Composición	8-10	Alumnas: L. X. V. ⁵⁷ Alumnos: M. J. S.
Piano y acompañamiento	8-11	Alumnas: L. X. V. Alumnos: M. J. S.
Violín	9-12	Todos los días
Solfeo	12-3	Alumnas: L. X. V. Alumnos: M. J. S.
Violoncello	12-3	Todos los días
Contrabajo	8-11	Todos los días
Flauta	8-11	Lunes X. V.
Oboe	12-3	Todos los días
Clarinete	8-11	Martes J. S.
Fagot	12-3	Todos los días
Trompa	8-11	Todos los días
Clarín	12-3	Todos los días
Trombón	8-11	Todos los días
Lengua castellana	5-1/2-7	Alumnas: L. X. V. Alumnos: M. J. S.
Lengua italiana	5-1/2	Alumnas: L. X. V. Alumnos: M. J. S.

⁵⁶ *Ibid.*, pàg. 265.

⁵⁷ Les sigles corresponen als dies de la setmana en castellà: “L”: dilluns; “M”: dimarts; X: dimecres; “J”: dijous, i “V”: divendres.

Baile	10-11	Alumnas: L. X. V. Alumnos: M. J. S.
-------	-------	--

Taula 1.1: Horari de les classes del Real Conservatorio de Música María Cristina al 1830.

També s'observen diferències segons el gènere en les matèries a estudiar a les informacions de les guies generals de Barcelona de la segona meitat del segle XIX. Però el que més ens interessa subratllar és el que veiem al comparar les cites següents: com la música quedava relegada a les noies, al ser considerada un ornament ideal per a instruir-les:

“Escuelas de Instrucción Primaria para niños. Según el reglamento vigente en las escuelas de primera enseñanza se instruye á los niños: 1º principios de Religion y Moral. 2º Lectura 3ºEscritura 4º Principios de Aritmética ó sean las cuatro reglas de contar por números abstractos y denominados. 5º Elementos de Gramática Castellana, dando la posible estension á la Ortografía etc. para cuyo efecto hay escuelas establecidas en diferentes puntos de la Ciudad, Gracia y Barceloneta, en número de setenta y tres, para difundir la instrucción primaria.”

Escuelas de Instrucción para las Niñas. Estas escuelas, algunas de ellas tienen el nombre de Colegios para Señoritas; todos están bajo la vigilancia de la comisión local de instrucción pública. Se enseña á las niñas todas clases de labores propias de su sexo y en algunas á cortar y remendar. Tambien se les enseña á leer, escribir, contar, dibujo, música y otras labores de adorno y utilidad, hasta dejar á las jóvenes perfectamente instruidas. Entre la Ciudad Gracia y la Barceloneta, hay diez y ocho de estos establecimientos. Ademas hay enseñanza gratuita en el convento de

Religiosas de la Enseñanza en el de las Beatas de Santo Domingo y en el de las Hermanas de la Misericordia.”⁵⁸

Amb aquests escrits també es referma el baix concepte que es té de l’ensenyament de la música.⁵⁹

Finalment, és interessant assenyalar com la idea de la dona amateur i l’home virtuós davant el piano també es veu reflectida a la literatura francesa de l’època. Danièle Pistone, que ha estudiat el paper del piano en la literatura francesa, parla d’aquesta identitat amb el rol establert, on la presència de l’home pianista és molt més nombrosa que el de la dona:

“On a dit souvent en effet que cet instrument était l’affaire des demoiselles de bonne famille et les oeuvres des écrivains ne font que refléter cette opinion courante. Mais il est bon de souligner que la moitié d’entre elles environ exercent encore leurs talents après leur mariage. Quasi aux hommes, il est curieux de voir que, si la majorité des auteurs présentent dans toute la gamme de leurs personnages masculins on oa deux pianistes isolés, chez quelques écrivains ces pianistes-hommes sont beaucoup plus nombreux que les pianistes-femmes.”⁶⁰

⁵⁸ *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo: ó sea guía general de Barcelona/recopilado y arreglado por Manuel Saurí y José Matas.* Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849, pàg. 150.

⁵⁹ Per a refermar aquesta idea d’arraconament de la música al nostre país és interessant veure el tractament que es donava a l’ensenyament musical adreçat als alumnes cecs a: GURRERA, Montserrat. "L’ensenyament de cecs i sordmuts al Mataró del segle XIX (1835-1868)", *Sessió d’Estudis Mataronins*, 2003, pàg. 137-149; i RAINBOW, Bernarr. "The rise of Popular Music Education in Nineteenth-Century England", a *Music in Victorian Society and Culture*, 1986, pàgs. 25-49.

⁶⁰ PISTONE, Danièle. *Le piano dans la littérature française: des origines jusqu’en 1900.* Tesi doctoral. Lille: Université de Lille 3, 1975, pàg. 207.

Així mateix a la literatura catalana, on fins entrat el segle XX es reflectirà la necessitat de què les noies practiquin i mostrin en públic diferents talents:

“La sala de projecció havia tornat a la seva aparença primigènia: sofà de vellut vermellós, llum de sostre amb granisses de vidre tornassolat, butaques de cuir, vetlladors de marbre i un piano vertical amb canelobres de bronze. La filla gran del perdulari, que els anys havien convertit en una bellesa serena i revinguda, tocava aquell piano amb dits lànguids i molsudets; la mitjana havia demostrat dots especials per la pastisseria; la petita no sabia fer res, però conservava en la fesomia la frescor de l'adolescència.”⁶¹

⁶¹ MENDOZA, Eduardo. *La ciutat dels prodigis*. Barcelona: Edicions 62, 2000, pàg. 205.



Imatge 1.3. *La família del banquero Flaquer*, Joaquim Espalter, 1880.

1.4 LA PRESENCIA DE L'INSTRUMENT REI

Com hem vist, l'activitat de la dona treballadora es movia entre la fàbrica o el camp, i la casa. En oposició, l'activitat de la dona burgesa, que no treballa a la fàbrica o al camp i pot dedicar el temps a cultivar-se, es plasma en els interiors de les seves llars, on la casa burgesa és un punt d'existència i de reunió. La dona burgesa pot dedicar el seu temps a la pintura, la música o la lectura. En aquest domini privat de la casa el piano era un element de diferenciació social, un símbol de bon gust: “En adelante, el orden de una alcoba va a descubrirnos el de una vida. En las pequeñas localidades de la Tercera República, la casa del maestro tiene que ser una casa de cristal, y su alcoba, “un pequeño santuario del orden, del trabajo y del buen gusto”, [...] una “buena biblioteca”, provista sobre todo de clásicos procedentes de la escuela normal, una vitrina para las colecciones científicas, una “jaula con pájaros cantores”, y algunas plantas verdes [...]. Más adelante, se añade un

piano, algunos objetos de adorno, “bellos modelos de escultura...”. Però també podia ser, senzillament, un element decoratiu. Un moble⁶², com analitza la musicòloga francesa Danièle Pistone: “Il n’a pas les proportions discrètes de la flûte ou du violon, c’est véritablement un meuble que l’on peut confiner dans son rôle de chose inerte en y accumulant des objets parasites, qui attire ou repousse par une complication mécanique frisant le mystère, mais dont parfois les mesures généreuses grandissent encore aux yeux de son entourage le pianiste qui parvient –à de rares intervalles et par une communion inexplicable pour le profane– à faire corps avec sa vigoureuse machine. [...] Le meuble est ainsi plus esthétique, il est vrai, et surtout beaucoup plus gran, l’auteur traduit doncs inconsciemment par son choix l’importance écrassante du piano dans les salons du temps”.⁶³

En oposició, els habitatges de les classes populars urbanes s’allunyen d’aquest confort i higiene, donat que la noció d’habitatge digne amb normatives de cubicació d’aire no es comença a perfilar fins a finals de segle XIX.

El piano com a símbol d’estatus social anirà perdent pes a mesura que avança el segle XIX⁶⁴ i així, mentre a la primera meitat, tal com ens explica Brugarolas: “Quienes podían permitirse la compra de un piano de primera mano eran, normalmente, personas con buena posición social y económica. En cambio, cuando este era de procedencia extranjera, eran muchos menos los que podían asumir el elevado gasto de su importación. Por tanto, los pianos locales de nueva construcción (especialmente los más lujosos y los

⁶² Així és com trobem anuncis com aquest: “La Catalana. Se compran muebles de todas clases y se desea comprar un piano. Carmen, [18] y Urgel, 63”. *La Vanguardia*, 22-09-1897, pàg. 8.

⁶³ PISTONE, Danièle. *Le piano dans la littérature française: des origines jusqu’en 1900*. Tesi doctoral. Lille: Université de Lille 3, 1975, pàg. 502.

⁶⁴ Com a dada a tenir present, recordem que el primer anunci de compravenda de piano que es troba al *Diario de Barcelona* és de 1792: “el primer anuncio de compraventa de un piano hallado en el Diario de Barcelona sea del 3 octubre de 1792, tan solo tres días después de la fundación del diario, lo que hace pensar que la compraventa de pianos era una actividad comercial asentada y habitual en Barcelona, y que el piano era un instrumento demandado por las élites sociales y económicas, como la nobleza y la alta burguesía, ya en la década de 1780”. BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 359.

hechos por encargo) y los importados del extranjero solían acabar en los salones de la aristocracia o de la alta burguesía, y se destinaban tanto a conciertos privados como al goce del aficionado. En cambio, los pianos de segunda mano (y algunos de nueva construcción) terminaban en casa burguesas (notarios, abogados) o más populares (artesanos), en las cuales, también se realizaban conciertos privados de cierta calidad musical.”⁶⁵

Aquesta gran aflluència del piano es descriu en molts retalls de premsa de *La Vanguardia*, i arribem a llegir a periodistes que titllen de “pianomanía” la massiva popularitat del piano, tant a París, com poc més tard a Barcelona.⁶⁶

Tot i això, el piano és el mitjà preferit que la burgesia emprava per a distingir-se en les vetllades. Organitzar un recital de piano és un present que una família pot oferir a una altra.⁶⁷

Al llarg de la segona meitat de segle XIX el piano passarà a ser un producte més assequible, ja que la mecanització en la seva fabricació va suposar que es pogués augmentar la seva producció, i d'aquí que el preu es pogués reduir. La seva implantació va generar que la indústria editorial, la composició i l'arranjament de peces de moda i l'ensenyament formessin un gran negoci que s'autoalimentava:

“Hoy se colocan por centenares, por no decir millares: no hay familia en Barcelona algo acomodada que no posea su piano: la que no puede ó no quiere adquirirlo, lo alquila, como si este instrumento fuera para muchas una rtículo de primera necesidad; y para comprender la afición que existe a teclearlo, basta pasar por las calles de la ciudad y principalmente por las del Ensanche, á ciertas horas, en especial de la noche, y se notará que apenas hay una sola casa donde no se oiga

⁶⁵ *Ibid.*, pàg. 271.

⁶⁶ Vid. Annex 1.1. “Contra la Pianomanía” i Annex 1.2. “Velada en casa Miró”.

el sonido del piano brotando de alguna de sus habitaciones.”⁶⁸

Com hem avançat a la introducció, no entrarem a analitzar les característiques organològiques del piano tot i que som conscients de la importància de l'evolució de l'instrument en l'avenç de la tècnica i la literatura pianística. Sí que prenem nota, com es podrà veure, dels estudis de Cristina Bordas⁶⁹ al voltant dels constructors de pianos a Madrid, ja que es fa palès com la demanda creixent de pianos a l'últim quart del segle XVIII promou l'especialització de “pianistes” (els constructors de piano d'aquella època s'anomenaven així). I també tindrem present l'excel·lent investigació de Brugarolas que anirem citant per entendre l'activitat dels tallers de construcció de pianos catalans, ja que sabem que els tallers es funden cap al 1850 per estrangers que s'estableixen a la ciutat comtal per intentar triomfar en el mercat americà. La producció de pianos s'incrementa considerablement a Barcelona i s'obren fàbriques amb un caràcter més industrialitzat que els tallers artesanals que funcionen a Madrid.

En resum, és aquesta una època en què el mecanisme del piano ja havia incorporat els seus avenços més significatius i en què, entronitzat pel romanticisme com a “instrument rei”⁷⁰ donada la seva adaptabilitat tant a la gran sala de concert com a la intimitat de la pràctica musical domèstica, gaudia d'una gran popularitat a tota Europa. Aquest gust pel piano a la ciutat de Barcelona va créixer, a partir de mitjans del segle XIX, fruit del pas pel nostre país, de molts dels virtuoses estrangers del moment⁷¹, quedant

⁶⁸ *La Vanguardia*, 8-11-1898, pàg. 1, per J. Roca y Roca.

⁶⁹ BORDAS, Cristina. “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández” a *Revista Española de Musicología*, XI/3, 1998.

⁷⁰ Aquesta expressió ja s'emprava a l'època: “Con razon ha sido considerado en todas épocas el piano el rey de los instrumentos: la estension de sonidos, la sonoridad de los mismos y el grado de perfeccion á que lo han elevado Iso modernos constructores, lo hacen el más apropósito para producir toda clase de efectos, desde la tierna y sentimental melodía, hasta la más enérgica y entusiasta frase; desde el mas bullicioso y jugueton periodo al amrcial y guerrero canto.” *La Gaita*, núm. 6, 3-11-1861, pàg. 1.

⁷¹ Thalberg havia realitzat, a principis dels 30, una gira per diferents països europeus, entre els quals es trobava Espanya. Posteriorment, entre els anys 1844 i 1845, Franz Liszt realitzà

reflectida aquesta fama de l'instrument, tant a la premsa musical del moment –en forma de notícies de recitals, concerts, etc.– com a l'activitat editorial, a través d'una àmplia oferta de partitures que van des de les obres per a *amateurs* fins a les peces per a virtuosos, passant per estudis, mètodes, o reduccions dels principals èxits operístics del moment.

També haurem de considerar que Barcelona, una de les ciutats amb major activitat musical del país, va ser una de les primeres ciutats espanyoles en la que es va fundar un conservatori: el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II, d'iniciativa privada, que mantenia llaços i vinculació amb el Teatre del Liceu. En un període relativament breu de temps es va afegir un segon conservatori, de règim municipal: la Escuela Municipal de Música. Amb finalitat teatral, o també per a proporcionar instrumentistes per a la Banda Municipal al principi, aquests centres –protagonistes de l'ensenyament musical a l'època que ens ocupa–, van incorporar el piano als seus plans d'estudis des dels seus inicis, creant una escola que donarà figures de relleu internacional, com Maties Miquel, Màrius Calado i Joaquim Canals fins a arribar, al tombant de segle, a pianistes de la talla d'Albéniz o Granados.

una gira de concerts per Portugal i Espanya, deixant una profunda petjada al nostre país i rebent, el 1844 de la Reina Isabel II el nomenament de *Caballero Supernumerario de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III*. Posteriorment, entre el 1851 i 1852 Gottschalk va oferir diversos concerts a Espanya, arribant a convertir-se en "protegit" de la reina.

CAPÍTOL 2

La Delfineta passejava[...] recalant sempre en el tamboret d'aquell piano que desvariejava i no feia sinó quequejar com un taral·lirot. Així la sorprengueren les noies Llopis.

-[...]Mireu, estic sola, sola. La mamà ha sortit, i estava batallant amb aquest diantre de Chant d'amour! No el puc agafar! No puc de cap manera!

—Ah!...Es aquel que oímos en casa monsieur Diligeon —féu la gran, l'Emília.

—Que rebé que el toca, en Vidiella!, eh?

—No és d'Henselt? —preguntà la Rachel, la petita.

—¡Ah!... Pero ¡hija, si lo hubieses oído en París a Planté, como nosotras se lo oímos!... Rachel, tu t'en souviens, cette soirée, salon Érard? ¡Qué delicia, hija, qué delicia! ¡Aquello era un cielo, la gloria!... ¡Ah! Paris, Paris, mon cher Paris!

—exclamà l'Emília engorjant i arrossegant la veu com Sara Bernhardt.

Llavors s'armà una petita discussió: la Delfineta també l'havia sentit, en Planté, i li agradava més en Vidiella. «Aquest tenia més poesia, més calor al cor, més sentiment». Però l'Emília sostingué que el Planté del saló Erard, a París, no era el Planté sentit a Barcelona.

La febre d'or, Narcís Oller, 1980

CAPÍTOL 2. PARÍS, FAR CULTURAL D'EUROPA. LA FORMACIÓ DELS PIANISTES CATALANS A PARÍS

A la segona meitat del segle XIX, París s'havia consolidat com el focus del virtuosisme pianístic que, juntament amb Londres, projectava la seva influència a tota Europa. La capital francesa reunia les condicions econòmiques, socials i culturals perquè els pianistes de l'Europa central, i així mateix els catalans, poguessin emprendre una carrera internacional. Per tal de conèixer amb profunditat l'activitat musical dels pianistes catalans que van anar a formar-se a París, i els intercanvis musicals entre França i Espanya, ens remetem a les publicacions i a la tesi de Montserrat Bergadà: *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*.⁷² És per això que en aquest apartat, on la nostra pretensió és situar el context de la formació dels pianistes catalans, partim de les dades formulades en les seves investigacions i en la tesi de Frédéric de La Grandville⁷³ sobre els orígens del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París. Ens interessa centrar l'atenció en el mestratge i les obres que es donen des d'aquest conservatori,⁷⁴ ja que marcaran la trajectòria d'aquells estudiants de piano catalans que decideixen perfeccionar-se o projectar la seva carrera des d'aquesta entitat. I així també podrem valorar com transfereixen o adapten aquesta tècnica i el repertori après a casa nostra.

Una altra institució que va enfortir la vinculació entre Barcelona i París a partir del seu naixement el 1894 és l'*Schola Cantorum*. Tot l'arxiu d'aquesta institució va desaparèixer durant la II Guerra Mundial. És per això que no

⁷² BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997.

⁷³ LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979.

⁷⁴ Per a tot aquest capítol, quan parlem del "conservatori" ens referim al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París.

tenim dades del registre dels pianistes catalans i hem de confiar tant en les fonts secundàries com en el llibre que explica la història de l'Schola Cantorum des de la seva fundació fins al 1925, escrit per Vincent d'Indy i alguns dels seus col·laboradors.⁷⁵ També hem trobat d'altres documents que referencien part de la seva història, la majoria d'ells de tipus hemerogràfic i/o epistolar. Ens hi remetrem perquè recull una llista exhaustiva dels mestres de piano que van impartir classes en aquesta entitat i el repertori dels estudis de piano que els alumnes havien de superar en cada curs. I, sobretot, perquè ens interessarà veure com l'Schola Cantorum inspira l'Orfeó Català de Barcelona en la represa de la literatura musical històrica i la relació que s'estableix entre aquests dos organismes.

2.1. EL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE PARÍS

El prestigi del Conservatoire National de Musique et de Déclamation és un dels factors principals de l'alta concurrència de pianistes catalans a París.⁷⁶ Nascut dels ideals de la Il·lustració i de la Revolució Francesa⁷⁷ amb la missió d'ensenyar música a qualsevol alumne que demostrés tenir qualitats musicals, aviat esdevé un model.

⁷⁵ INDY, Vicent d'. *La schola cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*. París, 1927.

⁷⁶ L'inici del conservatori el va dirigir François-Joseph Gossec, Méhul i Cherubini, amb Bernard Sarrette a càrrec de l'organització, quan l'ensenyament es limitava a les disciplines instrumentals, especialment de corda i vent. L'any 1800 Sarrette es fa càrrec de la institució, i els ensenyaments del conservatori s'estenen també a l'art dramàtic i a la dansa. Durant la restauració borbònica (1814-1830), a causa de l'origen revolucionari del conservatori, aquest romandrà tancat. El 1816 va ser transformat en l'Escola Reial de Música i de Declamació sota l'administració d'un inspector general, François-Louis Perne. Aquest canvi va comportar reduccions en el nombre de professors i d'activitats. La institució no recobrà el seu prestigi fins al 1822, quan Luigi Cherubini és nomenat director. Els successors de Cherubini, i directors al capdavant del conservatori en el període que ens ocupa van ser: Esprit Auber (1842-1871), Ambroise Thomas (1871-1896), i Théodore Dubois (1896-1905).

⁷⁷ A través de la llei de la Convenció de 1795.

El conservatori sorgeix de la fusió de l'École Royale de chant i de l'Institut National de Musique. Mentre l'École Royale de chant ensenyava diverses assignatures però es consagrava a l'òpera, l'Institut National de Musique – d'origen militar–, promovia les classes d'instrument de vent en detriment dels altres instruments. Mentre a l'École el clave tenia únicament el paper d'instrument acompanyant i no de solista, a l'Institut no s'hi impartia ni clave ni piano.⁷⁸

La coexistència d'aquests dos centres musicals a la capital de França era viable perquè els estudis que s'hi dispensaven eren complementaris, però l'aspiració d'aconseguir un ensenyament musical complet condueix a l'aliança de les dues entitats. En aquesta fusió, l'Institut tenia una avantatge clar: el seu origen popular versus l'origen reial de l'École. Tot i això, la concepció del piano de l'École –com a instrument acompanyant– anirà marcant l'esperit del conservatori. Recordem que fins a finals de l'Antic Règim el clave representava l'escola seriosa i el piano era considerat com un element de curiositat, però la revolució posarà aquest i d'altres aspectes en qüestió. Els canvis polítics que caracteritzen el segle XIX afecten el terreny educatiu. L'educació segueix l'evolució de les preocupacions contemporànies. Tant és així que, en un moment donat, es creurà que el conservatori francès ha de formar músics per a la pàtria: “Dans la pensée des membres de la Convention, le Conservatoire était destiné à devenir un rouage politique ayant à reemplir une fonction dans l'Etat; il devait par son concurs, augmenter l'éclat, ajouter à la splendeur des solennités patriotiques”.⁷⁹

És per això que podem afirmar que la permeabilitat d'aquesta institució musical al context polític és absoluta. Així, per exemple, la tornada a l'Antic Règim al 1816 provoca un retrocés amb la concepció de formar músics per al rei, i es torna a privilegiar la figura de l'acompanyant i les classes instrumentals han de competir amb el cant, que està afavorit per l'òpera. No

⁷⁸ En tot aquest capítol quan parlem del “l'École” ens referim a l'École Royale, i quan parlem de l'“Institut” ens referim a l'Institut National de Musique.

⁷⁹ BOUTAREL, Amédée. “Les origines du Conservatoire de Musique” a *Le Ménestrel*, 1883, pàg. 276.

serà fins a la Revolució de 1830 que es tornarà al model amb el que es va iniciar el conservatori.

Segons La Grandville,⁸⁰ des de la seva obertura, el 1795, el personal del conservatori es dividia en pedagògic i administratiu. Entre el personal d'administració hi havia un Comitè d'ensenyament encarregat de decidir sobre l'admissió d'alumnes, el mode d'ensenyament, l'atribució docent dels professors, la tria del repertori i l'organització dels exàmens. Aquest comitè estava format per cinc inspectors, que eren compositors i havien de tenir quatre anys d'experiència docent per a desenvolupar aquest càrrec. Les atribucions d'aquest comitè determinava la vida de l'escola. Cada classe del conservatori era inspeccionada un cop al trimestre, i a partir de 1808 dues vegades a l'any. Es valorava l'estat de l'estudi i es decidia si es mantenien els estudis o se suprimien. Aquest sistema d'ensenyament és completament nou en relació amb la tradició de l'ensenyament a l'Antic Règim, que no tenia aquesta vessant verificadora de la inspecció. I aquesta vessant és la que permetrà preveure millors resultats pedagògics al conservatori.

Els inspectors s'encarregaven de revisar cinc matèries: solfeig; cant i declamació; instruments de vent; instruments de corda; i piano, harmonia i composició. En aquesta classificació observem com el piano es distingeix dels instruments de corda i de vent, ja que és un instrument polifònic, i se situa amb l'harmonia i la composició. És a dir, que el piano es situa en el grup de les disciplines més complexes a estudiar.

Pel que fa a l'admissió dels alumnes, qui decidia si s'admetia o no un alumne eren aquests inspectors. Només s'acceptaven els alumnes que sabien llegir música, la qual cosa, ja era una restricció, ja que a l'època que ens ocupa l'analfabetisme era dominant. En el cas que els alumnes no tinguessin cap noció de música només se'ls acceptava des dels 8 als 13 anys i se'ls posava a les classes de solfeig. Si tenien suficients nocions de música, s'acceptaven els

⁸⁰ LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979, pàg. 31.

homes de 8 a 30 anys i les dones de 8 a 25 anys a les classes instrumentals i de solfeig avançat.

A partir de 1808 aquestes condicions d'acceptació canvien: "Après 1808, les conditions d'âge deviennent plus rigoureuses; le Conservatoire n'admet plus d'aspirant âge de plus de vingt-cinq ans, mesure qui ne touche que les homes, et par conséquent ayant peu de repercussions sur les classes de piano".⁸¹

D'aquesta afirmació es pot deduir que eren les dones les que més estudiaven el piano.

Així, com un aspirant podia esdevenir alumne a una classe de piano del conservatori? A partir de 1800 només es demana una partida de naixement certificada per a l'ingrés, fet que ens demostra fins a quin punt el conservatori és liberal, en aquests inicis. Després, l'aspirant esperaria el proper examen d'admissió, que es realitzaven a l'octubre, gener, abril i juliol, seguint el Reglament de 1796. Entretant, l'alumnat podia assistir a les classes com a oient. Aquesta "matrícula viva" afectava la qualitat de l'ensenyament, però la idea d'un examen d'admissió anual encara serà posterior. L'inspector admetia, preferentment, aquells alumnes que tenien més coneixements. Entre els que no tenien coneixements s'admetien per ordre d'inscripció. Més tard, el reglament de 1808 precisa que l'inspector només proposi. D'aquesta manera, guanya importància el professor responsable de la classe. Finalment, i per frenar els fluxos d'aspirants, que cada vegada eren més elevats, a partir de 1808 ja no s'admetien alumnes que no sabessin música.

A partir de 1816 desapareix el conservatori com a tal i esdevé École Royal, sota la direcció del M. l'Intendant Général des Menus-Plaisirs du Roi, qui canviarà el funcionament de les comissions.

De 1822 a 1841 hi ha vigent un nou reglament que no accepta alumnes estrangers, per la qual cosa un grup nombrós de pianistes catalans passen a fer classes particulars amb els professors encarregats de la classe superior, com Kalkbrenner, Prudent i Zimmermann. Aquestes classes particulars són

⁸¹ *Ibid.*, pàg. 41.

possibles pel fet que aquests professors no estan ben reconeguts econòmicament al conservatori i perquè als mateixos mestres els interessa compaginar la seva plaça amb classes particulars a l'alta societat de París.

A l'entrada del 1900 aquesta situació no millora. Les queixes sobre l'organització i el pla d'estudis arcaic del conservatori comencen a ser tan recurrents que, el 1892, el ministre d'Instrucció pública i de Belles Arts encarrega a Vicent d'Indy una proposta per a redirigir-lo.⁸² La proposta d'Indy no convenç i, davant les resistències, Indy es retira i emprèn la creació de l'Schola Cantorum.

Així, mentre “À la fin du XIX siècle, la faiblesse générale de l'enseignement du Conservatoire tient avant tout à l'empirisme grossier de l'organisation des études, et au parti pris dans l'instruction”,⁸³ el projecte de l'Schola Cantorum s'anirà consolidant: “Dès 1901, dans l'esprit de tous, il ne fait aucun doute que la Schola est une maison concurrente de l'École Niedermeyer et du Conservatoire”.⁸⁴

2.2 L'SCHOLA CANTORUM I L'ORFEÓ CATALÀ, CAMINS QUE ES TROBEN.

El 1894, com hem dit, es crea l'Schola Cantorum.⁸⁵ Es tracta d'un centre de signe declaradament religiós que neix amb la voluntat de ser un referent alternatiu a la institució laica del Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Si bé el conservatori havia prioritzat l'ensenyament instrumental en detriment del repertori històric, l'Schola Cantorum es proposa renovar la música moderna amb el coneixement de la música del

⁸² La proposta d'Indy es basa en la divisió de l'ensenyament en dos graus: un grau per a l'educació tècnica i un altre grau per a l'educació artística, amb el coneixement profund de la literatura de l'instrument.

⁸³ MICHEL, Fabien. “La schola, une pédagogie nouvelle” a *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges Martin Witkowski*. Paris: Symetrie, 2003, pàg. 43.

⁸⁴ *Ibid.*, pàg. 50.

⁸⁵ Situada al carrer Stanislas i després al carrer Saint-Jacques 269 de París.

passat. Charles Bordes, Alexandre Guilmant i Vincent d'Indy impulsen el centre amb la voluntat de recuperar la grandesa de la música religiosa.⁸⁶ Inspirats en la tradició gregoriana i palestriniana, ressituen la creació de la música religiosa moderna tot respectant els textos i les disposicions de la litúrgia. Amb aquest mateix objectiu es publica la revista mensual *La Tribune de Saint-Gervais*.

No pretenen fer una escola rival al conservatori, ja que les ideologies són ben diferents. Per a Indy, una escola d'art no pot ser una escola professional: "D'Indy déclare la guerre à l'enseignement officiel sur tous les fronts: pour marquer sa différence, la Schola répudie le système des concours et bannit la "recherche de l'originalité à tout prix".⁸⁷

Mentre que estudiar al Conservatoire National de Musique et de Déclamation era gratuït, l'Schola Cantorum era de pagament i sols alguns alumnes es podien beneficiar de les beques. Tot i això, molts pianistes catalans van triar matricular-s'hi perquè no hi havia limitació d'edat ni de nacionalitat per a estudiar-hi. El preu de 33 francs al mes, segons Joaquín Nin, era una mica elevat, però precisa que "y'l deixeble té'l dret d'assistir a tots els cursos que's donen a l'escola".⁸⁸ Sí que hi havia alguns cursos populars que eren de franc, però tots els cursos de nivell superior eren de pagament. L'estratègia possible dels alumnes era participar en els concerts de l'escola, amb el que se'ls reduïa una mica el preu.

L'ensenyament del piano no estava enfocat a formar virtuoses sinó a complementar una formació musical. Aquesta formació tenia tres nivells, i únicament l'alumnat que acabava el nivell superior rebia la qualificació d'excel·lent o notable, que equivalien al primer i al segon premi del conservatori parisenc.

⁸⁶ PORCILE, François. *La belle époque de la musique française*. París: Fayard, 1999.

⁸⁷ MICHEL, Fabien. "La schola, une pédagogie nouvelle" a *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges Martin Witkowski*. París: Symetrie, 2003, pàg. 47.

⁸⁸ NIN, Joaquín. "Diverses observacions sobre dos grans centres musicals" a *Revista Musical Catalana*, 1909, pàg. 237.

Entre els professors honoraris que van impartir-hi classes de piano, consten:

“Albeniz (I.): Piano 1er degré (1898-1901) i Blanche Selva:⁸⁹ Piano 2e degré (1901-1921); Piano supérieur (1908-1921)”⁹⁰

Per tal de veure com s'organitzaven per a superar aquests dos nivells recollim el programa de l'Schola Cantorum on consten les peces d'estudi que s'havien de superar en el primer curs i en el curs intermedi de piano:

«1^{re} Division

Programme de l'examen: une pièce d'étude; une pièce des XVII et XVIII siècles; une pièce des XIX et XX siècles.

Pièces d'Etude:

Alkan, Préludes (les plus faciles); Gigue.

Cramer, Etudes.

Chauvet, Etudes (préparatoires à Bach).

Czerny, Petite Vélocité.

St. Heller, Etudes et Préludes (les plus faciles).

Kullak, Etude des Octaves (1^{er} et 2^e fascicules).

Le Couppey, La Difficulté.

Mariotte, 100 Canons.

Saint-Saëns, Etudes pour la main gauche seule (n^{os} 4 et 6).

2^e Division

Pièces d'Etude:

Alkan, Air de ballet; Toccata; 1^{er} et 2^e Fantaisies; Saltarelle en mi mineur; le Chemin de fer; Chapeau bas!; Etude pour les deux mains réunies.

Chopin, Etudes (1^{er} livre, n^{os} 1,2,4,5; 2^e livre, n^{os} 2,12).

Clementi, Gradus ad Parnassum.

Czerny, L'art de délier les doigts, La Grande Vélocité;

Exercices journaliers.

Gurlitt, Tierces.

St. Heller, Etudes op. 46, Valses.

⁸⁹ El 1921 Blanca Selva s'instal·larà a Barcelona i fundarà un centre pedagògic.

⁹⁰ INDY, Vicent d'. *La schola cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*. París, 1927, pàg. 199.

Humme, Sonate en fa dièse mineur.
Kessler, Etudes (les plus faciles).
Mendelssohn, Concertos (les plus faciles). Rondo capriccioso; Etude en si bémol mineur.
Moschellès, Etudes.
Philipp, Exercices élémentaires (tenues); 2 Etudes pour la main gauche seule.
Rameau, Les Niais de Sologne.
Safonoff, Passage du pouce; Substitutions; Tierces.
Saint-Saëns, Etudes pour la main gauche seule (celles non travaillées en 1^{er} division).
Schubert, Impromptus en mi bémol, si bémol, fa mineur, ut mineur, la bémol.
Schumann, 6 Etude d'après Paganini, op.3.
Tausig, Exercices journaliers (1^{er} livre).
Weber, 1^{er} Sonate en ut majeur; Rondo brillant en mi bémol.

Cours Intermédiaires

Alkan, 12 Etudes dans les tons majeurs; Transcription de l'Ouverture de la «Flute Enchantée».
Bach, 30 variations.
De Bériot, Etudes transcendantes.
Ch. Bordes, Caprice à 5 temps.
Chevillard, Thème varié.
Chopin, Etudes (celles non travaillées en 1^{er} degré); Final de la Sonate en si bémol mineur; *Rondos*; Valses (celles non travaillées en 1^{er} degré); Concertos en mi et fa mineur (1ers mouvements).
Czerny, École du virtuose; École de la main gauche seule; Sonate d'Etude.
V. d'Indy, Sonate op,9.
Kessler, Etudes (les plus difficiles).
Kullak, Etude des Octaves (3^e fascicule).
Liszt, 2 légendes: Saint François d'Assise; Polonaise en mi; Variations sur un thème de Bach; Campanella; quelques Rhapsodies (notamment les 4^e; 83, 11^e); Leggierezza.
Mendelssohn, Sonate en mi majeur; Sonate op. 106, Concertos en sol et en ré; Préludes et Fugues.
Moskowski, Etudes.
I.Philipp, Exercices préparatoires (1^{er} et 2^e cahiers).

Saint-Saëns, Prélude en ut majeur; Allegro de concert; Etudes op. 52; Transcription du Final du 9^e quatuor de Beethoven.

Schumann, Toccata op. 7; Sonate op. 11.

Tausig, Exercices journaliers (2^e et 3^e livres).

Weber, Rondo de la 3^e Sonate en ré, Momento capriccioso.

NOTA. Les morceaux inscrits au répertoire comme pièces d'étude sont ceux dans lesquels on rencontre certaines difficultés de technique spéciales à l'instrument et qui sont, par cela même, indépendamment de leur valeur musicale, indispensables à l'éducation de élèves »⁹¹.

Per entrar a l'Schola no hi havia cap restricció en relació amb l'edat o la nacionalitat, i tampoc calia fer una prova d'accés. Alhora, el programa d'estudis responia millor a les aspiracions eclèctiques dels pianistes catalans. Tot i això, molts pianistes també sortiran de l'Schola per a perfeccionar-se a l'estranger, com Nin i Bonaterra. La posició política de l'Schola estava a favor de la descentralització de l'ensenyament així que, quan es creen les escoles regionals a França, també es reforcen les relacions amb Catalunya. El respecte del centre per la idiosincràsia de les províncies espanyoles també fa que els músics catalans vinculats a l'Orfeó Català que van a París s'hi sentin més ben acollits que no pas al conservatori.⁹² De la mateixa manera, els alumnes de l'Schola vénen a estudiar a l'Orfeó Català a Barcelona. Es forma una xarxa ben tramada.

L'associació coral de l'Orfeó Català havia nascut tres anys abans que l'Schola Cantorum, el 1891, amb l'objectiu de contribuir a difondre el repertori de cançons populars catalanes i el repertori històric.⁹³ Fundada per Lluís

⁹¹ *Ibid.*, pàg. 270.

⁹² Recordem que el juny de 1822 el conservatori prohibeix l'entrada als alumnes estrangers.

⁹³ Els orfeons aparegueren al darrer terç del segle XIX inspirats en les corals fundades a França després de la Revolució, i poc abans dels cors agrupats dins de la Societat Coral Euterpe creada per Josep Anselm Clavé. Abans de l'Orfeó Català (1891) s'havien fundat l'Orfeó Barcelonès (1853) i l'Orfeó Lleidatà (1861). Vid. AVIÑOÀ, Xosé. "Choral singing in the

Millet i Amadeu Vives va ser la base per instaurar un moviment musical català a través de la creació de la *Revista musical catalana* (1904-1936). Alhora, l'Orfeó també desenvolupa un paper important en la difusió de l'Schola Cantorum.

Aquest interès de recuperació històrica té una gran afinitat amb el nacionalisme de Pedrell. La relació es veu clara en llegir la correspondència entre Pedrell i Charles Bordes.⁹⁴ Mentre Pedrell fa propaganda de l'Schola Cantorum a través de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Bordes es compromet a donar a conèixer la trilogia d'*Els Pirineus* a França.⁹⁵

En resum, l'Orfeó acollia amb entusiasme l'alumnat de l'Schola Cantorum, amb intercanvis musicals com el que el 1901 Charles Bordes fa a Barcelona amb altres músics.⁹⁶ El que en un inici eren dos itineraris paral·lels de les dues entitats, esdevé un acostament voluntari per la coincidència d'objectius. Les dues entitats avançaran de la mà fins al 1931, moment en què els camins entre l'Schola Cantorum i l'Orfeó Català es distancien.

2.3 APRENENTATGE I TRANSMISSIÓ DE LA TÈCNICA PIANÍSTICA AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE PARÍS

Aquest apartat l'hem elaborat, principalment, a partir dels documents del conservatori que estan dipositats als Archives Nationales de France. L'arxiu més important per a la nostra cerca ha estat l'inventari AJ/37, sobre *L'École*

19th and 20 th Centuries”, a *Catalan Historical Review*, Number 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, pàgs. 83-93.

⁹⁴ Aquesta correspondència es troba a la BNC.

⁹⁵ Vid. CORTÈS, Francesc. “Les rapports du cercle de Felip Pedrell avec la France” a *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIIè-XIXè siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000, (Actes des Rencontres de Villecroze, IV), pàgs. 297-318.

⁹⁶ El 1914 serà l'Orfeó qui realitzarà a París concerts amb gran èxit, fins al 1917 on Blanca Selva fa la seva primera estada a Barcelona, on evocarà el seu origen català.

royale de musique et de déclamation, Conservatoire royal, impérial ou national de musique ou de musique et de déclamation, de 1824 a 1897. En aquest i d'altres inventaris consten els dossiers del personal docent i administratiu i dels alumnes, els registres d'entrada i sortida dels alumnes catalans, els programes i exàmens de piano, reglaments, i quadres de mestres de piano del conservatori. La informació que tenim és a balquena. D'altra banda, a través dels articles de la revista *La Ilustración* també hem pogut resseguir les audicions i els concerts que els pianistes catalans van fer a París. Finalment, la tesi doctoral de Danièle Pistone i la de La Grandville,⁹⁷ el recurs online del projecte HEMEF (Histoire de l'enseignement public de la musique en France au XIXe siècle) i el *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795-1815)* també ens han ajudat a entendre el context musical anterior al nostre estudi.



Imatge 2.1. La classe de Charles de Bériot al Conservatori de París, 1894-95. (D'esquerra a dreta: Maurice Ravel, Camille Decreus, Gaston Lévy, Edouard Bernard, Fernand Lemaire, Charles de Bériot (assis au piano), Henri Schidenhelm, Jules Robichon, Joachim Malats (assis au piano), Marcel Chadeigne, Ricardo Viñes, Cortes, André Salomon, Ferdinand Motte-Lacroix).

⁹⁷ PISTONE, Danièle. *Le piano dans la littérature française: des origines jusqu'en 1900*. Tesi doctoral. Lille: Université de Lille 3, 1975; i LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979.

2.3.1 LES CLASSES DE PIANO AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

L'estudi del piano al conservatori parteix de les classes d'acompanyament heredades de l'École Royale. Tot i això, estem d'acord amb La Grandville quan diu que l'enfocament del conservatori, des d'un inici, també va centrar-se a desenvolupar la tècnica pròpia de l'instrument.⁹⁸ Una primera evidència d'això és el palmarès dels primers pianistes premiats del conservatori: Zimmermann, Kalkbrenner i Prahder. Aquests noms deixen clar que es tracta de pianistes virtuoses i els seus mestres no els van preparar per a ser músics d'acompanyament. Una segona evidència és la fascinació que els alumnes de piano sentien pels pianistes virtuoses estrangers que passen per París. Desitjaven imitar la seva tècnica. Aquest enlluernament el reprovarà Louis Adam en el seu *Méthode de piano*, al considerar que la virtuositat deixa de banda la funció de l'acompanyament. Aquesta crítica d'Adam plasma les dues tendències de pensament que trobarem al conservatori, perquè sembla que l'enfocament del conservatori oscil·la entre dos pols: el de la tradició més "seriosa" lligada al clave i la més "moderna" lligada al piano. I és el context històric qui determina el pols preponderant. En el claustre dels primers professors de piano també es distingeixen dos grups que responen a aquests dos pols: els professors nomenats per l'École Royale i aquells professors (triatos en concurs entre 1795-1798) que tenen un interès pel piano. Tot i això, amb el temps, el conjunt d'alumnes i professors que constitueixen les classes de piano esdevenen un grup heterogeni, tant per l'origen social, com pels seus objectius d'estudi. I en aquest grup, a mesura que els antics alumnes s'integren en el cos de professors, es crea un fort vincle de comunitat.

⁹⁸ Per a documentar-nos sobre els orígens de la classe de piano en aquesta institució Vid. LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979, pàg. 59.

Així, el 1795 l'ensenyament del piano va ser encarregat a Louis Adam, Boiëldieu, Méreaux, Jadin, Pradher i Mozin. La pedagogia de la classe es basava en la imitació del mestre. El 1816 però, es va considerar que es multiplicaven inútilment massa pianistes i es va voler tornar a la tradició del pianista acompanyant.

Entre 1817-1818 Kalkbrenner i Loiger porten a terme un nou sistema col·lectiu d'ensenyament, amb grups de 8-10 alumnes. El 1834, en l'advertir que els alumnes no saben llegir a vista, Fétis refuta el sistema i advoca per la classe individual amb exercicis col·lectius. Però malgrat aquest avís, el conservatori segueix endavant amb les classes col·lectives. Aquesta decisió, juntament amb l'ús del metrònom,⁹⁹ denota, segons La Grandville,¹⁰⁰ que el conservatori no tenia un pensament tan conservador com se li ha volgut assignar.

A mesura que el nombre d'alumnes de les classes preparatòries de piano comença a créixer l'organització de les classes de piano de les dones també es veu afectada. Les alumnes més joves i amb menys nivell de piano anaven a classe amb les professores repetidores, que eren alumnes que estaven estudiant per a professores. Quan, per aquest augment d'alumnes, es comencen a rebutjar les repetidores, el director està obligat a instituir el concurs d'ingrés i a rebutjar les debutants. En el cas de les recomanacions, les dones es posen a classe de solfeig i es posposa, tant com es pot, l'ingrés a les classes de piano.¹⁰¹

A l'abril de 1826 es creen les classes preparatòries de piano per a les dones, amb 12 alumnes i una professora de piano de disset anys. Aquestes alumnes

⁹⁹ L'ús del metrònom a l'època és nou. El metrònom mecànic va ser inventat a Amsterdam l'any 1812, i el primer metrònom portàtil es va patentar al 1816. Beethoven va ser el primer compositor de renom que va anotar en les seves obres la pulsació adient del metrònom, al 1817.

¹⁰⁰ LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979, pàg. 65.

¹⁰¹ Cherubini, quan es va trobar en la mateixa situació l'any 1822, col·loca les alumnes a classe de clave o baix continu, i al registre de les classes escriu "se destine au piano".

després podien seguir els seus estudis amb L. Adam. Les alumnes que Bergadà registra dins el nostre paràmetre cronològic d'estudi són: Pilar Fernández de la Mora, que guanya el Premier prix el 1884 i Laura López Ontiveros, amb la classe de Victor Duvernoy entre 1895 i 1899, i Mercedes Rigalt, que estudia amb Henry Fissot.¹⁰²

La classe preparatòria per als homes es crea l'any següent, el 1827.¹⁰³ Tot i això, les classes superiors de piano no seran mixtes fins a l'arribada de la primera guerra mundial. El 1850, inici cronològic del nostre estudi, hi havia la següent disposició:

Enseignement musical
Instruments à touches et à cordes.

Désignation	Classes	Professeurs		Répétiteurs
		titulaires	agrégés	
<i>Orgue, improvisation</i>	1	1		
<i>Clavier (élèves hommes)</i>	2	"	1	1
<i>" (femmes)</i>	3	"	1	2
<i>Piano (hommes)</i>	2	2		
<i>" (femmes) (1)</i>	3	2	1	
<i>Harpe</i>	1	1		

(1) *Suppression d'une classe.*

Imatge 2.2. "Enseignement musical. Instruments à touches et à cordes", 1850, Sèrie AJ/37, 269 a 270, ANF.

¹⁰² BERGADÀ, Montserrat: "Les pianistes espagnols au Conservatoires de Paris au XIXe siècle" a Lesure, François, (ed.). *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV), pàg. 212.

¹⁰³ En francès, el terme classe "spéciale" és el precedent de la nostra classe "superior", que es distingia així de la "classe preparatòria".

El curs de piano al conservatori tenia deu mesos de classe, d'octubre a agost, amb un ritme de tres classes per setmana. Els exàmens de les classes tenien lloc al mes de juny i els concursos de premis a l'agost.

En les primeres proves d'admissió a les classes del conservatori els aspirants podien dur una peça lliure, i no serà fins al 1817 que es donen instruccions sobre el programa per a la prova d'accés, demanant un repertori clàssic de concerts i sonates. El 1840 Cherubini, per tal d'evitar reclamacions¹⁰⁴ dels alumnes de piano lliures, limita la tria de les peces per a la prova d'accés a tres gèneres de composició: concerts, sonates i fugues. Per als concerts i sonates es podia escollir entre Mozart, Haydn, Beethoven, Clementi, Hummel, Dussek, Ries, Weber o Field. Per a les fugues: S. Bach, E. Bach, A. Scarlatti, D. Scarlatti, Haendel, Mozart, Clementi, Albrechtsberger.

Com veiem, en les obres a triar, no hi ha obres contemporànies (cap Chopin, Kalkbrenner o Thalberg...). De fet, fins al 1850 veiem una absència completa de música contemporània alemanya (Shubert, Shumann i Brahms). Pel que fa a Liszt, la seva música es considera tan difícil que s'ha d'esperar el 1899, al Concurs de Femme, per veure'l formant part del programa. D'aquí les veus crítiques que opinen: "Or, l'avenir de la grande technique du piano est représenté par ces maîtres que le Conservatoire ignore au detriment du niveau de ses élèves pianistes".¹⁰⁵

Aquestes crítiques cap al conservatori van en augment. D'una banda, l'exigència mecànica és elevada i ocasiona contradiccions, com demanar exercicis d'octaves que exigeixen una extensió de la mà molt gran, mentre els reglaments relatius limiten l'edat de l'alumnat. D'altra banda, el centralisme i la falta de flexibilitat topa amb una realitat que es transforma més ràpidament: el conservatori no pot seguir l'evolució fulgurant del piano. Le

¹⁰⁴ Era freqüent que les famílies pressionessin perquè els seus fills fossin admesos al conservatori, com la reialesa francesa i algun sobirà estranger belga, que no dubten a demanar el favor.

¹⁰⁵ LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979, pàg. 360.

Grandville s'afegeix a les crítiques. Opina que els pedagogs i pianistes que mobilitzen el públic francès no provenen del conservatori, i es pregunta:

“le Conservatoire a-t-il favorisé l'épanouissement d'une école français de piano? Notre conclusion, limitée à l'année 1850, doit répondre par la négative. La classe de perfectionnement devrait représenter l'élite pianistique française. Or, les virtuoses ou les pédagogues du piano les plus renommés du XIX siècle, ceux qui mobilisent perpétuellement le public et les journaux, ne sont pas issus du Conservatoire. En se refusant à être une “pépinière de petits talents de Société”, l'école est allée trop loin dans le sens d'une modestie inacceptable dans les fresques romantiques. Pendant longtemps encore, les élèves de piano d'un niveau supérieur iront se perfectionner à Berlin ou à Vienne.”¹⁰⁶

Per sort, com veurem, entre 1850 i 1900 hi haurà una sèrie de mestres pioners que, amb l'impuls del sentiment nacional de la renaixença francesa a l'1870, asseguraran el camí de l'hegemonia pianística a França.

2.3.2 EL MESTRATGE DE LA CLASSE SUPERIOR DE PIANO AL CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

La musicòloga francesa Danièle Pistone, a la seva tesi doctoral *Le piano dans la littérature française* de 1975 es pregunta, tal com farem nosaltres al capítol 4 sobre “Els mestres de piano a Barcelona”, com s'anomenen les persones dedicades a la docència del piano. La resposta la troba en la literatura francesa, on escriptors com George Sand, Víctor Hugo, o Béranger en

¹⁰⁶ *Ibid.*, pàg. 381.

L'Education des Demoiselles, coincideixen a referir-s'hi amb el terme "maître de musique": "Il lui avait donné un maître de musique, un piano, une petite bibliothèque".¹⁰⁷

En aquest apartat farem un recorregut pels "maîtres de musique" que són considerats els fundadors de l'escola francesa de piano i que, des de la institució del conservatori francès, situen el piano en un primer nivell. L'orgull d'assolir aquesta fita no s'amaga:

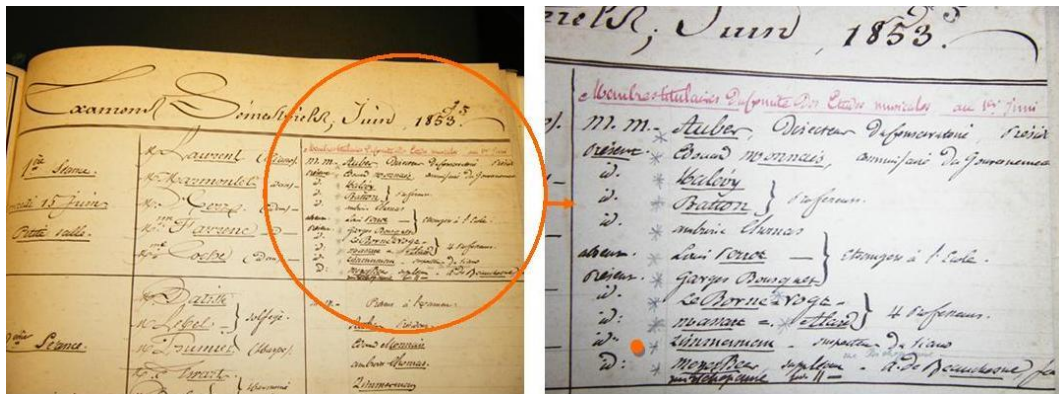
"Nostre Conservatoire est fondé. Tous nos professeurs s'y montrent d'abord classiques la manière de Clémenti, Mozart, Cramer, Dussek, mais en amenant peu à peu le style de l'instrument vers le caractère français par l'élégance, la vivacité, la variété des traits, la franchise, la finesse, l'expression des mélodies. C'est le moment où les oeuvres de Hummel, de Pixis, de Ries, de Field, de Moschelès, de L. Adam, de Czerny, de Kalkbrenner, de Bertini, de H. Herz et de notre Zimmermann présentent ce grand développement dans la conduite des pièces de tout genre, et cette beauté d'exécution qui place définitivement le piano au premier rang des instruments solo".¹⁰⁸

Com a predecessors a la nostra etapa d'estudi tenim a tres figures cabdals. Un d'aquests primers puntals de l'escola francesa de piano és Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (1785-1853). Fill d'un transportista de piano, gaudeix d'una formació excepcional. És anecdòtic llegir com el seu pare feia passar proves d'intel·ligència i d'aptitud als professors de piano abans de contractar-los. Zimmermann va ser admès a la classe de Boïeldieu al conservatori i aviat fa uns progressos sorprenents, com guanyar el primer

¹⁰⁷ HUGO, Victor. *Les travailleurs de la Mer*. Vol. 8, llibre III. París: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie., 1866, pàg. 158.

¹⁰⁸ LABAT, Jean Baptiste. *Zimmermann et l'école française de piano*. París: Courrier de Tarn-et-Garonne, 1865, pàg. 14.

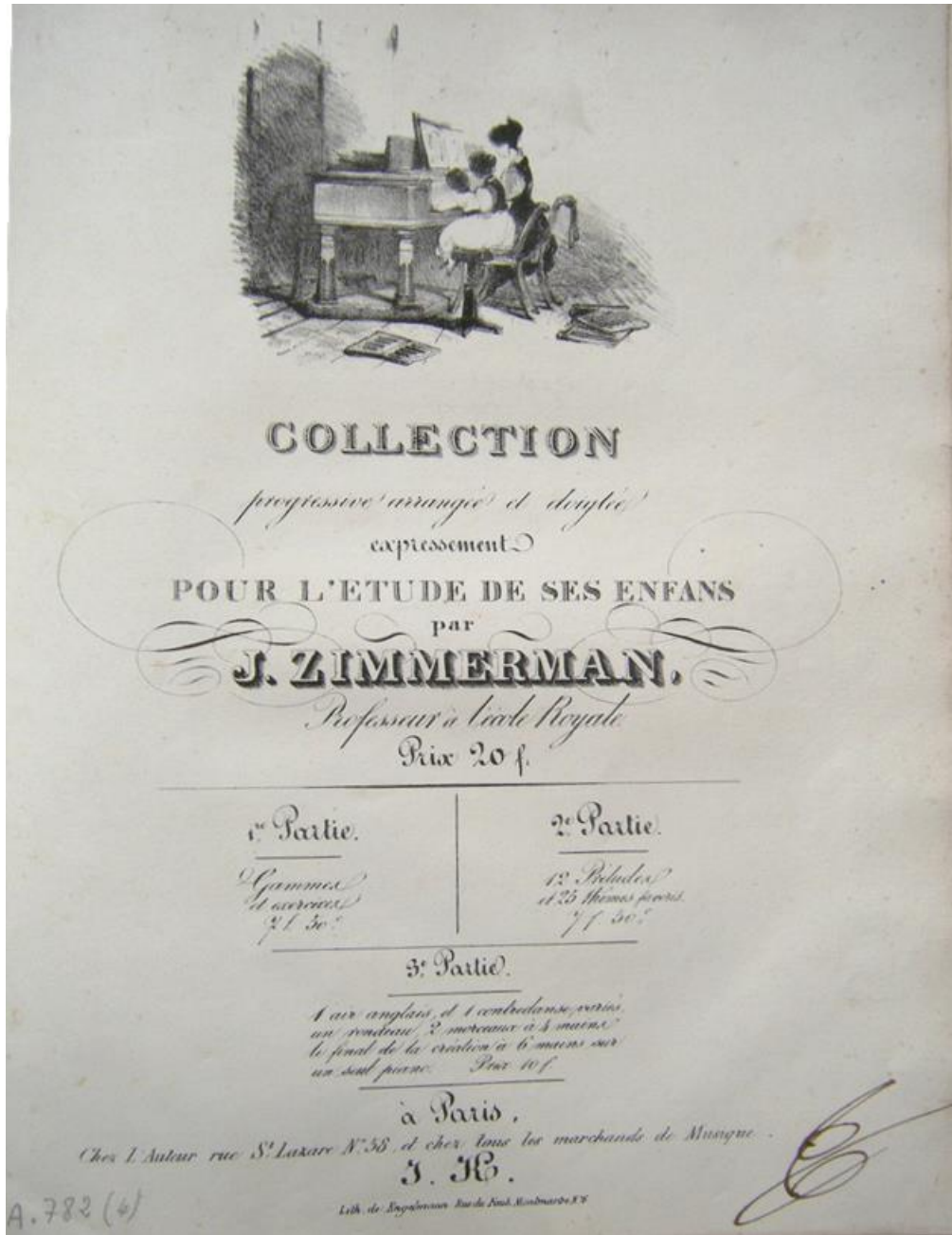
premi del concurs de piano, per davant de Kalkbrenner. Amb aquest i altres triomfs es situa al costat dels pianistes estrangers més virtuoses. En els vint-i-vuit anys que exerceix al conservatori -de 1820 a 1848-, el seu alumnat també guanya un nombre elevadíssim de distincions: 59 primers premis i 51 segons premis. Alumnes joves i virtuoses com Marmontel. Sembla que aquesta precocitat no agradava al jurat, tot i que aviat es va evidenciar que es tractava de talents ben consolidats. Émile Prudent en va ser el seu assistent, que entrarà a formar part com a professor de piano al conservatori el 1840. El treball pedagògic de Zimmermann va ser tan valorat que al marxar del conservatori l'anomenen inspector per tal que el centre no perdi el seu assessorament. En la següent imatge podem veure com es recull aquest càrrec en les anotacions per als exàmens semestrals de piano del 15 de juny de 1853:



Imatge 2.3. "Examen Semestriel, Juin, 1853", Sèrie AJ37, 271 a 272, ANF.

Reuneix els seus preceptes a *l'Encyclopédie du pianiste*¹⁰⁹ per educar al pianista en la doble faceta de compositor i intèrpret, des d'on impregna l'escola de piano francesa amb la flexibilitat i independència de dits, l'accentuació de la melodia que crea una sonoritat característica, i l'ús prudent del pedal. Pere Tintorer va estudiar amb ell entre 1834 i 1836.

¹⁰⁹ *Encyclopédie du pianiste*, París, [1840].



Imatge 2.4. Portada de l'obra *Collection progressive arrangée et doigtée expressément pour l'étude de ses enfants* par J. Zimmerman, Professeur à l'École Royale de J. Zimmermann, ANF.

Al costat de les classes superiors de piano de Zimmermann hi havia les d'Adolphe-François Laurént (1852-1859). Mentre el primer va tenir un èxit rotund, les classes de Laurént van ser menys sol·licitades. El 1828 Cherubini tria a Laurént com a professor perquè el fet que aquest hagués estat deixeble de Zimmermann assegura una continuïtat d'ensenyament al conservatori. Laurént fa classes del 1828 al 1862. Segons explica Bergadà, tenim poca

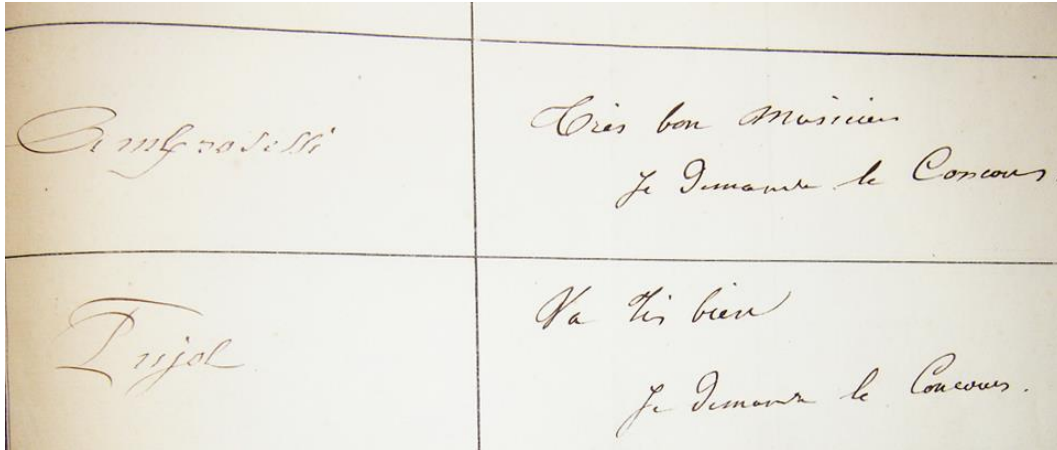
informació sobre el funcionament de les seves classes, i segurament usava el *Méthode de Piano du Conservatoire [...] adoptée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement* de Louis Adam,¹¹⁰ com a tradició de la mateixa institució.

Joan Baptista Pujol entra com alumne de Laurént a l'edat de 15 anys i 6 mesos. Les valoracions que Laurént té anotades són sempre positives. A tall d'exemple, les de 1853 diuen: "Bon élève exécution remarquable"; "Va très bien. Je demande le Concours".

Conservatoire de Musique et de Déclamation.
Examen du Concerto 15 Décembre 1853
Classe de Piano.
M. Larrens Professeur

Noms des Elèves.	Rapport du Professeur.
Remigichinski	Bon élève & accorde 1852
Esny	Progrès sensibles
Lujol	Bon élève exécution remarquable.

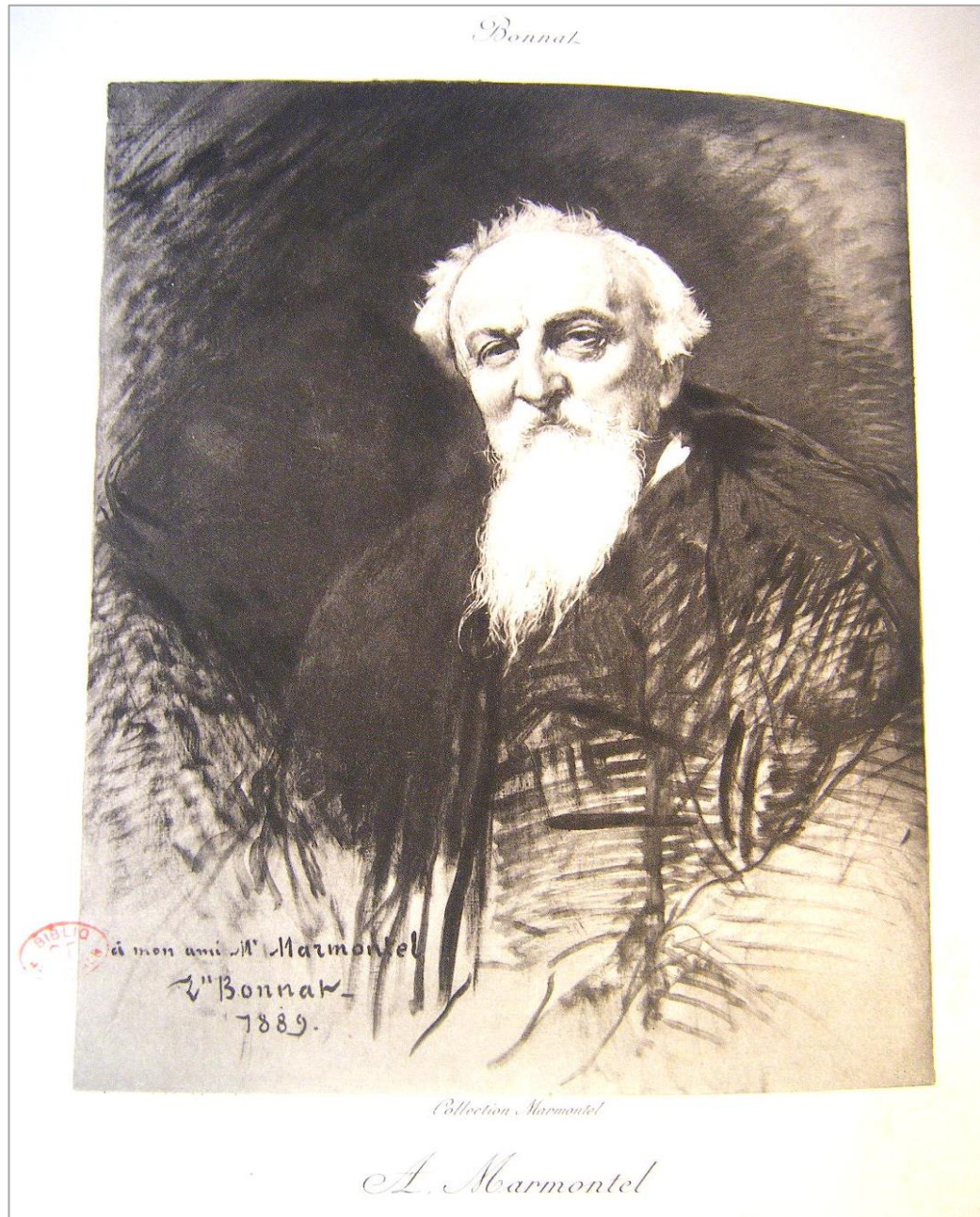
¹¹⁰ ADAM, Jean-Louis. *Méthode de Piano du Conservatoire [...] adoptée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement*. Paris: Imprimerie du Conservatoire, an XIII [1804].



Imatge 2.5. Valoracions de Laurént sobre les classes de piano dels seus alumnes al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, 1853, Sèrie AJ/37, ANF.

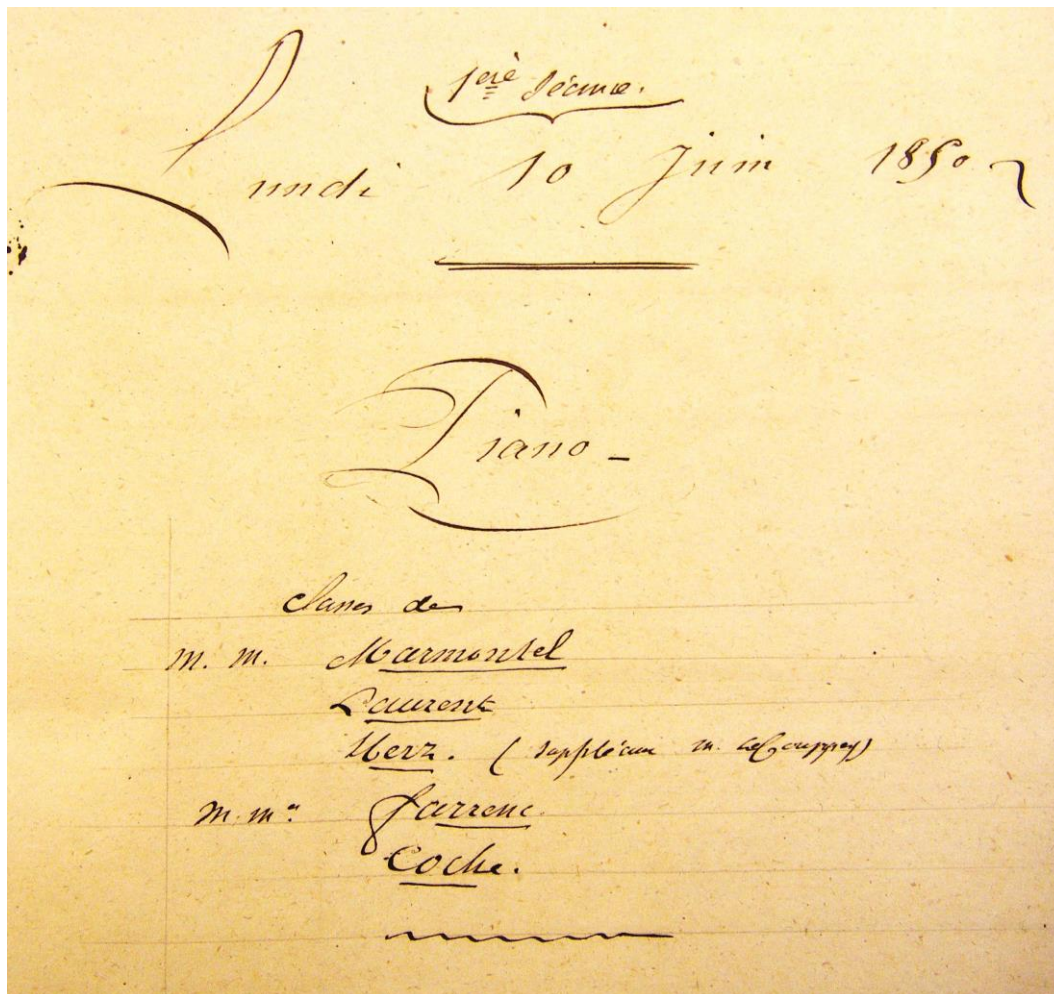
El tercer predecessor és Louis Adam (1758-1848) que va ser professor superior de piano al conservatori de 1797 al 1842. El mètode que porta el seu nom és el fruit d'una voluntat col·lectiva de la comissió especial del Conservatori. L'obra es centra en l'economia de moviments: només s'ha de moure l'avantbraç, la zona del colze a l'espatlla del cos ha d'estar immòbil i la tècnica s'ha d'assolir de forma gradual. Aquesta obra s'insereix dins el repertori obligat del conservatori per tal d'assegurar una unitat en l'ensenyament a partir de 1800, però aquesta decisió se suavitzava a partir de 1828, quan els professors de piano podran introduir les obres que ells creguin adients.

Dins el nostre període d'estudi tenim a Antoine François-Marmontel (1816-1898) com a successor de Zimmermann a la classe superior del conservatori, que serà professor entre 1848 i 1887.



Imatge 2.6. Pintura d'A. Marmontel. *Catalogue des tableaux de M. A. Marmontel*, 1898, ANF.

El 1850 Marmontel comparteix docència amb Laurént i Herz, en les classes per als homes; i tenim a Farrenc i Coche per a la docència de les dones.



Imatge 2.7. Professorat de les classes de piano al Cosnervatoire National de Musique et de Déclamation de París, 1850, Sèrie AJ/37, ANF.

Marmontel va escriure nombroses obres pedagògiques sobre l'ensenyament del piano, de les que n'escollim el *Vade-mecum du professeur de piano*¹¹¹ pel seu alt interès. Marmontel insisteix que l'ensenyament del piano necessita un ensenyament elemental de base molt curós. Considera que el professor del nivell elemental ha de ser experimentat, ja que massa sovint després s'han de corregir vicis elementals.

¹¹¹ *Vade-mecum du professeur de piano: catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporanis*. París: Heugel, [1876].

Autor	Antoine François-Marmontel
Títol	<i>Vade-mecum du professeur de piano</i> : catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains.
Edició	París: Heugel, [1876]
Descripció física i valoració del contingut	<p>Es tracta d'una obra teòrica on es detallen tots els aspectes relacionats amb l'ensenyament del piano: des de com escollir el primer professor i com estudiar fins a detallar quines obres per a piano treballar en cada curs i com assolir les qüestions tècniques més específiques.</p> <p>Es classifiquen els mètodes de piano que es recomanen als professors:</p> <p>I.-Méthodes élémentaires et progressives</p> <p>Pour les enfants: <i>Méthodes primaires</i> d'Henri Lemoine et d'Ad. Le Charpentier; <i>A.B.C.</i>, de J.-B. Duvernoy, de F. Le Couppey et J.-L. Battman; Nouvelle méthode théorique, pratique et progressive de E. Bischoff; Méthode élémentaire de C. L. Hanon.</p> <p>Les cinq doigts: Méthode de Félix Cazot; <i>Méthodes extraites des grandes Méthodes</i> de L Adam; F. Hunten et H. Rosellen; cours de piano de Anton Shmoll; Les Petites Etudes de H. Valiquet.</p> <p>II. Méthodes élémentaires et progressives</p> <p>Méthode Félix Cazot; Méthode complète de Henri Lemoine; Méthode de Conrad Berg.</p> <p>III. Grandes Méthodes</p> <p>Louis Adam. <i>Grande Méthode pour le Conservatoire</i> Clementi. <i>Grande Méthode</i> Zimmermann. <i>Encyclopédie du pianiste</i> Ch. Czerny. <i>Grande Méthode en trois parties</i> Henri Herz. <i>Grande Méthode</i> H. Bertini. <i>Grande Méthode</i> Kalkbrenner. <i>Grande Méthode</i> J. Hummel. <i>Grande Méthode</i> Moschelès. <i>Méthode des Méthodes</i>, commentée par Fétis Liebert et Stark. <i>Méthode</i>, tres populaire en Allemagne Ch. Duvois. <i>Le Mécanisme du piano appliqué à l'étude de</i></p>

	<i>l'harmonie.</i> A.Villoing. <i>L'École pratique du piano.</i>
--	---

La recerca d'una sonoritat *cantabile* per Marmontel l'hereta de Zimmermann, qui l'havia heretat de Boildeau. Tots tres formen una cadena pedagògica que continua amb els pianistes catalans: Miquel Matías fou alumne de Marmontel al conservatori; i Carlos G. Vidiella, Esteban Martí, Agustí Salvans i Isaac Albéniz ho van ser també a través de les seves classes particulars.

Georges Mathias (1826-1910) desenvolupa la seva tasca docent com a professor entre 1862 i 1887. El cas de Mathias és curiós perquè ell primer rep classes de Friedrich Kalkbrenner i després de Frédéric Chopin, però a l'hora de portar a terme el seu ensenyament es queda amb el sistema tècnic del primer mestre, Kalkbrenner, i no incorpora els elements de la participació de l'avantbraç de Chopin. És, per tant, més partidari d'una execució clara i expressiva, i refusa la pressió i el pes excessiu en l'atac. Florencio Torrent, Màrius Calado, Joan Baptista Pellicer, Emili Sabater i Santiago Riera rebran classes d'ell al conservatori.

Charles Wilfrid de Bériot (1802-1870) "peut être considéré une figure clé dans la formation des pianistes catalans. [...] nous croyons que c'est un concours de circonstances qui a fait que tous les élèves catalans –et espagnols aussi– se sont adressés à ce professeur dès sa nomination au Conservatoire".¹¹² Santiago Riera, Ricard Viñes, Enric Granados, Joaquim Malats, Francisco Cortés, Frederic Lliurat i Alejandro Ribó foren alumnes seus al conservatori. Malats entra al conservatori amb 17 anys i 6 mesos, el 1889.

El 1891, Bériot escriu sobre Viñes: "Elève hors pair; le meilleur de la classe avec Argaing Prière d'écouter son morceau juq'uau uau bout (5 minutes de durée). I sobre Malats: "J'ai constaté chez cet élève de grandes qualités et de

¹¹² BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relatins musicales entre la France et l'Espagne.* Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997, pàg. 90.

grands défauts. Comme il a de la bonne volonté et qu'il est travailleur j'espère obtenir un bon resultat avant peu".

415 447

Conservatoire National de Musique et de Déclamation

Examen du Vendredi 19 janvier 1891

Classe de Liano

M. de Bériot professeur

Noms des Elèves	Age	Année admis	Rapport du Professeur
<p>Podement</p> <p>a conc. 1889-90</p> <p>4^e Scherzo Chopin</p>	18.4	5 ^e	Travaille sérieusement cette année et fait de grands progrès. Nature fine
<p>Canivet</p> <p>a conc. 1890</p> <p>Fantaisie Schubert</p>	16.6	4 ^e	Se trouble facilement mais travaille beaucoup mieux et commence à sortir de la moyenne
<p>De Martini Saul</p> <p>a conc. 1889-90</p> <p>Sérénade et all.^o Mendelssohn glacée</p>	17.6	4 ^e	Très bon élève travailleur et zélé.
<p>Orgain</p> <p>1^{er} concert 1890</p> <p>Fantaisie fa min Chopin</p>	22.1	4 ^e	Excellent élève, continue à mériter de grandes espérances.
<p>Jolly</p> <p>a conc. 1890</p> <p>Final sonate Beethoven de min</p>	19.3	2 ^e	Nature ardente s'emballe parfois mais en somme très bon élève.
<p>Morpain</p> <p>a conc. 1890</p> <p>Final sonate Beethoven de min</p>	17.2	2 ^e	son travail a été fort entravé par une maladie dont il est à peine remis.

Noms des Élèves	Age	Années d'étude	Rapport du Professeur
Schidenhelm à conc. 1879 Les Sylphes <i>Bériot</i>	17.9	2 ^e	Très studieux et bien doué a fait des progrès sensibles.
Sizes à conc. 1890 Sonate en ut <i>Weber</i>	18.7	2 ^e	Paraît travailler plus sérieusement que par le passé.
Vinès Concerto <i>Grieg</i>	15.10	2 ^e	Élève hors pair, le meilleur de la classe actuellement avec Argainy. Tient d'essayer son morceau jusqu'au bout (5 minutes de durée).
Chadeigne Caprice si mineur <i>Mendelssohn</i>	15.	1 ^{er}	Excellente tenue travailleur, bien doué et de plus bon musicien.
Wurmser Sonate si mineur <i>Chopin</i>	13.7	1 ^{er}	Excellent élève, nature d'élite. très bon lecteur.
Halats Final si min <i>Chopin</i>	18.9	1 ^{er}	J'ai constaté chez cet élève de grandes qualités et de grands défauts. Comme il a de la bonne volonté et qu'il est travailleur, j'espère obtenir un bon résultat avant peu.

Imatge 2.8. Valoracions de Bériot sobre les classes de piano dels seus alumnes al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, Sèrie AJ/37, ANF.

Autor	Charles de BÉRIOT
Títol	<i>Mécanisme et Style (Le Vade-Mecum du pianiste, op.66</i>
Edició	J. Hamelle Editour, París [1889]
Descripció física i valoració del contingut	<p>Consta de dues parts diferenciades en dos volums.</p> <p>La primera part es dedica al mecanisme:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1a. sèrie: digitació per a la mà dreta i esquerra en la posició fixa de la mà, passant per totes les tonalitats. - 2a. sèrie: escales en semicorxeres amb la mà dreta primer i després amb la mà esquerra. Mobilitat als cinc dits en totes les tonalitats majors i menors i escales cromàtiques. - 3a. sèrie: arpegi per a les dues mans, només en Do M. - 4a. sèrie: terceres lligades per a les dues mans, només en Do M. - 5a. sèrie: trinats per a les dues mans, només en Do M. - 6a. sèrie: octaves, i arpegis en octaves per a les dues mans, només en Do M. - 7a. sèrie: exercicis complementaris: polifonia amb diferents ritmes a cada veu, notes dobles de diferents tipus i combinacions de notes dobles, sextes, arpegis amb notes dobles intercalades, cromatismes, i salts d'octava. <p>Hi ha una exhaustiva descripció d'explicacions teòriques: la substitució de dits en les notes dobles, els tipus de toc (touché), etc.</p> <p>La segona part es dedica a l'estil:</p> <p>Interessant dissertació sobre l'escriptura musical i comparació amb les arts plàstiques. Trobem exemples de Beethoven, Chopin, Mendelsohn, Field i Weber. El tipus d'escriptura és de caràcter líric, rítmic, apassionat i elegant. Hi ha un tractament de les dinàmiques, les notes ornamentals, els tipus d'atac, el pedal, els plans sonors, i la literatura històrica (Bach, Mozart...).</p>

Un dels objectius més motivadors i que creava més competència entre els estudiants de les classes de piano del conservatori era preparar-se per a un dels actes més rellevants: la celebració del Grand Prix de Piano. Per a poder tenir un cert nom a Europa calia haver aconseguit un d'aquests premis, i els pianistes catalans van recollir-lo en diferents edicions. El 1888 el guanya Santiago Riera; el 1890 l'aconsegueix Joaquim Malats; i el 1894, Ricard Viñes. Tots tres eren alumnes de Charles de Bériot. La relació entre Riera i Bériot era molt estreta, ja que des del curs 1888-89 Riera va ser assistent de Bériot al Cours Schaller, on feia classes als alumnes més endarrerits. Albéniz va ser un dels primers a marxar i, en el seu retorn a Espanya, va ser un dels principals pedagogs, amb Santiago Masarnau, José Miró, etc.

Un cop acabats els estudis, els pianistes catalans van a París i després, com Vidiella i Granados, tornen a Barcelona; o bé es queden definitivament a París, com Riera, Viñes i Albéniz, ocupant un lloc important en l'entorn musical parisenc, com a membres de jurats i professors consagrats. Aquestes relacions les analitzarem a l'apartat 4.3. sobre l'"Aprentatge i transmissió de la tècnica pianística".

Segons Bergadà, el 1900, els pianistes catalans tenen altres ambicions per veure coronada la seva formació perquè a Barcelona ja era de molt nivell. El que volen és submergir-se en un entorn cultural més ric, i és per aquest motiu que el conservatori de París ja no pot respondre a aquestes necessitats. Per raons econòmiques, la manera de viure i actuar del primer grup de pianistes catalans que havia arribat a París a mitjans del segle XIX, comparat amb el que diríem que és el segon grup, és molt diferent. En el tombant de segle els pianistes catalans tenen uns avantatges materials que no tenien els seus predecessors, com ara tenir mecenes, un prestigi professional i, fins i tot, una fortuna familiar. Les adreces on viuen, entre els barris de Batignolles –al nord–, i la zona oest de l'extraradi –Bologne, Passy i Auteil– ho mostren.

CAPÍTOL 3

El pare em va dir que jo podia escollir el que volia ser quan fos gran. M'ho vaig estar pensant, perquè també em feien molta il·lusió les lletres i fins i tot ser advocada, però em vaig decidir per la música. I així mateix l'hi vaig dir. Ell es va posar molt content. "Molt bé, me n'alegro molt, però fes-te el càrrec que no vull aficionats a casa meva. O sigui que si et dediques a la música t'hi hauràs d'aplicar a fons i aprendre tot el que puguis", em digué. Llavors em van matricular a l'Escola Municipal de Música de Barcelona.

Maria Canals i Barcelona, Ana María Dávila, 2015

CAPÍTOL 3. CENTRES ON ES DESENVOLUPA L'ENSENYAMENT PIANÍSTIC A BARCELONA

Fins a la segona meitat del segle XIX l'estudi del piano es podia realitzar a les escolanies dels centres religiosos, tant a les esglésies, les catedrals, com als monestirs; o individualment, amb professors particulars. Els primers antecedents que tenim de les acadèmies particulars o dels conservatoris de música –que seran els ens principals on aprendre piano, a la segona meitat del segle XIX– són l'existència de mestres de piano que s'anuncien per a donar classes privades a través de la premsa. Les primeres d'aquestes referències que ens consten són de 1795 al *Diario de Barcelona*, on “els mestres de piano s'ofereixen “a ensenyar, no solo el cantar cualquier pieza italiana, sino el tocar la flauta y el fortepiano” i “para dar lecciones de clave o fortepiano a cualquier aficionado que quisiera seguir en tal ejercicio, ofreciendo tocarlo a precio equitativo”.¹¹³

A mesura que entrem en el segle XIX, l'ús del piano es constata en l'activitat comercial de l'instrument i de les partitures i, sense cap mena de dubte, a la premsa. Són constants els articles, les cròniques i els anuncis relacionats amb el piano. El furor que hi ha per aquest instrument l'hem avançat en “La presència de l'instrument rei” al capítol 1, on veiem com l'entusiasme per tocar el piano sobrepassa l'àmbit acadèmic i transcendeix a l'àmbit social tant a París com a Barcelona.

¹¹³ BRUGAROLAS, Oriol. El piano en *Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 342.

Mitjançant els anuncis per a vendre: “Aviso. Quien tenga un piano y quiera venderlo á un precio cómodo, acuda á la oficina de este p. que le dirán quien desea comprarlo”; anuncis per a llogar: “Alquiler. En las cuatro esquinas de Bellafilla, calle de la Ciudad, casa núm. I, hay dos pianos para alquilar, y uno de seis octavas para vender”;¹¹⁴ o comprar l'instrument: “El sujeto que guste comprar un clave pianado de buenas voces, y dos colchas una grande y otra pequeña á un precio equitativo, acuda á la calle de Graciamat, casa núm. [7], frente las fuentes de San Juan, que el carpintero de la tienda dará razón”,¹¹⁵ es mostra el creixent interès vers el piano a la ciutat.

L'ofertament de serveis de classes particulars de piano també és cada vegada més present i aquests avisos ens informen sobre com, en els seus inicis, l'estudi del piano es portava a terme mitjançant classes particulars “a domicili”. Aquests anuncis s'alternen amb els de les botigues de música, amb els dels constructors de piano, de la compravenda de pianos i de les crítiques sobre els concerts de piano.

Al mateix temps, això genera la necessitat de fabricar més pianos, amb el que Barcelona es converteix en una gran competidora a escala europea. En aquesta cursa hi participen altres ciutats com Madrid o París, on també hi ha una gran demanda de pianos tant en l'àmbit nacional com en l'internacional. Pensem que entre els anys 1830 i 1850 s'han recollit una vintena de constructors de piano que operaven a Barcelona. Aquest volum tant elevat, sols a la primera meitat del segle XIX, és prou significatiu.¹¹⁶

El següent article sobre la fàbrica Estela fotografia bé la demanda imparable de pianos i el potent nivell de la indústria a Barcelona:

¹¹⁴ *Diario de Barcelona*, 22-02-1824, pàg. 456.

¹¹⁵ *Diario de Barcelona*, 29-01-1824, pàg. 248.

¹¹⁶ BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015; i FUKUSHIMA, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008.

“En la fábrica Estela, notablemente instalada y organizada, y provista de medios mecánicos los más perfectos que facilitan extraordinariamente la construcción de sus ricos productos al centenar de obreros en ella ocupados, es donde mejor puede apreciarse la actual importancia de una industria artística tan bien arraigada en nuestra capital y tan acreditada al mismo tiempo no sólo en el resto de la Península, sino también en América y en algunos puntos del extranjero, donde los pianos Bernareggi gozan de merecida estima, rivalizando con los debidos á las manufacturas más renombradas de Francia, Alemania y los Estados Unidos.

La predilección del público y los encomios que á los productos de la casa han dedicado en frases expresivas profesores tan conspicuos como Rubinstein, Hiller, Ritter, Sofia Menter, Vicente d'Indy, entre los extranjeros, y los españoles Albéniz, Calado, Larregla, Malats, Martínez Imbert, Monje, Pujol, Tragó, Vidiella y Zabalza, explica el taller de construcción de pianos que tan modestamente comenzara por el año 28 en la calle Valldoncella, sea en el día una fábrica de primera importancia que casi siempre se vé en apuros para hacer frente á los pedidos que recibe de continuo.”¹¹⁷

Aquests factors responen a la necessitat social d'aprendre a tocar l'instrument de moda, que condueix directament a la necessitat de què hi hagi mestres que en puguin ensenyar i centres musicals on també s'hi pugui impartir.

¹¹⁷ *La Vanguardia*, 8-1-1898, per J. Roca y Roca, pàg. 1.

3.1 ENTITATS QUE DESENVOLUPEN L'ENSENYAMENT DEL PIANO

La nova societat burgesa europea estableix les bases de l'estructura educativa i, entre altres organismes, a la segona meitat del segle XIX, es creen institucions dedicades a l'ensenyament musical: els conservatoris.¹¹⁸

Durant la primera meitat del segle XVII, alguns dels orfenats italians que rebien el nom de "conservatori" –altres s'anomenaven *ospedale*– eren institucions socials de caràcter benèfic creades per "conservar" i educar els infants orfes. Donat que aquests centres van assolir un prestigi sense precedents per l'alt nivell d'educació musical que s'hi impartia –l'educació que rebien els interns era similar a la que rebien els nois que feien d'escolà a les capelles de música, i incloïa l'instrument–, el concepte es va modificar.

Tot i això, aquestes noves entitats musicals anomenades conservatoris, que van ser fruit dels ideals de la Revolució Francesa, "no lograron asumir un peso cultural y una presencia social relevante, con una enseñanza que no va dirigida a la formación de un músico integral. El conservatorio nace sin ayuda institucional y sin rumbo. Las críticas contra la institución son continuas a lo largo del siglo".¹¹⁹

A Madrid l'any 1830 es funda el Real Conservatorio de Música María Cristina que comptava, des dels seus inicis, amb "un profesor para cada instrumento de viento y de cuerda, más los de composición, piano, arpa, solfeo, lengua castellana, lengua italiana y baile, teniendo especial tratamiento los de piano (llamado de clave) y composición (llamado de contrapunto), que sustituían en su ausencia al director".¹²⁰ El 1816, a la capital espanyola, també s'hi havia fundat un primer conservatori de música privat que va funcionar fins al 1833.

¹¹⁸ El nom prové de l'italià *conservatorio*, que té l'origen en el verb llatí *conservare*.

¹¹⁹ CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pàg. 21.

¹²⁰ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: "Conservatorios" a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, Madrid: SGAE, 1999, pàg. 884

Sota el càrrec de José Nonó va funcionar fins al 1833.¹²¹ És, per tant, amb la institució del Real Conservatorio de Música María Cristina que podem dir que arrenca l'exercici pròpiament institucionalitzat de l'ensenyament del piano a Espanya: “se les enseñaba composición, piano y acompañamiento, violín, viola, solfeo, violoncello, contrabajo, flauta, octavià y clarines, oboè y corno inglés, fagot, trombón, clarín y clarín de llave, trompa, arpa y baile. Como assignatures auxiliares, pero necesarias, quedaban consideradas la llengua castellana y la llengua italiana. El título que les proporcionaría el Conservatorio sería el de “Profesor-Discípulo del Real Conservatorio”, el cual les valdría como la más alta recomendación en el ejercicio de su arte”.¹²²

A Barcelona, vuit anys més tard, es crea el Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, però no disposem de cap font que ens faciliti saber en quin moment s'inicia l'ensenyament de piano. Sí que deduïm, com explicarem a continuació, que és entre 1848-1850, i amb Pere Tintorer, quan tenim constància de què s'instrueixen classes de piano en aquesta entitat.

Poc després del naixement d'aquestes dues entitats sorgeixen conservatoris i escoles de música a les principals capitals d'Espanya. A Alacant, existia des de 1860 una acadèmia musical dirigida per Enrique Guillén;¹²³ a València, tenim el Liceo Valenciano el 1841 (el conservatori arriba l'any 1879); el Conservatorio de Málaga el 1870; i, el 1883 a Oviedo es crea la Escuela Provincial y Elemental de Música on hi consta el piano entre els primers ensenyaments.

El 1886 es constitueix l'Escuela Municipal de Música de Barcelona i, tot i que sorgeix per a proporcionar instrumentistes formats per a nodrir la Banda

¹²¹ Vid. CUERVO, Laura. “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid” a *Anuario Musical*, N.º 67, gener-desembre 2012, pàg. 133-152.

¹²² BERRIO, Julio R. *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pàg. 263.

¹²³ Vid. CANUT, Ramón. *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894)*. Tesi doctoral. València: Universitat Jaume I, 2015.

Municipal,¹²⁴ s'hi impartirà l'ensenyament del piano des de bon començament, amb Joan Baptista Pujol al capdavant.

En tots dos conservatoris, les classes de piano eren les més demandades: “Así se ve también que las clases más concurridas, tanto del Conservatorio del Liceo como de la Escuela Municipal de Música, son las de piano, sin contar con que es infinito el número de profesores dedicados á dar lecciones particulares. Antes eran solo una docena, entre los cuales figuraban en primera línea Pujol, Tintorer, Biscarri, Font: hoy los profesores de piano no tienen cuenta”.¹²⁵

Al marge d'aquests dos conservatoris i del reducte de l'ensenyament a les capelles eclesiàstiques tenim l'ensenyament particular, amb les acadèmies on aprendre l'instrument. El panorama educatiu musical també es completa amb les escoles com l'Escuela de Ciegos,¹²⁶ que oferia una formació musical com a sistema d'inclusió a la societat, i l'activitat musical de les associacions musicals on els socis organitzaven concerts de piano, com ara la Sociedad Filharmónica.¹²⁷

3.1.1 CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DEL LICEO DE S. M. ISABEL II. EL PROFESSORAT DE PIANO

A Barcelona, per tal de promoure un centre on els aficionats a la música poguessin aprendre cant i declamació es fonamenta, el 1837, la Sociedad Dramática de Aficionados. El mateix any, i amb l'empenta del moviment romàntic que focalitzava l'interès per tot el que està relacionat amb

¹²⁴ Vid. ALMACELLAS, Josep M^a. *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944. Del carrer a la sala de concerts*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003; i BONASTRE, F. *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Ajuntament de Barcelona, 1989.

¹²⁵ *La Vanguardia*, 8-11-1898, pàg. 1, per J. Roca y Roca.

¹²⁶ Vid. BURGOS, Esther. *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España (1830-1938)*. Madrid: ONCE, 2004.

¹²⁷ AVIÑO A, Xosé. “Aquel año de 1845” a *Anuario Musical*, Barcelona: CSIC, núm. 45, 1990.

l'espectacle, s'aprova un reglament pel qual es crea el Liceo Filarmónico Dramático de Montesión.¹²⁸

Així doncs, “por iniciativa de D. Manuel Gibert se ampliaron las actividades de la entidad con la creación de todo un conservatorio de música. Era esta institución una novedad en Barcelona, ya que hasta entonces la enseñanza del canto y de la música se tenía que realizar privadamente, o bien en alguna institución eclesiástica, en cuyo caso la formación se orientaba sólo a la música religiosa”.¹²⁹

Veient l'èxit de la iniciativa, la reina regent Maria Cristina de Borbó decideix que es bategi aquesta institució amb el nom de la seva filla, i així passa a anomenar-se Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II. Al 1847, amb la inauguració del Gran Teatre del Liceu, canvia el nom per Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II. No serà fins a l'arribada de la II República, el 1931, quan l'entitat tindrà el nom de Conservatori del Liceu, i finalment el 1944 esdevé Conservatori Superior de Música del Liceu, nom amb què el coneixem en l'actualitat.

A l'hora de concretar quan comencen les classes de piano al conservatori ens trobem amb informacions contraposades que es mouen en datar en 1848-1850 o 1866-1868 l'inici de l'ensenyament del piano reglat des d'un organisme pedagògic a Barcelona. En aquest punt hem de fer constar que no hem tingut accés a la documentació administrativa d'aquest conservatori per la qual cosa serà difícil concloure en ferm el que aquí s'exposa. De totes maneres, hem pogut contrastar altres fonts i posar en clar alguns aspectes sobre l'inici de les classes de piano.

¹²⁸ La vinculació entre el teatre i el conservatori està documentada a: CORTÈS, Francesc. “Más que un alumno destacado de Mercadante: los nuevos aires italianos de Mariano Obiols”, a *Gli scambi musicali fra Italia Spagna nei secoli XVIII e XIX*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 2017 (en premsa).

¹²⁹ ALIER, Roger i MATA, Francesc X. *El gran teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Francesc X. Mata, 1991, pàg. 12.

Els estudis realitzats fins ara confirmen que Pere Tintorer ingressa al Conservatori de Barcelona cap al 1850.¹³⁰ Cap d'aquests estudis referencia la font primària d'aquesta argumentació tot i que pensem que és molt probable que fou Tintorer, qui, instal·lat a Barcelona emprengué les classes de piano al conservatori.



Imatge 3.1. Dibuix de Pere Tintorer, extret de <<https://goo.gl/WiVSEq>> [Consulta: 5-08-2017].

¹³⁰ Alemany afirma “Pedro Tintorer comenzó a impartir clases de piano en el Liceo de Barcelona hacia finales de la década de 1850; antes (1838-1858c), probablemente fuera impartida esta enseñanza en dicho centro de forma menos especializada, como sucedía en Valencia en la misma época”. ALEMANY, Victoria. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València 2006, pàg. 76 (nota a peu de pàgina). Gemma Salas escriu: “Tras su estancia en el extranjero, en 1850 regresa a Barcelona donde ocupa el cargo de profesor de piano en el Conservatorio del Liceo” a SALAS, Gemma. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano” a *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XV, 1999, pàg. 15. I també ho explica així Josep M. Mestres Quadreny en el pròleg a la seva edició dels *12 grandes etudes de mécanisme et de style pour le piano* de Tintorer.

El que sí que podem aclarir és que el 1848 Pere Tintorer ja era a Barcelona, i no a Lyon com les fonts documentals anteriors registren. La següent cita del *Diario de Barcelona* del 2 de novembre de 1848¹³¹ ens ho corrobora, ja que s'utilitza el temps verbal en passat –"ha residido"–: "En el concierto musical que se dispone para mañana en el gran teatro del Liceo, se presentará á tocar unas variaciones el Sr. D. Pablo Tintorer, pianista catalán, cuyo distinguido mérito artístico es ventajosamente conocido en esta capital y también en diferentes puntos de España y del extranjero, particularmente en Francia donde ha residido durante muchos años".

Som partidaris, doncs, de la línia de Montserrat Bergadà que és l'única investigadora que data en el 1849 l'inici de les classes de piano al Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II: "Après avoir étudié avec Pierre Zimmermann à Paris vers 1834-1836, il s'était installé à Lyon (1836-1849) où l'on pense qu'il a pris des leçons avec Liszt. Dans cette ville, il se destina surtout à l'enseignement et se produisit principalement dans dels salons. Dès 1849, il dirigia les classes de piano au Conservatoire du Liceo de Barcelone, contribuent en même temps à la vie de concerts".¹³²

Tot i això, hem de saber que hi ha altres fonts que asseguren que és Josep M. Arteaga i Pereira qui comença aquest ensenyament.¹³³

En l'*Almanaque Musical para 1868* veiem que el piano es proposa com una de les matèries que s'estudiaven aquell any en el *Liceo Filarmónico de S. M. La Reina Isabel II* i que la Societat del Liceu contemplava oferir-la en un futur:

¹³¹ BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 369.

¹³² BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relatins musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997, pàg. 27.

¹³³ També hem de fer saber que en la biografia d'Andrés Vidal i Llimona (1844-1912) Carlos José Gosálvez Lara diu que va ser professor del mateix conservatori al 1862: "Músico, editor y empresario, activo en Madrid y Barcelona. Inició su formación musical a edad muy temprana con Juan Sarriols y M. Boisselot, y en 1862, con 18 años, llegó a ser profesor en el conservatorio de su ciudad natal. Posteriormente amplió sus estudios en París y Berlín", CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. 10, 2002, pàgs. 859-860. Probablement fou mestre de piano, però no ho podem assegurar.

“Las escuelas que por reglamento, pero a su voluntad, se propone tener la Sociedad del Liceo, son las siguientes: solfeo, canto, armonía, piano, violín, violoncello, contrabajo, flauta, oboé, clarinete, fagot, trompa, corneta piston, trombon, arpa y timbales”. Les matèries que –diu l'*Almanaque*– figuren obertes són les següents: “solfeig, cant, violí, violoncel, contrabaix, flauta, clarinet, fagot, cornetí de pistons”.¹³⁴

Alexandre Galí, a *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* també apunta: “L'any 1868 el Liceu estableix possiblement per primera vegada les classes de piano a càrrec de Josep Maria de Arteaga”.¹³⁵

A l'*Enciclopèdia de la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*,¹³⁶ i d'acord amb A. Galí, Xosé Aviñoa també aposta perquè fou el 1868 quan “tenia lloc la introducció de les classes de piano a càrrec de Josep M. Arteaga i Pereira, antic alumne del conservatori, ajudat a partir de 1876 de la seva esposa, Feliciano Santos”.

Però al consultar la biografia de Josep Maria Arteaga Pereira a *Celebridades Musicales*¹³⁷ ens trobem que aquest mestre ja protagonitza l'inici de les classes al Conservatori el 1866.

I més tard, la biografia del diccionari d'Emilio Casares¹³⁸ també ens avança l'ensenyament del piano el 1866: “Comenzó como maestro en el Conservatorio del Liceo de Barcelona en 1866, introduciendo en aquel centro a los maestros de la técnica pianística clásica”.¹³⁹

¹³⁴ *Almanaque musical para 1868*. Barcelona: Casa Ed. de D. Andrés Vidal y Roger, pàg. 72.

¹³⁵ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*. Barcelona: Fundació A. G. Barcelona, 1984. Vol. 12, pàg. 14.

¹³⁶ AVIÑO A, Xosé. “La pedagogia” a *Enciclopèdia de la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 3. Barcelona: Ed. 62, 2000, pàg. 19.

¹³⁷ ARTEAGA, Fernando. *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Torres y Seguí, 1886.

¹³⁸ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1, Madrid: Sociedad General de Autores y editores, 1999.

¹³⁹ Davant aquesta contradicció de dates la consulta als arxius del conservatori podria resultar reveladora. No obstant, les reiterades negatives del centre davant les diverses peticions de consulta realitzades deixen aquesta qüestió, de moment, oberta.

Són aquests els motius que ens condueixen a pensar que resulta poc aclaridor i amb poques evidències de precisió cronològica aventurar l'inici del mestratge pianístic institucionalitzat a la ciutat de Barcelona, tot i que, com hem dit, creiem raonable que fos Tintorer qui el protagonitzés el 1849.

Fins i tot al llibre *Conservatori del Liceu, 3 segles al servei de la música* editat pel mateix conservatori no s'assegura aquest fet i es declara: "1884: Pere Tintorer, pare de l'escola pianística catalana, és esmentat per primera vegada com a professor del Conservatori –encara que amb tota seguretat ho era des de feia temps"¹⁴⁰ i, pel que fa a Arteaga, figura com a professor de cant: "1866: Josep Arteaga esdevé maestrino de cant, i passa a ser el primer músic format al Conservatori que n'esdevé professor".¹⁴¹

Les classes de piano de Pere Tintorer eren molts sol·licitades. Tal com hem llegit al capítol anterior que succeïa al conservatori parisenc, on hi havia famílies que demanaven un tracte especial perquè els seus fills entressin a estudiar-hi, llegint notícies com la següent, pensem que això també passava al Conservatori del Liceu:

«La Junta directiva del Conservatorio de música del Liceo Barcelonés de Isabel II avisa á los padres ó encargados de los alumnos de las clases de piano del mismo que si éstos no se presentan dentro del término de ocho días al señor maestro director de dichas clases don Pedro Tintorer, serán dados de baja, y en su lugar admitidos los que deseen ingresar.

Como se ha limitado el número de alumnos á las citadas clases, á fin de que la enseñanza sea más perfecta, cuando aquel esté completo, no se admitirán

¹⁴⁰ *CONSERVATORI DEL LICEU, 3 SEGLES AL SERVEI DE LA MÚSICA*. Barcelona, Conservatori del Liceu, 2002, pàg. 22.

¹⁴¹ *Ibid.*

más, aunque sean de los que voluntariamente “ó por compromiso”, se han separado del Conservatorio.»¹⁴²

Les noves dades de qui tenim constància són de Josep Rodoreda, que el 1875 és nomenat professor de solfeig i piano i acompanyant del Conservatori del Liceu.¹⁴³ El 1883 també s'exposa com a professor al Conservatori de Música del Liceu Barcelonès,¹⁴⁴ ajudat pels *maestrinos*¹⁴⁵ Josefa Anglada i Miquel Font. Però aquest mateix any Rodoreda és substituït per Pere Tintorer, que exercirà la càtedra de piano fins al 1891. Dos anys abans però, el mateix Pere Tintorer proposa a la Junta directiva del conservatori designar a Agustí Salvans com a professor i substitut de la classe superior de piano.¹⁴⁶ Així doncs, el 1889 tenim el següent quadre de professors:

“El Conservatorio de música y Declamación del Liceo Barcelonés de S. M. doña Isabel II, abrirá el curso académico del corriente año el 15 de setiembre y finará en 15 de julio de 1890, según programa que recibimos. Los nombres de los profesores y clases que desempeñan son los siguientes:

¹⁴² *La Vanguardia*, 17-11-1883, pàg. 2.

¹⁴³ Vid. “Josep Rodoreda” a *Diccionario de la historia de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. 9, 2002., i a ARTEAGA, Fernando: *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de I. T. M. Seguí, 1886: “Nace en Barcelona el 13-2-1851. En abril de 1875 fue nombrado profesor de solfeo y piano y acompañador del Conservatorio del Liceo, cargo que conservó hasta su dimisión en 1883.”

¹⁴⁴ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*. Barcelona: Fundació A. G. Barcelona, 1984. Vol. 12, pàg. 14.

¹⁴⁵ “Maestrino (it.) diminutivo de maestro. Dase este nombre al segundo de un maestro en las clases de los conservatorios ó al de un director de orquesta ó de coros en los teatros” a PEDRELL, Felip. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897, pàg. 78.

¹⁴⁶ “La Junta directiva del Conservatorio de Su Majestad D.^a Isabel II ha aceptado la proposición aceptada por el reputado maestro D. Pedro Tintorer, acordando nombrar al distinguido pianista y compositor D. Agustín Salvans, para el cargo de profesor y sustituto de la clase superior de piano que dirige en aquel acreditado establecimiento el decano de los profesores de esta capital”. *Ilustración Musical Hispanoamericana*, II/47, 1889, pàg. 191.

Director del Conservatorio é inspector general de sus clases, maestro compositor don Gabriel Balart.

Vicedirector, maestro compositor D. Francisco de P. Sánchez Gavagnach.

[...]

Clases de Piano.-Maestro director y profesor de la escuela superior, don Pedro Tintorer.-Profesores: Don Antonio Buye, don Miguel Font, don José Codol, don José Font, don Jacinto Isern.-Profesoras: Doña Antonia Roselló, dona Francisca Morante, doña Trinidad Pagés, doña Antonia Tous Caze.-Maestrinos: Don Luis Pamies, doña Antonia Berbois, doña Rosa Albages.”¹⁴⁷

El fet que nomenin a professores de piano és quelcom força avançat per a l'època, ja que fins l'any 1858 no es publica el *Reglamento orgánico profesional*, amb què s'admetien professores en els estudis superiors –però únicament en els estudis de piano, arpa i solfeig–.¹⁴⁸

L'any següent, 1890, trobem que el *maestrino* don Lluís Pàmies passa a ser professor de piano, i s'afegeixen quatre “Maestrinas: doña Rosa Albages, doña Antonia Berbois, doña Luisa Lacal y doña Consuelo Pérez”.¹⁴⁹ Aquest mateix any 1980 ja s'anuncia que “en todas las clases hay un número de plazas gratuitas”.¹⁵⁰

Els canvis del personal acadèmic d'any darrere any tenen petits canvis, però sí que es van especificant diversos nivells per a cada instrument. Així, a l'any

¹⁴⁷ *La Vanguardia*, 25-08-1889, pàg. 3.

¹⁴⁸ “El Reglamento orgánico profesional, publicado en 1858 por la Editora Nacional, distingue los “estudios superiores” (cinco años para el maestro compositor, tanto de composición dramática e instrumental como religiosa) de los “estudios de aplicación” (canto, declamación, órgano, armonía, piano, solfeo, lengua italiana, cuerda y viento)”, a CASARES. E. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, 1999, pàg. 884.

¹⁴⁹ *La Vanguardia*, 26-98-1890, pàg. 2.

¹⁵⁰ *Loc. Cit.*

següent, 1891, veiem que en el quadre de professors de les classes de piano s'afegeix la categoria del "profesor supernumerario":

"Anuncios oficiales[...]

Clases de piano

Profesores de las escuelas superiores: don Antonio Buye, don Vicente Costa Noguera, Profesores: don Miguel Font, don José Codol, don José Font, don Jacinto Isern, don Luis Pamies. Profesoras: doña Antonina Roselló, doña Francisca Morante, doña Trinidad Pagés, doña Antonia Tous Caze. Profesor supernumerario: don Juan Lamote. Maestras: doña Rosa Albages, doña Antonia Berbois y doña Consuelo Perez."¹⁵¹

El 1893 Francesc de Paula Sánchez Gavagnach¹⁵² passa de ser professor de teoria musical i de conjunt a ser el director del conservatori. El més probable és que fos aquest canvi en la direcció el motiu pel qual també es produeixen tants canvis en la plantilla del professorat de piano en aquell mateix any. Al cronograma dels professors de piano al Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Isabel II de Barcelona (apartat 3.1.3) observem com molts docents canvien el seu nivell. El mateix 1893 també s'inclou el "nivell elemental" de piano en el quadre de professors:

"Clases de Piano.-Escuelas superiores: don Antonio Buyé y don Vicente Costa Nogueras.

Escuelas elementales: don José Codol, don Miguel Font, don José Font, don Jacinto Isern, don Juan Lamote de Grignon y don Luis Pamies; Profesoras, doña Francisca Morante, doña Trinidad Pagés y doña Antonia Tous; Maestros, don José Marina, don José M^o Carbonell y

¹⁵¹ *La Vanguardia*, 28-08-1891, pàg. 7.

¹⁵² Entre els seus alumnes cal anomenar a Frank Marshall.

don Modesto Serra; Maestras, doña Anita Aguilar, doña Antonia Berbois, doña Montserrat Sampere y dona Antonia Jubés”.¹⁵³

El 1895 veiem alguns canvis en la plantilla del nivell elemental de piano, sobretot pel que fa a les professores, on hi ha la distinció de “profesoras honorarias”:

“Clases de Piano.-Escuelas superiores, don Antonio Buyé y don Vicente Costa y Nogueras.

Escuelas elementales, don José Codol, don Miguel Font, don Juan Lamote de Grignon y don Luis Pamies; profesoras honorarias, doña Antonia Roselló y dona Antonia Tous Caze; maestrinos, don José Maria Carbonell y don Modesto Serra; maestras, profesoras doña Montserrat Sampere, doña Anita Berbois, doña Antonia Jubés, dona Elisa Beltrán, doña Enriqueta Pastor y doña Josefa Pijuán.”¹⁵⁴

El 1896 el que observem és que alguns noms canvien d'estatus i passen a ser professors honoraris, com el cas de Luis Pamies o professors que passen de *maestras* a profesores, com és el cas d'Antonia Jubés:

“Clases de Piano.-Escuelas superiores, don Antonio Buyé y don Vicente Costa y Nogueras.

Escuelas elementales, don José Codol, don José Font, don Juan Lamote de Grignon, don Luis Pamies y don Modesto Serra; profesores honorarios, don Miguel Font, doña Antonia Roselló, doña Francisca Morente y

¹⁵³ *La Vanguardia*, 26-08-1893, pàg. 2.

¹⁵⁴ *La Vanguardia*, 23-08-1895, pàg. 3.

doña Antonia Tous Caze, maestrinos, don José María Carbonell, don Federico Alfonso, don Joaquín Alabert, don José Guarro y don Juan Roure; maestrinas, doña Montserrat Sampere, doña Anita Aguilar, doña Paulina Depares y doña Antonia Jubés (profesora de piano) doña Josefa Pijuan y doña Elisa Beltrán.”¹⁵⁵

Pel que fa al calendari del curs, hem anat veient que aquest no canvia i les dates de matriculació sempre es mantenen: “Las matrículas para asistir á las expresadas clases quedaran abiertas el día 1º de Septiembre, en la secretaría del Liceo, de diez á una de la mañana, debiendo empezar las lecciones el día 15 del propio mes, y terminarán el 15 de julio de 1891”.¹⁵⁶

El 1898 es va reduint la plantilla i tenim: “Clases de piano. Escuelas superiores: profesores, don Antonio Buyé y don Vicente Costa Nogueras. Escuelas elementales: profesores, don José Codol, don José Font, don Juan Lamote de Grignon, don Luis Pamies y don Modesto Serra”.¹⁵⁷

L'any 1899, Ana Aguilar passa de “maestrina” a professora de piano: “ha sido nombrada profesora de piano del Conservatorio de S. M. D^a Isabel II la alumna del mismo señorita D^a Ana Aguilar”.¹⁵⁸ I Vicent Costa i Nogueras desenvoluparà la tasca de professor de piano al Conservatori del Liceu a la vegada que imparteix classes particulars, fins l'any de la seva mort, el 1919.

El 1900 Frederic Alfonso Ferrer també és nomenat professor de piano. I és en aquesta mateixa època que els mestres: Antoni Buyé, Josep Còdol, Josep Font i Joan Lamote de Grignon, sota la direcció de Francesc de Paula Sánchez Gavagnach, escriuen els *Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S.M. D^a Isabel II*.¹⁵⁹

¹⁵⁵ *La Vanguardia*, 23-08-1896, pàg. 3.

¹⁵⁶ *La Vanguardia*, 26-08-1890, pàg. 2.

¹⁵⁷ *La Vanguardia*, 30-08-1898, pàg. 3.

¹⁵⁸ *Diario de Barcelona*, 26-09-1899.

¹⁵⁹ SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francesc de Paula. *Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II; por los profesores*

Reglament interior per a obtenir el títol de professor

A l'Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona es conserva el *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II de Barcelona*[1896], on consten els exercicis que devien superar-se per tal d'obtenir el títol de professor de piano al centre:

“Los ejercicios que deberán practicarse para obtener el Título de Profesor, son los siguientes:

PROFESORADO DE PIANO

- 1º Escritura de difícil dictado.
- 2º Preguntas de Teoría.
- 3º Estudios por suerte de los dos últimos cursos.
- 4º Pieza de lucimiento.
- 5º Lectura y transporte á vista.
- 6º Acompañamiento de solfeo.
- 7º Lectura á vista de una pieza á cuatro manos.
- 8º Reducción de una partitura de canto á piano.
- 9º Preguntas sobre Historia del Arte”¹⁶⁰

I en el cas que l'aspirant volgués optar a un premi extraordinari tenim:

DIPLOMAS PARA LOS PROFESORES QUE PIDAN PREMIO

Cumplidos los ejercicios del Profesorado y obtenida la calificación de Sobresaliente, para merecer una de las

del mismo D. V. Costa y Nogueras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon, obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sánchez Gavagnach. Barcelona: R. Guardia [ca. 1900].

¹⁶⁰ *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II de Barcelona, [1896], pàg. 35.*

grandes medallas de Profesorado, deben practicarse los ejercicios siguientes:

– PIANO É INSTRUMENTAL

Ejecutar tres grandes piezas de Concierto de distinto género, estudiadas, y otra pieza original manuscrita, á vista, compuesta al objeto por el Maestro que destine el Director del Conservatorio de acuerdo con la Comisión de Música.”¹⁶¹

Al final del reglament llegim que s'aprova l'any 1896 així que tal vegada és una renovació d'algun anterior o senzillament es posa per escrit el que des d'algun temps es portava a terme. Si més no, ens dóna informació del procés i els requeriments per a optar a ser professor de piano el 1896: “Quedan abolidas y sin ningún valor todas las disposiciones que no estén conformes con el presente Reglamento que ha sido aprobado definitivamente por la Junta general ordinaria de 27 de Junio de 1896”.¹⁶²

Pel que fa a temes d'organització interna, *La Vanguardia* també ha estat una font secundària d'on extreure informacions relacionades amb la matrícula, el calendari del curs, o els mestres de piano que impartien classe en aquesta entitat i en l'Escuela Municipal de Música. Com en aquest fragment, on també veiem que tot i tractar-se del 1898, es distingeixen les classes de piano “para señoritas”:

“El día 15 del corriente mes empezarán los exámenes en concurso de los alumnos del Conservatorio del Liceo, terminando el 11 del próximo julio.

Los que se verificarán el presente mes en el salón de Juntas, serán: los días 15 y 16, de tercer curso de

¹⁶¹ *Ibid.*, pàg. 37.

¹⁶² *Ibid.*, pàg. 42.

solfeo; 17, 18 y 19, de primero de solfeo, y 20 y 21, de segundo de solfeo.

En el Teatro práctico se celebrarán: el día 17, primer curso de teoría, y el 18, segundo de teoría (para señoritas); el 20, primero y segundo curso de teoría (alumnos); el 19, cuarto curso de teoría; el 21, tercero de teoría; el 22, primero de piano; el 23, segundo de lo mismo; 24 y 26, cuarto de piano; el 27, tercero de piano, y el 29, quinto de lo mismo (para señoritas), y para los alumnos de los días 25, primero y segundo curso, y el 28 para el tercero y cuarto. El de curso preliminar de piano, será el día 30.”¹⁶³

Finalment, pel que fa al concepte de la tasca docent que es desenvolupava en aquest centre, tenim l'opinió d'Alexandre Galí: “-cal dir-ho del Conservatori com ho direm després de l'Escola Municipal de Música-, el professorat pagat amb sous de fam no tenia interès a fer feina; i la institució d'una manera fatal esdevenia un gran mercat d'alumnes particulars. A part el nom, el petit cartell que representava el fet de figurar en el claustre del Conservatori, el benefici que en treien els professors eren les possibles classes particulars, que és el que els feia viure”.¹⁶⁴

3.1.2 L'ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE BARCELONA

La creació de l'Escuela Municipal de Música data del 2 de març del 1886 per, com hem dit abans, reportar instrumentistes aptes per a la Banda de la ciutat.¹⁶⁵ Tot i aquest primer encàrrec, la missió de l'entitat acabarà essent

¹⁶³ *La Vanguardia*, 13-06-1898, pàg. 1.

¹⁶⁴ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G. Barcelona, 1984, pàg. 18.

¹⁶⁵ Josep M. Almacellas ha fet un estudi de la història d'aquesta institució des de la seva refundació el 1886 a la seva suposada transformació en Orquestra Municipal de Barcelona el 1944. ALMACELLAS I DÍEZ, Josep M. *La Banda Municipal 1866-1944. Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006.

l'educació musical. Els inicis d'aquesta entitat han estat estudiats per Zamacois i Aviñoa.¹⁶⁶

El director i fundador de l'entitat fou Josep Rodoreda i al desembre de 1896 el succeeix en el càrrec Antoni Nicolau, que desenvoluparà aquesta tasca fins a l'any 1930.

La conversió a Conservatori Superior no tindrà lloc fins al 16 de febrer de 1944.

En els inicis de l'ensenyament de piano a l'Escuela Municipal de Música no hi ha dubte: el desembre de 1886 l'Ajuntament de Barcelona nomena director i professor de les classes de piano a Joan Baptista Pujol. Trobem el nom de "Juan Bta. Pujol" al primer quadre de professors que va tenir l'Escuela Municipal de Música.¹⁶⁷ I a la premsa també trobem constància de la seva proposta:

"Larguísima fué la discusión que promovió un dictamen referente á la creación de una plaza de director y dos auxiliares para la clase de piano de la escuela municipal de música. Tomaron parte en ella los señores Sol, Soler y Catalá y Fontrodona. En el dictamen se propone que sea nombrada director el conocido professor don Juan Bautista Pujol, con el haver mensual de 150 pesetas. El señor Sol presentó una enmienda, que no fué aceptada por la Comisión, proponiendo que las tres plazas se provean por oposición y que los sueldos sean más elevados.

¹⁶⁶ ZAMACOIS, Joaquim. *De la escuela municipal de música del año 1886*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1963. AVIÑO A, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Publicacions, 1986.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pàg. 10.

Iba a votarse por partes dicha enmienda, cuando tuvo que levantarse la sesión por falta de señores concejales.

Eran las sieta y media.”¹⁶⁸

Al primer quadre d'ensenyaments de l'entitat ja hi consta el piano, al costat de les matèries de:

“Solfeig elemental i superior fins al transport i escriptura al dictat; Solfeig coral i de conjunt a dues, tres i més veus; Teoria del solfeig; Cant; Història de la música, estètica i crítica; Harmonia, Contrapunt, Instrumentació orquestral i de banda militar; Violí, viola, violoncel, flauta, oboè, clarinet, fagot, saxòfon, trompa, cornetí, bugle, trombó, baix, timpani, timbal, orgue, harmònim i llengua italiana.”¹⁶⁹

Iniciar-se en l'estudi de qualsevol instrument que no fos el piano requeria haver fet tots els cursos de solfeig i també harmonia, contrapunt, instrumentació, història estètica i crítica. En canvi, per a iniciar-se en l'estudi del piano tan sols s'exigia el primer curs de solfeig.

El 1892 la premsa escriu:

“Se nos dice que aún no se ha dado posesión de sus cargos á los dos profesores y dos profesoras que, con la condición que se les impuso de hacer oposiciones en seguida, desde el curso pasado desempeñan las clases de piano gratuitamente en la Escuela municipal de música.

¹⁶⁸ *La Vanguardia*, 12-12-1886, pàg. 7922.

¹⁶⁹ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*. Vol. 12, Barcelona: Fundació A. G. Barcelona, 1984, pàg. 20.

En este curso han tomado de nuevo posesión de sus cargos, y, sin embargo de que la comisión de Gobernación les dió un voto de gracia por los exámenes que hicieron sus alumnos, se dice ahora que van á ser sustituidos por otros que cuentan con más influencia.

Por nuestra parte, no sabemos lo que hay de cierto”.¹⁷⁰

Ens sorprèn el fet que els professors poguessin fer les classes de forma gratuïta, però donat que la mateixa notícia dubta de la seva certesa, queda en interrogant.

El 1894, i després d'una sèrie de dictàmens en relació amb la provisió dels càrrecs de professors es postulen diferents professors per a cadascuna de les tres classes de piano:

“[...]al profesor que se elija entre los señores que figuran en las tres ternas siguientes:

1ª Don Juan Obradors, don Delfin Armengol y don Santiago Caellas.

2ª Don Juan Bautista Pellicer, don E. Granados y don Francisco Pellicer.

3ª Doña Aurea Rosa Clavé, doña Margarita Juliá y doña Francisca Morante.[...]

A dicho dictámen presentó el señor Comorera la siguiente enmienda.

Que las tres plazas de piano se adjudiquen á los profesores que figuran en el primer puesto de cada una de las ternas”.¹⁷¹

¹⁷⁰ *La Vanguardia*, 10-09-1892, pàg. 3.

¹⁷¹ *La Vanguardia*, 4-04-1894, pàg. 3.

Finalment, els mestres que el jurat nomena per a les tres classes de piano són Joan Obradors, Joan Baptista Pellicer,¹⁷² i Aurea Rosa Clavé.

El 1896 les places de professorat de piano s'amplien a dotze, i una d'elles és per a una professora. En aquesta nota de premsa advertim la quantitat de persones que es postulen per aquestes places:

“Ayer se reunió en las Casas Consistoriales el jurado que ha de otorgar las plazas de profesores vacantes en la Escuela municipal de Música. Dichas plazas son 12, y optando a ellas se han presentado 73 instancias. El jurado se ocupó ayer de examinar y clasificar las solicitudes presentadas, debiéndose reunir hoy nuevamente para nombrar los profesores que ocuparan dichas plazas. Entre dichas plazas hay una de piano y otra de canto que han de ser desempeñadas por profesoras.

Solicitan la clase de piano: Doña Francisca Morante, doña Asunción García, doña Enriqueta Pavía, doña Francisca Girona, doña Isabel Vilallón, doña Julia

¹⁷² També hem trobat aquesta notícia referent a les oposicions per accedir al cos de professors de piano, tot i que no sabem a quin any fa referència:

“La siguiente lista nos dará una idea de la trascendencia que adquirieron dichas oposiciones: Maestros de piano, Delfín Armengol Tagell, Juan Obradors Robert, A. Conrado Fontova, Jaime Piñol Mas, Margarita Juliá Clos, Aurea Rosa Clavé de Ferrer, Jaime Caellas Carreras, Eduardo Lasheras de Vergara, Francisco de A. Pellicer, Juan Bautista Estradé Simó, Manuel Dordal Martín, Federico Serra Ferrer, Agustín Salvans Claramunt, Baldomero Badrina Font, Enrique Granados Campina, Enriqueta Pavía Font, María Luisa Ponsá, Francisca Morante Pes, Alejo Mumbardó, Juan Bta. Pellicer Cardona y Claris Tutani Bou”.

Obradots, doña María Luisa Ponsá y doña Carmen Matas.[...]

Los peticionarios de las demás clases vacantes, que han de desempeñar profesores, son los siguientes: [...]

Para la de piano: Don Eduardo Laseras, don Juan Gay, don Juan Miguel y Joval, don Juan Bautista Pujol, don Luis Segura, don Manuel Argullol, don Joaquín Canals, don Agustín Salvans, don Joaquín López, don Miguel Planas, don Salvador Sala, don Luis González, don Delfin Armengol y don Juan Romani.”¹⁷³

Ens sobta que Joan Baptista Pujol torni a postular-se a una plaça de professor de piano si ja desenvolupava aquesta tasca, però segurament calia anar-s'hi presentant fins assolir una plaça per oposició. També veiem altres noms com el de Francisca Morante, que de 1889 al 1895 treballa al Conservatorio de Música y Declamación de S.M. Isabel II i el 1896 opta per presentar-se al conservatori municipal.

El 1899 mor Joan Baptista Pujol i Joaquim Canals el substitueix: “La comisión municipal de Gobernación, á propuesta del maestro Nicolau, acordó que la vacante existente en la clase de piano de la Escuela municipal de Música, por fallecimiento del profesor don Juan Bautista Pujol, la ocupe don Joaquín Canals.”¹⁷⁴ Al cronograma següent es veu clar com entre Pujol i Canals cobreixen la conducció de les classes de piano de 1850 a 1901.

Agustí Quintas també exerceix l'ensenyament de piano en aquest centre, però com a professor auxiliar. Recordem que Quintas treballava a l'altre conservatori de Barcelona, i no podem assegurar en quines dates va ser a

¹⁷³ *La Vanguardia*, 23-10-1896, pàg. 2.

¹⁷⁴ *La Vanguardia*, 4-01-1899, pàg. 2.

l'Escuela Municipal de Música. Antoni Nicolau¹⁷⁵ i Blai Net també en formaran part. Blai Net fins a l'any en què mor, el 1948.

3.1.3 CRONOGRAMA DELS PROFESSORS DE PIANO ALS CONSERVATORIS DE BARCELONA

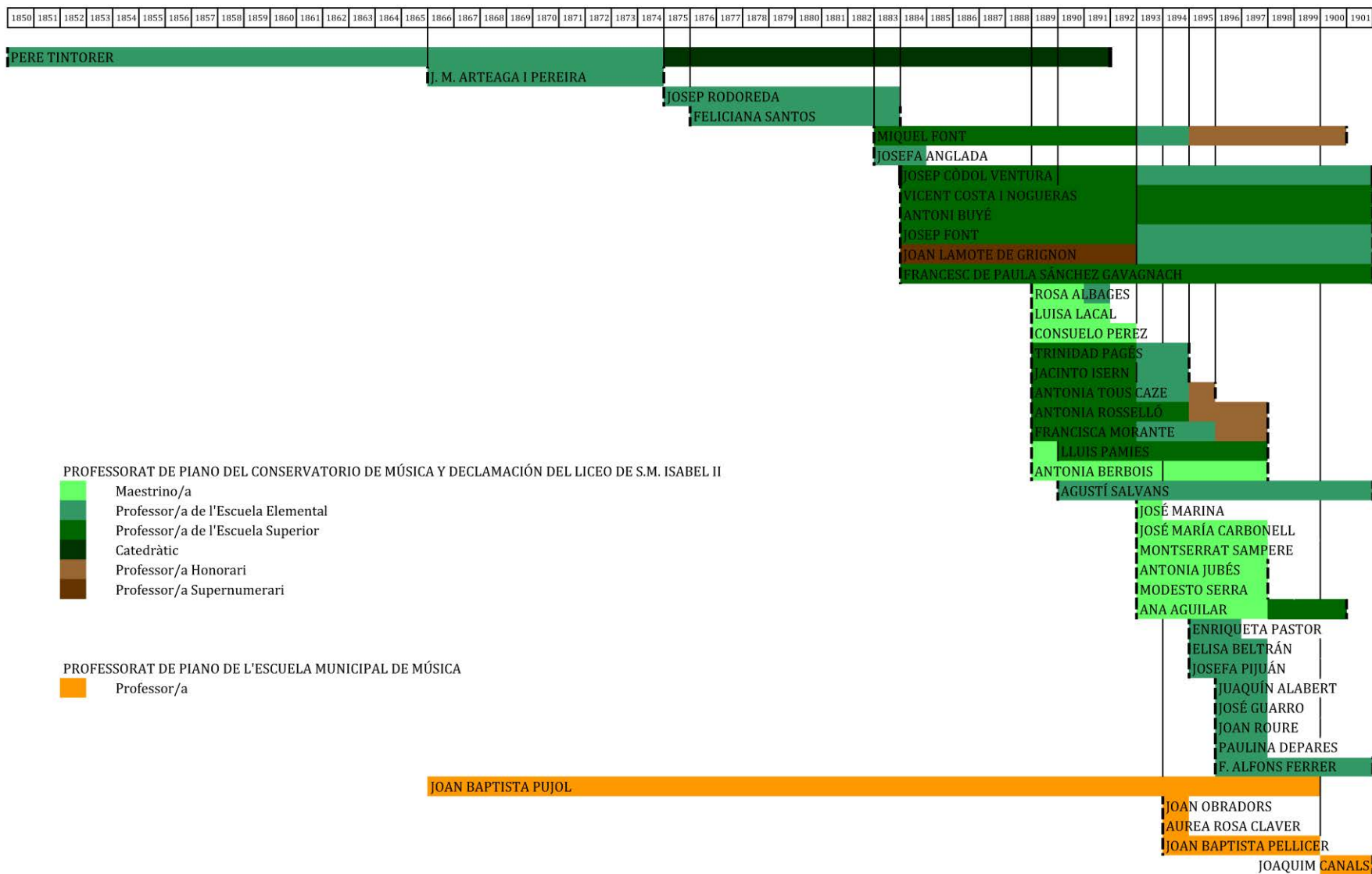
Presentem un cronograma amb els professors que sabem que van exercir la docència del piano en el Conservatorio de Música y Declamación de S. M. Isabel II i en l'Escuela Municipal de Música. Aquests cronogrames s'han configurat a partir de la informació del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*,¹⁷⁶ dels articles de *La Vanguardia* on es publicaven la graella de professors, i de tota aquella documentació que hem anat trobant en relació amb l'activitat docent als dos conservatoris.

Observem que l'estat d'un mateix docent pot passar de *maestrino* a professor de l'etapa elemental o superior; i com també pot ser a la inversa i, en menys casos, que la categoria del docent disminueixi. També ens trobem amb casos puntuals on el docent passa a esdevenir professor honorari o supernumerari.

¹⁷⁵ Frederic Lliurat, a l'explicar els membres del tribunal dels exàmens de piano a l'Escuela Municipal de Música anomena a Nicolau: "Al Jurat, presidit pel mestre Rodoreda, hom hi veia, entre altres músics coneguts, els mestres Goula i Nicolau". LLIURAT, Frederic. "Joan Bta. Pujol" a *Revista Musical Catalana*, juliol 1935, pàg. 284.

¹⁷⁶ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 Vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

PROFESSORAT DE PIANO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DEL LICEO DE S.M. ISABEL II I DE L'ESCUOLA MUNICIPAL DE MÚSICA



Llegenda: Les línies discontinües indiquen que l'exercici docent podria haver començat abans o continuar després de la franja en color.

3.2. LES CAPELLES ECLESIASTIQUES. LA SEVA VESSANT PEDAGÒGICA.

Tradicionalment les capelles eclesiàstiques van ser els primers centres d'Espanya on es podia rebre un ensenyament musical complet. Però el procés de desamortització, que provoca que molts dels clergues que integraven aquestes escoles s'hagin de desprendre dels llocs que ocupen, suposa un canvi en l'ensenyament musical. La capacitat pedagògica d'ensenyar música de les capelles eclesiàstiques quedarà minvada. Com veurem, gran part de l'educació musical de les capelles es transferirà a l'ensenyament laic a través de l'ensenyament privat i els conservatoris.

La situació no millora el 1851, quan l'aprovació del Concordat de la Santa Seu exigeix que els músics que pertanyen a les capelles eclesiàstiques siguin clergues. Aquest fet provocarà que molts dels músics que fins aleshores havien treballat dins l'àmbit religiós hagin d'abandonar els seus llocs de treball de forma sobtada, veient-se obligats a continuar la seva activitat musical com a mestres fora de les capelles.

Així, a partir del segle XIX, la creixent secularització i l'empobriment de les capelles –excepte la Reial– a causa de la desamortització dels béns eclesiàstics, van contribuir a la decadència i fins i tot a la desaparició de moltes escolanies.

En el context de la capella religiosa l'ensenyament d'instruments de tecla que s'impartia provenia de la tradició del segle XVIII, on els mestres organistes no especialitzats en la pedagogia específica de piano exercien com a pianistes. A les capelles s'anava donant un aprenentatge gremial que, segons Cortès:

«L'ensenyament musical no es tancava només a l'àmbit de les capelles de música. Era prou habitual que l'estudiant “posés i s'afermés” a casa d'un mestre de música, per aprendre a sonar instruments i convertir-se en ministrer. Això significa que el futur músic

s'estava a casa del mestre, hi vivia i era mantingut, de la mateixa manera que un aprenent d'un altre ofici era ensinistrat a casa del mestre: es reproduïa el sistema d'aprenentatge gremial. Els mestres de capella també sostenien a casa seva els cantors.»¹⁷⁷

3.3 L'ENSENYAMENT DEL PIANO EN LES CLASSES PARTICULARS

Pel que fa als músics no eclesiàstics, el Concordat de la Santa Seu va provocar que, de forma sobtada, molts d'aquests músics haguessin de procurar-se el seu manteniment fora de l'àmbit de l'església. Un exemple és Anselm Barba (Barcelona, 1847-1883) que va començar els seus estudis a l'Escolania de Montserrat i fou organista a la Catedral de Barcelona, però hagué d'abandonar el seu lloc per no ser capellà. Els antecedents més immediats d'aquesta situació els trobem, com hem dit, en les successives desamortitzacions eclesiàstiques de la dècada de 1830 i altres reformes¹⁷⁸ progressistes de Mendizábal com a mesura per desmantellar les institucions de l'Antic Règim i lluitar contra el carlisme.

Gemma Salas,¹⁷⁹ que ha dedicat molts dels seus estudis a analitzar el context del piano a Espanya a la primera meitat del segle XIX, ens fa saber que els mestres que s'ocuparan d'aquest primerenc ensenyament particular a

¹⁷⁷ CORTÈS, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base, 2011, pàg. 71.

¹⁷⁸ La reforma agrària incloïa tres aspectes essencials: la dissolució del règim senyorial, la desvinculació –el 1837 s'alliberaren definitivament les terres dels patrimonis vinculats– i la desamortització, que havia estat un element recurrent des del govern de Godoy (1798) com a mitjà d'aconseguir recursos per a l'Estat amb la venda de les terres de l'Església i els Ajuntaments. Mendizábal va recórrer a aquesta mesura el 1836. Així, decretà la dissolució dels ordes religiosos (excepte els dedicats a l'ensenyament i a l'assistència hospitalària) i la confiscació per part de l'Estat del patrimoni de les comunitats afectades.

¹⁷⁹ Ens referim a "La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos de piano" a *Nassarre*, XV/1-2, 1999, pàg. 12. Pel que fa al seu treball de llicenciatura *Estudio y catalogación del repertorio pianístico español (Desde 1830 hasta la Restauración)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994, no l'hem pogut consultar per no trobar-se a cap biblioteca, i esperem poder consultar més endavant la seva tesi doctoral *El piano romántico español 1830-1835*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.

Espanya segurament són els organistes i clavecinistes formats a les capelles eclesiàstiques que, en el moment d'iniciar-se en el *pianoforte*, desenvolupaven el càrrec d'organistes. Hem de considerar que tot i que a les escolanies la prioritat la tindria l'orgue i altres instruments abans que el pianoforte, els músics eren molt versàtils i van poder passar-se directament al món del piano.

Amb l'arribada del romanticisme i el naixement d'una nova classe social burgesa l'ensenyament musical es democratitza arribant a un públic cada vegada més ampli. La burgesia pretén imitar a l'aristocràcia i la música representa una de les matèries claus per a l'educació dels seus membres, ja que de cara a la societat poden participar en els concerts que es celebren en els salons de l'aristocràcia.

El piano, doncs, desenvoluparà un paper cabdal en aquest àmbit musical privat o domèstic de la majoria de famílies burgeses o de classe mitjanament acomodada.¹⁸⁰ La burgesia n'era la destinatària principal, i la veiem present en anuncis com aquest:

“Núm 9. Viernes, 9 de enero de 1824.

Venta. Se halla de venta á un precio muy cómodo el piano que se rifó en esta ciudad hace dos años, valorado en mil duros, ó bien se cambiará por otro que no sea de figura vertical, ni de tanto peso: en casa del

¹⁸⁰ El tipus de piano que s'utilitza a la segona meitat del segle XIX és majoritàriament vertical i compta amb una extensió de teclat entre set i vuit octaves amb dos o tres cordes per nota. A la primera meitat de segle els pianos més habituals són els pianos de taula, que es deixen d'utilitzar a partir de 1850. La seva fabricació cau en picat i sols els passen a fabricar les empreses americanes perquè són més fàcils de traslladar i exportar.

D'altra banda, a: VÁZQUEZ TUR, Mariano. “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX” a *Revista de Musicología*, núm. XIV, 1991, hi podem trobar un resum de la tesi doctoral *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

Baron de Abella, calle mas alta de San Pedro, se manifestará á quien quiera comprarlo ó cambiarlo”¹⁸¹.

I també mestres de piano que ja des de la primera meitat del segle XIX, com hem vist, oferien directament els seus serveis a aquestes cases particulars més acomodades a través del *Diario de Barcelona*. El 7 d'abril de 1825, hi podem llegir: "Ha llegado a esta ciudad un maestro de musica que enseña de piano forte, guitarra y solfeo de las siete llaves que dará lecciones de buen gusto en las casas de los particulares que gusten valerse de él".¹⁸² Tot i que en els anuncis s'utilitza el terme primitiu *pianoforte* es tracta del piano "modern".

Sobre la introducció d'aquest instrument a la llar, Pedrell alerta: "Ha introducido lo bueno del arte en el hogar, pero ¡ay! también ha introducido el mal gusto y consentirá, durante mucho tiempo, todas las abominaciones artísticas que se cometan en su nombre y en el de la música"¹⁸³. Tot i que aquesta afirmació ens pugui semblar desmesurada el cert és que el piano es converteix en un instrument de valoració social:

“Souvent le piano n’y est cependant pas autre chose qu’une distraction ou un simple signe extérieur de richesse et de culture, à moins qu’il ne soit l’auxiliaire des mères de famille menant à grand renfort de musiquetes de parade leur chasse au gendre dans les décors renfort de musiquetes de parade leur chasse au gendre dans les décors bourgeois ou bien encore le désespoir des jeunes pianistes que l’on rive à leur clavier sans leur demander leur avis.”¹⁸⁴

¹⁸¹ *Diario de Barcelona*, 9-01-1824, pàg. 72.

¹⁸² *Diario de Barcelona*, 7-04-1825.

¹⁸³ PEDRELL, Felip. *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897, pàg. 360.

¹⁸⁴ PISTONE, Danièle. *Le piano dans la littérature française: des origines jusqu'en 1900*. Tesi doctoral. Lille: Université de Lille 3, 1975, pàg. 503.

D'una banda, era una part integrant de la bona educació, especialment de les jovenetes: “Si les grands pianistes sont presque toujours du sexe masculin, les pianistes amateurs sont généralement des femmes aux talents polyvalents, dont les activités parallèles sont importantes et tres diverses”.¹⁸⁵

D'altra banda, era essencial per animar les vetllades i les trobades socials i familiars¹⁸⁶ per reviure les àries que s'havien escoltat al teatre i les peces musicals de més èxit.¹⁸⁷ D'aquí també la gran demanda de literatura pianística: mètodes i tractats pedagògics per un aprenentatge sistematitzat i “música de consum”, amb un nivell tècnic assequible per al *dilettante*, amb peces per a veu i piano, violí i piano.

Una part molt important de l'escriptura d'aquestes peces es dedicava a alguna alumna, a una senyoreta, a un professor o a altres compositors. Aquestes dedicatòries de l'autor eren una forma de promoció per al mestre-compositor, ja que la senyoreta a qui es dedica la peça tocaria amb seguretat les seves obres en reunions socials, tot fent-ne publicitat, i a més de forma gratuïta. Els estudis per a piano també es dediquen. Per exemple, Francesc de P. Sánchez Gavagnach dedica els *25 Estudios, obra de texto en el 4.º. Curso de la Escuela de Piano del Liceo Filarmonico de SM. D.ª Isabel 2.ª* a la Srta. Montserrat Sampere.

Una altra manera de promoció i lluïment per al professor particular era presentar al deixeble amb aptituds virtuosístiques en les habituals audicions i concerts interns que organitzaven les entitats –per a celebrar el fi de curs,

¹⁸⁵ *Ibid.*, pàg. 504.

¹⁸⁶ Sobre aquest tema veiem l'opinió que Joaquim Canals expressa a Antoni Nicolau, envers que la filla, Maria Canals, toqui en públic: “El meu pare sostenia que no se m'havia d'exhibir com a nena pianista, ni en cercles tancats, perquè això desvetllava la vanitat dels infants”. CANALS, Maria. *Una vida dins la música. Històries en rosa i negre*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 429, 1970.

¹⁸⁷ És freqüent trobar anuncis com aquests a la premsa: “Anuncios.” “Colección de piezas de las mejores óperas para piano”. *Gaceta Musical Barcelonesa*, II/ 74, 26-10-1862, pàg. 4.

etc-. La premsa mai s'oblidava d'assenyalar quins havien estat o eren els professors dels concertistes.¹⁸⁸

Mestres com Pere Tintorer, Vicent Costa i Nogueras, o Joaquim Canals, van donar classes particulars per atendre les sol·licituds dels deixebles i alhora completar o incrementar el seu sou. I alguns, com Josep Maria Arteaga i Pereira, arribaran a abandonar les classes del Conservatori per poder atendre la gran sol·licitud d'ensenyament particular.

En els records escrits de Maria Canals, filla de Joaquim Canals, trobem nombroses referències a l'ensenyament particular que ens corroboren la seva presència i necessitat per mantenir-se econòmicament a l'època: "Instal·lats a Barcelona. Alfrédine [primera dona de J. Canals] donava lliçons de francès i anglès tal com havia promès al seu marit. El meu pare tenia uns quants deixebles particulars de piano. El seu fill continuava els seus estudis. Tot els anava com havien previst".¹⁸⁹

3.3.1 L'ELECCIÓ DEL MESTRE DE PIANO

Per què es demanaven classes particulars de piano? Com es triava un professor de piano? Amb quins criteris es valorava la seva professionalitat? Aquest aprenentatge particular del piano, probablement es porta a terme de forma molt tradicional, recurrent als aprenentatges adquirits dels seus mestres anteriors? Quins requeriments deia la premsa que havia de tenir un professor? A través dels escrits a la premsa podem mostrar el pensament sobre el concepte del mestre particular i els criteris que es tenien en compte a l'hora de triar-lo.

Una pugna que es reflecteix en la premsa de l'època és la que posa en qüestió les diferències de formació i honoraris entre els mestres particulars. Es critiquen els mestres que no són professionals i fan classes a preus tan baixos

¹⁸⁸ A tall d'exemple, la nota del concert de Joaquim Bonnin, alumne de Joaquim Canals. Vid. Annex 3.1. "En el Ateneo".

¹⁸⁹ CANALS, Maria. *Una vida dins la música. Històries en rosa i negre*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 429, 1970, pàg. 18.

que desmereixen als que han estat molts anys formant-se. Els acusen d'estafar als pares i alumnes i desprestigi la professió:

“Es verdad que no todo este número de profesores es de igual categoría ni de iguales pretensiones, como sucede comparativamente en todas partes: pues los hay tan modestos que tasan cada lección en una taza de café o de leche.

¡Pobre arte! (...) Los estudios profundos de nada sirven ante el saber tocar una aria de una ópera, una polka ó unos lanceros. Los años de vigilia y los estipendios que se necesitan para llevar con distinción y verdad el honorífico nombre de profesor, de nada sirven ante el charlatanismo de la época, y la superficialidad de los conocimientos que posee en las artes lo general de nuestra sociedad.”¹⁹⁰

Les diferències de formació s'especifiquen a continuació:

“El mundo de los pianistas hoy puede dividirse en varias categorías, como por ejemplo: el pianista que compone; el pianista que no compone; el pianista que no ejecuta y que se llama clásico; el pianista acompañante; el pianista para cafés; el pianista para bailes; y el pianista por afición. Estas categorías pueden subdividirse en: el pianista para enfermos y convalecientes; el pianista por seducción; el pianista por venganza; el pianista que todo lo hace; el pianista

¹⁹⁰ *Gaceta Musical Barcelona*, I, 1861, núm. 23, pàg. 2.

que no hace nada; y en fin, el pianista que toca de oído.”¹⁹¹

Aquesta consideració tant desigual sobre l'ensenyament musical també es veu reflectida en notícies com la següent, on el mestre que s'anuncia ofereix d'ensenyar solfeig en tres mesos, independentment de l'instrument que es vulgui aprendre:

“Aviso: El profesor de música que en uno de los periódicos se ofreció enseñar de solfa en tres meses para cualquier instrumento, participa a los Sres. que en aquel entonces no pudo servir a causa de tener las horas ya empleadas, que habiendo concluido algunos de sus discípulos, pueden aprovechar esta favorable ocasión: informarán en la tienda num. 14 de la calle de Calderers.”¹⁹²

Les lliçons particulars, doncs, podien ser la base per introduir un alumne en el camp de la música i en molts casos eren un reforç dels estudis que cursaven paral·lelament al conservatori.¹⁹³ I també es sol·licitaven com a perfeccionament, amb professors o centres musicals de l'estranger. Aquesta necessitat d'ampliar coneixements i aprofundir en nous procediments interpretatius fou un punt cabdal en la trajectòria de tot aquell pianista que volia créixer musicalment i també promocionar-se professionalment.

Els punts de trobada obligats per a aquesta formació van ser París,¹⁹⁴ on a partir de 1830 passaran la gran majoria de pianistes del segle XIX, i Londres.

¹⁹¹ *Loc. Cit.*

¹⁹² *Diario de Barcelona*. 4-01-1838, pàg. 31.

¹⁹³ A tall d'exemple: “Primer va tenir una bona mestra particular a casa seva. Quan va tenir quinze anys, la va matricular a l'Escola Municipal de Música, a la classe de Joaquim Canals, i, a més, prenia lliçons particulars”. CANALS, Maria. *Una vida dins la música. Històries en rosa i negre*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 429, 1970, pàg. 21.

¹⁹⁴ BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relatins musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997.

Els músics que emprenien aquests viatges no sols pretenien perfeccionar el seu art i posar-se en contacte amb els artistes de l'època, sinó que també esperaven tenir noves perspectives professionals i millorar la situació financera en què es trobaven.

El 1872, una de les crítiques musicals escrites pel que fou director de l'ensenyament musical de la Casa de la Caritat, Climent Cuspinera, a la *España Musical*, apuntala una sèrie d'idees molt interessants per a seguir coneixent el panorama i les preocupacions sobre l'ensenyament del piano a l'època. D'una banda, en la recerca del professor de piano, es posa en qüestió que es cerquin pianistes reconeguts per a l'ensenyament del piano: “[...]ora se desea un pianista de reconocida celebridad para la enseñanza del piano; ora se anhela para maestro al de un discípulo que sea una verdadera notabilidad. No obstante, no siempre el afamado cantante, el célebre pianista y el maestro de un discípulo notable, son preferibles á otros que no reúnan tales cualidades”.

No es vol donar a entendre, per tant, que els millors intèrprets esdevinguin els millors mestres ni que tampoc ho puguin arribar a ser: “Nos entaremos, emperò [sic], la erronia premisa de que un distinguido pianista no pueda ser una celebridad como maestro. Muy al contrario: puede un pianista excelente reunir cualidades á propósito para dedicarse á la enseñanza y ser un provechoso maestro para sus discípulos”.

D'altra banda, tampoc ens pot passar per alt la diferenciació dels termes “professor” i “mestre”, on el terme “mestre” es reserva per a una funció superior:

“[...]debe quedar sentado que una eminencia en un ramo especial puede ó no ser un buen maestro en el mismo ramo; de lo cual deducimos que un mediano professor puede ser un notabilísimo maestro. [...]el professor dedicado á la enseñanza necessita, además de un profundo conocimiento de la materia que debe enseñar, una penetración superior de la materia que debe enseñar, una penetración superior para conocer

al discípulo, y un tacto exquisito para guiarle de una manera fija y segura.”¹⁹⁵

La diferència entre ser professor de música i ser professor de piano també la veiem assenyalada en la capçalera de l'Anuari Riera, on es dóna la traducció de les professions que aniran sortint a l'anuari i llegim que es diferencia entre el professor de música i el de piano:

“Professeurs d'escrime.-Profesores de esgrima
-d'idiomes.—Profesores de idiomas.
-mercantiles.—Profesores mercantiles.
-de musique.-Profesores de música.
-de piano.-Profesores de piano.
-de lycées.—Profesores de 2^a enseñanza”.¹⁹⁶

Pel que fa al tema de l'elecció del mestre de piano la crítica és rotunda: “Con harta frecuencia vemos á los padres lamentarse de no haber dado tal ó cual instruccion á sus hijos, de no haberles dedicado á este ó al otro ramo; pero nunca les oímos deplorar la falta de haberles puesto en manos de un profesor que no ha sabido darles la enseñanza que les convenía”.¹⁹⁷

Quant a l'opinió sobre quin sistema d'ensenyament s'hauria de seguir en l'aprenentatge del piano, es posa en relleu que hi ha una varietat de sistemes que es poden portar a terme:

“Los profesores dedicados á la enseñanza musical se hallan afectos á tal variedad de sistemas, que si tuviéramos que citarlos todos, necesitaríamos escribir una obra de muy largas dimensiones. Unos se hallan encariñados con el método de A.; otros dispensan toda

¹⁹⁵ Climent Cuspinera a *La España Musical*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, 1872, pàg. 1-2.

¹⁹⁶ *Anuari Riera*, 1901.

¹⁹⁷ *La España Musical*, 8-12-1872, pàg. 1.

su predilección al de B.; otros no saben dar un paso sin consultar con el de C.; otros comparten sus aficiones entre D. Y E., y otros, en fin, no se atienden á ningún método”.¹⁹⁸

Entre tota aquesta varietat de models d'ensenyament no es postulen per cap sistema únic, ja que s'entén que hi ha tants mètodes com alumnes, i no n'hi ha cap d'únic que pogués servir en totes les etapes de l'estudiant: “no nos haremos ilusiones con la eficacia prometida de un sistema de enseñanza para todas las edades y para todos los temperamentos, de un sistema con el cual se enseñe al párvulo y al adulto, al discípulo de mucha predisposición y al de poca, al nervioso, al sanguíneo y al linfático. El sistema que en unos dá brillantísimos resultados, puede darlos fatales en otros”.¹⁹⁹

Aquesta idea de dur a terme un ensenyament musical individualitzat és del tot moderna i s'ha anat mantenint al llarg dels anys sense superar-se, fins esdevenir del tot present en l'actual debat educatiu per a la inclusió i la innovació educativa a Catalunya, tant als centres musicals com als centres educatius de règim general.

3.3.2 ELS PROFESSORS DE MÚSICA I DE PIANO

A través de l'Anuari Riera de 1901 podrem veure tots els professors registrats a la ciutat de Barcelona.²⁰⁰ Aquesta guia suposa una foto fixa de l'activitat professional, artesanal, institucional i cultural de les poblacions i

¹⁹⁸ *Ibid.*, pàg. 2.

¹⁹⁹ *Loc. Cit.*

²⁰⁰ Emprem el terme “professor” perquè en aquest apartat donarem les dades de l'Anuari Riera i en aquesta guia és el nom amb què hi estan registrats. Sobre la informació que s'hi recull: “La información procedía de una vasta red de corresponsales, como secretarios de ayuntamientos, maestros, libreros, impresores, directores de periódicos, agentes de negocios, etc., alcanzado el Anuario en su época un destacado éxito comercial, y siendo hoy una fuente básica para el conocimiento de las actividades comerciales, industriales o institucionales de los pueblos de España”, BNE, [en línia], <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004936878&lang=ca>> [Consulta: 29 maig 2017].

ciutats espanyoles de cada any. A la ciutat de Barcelona hi hem trobat 22 professors de música i 31 professors de piano:

“Profesores de música:

- Arolas (Leonardo), profesor de música, Balmes, 106, piso 1º 2ª
- Auladell (Gumersindo), profesor de música, Pl. Tetuán, núm. 40, 2º 1ª
- Badía (Juan), profesor de música, Escudillers Blancs, 3, 4º
- Bataller (Ramón), profesor de música, Milans, 2, 3º
- Berenguer (Manuel), profesor de música, Riera S. Miguel, 1 bis, pral., 2ª-G.
- Bladó (Narciso), maestro director y profesor de música, Aribau, 25.
- Brunet (Jaime), profesor de música, Marqués Duero, 161, piso 3º
- Casals (Antonio), profesor de música, Rosal, 30, 4º
- Chapelli (Francisco), profesor de música, Conde Asalto, núm. 23, 2º, 1ª
- Coma (Francisco), profesor de música, Floridablanca, 133, entresuelo, 2º
- Cubells (Juan), profesor de música, Aribau, 36, 1º, 2ª
- Furés (Salvador), maestro director y profesor de música, Baja S. Pedro, 71, 2º, 1ª
- Homero Garrit Panisello (L.), profesor de música, Rambla Canaletas, 11, pral.
- Huguet (Juan), profesor de música y afinador de pianos, Rda. S. Antonio, 82, 1º, 1ª
- March (Dionisio), profesor de música, Gerona, 18
- Masvidal (José), maestro director de música, Sta. Ana, núm. 6, 2º

- Morera (Enrique), maestro director y profesor de música, Aviñó, 12, 3º, 2ª
- Petri (Vicente), profesor de música y director de la orquesta Moderna Armonía, Córsega, 181, 4º -G
- Sánchez (Domingo), maestro director y profesor de música, Valencia 249, 2º
- Santapaula (Francisco), profesor de música, Hospital, núm. 114, 2º, 2ª
- Selleras (José), profesor de música, Poniente, 39, entr.º
- Solá Sagalés (Narciso), profesor de música, Baños Nuevos, 13, 4º

Profesores de piano:

- Alfonso (F.), profesor de piano, Consejo de Ciento, 285.
- Bofarull (Salvador), profesor de piano y maestro director de música. Montjuich S. Pedro, 2, 3º, 1ª
- Calado (Mario), profesor de piano, Rbla. Centro, 1, 3º
- Cantarell (P.), profesor de piano, Plaza Rey, 14.
- Casado (Francisco), profesor de piano, Consejo Ciento, núm. 373, 3º
- Casañé (Cristóbal), profesor de piano, Universidad, números 35 y 37, 2º, 1ª
- Costa (Juana), Princesa, 14, pral.
- Cuberó (Montserrat), Conde Asalto, núm. 62, entr.º
- García (J.), Valencia, 311.
- García Robles (José), Rambla Cataluña, 85, 3º, 1ª
- Jornet (Francisco), Lauria, 46, 4º, 2ª
- Joussain (Mme. Jeanne), P. Gracia, núm. 70, entr.º
- Lartigau (María), Canuda, 2, 3º, 1ª

- Lupresti (Domingo), Magdalenas, 31, piso 3º, 2ª
- Lupresti (Antonio), profesor de piano, Rda. S. Pedro, núms. 56 y 58, 3º, 1ª
- Lupresti Vilagelia (Plácido), antiguo profesor de piano de los colegios Sagrado Corazón, en Sarriá, y Escuelas Pias, de Barcelona, Cortes, núm. 182, entrº. 2ª.
- Marraco (José), Pino, 13, 3º, 2ª
- Martínez (Claudio), profesor de piano, Clarís, 11, 3º
- Mas (M), Paja, 6, 3º
- Maymí (Laureano), Riera Alta, 10, 3º
- Moncalp (M.), profesor de piano, Virgen del Pilar, 29. San Andrés de Palomar
- Nin y Castellanos (Joaquín), profesor de piano, Alsina, 5.-S. Gervasio
- Obradors de Jaumandreu (Julia), profesora de piano, Trafalgar, 19, 4º
- Corazón, en Sarriá, y Escuelas Pias, de Barcelona, Cortes, núm. 182, entrº, 2ª
- Perera (Ricardo), Pje. Domingo, 5.
- Pujol (Serafina), Valencia, 303, 4º, 2ª
- Ribera (Cosme), S. Pablo, 54 bis.
- Serra Mir (Juan), Margarit, 10, 1º
- Velázquez (Juan), Petritxol, 2, 4º
- Vidiella Carlos (Gumersindo), profesor de piano, Pasaje Permanyer, 1.
- Wehrle (Vda. De Perona), Fernando VII, 34, 4º.”²⁰¹

²⁰¹ Hem pogut ampliar una mica el nombre de professors de piano que donava Galí: “En l’Anuari Riera de l’any 1901 [...]De professors de piano solament, n’hi figuren vint-i-set.” GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., 1984, pàg. 36.

L'elevat nombre de professors de piano en relació amb els professors de música generalistes també és un indicador del gran interès per aprendre piano.

Al mateix temps, també veiem anuncis d'afinadors i de fàbriques de piano en les nombroses insercions publicitàries de l'almanac, amb la imatge identificativa de la marca.

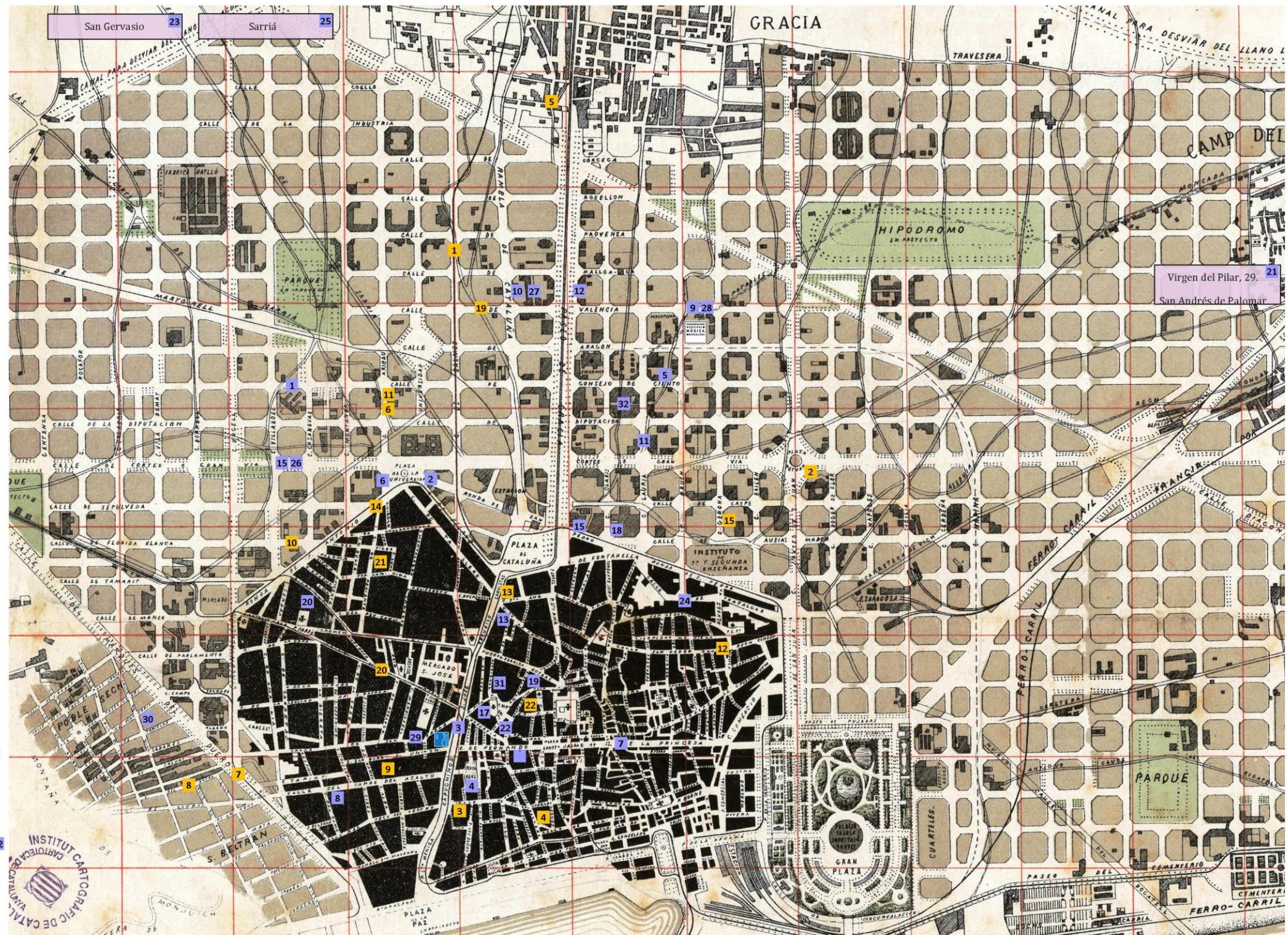
MAPA DELS PROFESSORS PARTICULARS DE MÚSICA I PIANO AL 1901

Professors de música:

- Arolas (Leonardo). Balmes, 106. **1**
- Auladell (Gumersindo). Pl. Tetuán, núm. 40. **2**
- Badía (Juan). Escudillers Blancs, 3. **3**
- Bataller (Ramón). Milans, 2. **4**
- Berenguer (Manuel). Riera S. Miguel, 1 bis. **5**
- Bladó (Narciso). Aribau, 25. **6**
- Brunet (Jaime). Marqués Duero, 161. **7**
- Casals (Antonio). Rosal, 30. **8**
- Chapelli (Francisco). Conde Asalto, 23. **9**
- Coma (Francisco). Floridablanca, 133. **10**
- Cubells (Juan). Aribau, 36. **11**
- Furés (Salvador). Baja S. Pedro, 71. **12**
- Homero Garrit Panisello (L.). R.Canaletas, 11. **13**
- Huguet (Juan). Rda. S. Antonio, 82. **14**
- March (Dionisio). Gerona, 18. **15**
- Masvidal (José). Sta. Ana, núm. 6. **16**
- Morera (Enrique). Aviñó, 12. **17**
- Petri (Vicente). Córsega, 181. **18**
- Sánchez (Domingo). Valencia 249. **19**
- Santapaula (Francisco). Hospital, núm. 114. **20**
- SELLERAS (José). Poniente, 39. **21**
- Solá Sagalés (Narciso). Baños Nuevos, 13. **22**

Professors de piano:

- Alfonso (F.). Consejo de Ciento, 285. **1**
- Bofarull (Salvador). S. Pedro, 2. **2**
- Calado (Mario). Rbla. Centro, 1. **3**
- Cantarell (P.). Plaza Rey, 14. **4**
- Casado (Francisco). Consejo Ciento, 373. **5**
- Casañé (Cristóbal). Universidad, 35 y 37. **6**
- Costa (Juana). Princesa, 14. **7**
- Cuberó (Montserrat). Conde Asalto, 62. **8**
- García (J.). Valencia, 311. **9**
- García Robles (José). Rambla Cataluña, 85. **10**
- Jornet (Francisco). Lauria, 46. **11**
- Jousain (Mme. Jeanne). P. Gracia, 70. **12**
- Lartigau (María). Canuda, 2. **13**
- Lupresti (Domingo). Magdalenas, 31. **14**
- Lupresti (Antonio). Rda. S. Pedro, 56 y 58. **15**
- Lupresti Vilagella (Plácido). Cortes 182. **16**
- Marraco (José). Pino, 13. **17**
- Martínez (Claudio). Claris, 11. **18**
- Mas (M.). Paja, 6. **19**
- Maymí (Laureano). Riera Alta, 10. **20**
- Moncalp (M.). Virgen del Pilar, 29.- San Andrés de Palomar. **21**
- Nin y Castellanos (Joaquín). Alsina, 5. **22**
- S. Gervasio. **23**
- Obradors de Jaumandreu (Julia). Trafalgar, 19. **24**
- Corazón, en Sarriá, **25** y Escuelas Pias, Cortes 182. **26**
- Perera (Ricardo). Pje. Domingo, 5. **27**
- Pujol (Serafina). Valencia, 303. **28**
- Ribera (Cosme). S. Pablo, 54 bis. **29**
- Serra Mir (Juan). Margarit, 10. **30**
- Velázquez (Juan). Petritxol, 2. **31**
- Vidiella Carlos (Gumersindo). Pasaje Permanyer, 1. **32**
- Wehrle (Vda. De Perona). Fernando VII, 34. **33**



Un cop assenyalats els carrers de Barcelona on feien classes particulars els professors de música i de piano ens adonem que el perímetre d'activitat es mou entre dues zones: Una primera zona coincideix de ple amb els carrers del centre històric de la ciutat de la Barcelona medieval. És a dir, en el que actualment serien els barris del Raval, el Gòtic, Sant Pere, Santa Caterina i la Ribera. Una altra zona és la del nord, just per sobre de la plaça de Catalunya, a dreta i esquerra de l'Eixample.

Són escassos els professors que fan classes fora d'aquest perímetre. Els pocs que hi ha són a Sant Gervasi, Sarrià, Gràcia i Sant Andreu de Palomar, que són zones que fins a finals del segle XIX no van formar part de Barcelona. Tinguem en compte que fins al 1897 no es van agregar la majoria de pobles del Pla de Barcelona a Barcelona.

3.3.3 LES ACADEMIES DE MÚSICA, SOLFEIG I PIANO

A mesura que avança la dinovena centúria i com a conseqüència de la liberalització hi ha un desenvolupament de la propietat privada fins a adquirir estatut legal. Amb la revolució liberal hi ha un creixement molt alt dels centres d'ensenyament privat, ja que, tal com analitza Monés, "L'ensenyament privat, almenys al Principat, s'entén a conseqüència del desenvolupament social i econòmic de la nova classe mercantil. L'expansió de l'escola privada s'explica per la pervivència d'una estructura educativa que no responia ni respondrà, en cap moment, al llarg del segle XIX, a les necessitats culturals i professionals de les classes mitjanes".²⁰²

L'interès per crear institucions promou entitats pedagògiques de formació musical –en algunes l'ensenyament del piano va introduir-se posteriorment– com: la Societat Filharmònica, que sorgeix el 1844 amb l'objectiu d'organitzar audicions i on el 1851 ja s'hi pot estudiar harmonia, composició, solfeig,

²⁰² MONÉS, Jordi. *Renovació pedagògica a Catalunya (1833-1938)*. Barcelona: La Magrana, 1977, pàg. 54.

eloqüència i dibuix; el Conservatori Barcelonès; l'Institut Musical o la Societat Lírico-Dramàtica.

De les entitats encarregades d'oferir una formació musical distingirem -com veurem que es recull a l'Anuari Riera-, les acadèmies de música, les de solfeig i les de piano. A tots aquests centres ens hi referim amb el terme "acadèmia", donat que és el nom amb què s'anomenen a l'època.²⁰³ Aquest terme sorgeix a semblança de les acadèmies italianes, dedicades a l'estudi i el conreu de la música més intel·lectual.²⁰⁴ Recordem que "El mot *acadèmia* passà a definir qualsevol acte en el qual la música tenia un paper destacable. A finals del segle XVIII -i encara durant el XIX- una "acadèmia" era sinònim de concert".²⁰⁵

²⁰³ Al DIEC2 s'atorga al terme "acadèmia" diverses accepcions, entre elles:

"1. Societat literària, artística o científica constituïda per a l'avançament de les bones lletres, de les arts o de les ciències, o d'una ciència o d'un art. *Acadèmia de Belles Arts. Acadèmia de Ciències. Acadèmia de Medicina*".

"5. *ENSENY 1. Institució d'ensenyament artístic o tècnic, o també general, de nivell superior o mitjà. Acadèmia militar. 2. Institució, especialment de caràcter privat, dedicada a l'ensenyament a nivell mitjà de caràcter tècnic i pràctic, sense conferir títols oficials*".²⁰³

No tan habitual és llegir el terme "escola" en relació amb aquests centres. Per "escola" el DIEC defineix: "*ENSENY 1. Institució col·lectiva, de caràcter públic o privat, on hom dona instrucció*".

Recordem que la distinció entre el públic i el privat s'havia començat a afinar al segle XVIII. L'ens privat començava a associar-se amb el sentit familiar i de benestar, on la classe mitjana hi va trobar una veritable identitat.

²⁰⁴ "Una d'aquestes fou l'Acadèmia dels Desconfiats. Segons les dades proporcionades per Dolcet, la institució tenia per divisa *Tuta quia diffidens*; era un costum manllevat també dels italians, que s'atorgaven noms capciosos, d'inspiració mitològica o arcàdica. Es reunien al palau Dalmases, i la fundà Pau Ignasi de Dalmases, marquès de Vilallonga, vers el 1700. L'Acadèmia dels Desconfiats aplegava nobles, com Joan de Pinós, músics com Francesc Valls o Joan Galvany, i eclesiàstics, interessats en primer lloc a l'estudi literari. La música hi era interpretada dins els actes "acadèmics", és a dir, durant les reunions en les quals tenien lloc discussions de tipus intel·lectual, anomenades "filosòfiques", envoltades de seriositat i rigor acadèmic. L'acadèmia no estava lligada a cap entitat religiosa, ni tampoc a cap gremi, i la seva forma de gaudir la música no tenia semblança amb cap manifestació civil. Això vol dir que les obres que hi interpretaven tenien un caire especulatiu notable." CORTÈS, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base, 2011, pàg. 67.

²⁰⁵ *Loc. Cit.*

L'exclusió de la música en les acadèmies oficials fundades pels Borbons (la de Belles Arts de San Fernando no va introduir la secció de música fins la Primera República) va intentar reparar-se amb la creació d'un conservatori com "Academia Nacional de música y Declamación".

Sobre el paper de les acadèmies, Joaquín Labajo escriu: "A partir de la instauración del Real Conservatorio en 1830, estas Academias cumplirán el papel de preparatorias para los exámenes a realizar en el primer centro oficial, o bien de enseñanza de mero "adorno" para señoritas, por lo que la propaganda de las mismas girará en torno a señalar su familiaridad con las enseñanzas que en Madrid se imparten".²⁰⁶

Però aquestes acadèmies són privades, i la premsa manifesta la necessitat de què fossin les acadèmies públiques les encarregades d'aquest ensenyament musical: «¿no pudieran darse academias públicas en donde todo fuera obra de los maestros y discípulo del conservatorio?»; amb un programa propi "nacional": ¿No podrían presentarse obras originales sin necesidad de ser esclavos rutinarios de los extranjeros, y aun simplificar y mejorar la enseñanza, según los resultados que se observasen, sin estar sujetos á bases establecidas en otras partes?»;²⁰⁷ fet que afegeix que donaria prestigi als mateixos mestres: "¿No serían más respetados los maestros, más popularizadas sus obras, más apreciados sus discípulos, y más protegidos todos por el público barcelonés? ¿No serían más atendidos los profesores formados de este modo, que los creados sin saber cómo y que se han dado ellos mismos este respetable título?".²⁰⁸

Després de la promulgació de la *Real Orden de 28 de febrer de 1839* amb la que es liberalitza el dret de reunió i associació del país, es comencen a obrir escoles de música que depenen de societats instructo-recreatives: "Dichas asociaciones eran normalmente Liceos, que contaban con un teatro donde

²⁰⁶ LABAJO, Joaquín. "Las entidades musicales durante el periodo romántico en España" a MORENO, Rodríguez (ed.). *El Romanticismo musical espanyol. Cuadernos de música*, Madrid, año I, 1982, pàg. 32.

²⁰⁷ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 17-02-1861, AÑO 1, núm. 3, pàg. 1.

²⁰⁸ *Loc. Cit.*

sus socios representaban obras dramáticas y fragmentos de piezas dramático-musicales (ópera italiana) de moda en España hacia mediados del siglo XIX”.²⁰⁹ Aquest és el cas del Liceo Filarmónico-Dramático de Barcelona, on per ensenyar música als socis liceistes que intervenien en les actuacions públiques, hi havia una acadèmia filharmònica on es feien classes de cant i de piano. Els mestres eren músics vinculats a la lírica i a les interpretacions liceístiques, o bé organistes o mestres de capella que, de forma excepcional, s’hi vinculaven.

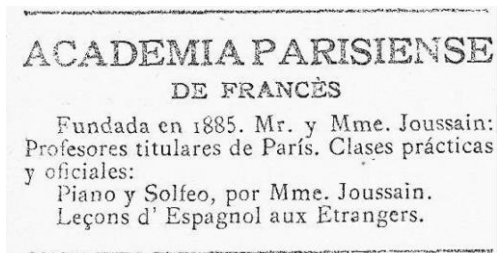
Molt vinculada a l’ensenyament en les acadèmies regentades pels professors de piano es constitueix el 1873 l’Associació de Pianistes Compositors de Barcelona.²¹⁰ Aquesta entitat publicava i venia obres per a piano que escrivien els seus associats. Al final de cada curs s’organitzava una demostració amb els deixebles de piano més virtuoses. Aquestes trobades es festejaven al saló de concerts de la fàbrica de pianos Bernareggi, ja que així també s’aprofitava l’ocasió i es publicitaven al públic els nous models de piano.

A la segona meitat del segle XIX la separació entre la classe particular i l’ensenyament en una acadèmia no és tan evident, com és, per exemple, en l’actualitat. Això és degut al fet que l’acadèmia neix com una continuació de la mateixa classe particular. És per aquest motiu que hem decidit incloure el subapartat sobre “Les acadèmies de música, solfeig i piano” en l’“Ensenyament del piano en les classes particulars”, ja que la gran part d’acadèmies són privades i sovint són el resultat d’una ampliació de les mateixes classes particulars. També hem constatat que sovint el mateix professor de música es registra com a professor i amb el seu nom també bateja l’acadèmia de música o de piano. A tall d’exemple, la següent

²⁰⁹ ALEMANY, Victoria. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesis doctoral. València: València: Universitat Politècnica de València 2006, pàg. 76.

²¹⁰ Segons el reglament -publicat com a anunci publicitari per a captar socis a “La España Musical”, núm. 349, Barcelona 1874, ps. 7-8.-l’Associació es definia com a mont de pietat, i tenia com a finalitat recollir fons per a subsidi de músics i familiars, que per defunció o malaltia s’hi poguessin acollir.” CARBONELL, Jaume. “La música a Barcelona entre 1874 i 1890. Els condicionants del Modernisme musical” a *Revista de Catalunya*, 68. Barcelona, 1992, pàg. 81.

professora està registrada com a particular i l'acadèmia de piano també duu el seu nom: "Joussain (Mme. Jeanne), profesora y academia de francés y piano, P. Gracia, 70, entº".²¹¹ Alhora, també veiem que s'anuncia com a acadèmia de francès on també s'hi ensenya espanyol:



Imatge 3.2. *La Vanguardia*, 20-09-1892, pàg. 1.

Al costat dels anuncis d'acadèmies trobem múltiples anuncis de cases de piano que es dirigeixen a captar l'interès per l'estudi d'aquest instrument. Com en el següent, on remarquen que tenen "sordina para estudio":



Imatge 3.3: *La Vanguardia*, 24-03-1895, pàg. 3.

A finals de segle neixen l'escola Sant Jaume; l'Acadèmia Musical Barcelonesa, dirigida per Rodoreda; i Les Escoles Gratuïtes de Cecs,²¹² entitat pedagògica

²¹¹ *Anuari Riera*, 1901, pàg. 258.

²¹² *La Gaceta Musical Barcelonesa* recull la polèmica que es va crear arran el nomenament del director d'aquesta escola:

– I, 8.9.1861. núm. 28:

"Colegio de ciegos de Barcelona". Critica el fet que s'hagi obert la plaça de director a concurs d'oposició i no se l'hi hagi donat al fundador Sr. Pairot.

– I, 17.11.1861. núm. 38.

Exercicis per l'oposició a mestre-director de música del Colegi de cecs de Barcelona.

– I, 24.11.1861. núm. 30.

no musical que oferia ensenyaments musicals com a complement de l'educació.

També tenim l'*Orfeón Barcelonés*, que de forma gratuïta instruïa musicalment als interessats, i l'Escola de Música de la Casa Provincial de la Caritat Finalment: "La Casa Provincial de la Caritat de Barcelona comptava amb una escola de música des de l'any 1883, dirigida per Hipòlit Casanovas. El 1888 es convocaren places per a ampliar matèries, i una nova plaça de director, que va ser adjudicada a Climent Cuspinera".²¹³ El 1890 s'hi incorporarà un professor de piano.²¹⁴

La importància del mestratge particular en la configuració d'una determinada escola la plasma Alexandre Galí en aquest text:

«El capítol de les Acadèmies no hauria de ser considerat com un apèndix, sinó al revés, el capítol més important de l'ensenyament musical. Era, com hem dit abans, la veritable tradició barcelonina que ens venia del fons del segle XIX i que les dues grans institucions públiques, el Conservatori i l'Escola Municipal, no havien pogut desarrelar. Com al començament del segle XIX, durant el segle XX els músics a Catalunya es formaven a casa dels músics. Àdhuc avui, quan escrivim aquestes ratlles, un amic molt entès a qui

S'anomena als opositors a la plaça de mestre-director de música del Colegi de cecs de Barcelona.

– I, 1.12.1861. núm. 40.

S'anuncia amb disconformitat que el Sr. Carreras ha estat designat per a la plaça.

– I, 8.12.1861: "*Sr. Carreras toma el cargo*".

²¹³ "La música a Barcelona entre 1874 i 1890. Els condicionants del Modernisme musical" a *Revista de Catalunya*. Barcelona, 68 (1992), pàg. 85.

²¹⁴ L'única referència a mestres de piano de la Casa Provincial de la Caritat l'hem trobat a la biografia de Luis Gimeno Jordà Rossell (Les Masies de Roda, Barcelona, 1870-1951), on veiem que va estudiar piano, harmonia i composició al Liceu i el 1886 és mestre titular de l'Escola de Música de la Casa Provincial de la Caritat. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000.

sotmetem la nostra opinió ens diu: “Això és ben cert. Quan diem, per exemple, que tal violinista és deixeble de tal mestre, no ho és pel que hagi pogut fer a l'Escola on el dit mestre ensenya, sinó pel que ha fet privadament a casa del mestre.”»²¹⁵

La informació més rellevant sobre el tema de les acadèmies de música l'hem trobat seguint les investigacions d'Alexandre Galí. L'historiador va deixar incompletes moltes fitxes però hem pogut seguir el rastre buidant l'Anuari Riera. Així doncs, hem revisat les 2400 pàgines de l'anuari de l'any 1901 i hem pogut elaborar la següent informació.

Com en un dels apartats de l'anuari es distingeix entre les acadèmies de música, les de piano i les de solfeig, hem seguit la mateixa classificació i hem anat anotant totes aquelles acadèmies que trobàvem segons la seva categoria. El resultat és el següent:

Acadèmies de música:

- Ateneo de S. Luis, Casanovas, 18.-S. Andrés de P.
- Beltrán (Antonio), academia de música, Conde Asalto, núm. 25, 1^o, 1^a.
- Costa (Juana), colegio para niñas, profesora de piano y academia de solfeo, Princesa, 14, pral.
- Crickboom (D.M.), Fernando VII, 57, entresuelo. García (J.), Valencia, 311.
- Institució Catalana de Música, Sacristans, 7, principal.
- Jules (José), Tamarit, 79, 2^o, 2^a.
- Mateo (C.), Consejo de Ciento, 375, piso 3^o, 2^a.
- Prat (Enrique), academia musical y comercio de instrumentos de música.

²¹⁵ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., 1984, pàg. 35.

- Salvans (A.), Aragón, 313.
- Ventosa (Luis), Carmen, 13, 3^o.

Acadèmies de solfeig:

- Academia Gual, Escudillers, 64, 2^o.
- Almuzara (Federico), Mayor, 70.-G.
- Casals (Miguel), P.S. Juan, 166.
- Costa (Juana), Princesa, 14, pral.
- Marraco (José), Pino, 13, 2^o, 2^a.

Acadèmies de piano:

- Casals (Miguel), academia de piano y solfeo, P.S. Juan, núm. 166.
- Colegio del Carmen, Carmen, 11, pral.
- García (Matilde), profesora de piano, Aragón, 611, 2^o.
- Gual, mercantil, de canto, piano y solfeo, Escudillers, 64, 2^o.
- Jousain (Mme. Jeanne), profesora y academia de francés y piano, P. Gracia, 70, ent^o.

Així doncs, el 1901, registrades a la ciutat de Barcelona, ens consten:

- 15 acadèmies de música: 12 acadèmies de música registrades a l'Anuari Riera i 3 que afegim perquè les trobem documentades per altres fonts: l'Acadèmia de Música de la Casa Provincial de Caritat, l'Acadèmia Musical Barcelonesa i l'Acadèmia Nicolau.
- 5 acadèmies de solfeig,
- 11 acadèmies de piano: 5 acadèmies de piano registrades a l'Anuari Riera i 5 que afegim perquè les trobem documentades per altres fonts: l'Acadèmia Pujol, l'Acadèmia Nicolau, l'Acadèmia Albéniz, i l'Acadèmia Granados.²¹⁶

²¹⁶ Hem pogut ampliar una mica el nombre d'acadèmies de música que donava Galí: "En l'Anuari Riera de l'any 1901 hi figuren vint-i-una acadèmies de música, a part dels professors d'instrument molt més nombrosos." GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., 1984, pàg. 36. L'Acadèmia Vidiella no està inclosa perquè s'institueix l'any 1916, un cop mort Vidiella. Situada al Passatge Permanyer, on havia nascut el músic, tenia com a tasca principal l'ensenyament del piano. S'hi formaren artistes de renom com Guerra, Millet, Morera i Nin,

– 6 institucions pedagògiques pròpiament musicals, que són: la Societat Filharmònica, el Conservatori Barcelonès, l'Institut Musical²¹⁷, la Societat Lírico-Dramàtica, El Orfeón, i l'escola de Sant Jaume.

entre d'altres. Per a més informació de l'Acadèmia: HERNÁNDEZ, Joan Miquel. *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàg. 254.

²¹⁷ Situada al carrer Dufort 1, principal, veiem que s'hi impartia solfeig i piano: “Desde hoy hasta el día 31 del corriente, de 11 á 1 y de 2 á 4 de la tarde, estará abierta la matrícula en el “Institut Musical” para el curso de 1896 á 97, de las clases de solfeo y piano, que bajo la dirección del maestro don José María Comella, empezarán el día 1º del próximo Octubre en el local de la calle de Dufort, núm. 1, principal “Orfeo Catalá”, *La Vanguardia*, 19-09-1896, pàg. 2.

MAPA DE LES ACADÈMIES DE MÚSICA, SOLFEIG I PIANO AL 1901

Acadèmies de música:

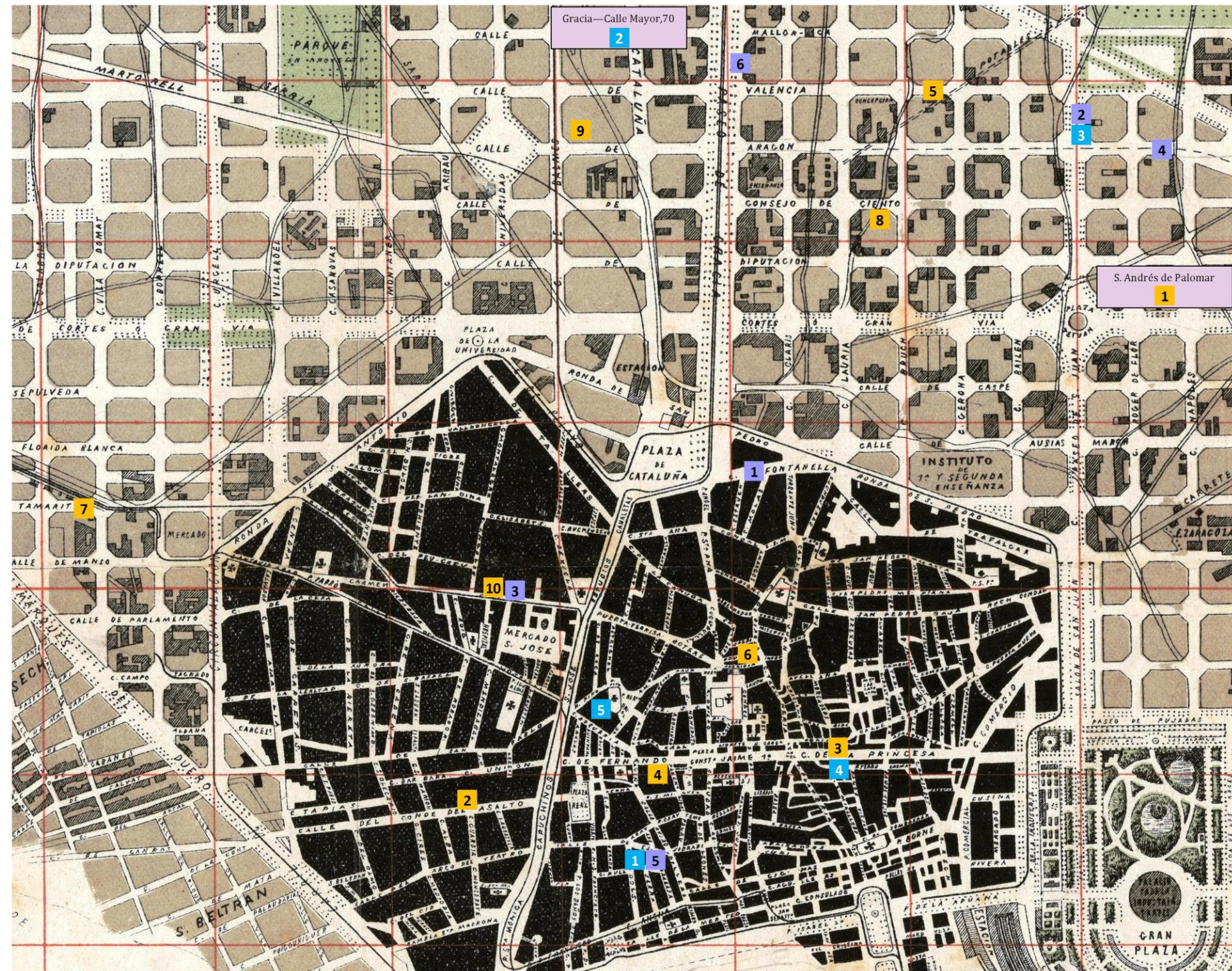
- Ateneo de S. Luis, Casanovas, 18.S. Andrés de Palomar. **1**
- Beltrán (Antonio), academia de música, Conde Asalto, núm. 25. **2**
- Costa (Juana), colegio para niñas, profesora de piano y academia de solfeo, Princesa, 14. **3**
- Crickboom (D.M.), Fernando VII, 57. **4**
- García (J.), Valencia, 311. **5**
- Institució Catalana de Música, Sacristans, 7. **6**
- Jules (José), Tamarit, 79. **7**
- Mateo (C.), Consejo de Ciento, 375. **8**
- Prat (Enrique).
- Salvans (A.). Aragón, 313. **9**
- Ventosa (Luis). Carmen, 13. **10**

Academias de solfeo:

- Academia Gual. Escudillers, 64. **1**
- Almuzara (Federico). Mayor, 70. **2**
- Casals (Miguel). P.S. Juan, 166. **3**
- Costa (Juana). Princesa, 14. **4**
- Marraco (José). Pino, 13. **5**

Academias de piano:

- Academia Granados. Fontanella, 14. **1**
- Casals (Miguel). P.S. Juan, núm. 166. **2**
- Colegio del Carmen, Carmen, 11. **3**
- García (Matilde). Aragón, 611. **4**
- Gual. Escudillers, 64. **5**
- Jousain (Mme. Jeanne). P. Gracia, 70. **6**



Al mapa de les acadèmies particulars de música, solfeig i piano hem pogut situar totes aquelles acadèmies de les quals teníem una adreça completa. Com podem veure, les acadèmies encara estan més concentrades en el centre històric de la ciutat que el professorat particular. La meitat de les acadèmies particulars estan al centre històric i l'altra meitat estan gairebé totes a la part dreta de l'Eixample.

Per finalitzar, ens dediquem a les acadèmies que, tal com diu Galí, són “de més anomenada o de més qualitat”, i són:

Acadèmia Nicolau

Antoni Nicolau va compaginar la docència de piano a l'Escuela Municipal de Música amb l'ensenyament privat en aquesta acadèmia. En relació amb l'activitat de l'Acadèmia d'Antoni Nicolau tenim les informacions que hi ha a la premsa, sobre els concursos musicals i concerts en què participaven els seus alumnes:

“En los salones de la fábrica de pianos de los señores Bernareggi, Estela y Compañía, de la calle de Poniente, se verificará á las tres de esta tarde el concurso de los discípulos de la clase de piano de la Academia-Nicolau. Al acto han sido invitadas muchas familias distinguidas y resultará muy agradable.

Compondrán el jurado del concurso los maestros Arteaga, Casado, García-Robles, Lupresti y Martínez-Imbert.

Los discípulos que tomarán parte son: don Antonio Ribera y las señoritas Teresa Ventura, María Gurina, Natalia Laporte, Rosario Presta, Conchita Partagás, Rosa Widmann, Dolores Arius, Isabel de La Calle, María Gibert y María Hibós.”²¹⁸

²¹⁸ *La Vanguardia*, 29-06-1892, pàg. 2.

En tots ells s'exalta el nivell pianístic dels deixebles de l'acadèmia:

“Concurso musical

Ayer, á las tres de la tarde, se celebró en los salones de la fábrica de pianos de los señores Bernareggi, Estela y Compañía, el concurso de los discípulos de la clase de piano de la Academia Nicolau.

El discípulo don Antonio Ribera, ejecutó como pieza de estudio, la Balada en *la bemol* de Chopin.

Las señoritas tocaron como pieza de estudio el “Primer tiempo del concierto de Hummel en *la bemol*” y como pieza de estudio, una compuesta *ad hoc* por el maestro, señor García Robles.

El jurado adjudicó los siguientes premios: primero, don Antonio Ribera; primero con distinción señorita Rosa Widman; otro primero, señorita Isabel de la Calle; accesits: señoritas María Gibert y Dolores Arias; segundos: señoritas Natalia Laporte y María Hibós; accésit, señorita Conchita partagás, y terceros; señoritas Rosario Presta, María Gurina y Teresa Ventura.

Al acto acudieron las familias de los discípulos que en él tomaron parte.

Los señores que formaban parte del jurado felicitaron cordialmente al señor Nicolau por los adelantos que demostraron cuantos discípulos tomaron parte en el concurso.”²¹⁹

²¹⁹ *La Vanguardia*, 30-06-1892, pàg. 2.

Acadèmia Ainaud

Donat que l'Acadèmia Ainaud obre passat l'any 1901 no l'hem afegit en el recompte anterior, però sí que en volem parlar, ja que, amb gran certesa, aquesta neix de l'Acadèmia de Música Crickboom que trobem registrada en l'Anuari Riera de 1901: Crickboom: Crickboom (D.M.), Fernando VII, 57, entresuelo.²²⁰

Els mètodes de Mathieu Crickboom eren obligatoris en l'apartat d'"Exercicis i estudis" de violí de l'Acadèmia Granados: "M. Crickboom. El violín teórico y práctico, 1^o, 2^a y tercer año. Ejercicios".²²¹

L'Acadèmia Ainaud emprèn la seva activitat el 1905 sota la direcció d'Enric Ainaud. Inicialment aquest centre estava situat a la Gran Via de les Corts Catalanes, als baixos de la casa, i després es traslladà al carrer Canuda. Ainaud va ser professor d'Educació Musical a l'Escola Normal de la Generalitat de Catalunya i professor de violí i viola de l'Acadèmia Musical de la Casa de Caritat. La seva acadèmia estava dedicada principalment a l'ensenyament del violí i va assolir un gran prestigi en aquesta disciplina, gràcies també al violinista belga Matthieu Crickboom, que, molt dedicat a la música catalana, havia importat el prestigi de la tradició violinística del Conservatori de Brussel·les.

Pel que fa a l'activitat de l'Acadèmia Ainaud trobem referències en relació amb el repartiment de premis, l'organització de concerts, etc. a la *Revista Musical Catalana*.

Hem de valorar l'activitat d'aquests centres privats, ja que com il·lustren aquestes cites portaven a terme una tasca educativa important:

«Concert Ainaud. [...] el jove mestre N'Enrich Ainaud dirigi'ls 12 de Febrer un concert d'orquestra de corda que li valgué un veritable triomf, tant per la direcció com per esser deixebles d'ell casi tots els executants, que feren [sic] altíssim honor a son mestre, executant un

²²⁰ *Anuari Riera*, 1901, pàg. 401.

²²¹ *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados (Conservatorio libre)*, pàg. 17.

programa que no era pas pera aprenents.” “Felicitem de tot cor a l’Ainaud, que sap guiar als seus deixebles ab mà segura pel camí del gran art, y’l [sic] felicitem també per l’heroisme d’executar semblant programa davant d’un públich forsa heterogeni [...]”²²²

“Tres deixebles de la Academia Aynaud, la senyoreta Eva Wiederkehr y’ls senyors Antoni Brossa y Joan Frigola, ab la cooperació de la senyoreta Carme Aznar, una de les deixebles que més honran al mestre Vidiella, varen dedicar als choristas y demás socis del ORFEÓ la vetlla del 29 d’Abril una molt important sessió de música *da camera*.”²²³

Acadèmia Pujol

A l’Acadèmia Pujol hi va exercir la docència Joan Baptista Pujol, el seu fundador, des de 1870 fins l’any 1886, quan entrarà a formar part de l’Escuela Municipal de Música. En aquesta acadèmia hi va ensenyar juntament amb Tintorer, amb qui van institucionalitzar un premi: un diploma de capacitat que completava els estudis. Alhora, aquest guardó també havia de servir per atreure l’atenció dels mecenes que poguessin ajudar a l’estudiant a ampliar la seva formació a l’estranger.

Acadèmia Granados

Amb el naixement de l’Acadèmia Granados podem dir que tanquem l’estudi cronològic d’aquesta tesi, ja que aquest centre privat va ser fundat l’any 1900. Enric Granados funda aquesta acadèmia que “durant els primers anys estava situat al primer pis del número 14 del carrer de Fontanella; després es trasllada al carrer de Girona, primer al número 89, xamfrà Aragó, i finalment al número 20, cantonada Casp, on encara es pot veure una placa de marbre

²²² *Revista Musical Catalana*. Barcelona, II/ 1905, pàg. 62.

²²³ *Ibid.*, pàg. 100.

en record dels dies que Granados i la seva família van viure en aquest pis de l'Eixample",²²⁴ amb la necessitat de crear una empresa sòlida i amb futur, ja que "els guanys dels concerts de Granados no eren prou satisfactoris, i la composició, malauradament, tampoc no ofería gaire garanties econòmiques per poder tirar endavant dignament una família tan nombrosa".²²⁵

Granados, que mai s'havia allunyat de l'ensenyament del piano, crea una institució centrada en l'estudi del piano i on també s'imparteix violí, música de cambra, solfeig, història de la música, teoria, harmonia i composició. Els estudiants, generalment, rebien dues lliçons a la setmana: una de tècnica i l'altra d'expressió musical. Aquesta sessió dedicada exclusivament a la tècnica ens mostra la importància vers el domini tècnic de l'instrument.

Enric Granados s'interessà per incorporar els últims mètodes d'educació musical i organitza cicles de concerts i conferències. Fou el primer en publicar a Espanya un mètode sobre la mecànica del pedal: *Método teórico-práctico para el uso de los pedales del piano*, 1912; que era l'ampliació del primer escrit *Del pedal*.

El centre canvia a diversos emplaçaments de Barcelona, i el 1907 Pedro Casanovas, alumne de l'Acadèmia Granados, funda a València una sucursal d'aquesta, l'Acadèmia Casanovas.²²⁶

Felip Pedrell col·labora en el projecte de l'Acadèmia Granados i també el prestigiós organista i compositor Domènec Mas i Serracant, en les funcions de sotsdirector i com a professor de solfeig i teoria de la música de l'acadèmia. Domènec Mas i Serracant va mantenir el càrrec fins i tot després de la mort de Granados, moment en què Frank Marshall,²²⁷ deixeble de Granados, pren el relleu en la direcció del centre.

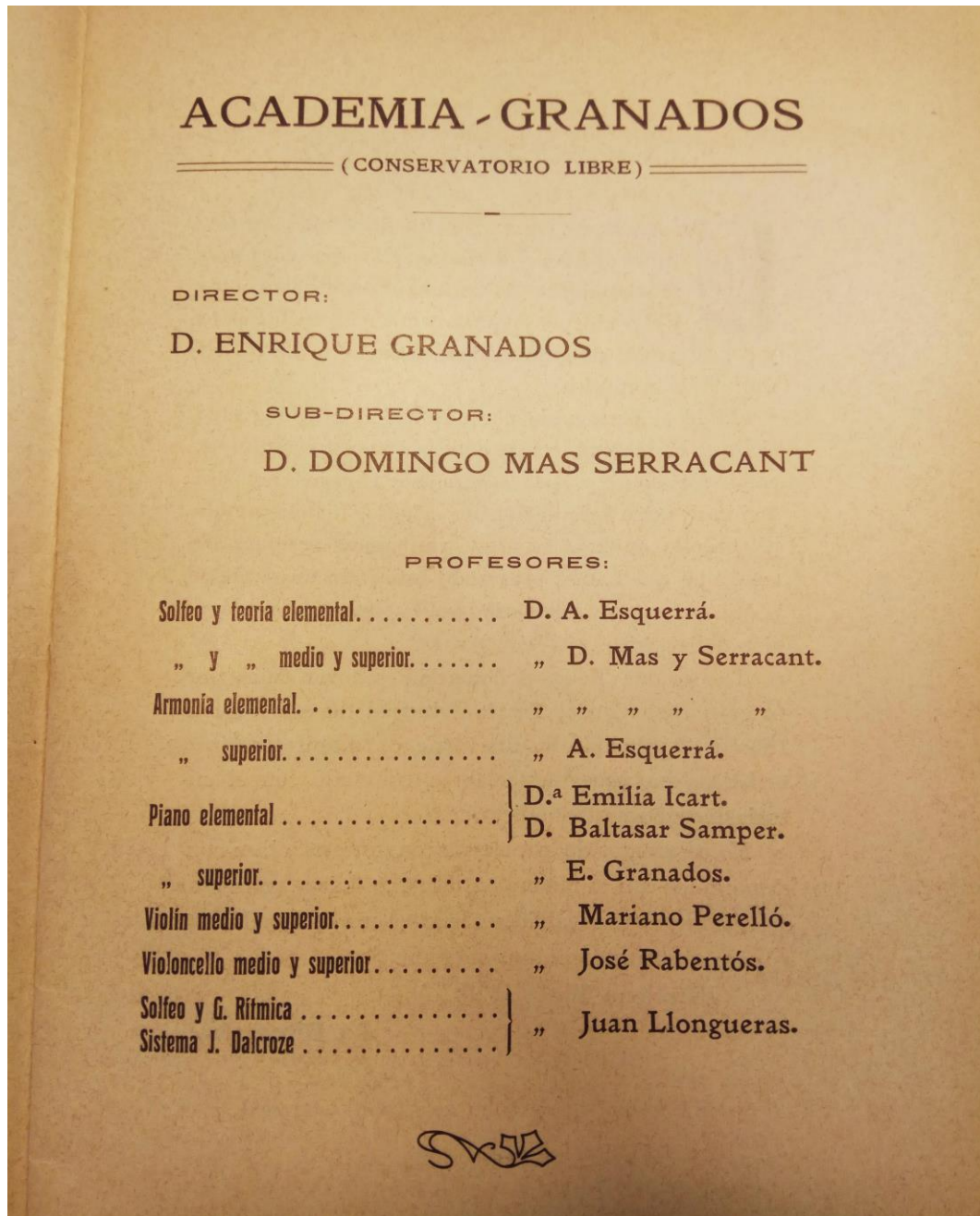
²²⁴ *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*, pàg. 36.

²²⁵ *Loc. Cit.*

²²⁶ Aquesta informació s'ha extret d'ALEMANY, V. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesi doctoral. València: Universitat Politècnica de València, 2006, pàg. 82.

²²⁷ Vid. PACHECO, Alejandra: *Los conceptos pianísticos y pedagógicos de Frank Marshall*. Tesi doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.

La informació sobre l'Acadèmia Granados que exposarem a continuació l'hem extret de l'Inventari de Joaquim Pena que, entre altres documents, conté un dossier sobre *Els estatuts i reglaments d'altres institucions* (M6987/23), i el *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados (Conservatorio libre)* (M6987/22).



Imatge 18. *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados*, 1910, Inventari Joaquim Pena, M6987/22, BNC.

En aquest reglament de 1910 de l'Acadèmia Granados es manifesta l'ideal de l'acadèmia: educar els alumnes com a intèrprets i com a públic per al futur.

“EXAMENS DE PIANO

Els exercicis d'examen de piano –tot i que els exàmens de cap tipus no eren obligatoris– eren els següents:

CURSO PREPARATORIO: Un estudio

Prueba elemental de pedal

AÑO 1: Un estudio

Aplicación del pedal

AÑO 2: Un estudio

Obra fácil (expresión y pedal)

Lectura á vista

AÑO 3: Un estudio

Obra

Lectura á vista

AÑO 4: Un estudio ó preludio y fuga

Obra

Lectura á vista"²²⁸

Per obtenir el títol de professor de piano era necessari superar aquestes fases:

En primer lloc, fer una explicació d'un pla d'ensenyament.

En segon lloc, donar una lliçó a dos principiants, davant del jurat.

En tercer lloc, explicar tots els casos del pedal i la seva aplicació a totes les fugues de Bach.

A més de tenir aprovats tots els cursos de solfeig i teoria, i tenir nocions d'Harmonia i d'Història de la Música.

Pel que fa a les qualificacions i premis, per als cursos elementals i mitjans hi havia:

²²⁸ *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados, 1910, 6987/22, BNC, pàg. 7.*

“QUALIFICACIONS I PREMIS

Calificación de Honor.

Primera calificación con distinción.

Primera calificación.

Segunda calificación con distinción.

Segunda calificación”.²²⁹

Per als cursos superiors:

“Premio de Honor.

Primer premio con distinción.

Primer premio.

Segundo premio con distinción.

Segundo premio”.²³⁰

Tot i això, els títols de professor es donaven sense nota qualificativa.

En relació amb les classes de piano, els preus per a una i dues lliçons setmanals eren els següents:

“PREUS

Curso (profesores auxiliares): 2 lecciones por semana, 7'50 ptas. al mes.

Curso (profesor suplente): 2 lecciones por semana, 10 ptas. al mes

Curso (Sr. Granados): 2 lecciones semanales una del profesor suplente y la otra del Sr. Granados, 20 ptas. al mes.

Lec. particular (P. suplente): 2 veces por semana, 15 ptas. al mes.

²²⁹ *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados*, 1910, 6987/22, BNC, pàg. 11.

²³⁰ *Ibid.*, pàg. 11.

Lec. particular (Sr. Granados): 1 vez por semana, 30 ptas. al mes.

Lec. especial (Sr. Granados): 1 ó 2 veces por semana, 10 ptas. por lección.

RÈGIM D'ESTUDIS DE PIANO

CURSO PREPARATORIO

EJERCICIOS

Colección de escalas, ejercicios y pasajes HERZ

Nuevo mecanismo del piano (5 dedos) J. B. PUJOL

ESTUDIOS

Estudios op. 849 (Nouvelles etudes) C. CZERNY

Estudios op. 186. LOESCHHORN

Enseñanza moderna de piano, 80 estudios preliminares. P. COLOMER

12 estudios op. 31 A. KRAUSE

Nuevo método de pedal corregido y aumentado (ejercicios del pie combinados con el metrónomo) E. GRANADOS

ESTUDIOS

Ejercicio de las manos y el pie combinados

AÑO 1

EJERCICIOS

Colección de escalas, ejercicios y pasajes (escalas y arp.). HERZ

Nuevo mecanismo del piano (escalas y arp.) J.B. PUJOL

Escuela de dobles notas (preliminar) S. CONDIS

ESTUDIOS

Pequeña velocidad, op. 636

24 estudios fáciles de CZERNY. Núms. 1 al 6 y Núms. 15 y 24. PHILIPP

OBRAS

Sonatinas op. 36. Números 1,2,3,5 y 9. CLEMENTI

Sonatinas op. 55. Número 1 KUHLAU

Album de la juventud SHUMANN

Ejercicios de pedal aplicado á grupos E. GRANADOS

AÑO 2

EJERCICIOS

Colección de escalas, ejercicios y pasajes (escalas y arp.). HERZ

Nuevo mecanismo del piano (escalas y arp.) J.B. PUJOL

Primer cuaderno, op. 820 CZERNY

Escuela de dobles notas (preliminar) S. CONDIS

ESTUDIOS

La velocidad op. 249 (primer libro) CZERNY

Ejercicios preparatorios op. 16 SHMITT

Estudios op. 8 DÖRING

Escuela de la velocidad op. 61 BERENS

OBRAS

Sonatinas op. 20. Número 1; op. 55. Número 2 KUHLAU

Andante grazioso (dicción) HAYDN

Andante en si bemol de la sonata en fa mayor MOZART

Ejercicios varios de pedal E. GRANADOS

AÑO 3

EJERCICIOS

Mecanismo C. de BERIOT

Segundo cuaderno op. 820 CZERNY

Escuela de dobles notas S. CONDIS

ESTUDIOS

Velocidad op. 299. Segundo libro. Números 21, 22, 24 y 25. CZERNY

Primer cuaderno (BICHOFF) CRAMER

Segundo cuaderno (BICHOFF) CRAMER

Doce preludios J.S. BACH

Invenções á dos voces J.S. BACH

Doce estudios op. 38 KIRCHNER

OBRAS

Sonata fácil en do mayor MOZART

Sonata op. 49. Número 2 BEETHOVEN

Sonata op. 20 Número 1 DUSSEK

Doce piezas fáciles HAYDN

Varaciones sobre "Vien que Dorina bella" HAYDN

Casos varios de pedal en la dicción, notas con puntillo,
pausas, etc. E. GRANADOS

AÑO 4

EJERCICIOS

Mecanismo BERIOT

Escuela del mecanismo PHILIPP

Op. 337 CZERNY

Escuela de dobles notas S. CONDIS

ESTUDIOS

Tercer cuaderno CRAMER

Cuarto cuaderno CRAMER

Grados del Parnaso CLEMENTI

Invenções á dos voces BACH

Clavecín bien tempére BACH

OBRAS

Sonata núm. 5 en sol mayor MOZART

Sonata núm. 15 en do mayor MOZART

Sonata op. 22 Minuetto BEETHOVEN

Sonata op. 26 Marcha fúnebre BEETHOVEN

Fur Elise BEETHOVEN

Musette en mi mayor COUPERIN

Sonata en do mayor COUPERIN

Adagio en mi mayor para ejercicios de pedal incidental

HAYDN

Ejercicios de pedal E. GRANADOS

I. Casos que debe ligarse con los dedos E. GRANADOS

II. Casos que debe ligarse con el pedal E. GRANADOS

AÑO 5

EJERCICIOS

Mecanismo (ejercicio de gran dificultad) BERIOT

Escuela de dobles notas S. CONDIS

Ejercicios especiales E. GRANADOS

ESTUDIOS

Granados del Parnaso CLEMENTI

25 canons(primer cuaderno) PHILIPP

Clavecin bien tempéré BACH

Estudios Núm. 2, y 7,9,10 y 12, 3ª serie CHOPIN

OBRAS

Sonatas op. 2 Núm. 1 (Allegro y adagio) BEETHOVEN

Sonatas op. 7 (Largo con gran espressione)

BEETHOVEN

Sonatas op. 10 Núm. 1 (Adagio molto. Finale)

BEETHOVEN

Fantasia en do menor MOZART

Victoria (Air varié) BYRD

Gallarda FRESCOBALDI

La Bandoline (Rondeau) COUPERIN

AÑO 6

EJERCICIOS

Mecanismo (ejercicio de gran dificultad) BERIOT

Mecanismo (primer y segundo cuaderno) TAUSIG

ESTUDIOS

Clavecín bien tempéré BACH

Estudios CHOPIN

OBRAS

Sonata op. 7 (Completa) BEETHOVEN

Sonata op. 22 BEETHOVEN

Impromptus SHUBERT

Sonata op. 1 Núm. 3 MEHUL

Rondeau all'Cugarese HAYDN

Presto de la Sonata en mi P.D. PARADIES

AÑO 7

EJERCICIOS

Método de octavas (Segunda y tercera parte) TH.

KULLAK

Ejercicios extraídos de las obras de los clavecinistas E.

GRANADOS

Mecanismo TAUSIG

ESTUDIOS

Estudios CHOPIN

Doce estudios op. 20 KESLER

Mecanismo KREVER

Doce estudios especiales op. 50 (1º y 2º cuad.)

KLEMMICHEL

Cuatro grandes estudios de dobles notas MOSZKOWSKI

Doce estudios op. 2. Característicos A. HENSELT

Doce estudios op. 5 A. HENSELT

Estudios LISZT

OBRAS

Sonata op. 27. Número 1 (cuasi una fantasía)

BEETHOVEN

Sonata op. 31. Número 2 BEETHOVEN

Sonata op. 31. Número 3 BEETHOVEN

Sonata op. 10. Número 3 BEETHOVEN

Gavotta I en re mayor J.S. BACH

Gavotta II en re mayor J.S. BACH

Soeur Monique Rondeau COUPERIN

Sonata en fa CORELLI

Estudio fuga DURANTE

Preludio, Corrente, Sarabanda y Giga ZIPOLI

Tres fugas KIMBERGER

AÑO 8

EJERCICIOS

36 estudios de dificultad transcendental BERIOT

Repaso de mecanismo anterior VARIOS AUT.

Mecanismo (gran dificultad) A. KREVER

ESTUDIOS

Estudios (repaso) CHOPIN

Ejercicios extraídos de las obras de CHOPIN (1º y 2º cuadernos) PHILIPP

Estudios. Feux Follets. Ricordanza. Eroica. LISZT

Doce estudios op. 2 A. HENSELT

Doce estudios op. 5 A. HENSELT

OBRAS

Preludio y fuga en la menor. Transcripción Liszt. BACH

Preludio y fuga en re menor. Transcripción Liszt.

BUSSONI

Tristan e Isolda (Transcripción) LISZT

Au bord d'une source LISZT

San Francisco de Paula LISZT

Capriccio F.W. MASPURG

Segunda fuga. KIMBERGER

Preludio, fuga y allegro MARTINI

PERFECCIONAMIENTO

Segunda suite en fa mayor HÄNDEL

Concierto italiano BACH

Concierto en re menor con acompañamiento de orquesta BACH

Suite inglesa BACH

Fantasía cromática y fuga BACH

Fantasía en do menor BACH

Concierto en sol menor piano y orquesta BEETHOVEN

Impromptu op. 90. Número 3 SHUBERT

Preludio, coral y fuga C. FRANK

Gran sonata. LISZT

Variations serieuses MENDELSSOHN

Concierto en sol menor piano y orquesta SAINT-SAËNS

Balada (piano y orquesta) G. FAURÉ

Grande Gigue HAESLER

Canone KLENGEL.²³¹

Pel que fa als Exercicis i els Estudis de les obres de text de l'Acadèmia, tenim:

“EJERCICIOS

Herz. Colección de escalas, ejercicios y pasajes.

J. Bautista Pujol. Nuevo mecanismo del piano.

J. Sancho Condis. Escuela de dobles notas.

Czerny. Op. 820, primero y segundo cuaderno.

Ch. de Beriot. Mecanismo.

Philipp. Escuela de mecanismo.

Tausig. Primero y segundo cuaderno.

Th. Kullak. Método de ocatvas, segunda y tercera parte.

Ch. de Beriot. 36 estudios de dificultad transcendental.

²³¹ *Ibid.*, pàg. 11.

Arnoud Krever. La perfección del mecanismo.

ESTUDIOS

Czerny. Estudios. Op. 849. (Nouvelles etudes).

Loeschhorn. Estudios. Op. 186. Op. 65.

B.M. Colomer. Enseñanza moderna de piano, primer libro, 80 estudios preliminares.

A. Krause. Op. 31. 12 estudios.

Czerny. La velocidad. Op. 636.

Philipp. 24 estudios fáciles de CZERNY. Números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 15 y 24.

Czerny. La velocidad. Op. 299. Primer libro.

Döring. Estudios.

Bertini. 25 Estudios. Op. 11.

Bertini. Estudios á 4 manos.

Bertini. 12 petits morceaux."²³²

Després d'analitzar el programa de l'Acadèmia Granados²³³ podem afirmar que la importància que es donava a la mecànica era elevada perquè, com veiem, els exercicis de mecanisme són nombrosos. La majoria, però, estan molt centrats en el moviment digital i no presenten grans reptes tècnics, a excepció d'algun estudi de Chopin i de Liszt. Seria revelador saber qui tocava l'estudi de terceres de Chopin i com el tocava però, com sabem, no tenim cap referent discogràfic. El que sí segueix essent un referent és el mestre Bériot perquè la seva estela continua través dels exercicis de mecanisme. Així mateix també s'inclou el *Nuevo mecanismo del piano* de Joan Baptista Pujol, que ens denota la importància del mètode, al situar-se al costat dels clàssics Herz o Czerny. D'altra banda, és clara la fixació que hi ha pels exercicis de

²³² *Ibid.*, pàg. 13.

²³³ Sobre la figura de Granados i l'escola pianística catalana també cal llegir el següent article: MORALES, Luisa. "Granados's *Majismo* and 'Early Music' in Fin-de-siècle Barcelona" a *Granados in context: The Spanish piano school and pre-war artistic movements*. L. Morales, M. Christoforidis, W. Clark (eds.) FIMTE series, Vol. 6 (en premsa).

pedal i el seu control, que també són requisit per a superar la prova per a professor de piano.

Finalment, es troben a faltar obres del tipus del Hammerklavier, op. 101, 110, 111 de Beethoven i les sonates de Schubert; tota la literatura de Brahms i Schumann (les tres primeres sonates de Brahms op.1,2,5, notes dobles; o els 20 primers op. de Schumann, que tenen un desplegament de dificultats pianístiques extraordinari. No s'incorporen al programa de l'acadèmia, tot i que a Granados se l'anomena "el Schumann de Catalunya"). Alhora també és evident que, al ser massa contemporanis a l'acadèmia, encara tampoc no apareguin peces de Debussy i Ravel que implicarien un altre tipus de plantejament del so del piano i de la posició de la mà.

CAPÍTOL 4

*Tota la decoració era de vidre i de níquel,
menys el piano que era un Steinway natural.*

Vida privada, Josep M. De Sagarra, 1932

*Tot passava, aleshores, als cafès
i el que no passava als cafès no existia.
El cafè aguditza la intel·ligència
i revifa la sociabilitat.
La decadència del cafè implica
la decadència d'una civilització sencera.*

Un senyor de Barcelona, Josep Pla, 1951

CAPÍTOL 4. ELS MESTRES DE PIANO A BARCELONA

Hem descrit al mestre de piano en les institucions públiques i privades on aquest podia exercir la seva docència, però a la segona meitat del segle XIX el mestre de piano també segueix protagonitzant una sèrie d'ocupacions paral·leles que caracteritzen el seu perfil. El podem trobar com a empresari,²³⁴ músic de cafè, participant actiu d'associacions, organitzant concerts, d'editor, d'impressor, a més a més de publicista, compositor, crític, intèrpret, o venedor d'instruments. Aquestes diverses dedicacions paral·leles ja eren habituals al llarg de la primera meitat del segle XIX i no van canviar gaire durant la segona. La pluriocupació no comença a minvar fins que no creix el públic aficionat a la música i la figura de l'intèrpret assoleix un cert estatus, amb el que creixen els seus ingressos. Perquè així, progressivament, aquells que combinen diverses activitats poden concentrar la seva dedicació i convertir-se en professionals, com és el cas dels pianistes intèrprets.

En l'espai de la docència, que és el que ens ocupa, la situació del professorat als conservatoris tampoc no millora significativament amb el canvi de centúria. Així ho fa palès Mariano Perelló en la comparativa que fa sobre els conservatoris:

“Es inconcebible que en una ciudad como Barcelona –la más populosa y seguramente la más musical de España– trate el Municipio a los profesores de su Escuela de Música como a simples empleados municipales, cuando en ciudades menos importantes que la nuestra, demuestran positivamente que saben

²³⁴ Muzio Clementi (1752-1832) és un exemple d'home de negocis de principis del segle XIX. Va ser empresari a banda de clavecinista, pianista, concertista, compositor, editor i pedagog. Els guanys de les seves gires les inverteix en la firma Longman & Broderip i així crea el seu propi negoci de fabricació: Clementi & Co.

apreciar el valor real que representa un artista, tratándole con especial consideración.”²³⁵

Analitzant les dades de les que disposem intentarem deduir la situació econòmica dels docents de piano.

El sou mensual del director de l'Escuela Municipal de Música al 1886 era de 150 pessetes.²³⁶ Per tant, de 1800 pessetes l'any. Pel que fa als professors de piano, la referència més propera la tenim al Reglament de l'Acadèmia Granados, que es crea l'any 1901, i on s'especifica que els cursos costaven 7,5 pessetes al mes per dues lliçons a la setmana si eren impartits per professors auxiliars; o 10 pessetes si qui les impartia era un professor suplent. Pel que fa a les lliçons particulars, dues classes setmanals costaven 15 pessetes al mes si eren impartides per professors auxiliars. En canvi, si qui les impartia era Granados, el director de l'Acadèmia, cobrava 30 pessetes mensuals per una lliçó setmanal.

Un altre exemple és el de Jaume Isern, organista de la parròquia de Santa Maria de Mataró, que tenia una assignació a càrrec dels pressupostos municipals de 4.400 rals (1100 pessetes), que li atorga l'Ajuntament a partir de 1829, i fins al curs 1866. A més, des de 1840 entre les seves atribucions hi ha la d'ensenyar a nens cecs a l'Escola Municipal de Música.²³⁷

Això es pot considerar un sou adequat a les remuneracions salarials de l'època? O pel contrari hi ha dades que ens fan pensar que es tractava d'un sou més aviat baix?

²³⁵ PERELLÓ, Mariano. *Nuestros conservatorios de música. Lo que son y lo que deberían ser*. Barcelona: Marí y C^a, 1930, pàg. 8.

²³⁶ “En el dictamen se propone que sea nombrada director el conocido professor don Juan Bautista Pujol, con el haver mensual de 150 pesetas”, *La Vanguardia*, 12-12-1886, pàg. 6.

²³⁷ GURRERA, Montserrat. *Jaume Isern i la seva incidència en l'ensenyament de cecs i de la música al Mataró vuitcentista*. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, Núm. 9-10, 2006, pàgs. 168-192.

A la mateixa època, l'any 1882, a l'Escuela Nacional de Música de Madrid un professor de piano cobrava 2000 pessetes, que eren 166,66 pessetes mensuals, o el que és el mateix, aproximadament unes 6 pessetes diàries.²³⁸ Si ho comparem amb el sou del director de l'Escuela Municipal de Música de Barcelona, era lleugerament superior.

Situat en un context general, per tal de poder donar una idea de la magnitud d'aquestes xifres, es pot comparar amb els sous agrícoles d'aquella època a Espanya, que eren de 1,81 pessetes per dia l'any 1881 i 1,67 pessetes l'any 1883.²³⁹ Si la comparació es fa amb els sous diaris pagats a Barcelona en funció de l'ofici, caldrà que fem una extrapolació a partir de les dues xifres de què es disposen, en concret la corresponent a l'any 1856 i la de l'any 1905 (Quadre 1). En tot cas, veiem que el sou mitjà l'any 1905 era de 3,6 pessetes, essent el més alt de 4,4 pessetes, que és el que cobrava un caixista impressor.

²³⁸ “Se halla [sic] vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación la clase de piano, dotada con el sueldo anual de 2.000 pesetas y demás ventajas que la ley establece, la cual ha de proveerse por oposición, con arreglo á lo dispuesto en el Real decreto de 5 de mayo de 1871 y reglamento de la Escuela. Los ejercicios se verificarán en Madrid en la forma prevenida en el reglamento de 2 de abril de 1875”, *La Vanguardia*, 19-07-1882, pàg. 3.

²³⁹ TAFUNELL, Xavier; CARRERAS, Albert (coord.): *Estadísticas Históricas de España*. Fundació BBVA, 2005, pàg. 1173.

CUADRO 15.4: Salarios diarios pagados en Barcelona en 1856 y en 1905 (pesetas por día)

	1856	1905	Diferencia
	4241	4242	4243
Carpintero	2,50	4,00	1,50
Picapedrero	3,44	4,00	0,56
Albañil (oficial)	3,31	4,00	0,69
Albañil (peón)	1,75	2,50	0,85
Cerrajero	2,50	4,00	1,50
Aserrador	3,50	4,16	0,66
Sastre	2,50	3,00	0,50
Costurera	1,00	2,50	1,50
Zapatero	2,81	3,50	0,69
Constructor de carros	2,56	4,00	1,44
Curtidor	2,50	3,75	1,25
Talabartero y guarnicionero	1,87	3,75	1,88
Calderero	2,87	4,00	1,13
Fundidor	3,31	4,00	0,69
Cajista impresor	3,12	4,40	1,38
Panadero	2,55	4,00	1,45
Sombrerero	2,81	4,00	1,19
Sombrerera	0,94	2,00	1,06
Estampador de tejidos	2,87	4,00	1,13
Hilador	3,08	5,00	1,92
Tejedor en telares mecánicos	2,25	3,16	0,91
Tejedor de seda	2,44	5,00	2,56
Sirvienta	0,15	0,65	0,50
Media	2,46	3,62	1,16

Fuente: Anuario Estadístico de Barcelona, 1906.

Quadre 4.1. Sous diaris a Barcelona: 1856 i 1905.²⁴⁰

Si agafem dades concretes del sector tèxtil, Montserrat Llonch ha recollit en el seu article sobre aquest sector a Catalunya els sous corresponents a dos empreses representatives. Una és de la indústria cotonera, l'empresa Viuda de José Tolrá, on l'any 1891 els treballadors tenien un jornal de 15,20 pessetes setmanal. L'altra és de la indústria dels gèneres de punt, l'empresa Viuda de Cayetano Marfá amb un jornal setmanal l'any 1891 de 13,55 o de 2,36 pessetes diàries.²⁴¹

²⁴⁰ TAFUNELL, Xavier; CARRERAS, Albert (coord.): *Estadísticas Históricas de España*. Fundació BBVA, 2005, pàg. 1177.

²⁴¹ DEU, Esteve; LLONCH, Montserrat. "La maquinaria textil en Cataluña: de la total dependencia exterior a la reducción de importaciones, 1870-1959" a *Revista de historia industrial*, Núm. 38, 2008, pàg. 241.

Això ens ve a dir que 150 pessetes mensuals pel director o 90 pessetes mensuals per l'organista i mestre de l'escola de música de Mataró, eren uns sous relativament superiors a la mitjana.

Si fem un exercici concret de comparativa de preus respecte d'aspectes de la vida quotidiana del moment, a partir del sou del director de l'Escuela de Música de Barcelona (150 pessetes mensuals, aproximadament 5 pessetes diàries), una entrada a una vetllada artística benèfica l'any 1884 li suposava la meitat del jornal diari o una entrada general al Gran Teatre del Liceu,²⁴² li costava el jornal d'un dia, igual que una lliura de torró de Xixona.²⁴³ Amb aquest jornal diari podia comprar 5 entrades al concert de professors i alumnes a l'Escuela Municipal de Música al 1894²⁴⁴ o 10 entrades al teatre l'any 1886.²⁴⁵ Per exemple, necessitava una mica menys de la tercera part del sou per pagar-se un dinar al restaurant del Café de las Delicias a Barcelona, o

242

Espectáculos

TEATRO PRINCIPAL.—Baile infantil de trajes para el jueves, 12 de febrero, á las 4 de la tarde, repartiéndose 20 premios.—Se despachan los billetes en la administración del Principal.

TEATRO PRINCIPAL.—Gran manifestación musical para el sábado, 14 del corriente, en la cual se ejecutará la **Misa de Requiem**, del maestro Verdi.

En dicha manifestación tomarán parte el célebre tenor Gayarre y los más notables artistas del Gran Teatro del Liceo, así como otros artistas y discípulos distinguidos de varios maestros, coros y orquestas de todos los teatros.

PRECIOS:

Palcos platea y principales.	100 pesetas.
» de segundo piso.	50 »
Butacas con entrada	25 »
Lunetas de tercer piso con entrada.	10 »
Entrada general.	5 »

Imatge 4.1. *La Vanguardia*, 09-02-1885, pàg. 3.

²⁴³ "El señor Parés ha concebido un laudable proyecto que ha merecido entusiasta é incondicional apoyo de los artistas. Tas es de celebrar en el local que dicho señor posee en la calle de Petritxol velades artísticas, á beneficio de los establecimientos benéficos de esta capital. La inauguración de las mismas se celebrará el prócimo miércoles, y por lo menos se efectuaran tres consecutivas en los subsiguientes miércoles. La primera velada será amenizada por el señor Vidiella, que tocará, con la maestría acostumbrada, escogidas piezas en el piano, preparándose, además, sorpresas para los concurrentes. El precio de la entrada será el de 2'50 pesetas", *La Vanguardia*, 02-07-1884, pàg. 2.

²⁴⁴ "EXPOSICIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. Domingo, 17 de Junio de 1894.-Gran concierto extraordinario vocal é instrumental organizado por el Mtro. D. José Rodoreda, con intervención de la Banda Orquesta Municipapl, profesores y alumnos de ambos sexos pertenecientes á la Escuela Municipal de Música, órganos eléctricos y piano de cola.-A las 4 de la tarde.-Entrada una peseta", *La Vanguardia*, 17-06-1894, pàg. 7.

²⁴⁵ *La Vanguardia*, 14-03-1886, pàg. 3.

la subscripció mensual a la Vanguardia.²⁴⁶ Per tant, li calien 5 dies de jornal per pagar el lloguer mensual d'un piano al 1894,²⁴⁷ 6 dies per comprar-se un vestit d'home,²⁴⁸ o 20 per comprar un bitllet d'anada i tornada de Barcelona a París al 1889.²⁴⁹

Pel que fa als mestres de música, com no tenim dades concretes del que cobraven, no podem aventurar cap informació, però podem pensar que el sou dels mestres de música devien estar allunyats del sou del director perquè, per les múltiples notícies que es reflecteixen a la premsa, la situació dels mestres encara haurà de millorar en l'entrar el segle XX.

La queixa per la precarietat del sou del mestre de piano és constant: “El señor Sol presentó una enmienda, que no fué aceptada por la Comisión, proponiendo que las tres plazas se provean por oposición y que los sueldos sean más elevados”.²⁵⁰ Perquè, tot i que els mestres de piano acostumaven a cobrar més que els altres professors d'instrument, el seu sou continua essent insuficient:

“Conservatorio del Liceo. [...]Aparte de la clase de perfeccionamiento de piano, dotada con el haber mensual de 225 pesetas, las demás clases tienen unas asignaciones que distan mucho de ser espléndidas; de

²⁴⁶ *La Vanguardia*, 3-02-1886, pàg. 1.

²⁴⁷

SE REGALA UN PIANO nuevo garantido de la fábrica que se desee al que lo alquile 3 años á 5 duros al mes, total 180 duros.—F. Bonet, Villarroel, 60, esquina Gran-vía, de 9 á 8.—Envíos á provincias.—Anuncio modesto pero verdadero.—La manera más ventajosa para adquirir piano, que se puede escojer en la misma fábrica, y sin ningún adelanto.

Imatge 4.2. *La Vanguardia*, 1-12-1896, pàg. 8.

²⁴⁸ *La Vanguardia*, 5-12-1886, pàg. 21.

²⁴⁹ “Es probable que el 15 de setembre próximo se expida un tren especial de Barcelona á París compuesto de coches de 2ª, con billetes de ida y vuelta, al reducido precio de unes 97 pesetas, 55 por ciento de reducción. La economía es de 118'57 pesetas respecto de los de 1ª”. *La Vanguardia*, 25-08-1889, pàg. 3.

²⁵⁰ *La Vanguardia*, 12-12-1886, pàg. 6.

seiscientas pesetas anuales (50 pesetas mensuales) las unas, y trescientas sesenta pesetas anuales (30 pesetas mensuales) las otras; llegando al colmo en las de instrumento de viento, cuyos profesores perciben la ridícula cantidad de ¡veinticinco pesetas mensuales!”²⁵¹

És per això que els mestres, com veurem, continuaran compatibilitzant la docència amb les transaccions comercials de partitures i instruments, l'edició de partitures, etc., perquè aquestes activitats els suposaran l'ingrés extra per a completar el seu sou.

Abans d'entrar en matèria, i dibuixar el calidoscopi d'ocupacions que es personalitzen en figures com la de Joan Baptista Pujol, ens agradaria esbrinar quin era el terme que s'utilitzava per anomenar els mestres de piano a l'època.

Com hem vist en el capítol sobre “París, far cultural d'Europa. La formació dels pianistes catalanes a París”, Danièle Pistone també es qüestiona aquest aspecte d'ús lingüístic. La musicòloga el resol veient que en els textos dels poemes, les comèdies i les novel·les de la literatura francesa de l'època hi ha escriptors com George Sand, Víctor Hugo, o Béranger en *L'Education des Demoiselles*, que coincideixen a referir-s'hi amb el nom senzill de “maître de musique”: “Il lui avait donné un maître de musique, un piano, une petite bibliothèque”.²⁵² L'equivalent al català seria el terme “mestre de música”, que és el que amb gran certesa també s'emprava a Barcelona.

Als diaris de l'època com *El Diluvio* o *La Vanguardia*, per “maestro de música” s'entenia el professor de piano, que representava tenir una categoria superior que el professor de solfeig. Mentre que el “professor” era normalment el músic d'orquestra, o un professor de violí.

²⁵¹ PERELLÓ, Mariano. *Nuestros conservatorios de música. Lo que son y lo que deberían ser*. Barcelona: Marí y C^a, 1930, pàg. 8.

²⁵² HUGO, Victor. *Les travailleurs de la Mer*. Vol. 8, llibre III. París: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie., 1866, pàg. 158.

El cronista de la ciutat de Barcelona Lluís Permanyer, ens confirma que a Barcelona també es devia usar el terme “mestre” i l’expressió “anar a cal mestre”. Segons ell, “ho deien de la manera més senzilla i col·loquial possible, pròpia del parlar barceloní. No hi ha una sola fórmula, i depenia de la construcció de la frase o de qui parla: si és alumne o professor”.²⁵³

Aquest terme ha arribat als nostres dies i en l’actualitat se segueix utilitzant, tot i haver estat desplaçat a favor del de “professor”.²⁵⁴

4.1 PERFIL, FACETES I ACTIVITATS DEL MESTRE DE PIANO AL SEGLE XIX A BARCELONA

4.1.1 EL MESTRE DE PIANO. COM A MÚSIC DE CAFÈ

És a la ciutat comtal on, segons Casares, el cafè concert podia haver nascut: “tuvo especial relieve en la ciudad de Barcelona, por donde probablemente se introduce esta costumbre, aunque esto sea muy difícil de demostrar”²⁵⁵ per extendre’s ràpidament a la resta de ciutats espanyoles.

Pel que fa a l’aparició del músic de cafè, segons Manuel Valls,²⁵⁶ s’inicia pels volts de 1860 i s’allargarà fins entrat el segle XX. Nosaltres creiem que, donada l’afició al cant que ja hi havia a la ciutat de Barcelona a principis del

²⁵³ Aquesta informació l’hem obtinguda d’una conversa amb Lluís Permanyer, qui s’ha basat en la consulta de les memòries de Sagarra, Carles Soldevila, Rossend Gaziel, Joaquim M. de Nadal, de la biografia de Pau Casals escrita per Joan Alavedra i dels textos del musicòleg Mossèn Baldelló.

²⁵⁴ El terme “mestre” venia relacionat amb el d’“aprenent”. Durant l’edat mitjana, el terme aprenent es referia al jove empleat d’un mestre artesà. Aquest el tenia en el seu taller – teòricament – per a ensenyar-li l’ofici que ell dominava. A la pràctica, l’ús i abús dels aprenents era una manera de tenir a disposició mà d’obra molt barata: l’aprenent no cobrava cap salari i de fet l’amo del negoci només estava obligat a alimentar-lo, vestir-lo i allotjar-lo. D’aquí que quan aquesta situació evoluciona el terme “mestre” també canvia.

²⁵⁵ CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995, pàg. 47.

²⁵⁶ VALLS, Manuel. *La música catalana contemporània*. Barcelona: Biblioteca Selecta, 1960, pàg. 43.

segle XIX, l'aparició del pianista de cafè com a ofici habitual per a complementar l'ofici de professor, arrenca amb molta més anterioritat.²⁵⁷

En la completa publicació de *La ciutat dels cafès. Barcelona (1750-1880)* de Paco Villar,²⁵⁸ llegim que el 1852 el *Diario de Barcelona* ja es fa ressò de la presència dels músics als cafès de Barcelona: "Va creciendo día a día la costumbre de que los cafés tengan ajustados cantantes de más o menos mérito, que, dando pequeños conciertos durante dos o tres horas, son el reclamo de una numerosa concurrencia".²⁵⁹

Retrocedint encara més, Tomás Caballé explica com el 1837 ja es tenia pres aquest costum:

"Ya se ha consignado el hecho destacadísimo de que en 1837, época relativamente remota, el piano-forte amenizaba la permanencia de los parroquianos en alguno de los cafés de primer orden de la ciudad.

La costumbre del piano y del pianista en los cafés generalizóse muy rápidamente, recorriendo, como reguero de pólvora, toda la escala de establecimientos, en els entido de mayor a menor, esto es, desde los más encopetados a los más humildes."²⁶⁰

Però és Oriol Brugarolas qui dona, l'any 1831, la primera referència d'un pianista de cafè que s'ofereix al *Diario de Barcelona*: "D. Antonio Gallard, profesor de piano, ofrece enseñar con el mayor esmero y equidad, afinar gratis los pianos de sus discípulos y ocuparse en algun cafè en classe de

²⁵⁷ Com a estudi antic tenim a: ALMERICH, Luís. *El hostel, la fonda, la taberna y el café en la vida barcelonesa*. Barcelona: Libreria Millá, 1945.

²⁵⁸ VILLAR, Paco. *La ciutat dels cafès. Barcelona (1750-1880)*. Barcelona: Editorial La Campana, 2008.

²⁵⁹ *Diario de Barcelona*, 7-10-1852, pàg. 6035.

²⁶⁰ CABALLÉ, Tomás. *Los viejos cafés de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Albón, 1946, pàg. 42.

pianista; dar a razón en el mes n del Monte del Carmen, calle de Botello, núm. 38".²⁶¹

Pel que fa a Madrid, C. Alonso i E. Casares troben el següent:

“Hemos detectado a través de la prensa diaria caf s desde al menos la d cada de los treinta; así en 1834 el Café de las Cortes de larga historia y el café de San Vicente, en 1838 el Café Catalán, que organiza conciertos muy atractivos en los que era necesaria una pequeña orquesta de cámara, todos basados fundamentalmente en piezas de  pera. A mediados del XIX la costumbre se generaliza m s y hay que añadir en 1849 el Bilbaino, el Neptuno, en el que toca un ciego, los Dos Amigos, el Carmen, donde actuar  el pianista Albiñana, en 1850 el Progreso, en 1856 el Plater as con el pianista Miralles.”²⁶²

Tinguem present que els primers caf s cantants o filharm nics barcelonins tenen com a precedent els *cafetines*. Els *cafetines* eren una barreja de tavernes i caf s en què els músics de carrer organitzaven actuacions improvisades. Segons ens detalla Villar, els primers locals d'aquest tipus es van situar en les barriades obreres del Raval, la Barceloneta, i altres suburbis. En aquests *cafetines* es mantenien rituals com els de brindar, beure a la salut d'alguna persona, participar en una ronda o competir per veure qui bevia més. L'heterogeni món proletari que freqüentava aquests locals tenia per costum emborratxar-se amb aiguardents. També hi havia altres al·licients, com el joc i la prostitució. Els cafetins servien als treballadors dels molls, als

²⁶¹ BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 230.

²⁶² CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, p g. 48.

obriers de les fàbriques, als jornalers, als carreters, als soldats i als mariners per evadir-se durant unes hores de la misèria que els envoltava.

Si, en un primer moment, el cafè havia representat als sectors més reaccionaris de la societat barcelonina, aquest es modernitza i es converteix en un cafè revolucionari, on es reuneixen els intel·lectuals i els agitadors polítics del moment. Així, els primers cafès de Barcelona es van instal·lar en el que aleshores eren les zones perifèriques de la ciutat: la Rambla i la plaça de Palau. Però aquestes zones, tal com s'explica a l'apartat "La fontada, muralles enllà. I els habitants de la ciutat, la bourgeoisie" aviat –als volts de 1835– passaran a ser el centre de la sociabilitat burgesa del moment. I en tot aquest procés, el seguiment per la moda francesa és un element decisiu:

“En un principio eran solo cafetines de poca importancia los que tenían contratados algunos ciegos de los que de día cantaban en las plazas y las esquinas; después siguieron el café de la calle Unión y otros de igual categoría, y los trovos, jotas, rondeñas y seguidillas fueron sustituidas por canciones andaluzas y por trozos de escogidas óperas italianas y francesas, y que actualmente ya los cafés de la Rambla no se desdeñan en seguir la moda que han importado de la vecina República algunos de sus rivales de más modestas pretensiones.”²⁶³

Aquesta tendència s'expandeix a altres llocs de la ciutat de Barcelona. Es pot arribar a afirmar que la vida social barcelonina es concentra en el cafè. Frederic Lliurat així ho relata: “l'ambient musical dels cafès era, ací, quelcom absolutament típic. A cada cafè hi havia un pianista conegut. I a la seva taula hom veia, tots els dies, els seus amics, els seus admiradors. Hom feia,

²⁶³ *Diario de Barcelona*, 30-01-1859, pàg. 1071.

veritablement, vida de cafè. És al cafè, als grans cafès barcelonins, on es passaven les vetllades”.²⁶⁴

En aquest punt, l’oferta musical que neix als cafès constitueix el valor afegit per entretenir al públic, on el pianista passa a ser l’element diferencial que fa decidir aquesta clientela on fer “la copa de l’estudiant”.²⁶⁵ Perquè, alhora, de cafès n’hi havia de diferents tipus. Segons la tipologia de cafès que la musicòloga Celsa Alonso ha diferenciat, els cafès amb pianistes que protagonitzen la vetllada corresponen als cafès-lírics, especialitzats a oferir repertoris del que denomina “música culta”: números de sarsuela i d’òpera, fragments de simfonies, obres de càmera i peces virtuosístiques per a solista.²⁶⁶

Què representa doncs, per al pianista, aquesta activitat? D’una banda, aquesta activitat proporciona als músics més estabilitat i rendiment econòmic. És una necessitat que s’expressa de forma crítica a la premsa: “Hoy en Barcelona, rubor causa decirlo, sobresalientes maestros compositores y pianistas distinguidos se ven precisados a tocar en algunos de los principales cafés para ganar con honra su sustento, por no tener protección alguna en la capital de España que lleva el sobrenombre de inteligente y filarmónica.”²⁶⁷

D’altra banda, tot i que amb les actuacions als cafès els pianistes no ingressaven una quantitat de diners generosa, sí que això els permetia establir relacions i donar-se a conèixer a les famílies adinerades. I un cop fet aquest contacte, aquestes famílies els podien encarregar el mestratge del piano per als seus fills.

Així és com tenim constància de pianistes de renom que van començar la seva carrera tocant als cafès: Tintorer, Albéniz, Vidiella en el cafè Las Delicias,

²⁶⁴ *Revista Musical Catalana*, juliol 1935, pàg. 282.

²⁶⁵ Al cafè se li anaven afegint unes gotetes d’aigua, ron i sucre perquè la copa durés més. Els “abocadors” –cambrers especials dels cafès de primer ordre- eren els encarregats d’anar omplint-les. És per això que el cafè s’anomenava “la copa de l’estudiant”, perquè allargar el seu contingut feia allargar la tarda sense haver de pagar més.

²⁶⁶ Vid. “El café concierto en España” en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, pàg. 1285-1296.

²⁶⁷ *La Gaceta Musical Barcelona*, 7-07-1861, núm. 23, pàg. 2.

Antoni Nogués en el cafè de la Rambla, Armengol al Cafè del siglo XIX, J. Baptista Pujol, Josep Rodoreda, Parera, Cassals, Sadurní, Granados²⁶⁸ o Goberna interpretant peces clàssiques o estrenant obres pròpies; Joan Obradors i Josep Vilar al Café Cuyás; F. Jordà al Cafè de las Delicias; Pere Ferrer al Cafè Ibérico; i Nicolau Manent al Café Español. A aquest últim pianista, que tocava des de la fundació del cafè, l'anunciaven amb l'obertura de l'establiment:

“El salón principal es espacioso y muy bien decorado, y desde el mismo, y por despejadas escaleras se pasa a las salas de billar, de juegos y también de refrescos, situadas en el piso bajo y entresuelo; es nuevo, lujoso y de buen gusto, y según se nos asegura el servicio de licores y de café será esmerado: circunstancia muy apreciable para atraer numerosa concurrencia. En el salón principal hay un excelente piano en el que desde hoy tocará un hábil y aventajado pianista.”²⁶⁹

En un inici, en tractar-se d'una diversió nocturna o d'un acompanyament musical de cafè de tarda –més familiar– els pianistes tocaven amb el músic que estava disponible, però més endavant cada cafè contracta un pianista fix. I com la música es torna indispensable en aquests cafès romàntics: “a partir de mediados del XIX, no hay café de cierta importancia que no cuente con un pianista, y los más importantes no desdeñaron actuar en unos centros que les

²⁶⁸ “Gràcies a Vidiella, Enric Granados aconseguí ben aviat una feina de pianista al Café de las Delicias, més tard anomenat Lion d'Or, on anava a tocar cada tarda. [...] Granados es va fer de seguida molt popular entre el públic de cafè i hi pogué conèixer les principals personalitats d'aquella Barcelona vuitcentista que es començava a eixamplar de les seves muralles”. PAGÈS, Mònica: *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Ed. Mateu, 2000, pàg. 21.

²⁶⁹ *Diario de Barcelona*, 30 de gener de 1859, pàg. 1071.

proporcionaban pingües ganancias y a través de los que se podían establecer importantes relaciones”.²⁷⁰

La improvisació era una tècnica habitual entre els pianistes de cafè: aquest és el cas de Joan Baptista Pujol que, als nou anys, i per indicació del seu professor de piano D. Cayetano Sala, substitueix el pianista del cafè del Teatre. Com el repertori que ell tenia après no sumava més de tres o quatre peces tocava primícies d'obres o improvisacions pròpies. Aquest fet ocasionà situacions com la que il·lustra la cita següent:

“Contratados [Joan Baptista Pujol i D. Luís Bressonier] los dos por una distinguida sociedad de bailes, aun cuando no poseían repertorio de este género, no vacilaron en aceptar, contando con salir bien de la empresa; y en efecto, puestos sobre el tono, Bressonier en el cornetín, Pujol en el piano, daban rienda suelta á su imaginación con tanta fortuna como atrevimiento. Pero algunas composiciones así nacidas hubieron de llamar la atención, no pocas veces, de los socios, y al inquirir éstos los nombres de aquellas, ¡aquí de los apuros de nuestros improvisados concertistas! que teniendo á mengua [sic] confesar su falta absoluta de repertorio, achacábanse mutuamente el mérito de la composición y aguzaban su magín²⁷¹ en la invención de títulos [...]¿ y cuando pedían éstos la repetición de algún baile que les hubiera gustado?[...] nuestros héroes no declaraban su impotencia para repetirla[...] improvisaban con el nombre de la aplaudida, otra composición tan chispeante que los peticionarios no se

²⁷⁰ CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pàg. 45.

²⁷¹ *Imaginación*.

llamaban á enganyo cautivados por el atractivo de la nueva inspiración.”²⁷²

A Barcelona, entre 1847 i 1862, en ple període d'expansió de la indústria cafetera, la febre pels cafès fa créixer el nombre d'establiments a un ritme trepidant. Obertures i restauracions d'antics cafès que participaven en les festes s'organitzaven a la ciutat comtal. És per això que l'historiador de *La ciutat dels cafès*, Paco Villar, conclou que els cafès es converteixen en un dels màxims exponents de l'optimisme i el benestar de la Barcelona burgesa, representant l'avantguarda del moviment urbà. Neix el que ell anomena “el cafè de les famílies” ja que, en aquest lapse, “els cafès eren imprescindibles per al correcte funcionament de la societat. Qui no hi anava cada dia almenys ho feia un cop per setmana”.²⁷³

Al darrer quart del segle XIX era costum que els menestrals i la classe mitjana hi anessin els dijous, els diumenges i d'altres festius: “Allí se reunían las familias formando animadas “peñas” con vecinos, amigos o conocidos, teniendo por principal atracción la música: el piano, el quinteto o el sexteto...”.²⁷⁴ Hi havia dues dates assenyalades per a festejar: el carnestoltes i el nadal. Les festes de carnestoltes, sobretot entre 1857 i 1874, es converteixen en una veritable atracció al néixer els balls de màscares del Gran Teatre del Liceu, que atrauen també als forasters. Per nadal es sortejaven aus de corral i es donaven vins, licors, lllaminadures i torrons com a premis.

És curiós observar que, com assenyala Caballé, el nom de “liceu” era ostentat pel *Café del Liceo* de la Rambla, a la planta baixa del Gran Teatre; el *Cafè del Liceo* a la plaça Santa Ana; la *Chocolatería del Liceo* davant el Teatre, i la *Confitería del Liceo*, situada a la part oposada del Teatre.

²⁷² ARTEAGA, Fernando. *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de I. T. M. Seguí, 1886, pàg. 567-568.

²⁷³ VILLAR, Paco. *La ciutat dels cafès*. Barcelona 1750-1880. Barcelona: Editorial La Campana, 2008, pàg. 227.

²⁷⁴ CABALLÉ, Tomás. *Los viejos cafés de Barcelona*. Barcelona: Albón, 1946, pàg. 14.



Imatge 4.3. Fotografia del Gran Café del siglo XX, conegut com "La Pajarera", 1888-1895, Catàleg en línia de l'Arxiu Municipal de Barcelona.

Aquests cafès cantants o filharmònics aniran evolucionant a mesura que l'afició musical dels barcelonins també ho faci i, en pocs anys, al piano l'acompanyaran altres instruments com l'harmònim,²⁷⁵ el violí, o el violoncel. El canvi de repertori musical provocarà que el cafè passi a ser teatral.

Aquest fet es mostra en una nota de premsa del 1857, on es comunica el primer concert de piano i harmònim al cafè:

“El Café de Comercio uno de los mejores situados y cuyos dueños se desvelan en complacer a sus numerosos favorecedores, acaba de introducir una mejora en su establecimiento que ha sido muy bien recibida, tal es la de reunir en el mismo local un piano y un armonium, ambos instrumentos de los mejores que se conocen en su clase y confiados a los distinguidos profesores señores Juan Abella y Baudilio Sabater. El primer concierto se verificó la noche del último sábado, y valió a ambos profesores grandes aplausos la ejecución de la bellísima sinfonía de Guillermo Tell,

²⁷⁵ L'èxit de l'harmònim al llarg del segle XIX és un tema pendent d'estudi.

arreglada para piano y armonium por dichos señores, y las otras escogidas que no recordamos. Se nos ha dicho que estos conciertos se repetirán todas las noches excepto los domingos.”²⁷⁶

Aquesta disseminació d'instrumentistes ve donada per la gran oferta musical formativa que es podia rebre a l'època que, sumada a la manca de sortides professionals, ocasiona que molts d'aquests músics cerquin en el cafè un sobresou o un ajut econòmic gens menyspreable.

Alhora, la presència d'aquests músics al cafè també s'utilitza, tal com es comenta en “La vida musical vuitcentista. L'ofici de músic”, com a element de rivalitat entre els mateixos locals:

“Els empresaris restauradors acceptaren amb bons ulls l'existència de músics als seus locals perquè aportaven un toc de distinció, atreïen clientela i, fins i tot, permetien rivalitzar amb la competència en la qualitat dels intèrprets o en els seu nombre i varietat. El públic adoptava un posat confortable perquè el cafè era un lloc de trobada per als moments d'oci presidits per la indolència: la visita al cafè en les tardes o els vespres festius formava part del ritual de la família burgesa, de manera que pels 25 cèntims d'un cafè s'hi passaven llargues estones.”²⁷⁷

4.1.2 EL MESTRE DE PIANO. COM A EDITOR

Pel que respecta a l'activitat editorial; hem de saber que la figura de l'editor a Espanya neix al segle XIX. Fins aquest moment, era l'autor qui s'encarregava

²⁷⁶ *Diario de Barcelona*, 22-12-1857, pàg. 10553.

²⁷⁷ *Enciclopèdia de la Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol 3. Del Romanticisme al Nacionalisme. Barcelona: Ed. 62, pàg. 36.

de negociar la publicació amb l'impressor. Un exemple de les dificultats amb què es podien trobar els autors ens la mostra aquest retall de premsa:

“Trio para piano, violin y violoncello. Por Tintorer.

Bien reputado es en España y aun en el extranjero, y sobre todo en Barcelona, el distinguido pianista y compositor D. Pedro Tintorer, para que nosotros tratemos de hacer su apología. [...]nos es doloroso que obras como las del Sr. Tintorer hayan tenido que grabarse en Paris por no haber en España editores para ellas.

¿Y cómo los ha de haber cuando la generalidad de nuestra afición musical no es más que por el sonsonete del ritmo italiano, y por las piezas más o menos fáciles para piano, pero no por [...]la música de cambra?

-“¿No se han de reír de nosotros los extranjeros cuando se tiene que ir a ellos para grabar una obra, como la que nos ocupa, por falta de quien lo haga en nuestro país con ventajas para el autor?¿No nos mirarán con desdén cuando vean que semejante obra escrita por un español de reputación, no tiene salida en España mientras la tienen en otros países?”²⁷⁸

L'impressor feia alhora d'editor, comprant i comercialitzant les obres per acabar fent-ne publicitat a les entitats pedagògiques. És per aquest motiu que moltes d'aquestes peces tenen una finalitat pedagògica. Es promocionaven en els diaris i en les revistes musicals de l'època per arribar a un públic ben ampli. “La major part de les revistes musicals eren iniciativa d'un editor-impressor i tenien com a objectiu principal divulgar els productes de la casa; per això, amb cada número se solia repartir un plec de música de moda i el

²⁷⁸ *Gaceta Musical Barcelonesa*, V/175 (1865), pàg. 1.

catàleg de les publicacions de l'empresa, i es feia publicitat dels cantants i intèrprets que l'editor promocionava en tant que agent musical".²⁷⁹

Paral·lelament a l'aparició de mètodes de piano escrits per pianistes i professors prestigiosos hem de saber que també trobem la creació d'un altre tipus d'obra didàctica a càrrec d'editors reconeguts amb bona formació musical. Aquests editors, alhora, també compraven mètodes de professors reconeguts de l'estranger que distribuïen i comercialitzaven a Barcelona. Tot aquest material pianístic es podia comprar a la ciutat. En el capítol dedicat a "Els textos pedagògics per a piano" indiquem que aquests mètodes estrangers van ser força coneguts i utilitzats als conservatoris perquè tot i no conservar-se els plans d'estudi sí que es poden resseguir tots aquells mètodes i tractats pianístics que s'havien publicat a Barcelona entre 1850 i 1901, i aquells mètodes que procedien de l'edició estrangera en el període que ens ocupa.

Joan Baptista Pujol encarna el perfil de mestre que també va ser editor. Fundà una editorial musical que tingué com a objectiu donar a conèixer les obres internacionals més prestigioses a Espanya amb la signatura *Pujol & Cia*. La premsa de l'època l'anunciava com un dels establiments més capdavanters d'Europa. La seva casa editorial, i la botiga de música, estaven situades al Portal de l'Àngel, 1-3. S'inaugurà l'1 de setembre del 1888.

4.1.3 EL MESTRE DE PIANO. COM A INTÈRPRET

Barcelona era un gran centre d'activitat musical on la majoria de les figures destacades podien compaginar, en els seus inicis, la faceta pedagògica i la interpretativa. Són dos vessants que, com veurem, es poden desenvolupar de forma paral·lela o bé en pot prevaldre una per sobre de l'altra: dos camins estretament lligats que es retroalimenten amb la visita ocasional a la ciutat

²⁷⁹ *Enciclopèdia de la Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. 3. Del Romanticisme al Nacionalisme. Barcelona: Ed. 62, pàg. 29.

comtal de virtuoses com F. Liszt, Thalberg,²⁸⁰ Gottschalk,...que estimulen l'aprenentatge del piano, la formació amb músics estrangers i el camí cap a la interpretació.

Per a Rafael Mitjana, una de les dues causes de la decadència de la música espanyola per a piano és aquest pianisme brillant i virtuosista de Liszt, Thalberg i Gottschalk. Segons ell, “los compositores sólo se preocuparon por el virtuosismo y por deslumbrar al público con trozos rápidos muy difíciles y aparatosos”,²⁸¹ i de la “música de salón” diu: “moda impuesta a los compositores, más preocupados de obtener efectos fáciles que de cultivar el arte en sí mismo”.²⁸² L'altra causa és la poca presència i per tant, influència, del pianisme de Chopin (sols viatja a Mallorca el 1837 per recuperar-se de la seva malaltia), més intimista i poètic i menys preocupat per efectes virtuosístics. Aquesta tesi ha estat refutada per Glòria Emparán a “El piano en el siglo XIX español” on revisa aquest punt de vista de Mitjana.²⁸³

I és que la passió que hi ha pel piano condueix a la mitificació per la figura del pianista virtuós. El debat sobre fins a quin punt el pianista ha d'esdevenir un malabarista tècnic o s'ha centrar en la musicalitat és present també a la premsa. Trobem força veus que plantegen fins a quin punt cal estudiar el piano, i com molts pares el fan estudiar perquè és l'instrument “de moda”.²⁸⁴

És doncs a mitjans de la dècada de 1850 quan l'efectisme de la tècnica virtuosística, que es coneixia a Europa des de la dècada de 1830, es difon a Barcelona. Així, la presència de pianistes virtuoses estrangers o nacionals no sols feia omplir les butaques dels concerts per a piano sinó que regenerava la cultura musical de la societat burgesa barcelonina.

²⁸⁰ S. Thalberg va ser professor de José Miró (1815-1878). Miró, pianista gadità, que va perfeccionar-se a París amb Kalkbrenner i va desenvolupar una carrera concertística internacional, comença a donar classes de piano al Conservatori de Madrid al 1845.

²⁸¹ MITJANA, Rafael. “Antonio Nicolau” a *Para música vamos*. Valencia: Ed. Sempere y Cia, 1909.

²⁸² *Loc. Cit.*

²⁸³ EMPARÁN, Gloria. “El piano en el siglo XIX español” a *El romanticismo musical espanyol, Cuadernos de Música I/2*, 1982, pàg. 59.

²⁸⁴ Vid. Annex 4.1. “Busca, buscando.”

La recepció d'aquests músics procedents del centre d'Europa motivava, com hem dit, les ganes d'aprendre l'instrument. Alhora, era aquest exemple del virtuós el que incentivava als novells estudiants a voler-los emular. Així es començava un cercle de causa-efecte, en el qual una major presència a la ciutat de grans intèrprets impulsava de retop el lloguer de pianos per part dels que volien començar l'estudi de l'instrument. El lloguer, ja que sovint l'adquisició era encara massa inaccessible per a les classes mitjanes, afavoria una major demanda d'afinadors de pianos.

Un exemple d'aquest cas el tenim amb els concerts de Franz Liszt, que vingué a Barcelona el 1845 per oferir unes quantes audicions. Això induí Ranieri, deixeble fins aleshores de Ramon Vilanova Barrera, perquè fes algunes classes particulars amb el mestre hongarès. Liszt, com sabem, era llavors un dels màxims exponents del pianisme romàntic i del virtuosisme més arraumat:

“En Liszt, des que arriba a París al final del 1823 amb la intenció, no reeixida, d'estudiar al Conservatori, el que veiem és el triomf espectacular d'un intèrpret exuberant a qui el repte de tocar davant d'un auditori nombrós, lluny d'atemorir-lo, l'estimula. De fet, és Liszt qui crea el recital de piano en sentit modern, és a dir, és el primer a situar l'instrument de cua sol enmig d'un gran escenari, per omplir amb el seu únic protagonisme tota una vetllada musical amb una programació en la qual, juntament amb les peces del mateix compositor intèrpret, cada cop s'acostuma més a incloure-hi obres d'altri, especialment les grans sonates beethovenianes –que constituiran les bases fonamentals del repertori-, però també l'obra per a teclat de músics contemporanis.”²⁸⁵

²⁸⁵ CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2006, pàg. 123.

Tanmateix, i al cap dels anys, compaginar l'activitat de mestre amb l'activitat d'intèrpret es torna més difícil, ja que per assolir una interpretació virtuosa com a pianista solista els músics han de dedicar la majoria d'hores a l'estudi, amb el que se'ls fa incompatible fer el seguiment pedagògic. Aquest procés serà conseqüència d'unes exigències més elevades pel que fa a la interpretació. Tot i així, foren molt pocs els pianistes que pogueren deixar de banda l'ensenyament musical per a dedicar-se de manera exclusiva a la interpretació. Possiblement només el cas d'Albéniz –i ja al segle XX de Ricard Viñes– en seria un exemple i, tot i així, Albéniz va gaudir de la protecció d'un capitalista que li va facilitar poder viure de la composició a pleret.

Aquesta creixent exigència en el camp de la interpretació provocarà una gran evolució de la tècnica i també farà que a principis del segle XX la figura del compositor i la figura de l'intèrpret es bifurquin, mentre sorgeix la figura del pedagog modern: centrat en l'activitat pedagògica i el creixement concertístic dels seus alumnes.

4.2 QUADRE SINÒPTIC DELS MESTRES DE PIANO

Per tal d'apreciar les relacions que es van establir entre els ensenyants del piano i els seus alumnes s'ha elaborat un quadre sinòptic on es reflecteixen aquestes influències. Una de les nostres hipòtesis es basa en la cerca de les relacions mestre-alumne, com si es tractés d'una aproximació a una "genealogia" pedagògica del piano. Ja sabem que això no es dona en tots els casos. Fins i tot seria possible que en més d'una ocasió la relació que es podria establir entre un deixeble –que esdevé ensenyant de piano– i el que havia estat el seu mestre, es reduís només al vincle mantingut durant uns quants anys, fins que es podria trencar, distanciar, o allunyar per raons pedagògiques, tècniques o personals. De tota manera, ens ha semblat necessari establir aquestes línies de relacions, explicitades a través d'uns arbres lineals. Són unes propostes que no es basen en criteris qualitatius,

sinó en els processos d'ensenyament/aprenentatge, els quals després podien seguir per uns viaranys del tot diversos.

S'han inclòs els noms de tots aquells pedagogs amb qui se sap que un alumne va tenir contacte i serà en l'explicació posterior on s'especificarà el grau d'influència del contacte. Així mateix, pel que fa als alumnes, hi consten tots els que amb seguretat van fer classes amb un mestre, i després també s'analitzarà quan va durar i com va ser aquest mestratge.

El criteri per ordenar els noms ha estat cronològic (segons l'any de naixement) i en el cas en què no s'ha trobat aquesta dada, per tractar-se de cognoms trobats a la premsa, que no s'han pogut seguir, s'ha assenyalat el nom amb un asterisc.

El quadre s'ha configurat de fonts diverses, primàries i secundàries. La major part s'ha extret del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²⁸⁶ i en segon terme de tota aquella documentació que hem anat trobant en relació amb la cadena mestre-alumne a mesura que avançàvem en la recerca.²⁸⁷

A partir d'aquest esquema es distingeixen tres fases. Tot faria pensar que es tracta de fases que responen a etapes cronològiques diferents però no és així, sinó que són els encadenaments que es formen en la cadena de mestre i alumne. No són fases temporals. De fet, trobem alumnes de la tercera fase (com Antoni Nicolau, 1858-1933) que són més joves que músics de la segona fase (com Agustí L. Salvans, 1862-?). Aquestes fases, que es desenvoluparan

²⁸⁶ CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

²⁸⁷ Una font secundària ha estat *La Vanguardia*. Així, per exemple, de la següent crònica hem extret el nom de "María Via" com a deixeble de Vidiella:

"Velada en casa del Dr. Esquerdo

Galantemente invitados por los señores de la casa tuvimos anoche el gusto de asistir á la velada musical organizada en los salones de la casa del doctor don pedro Esquerdo con el objeto de dar á conocer los progressos que en el piano ha realizado la jovent concertista señorita María Via discípula del maestro Vidiella." *La Vanguardia*, 4-04-1892, pàg. 3.

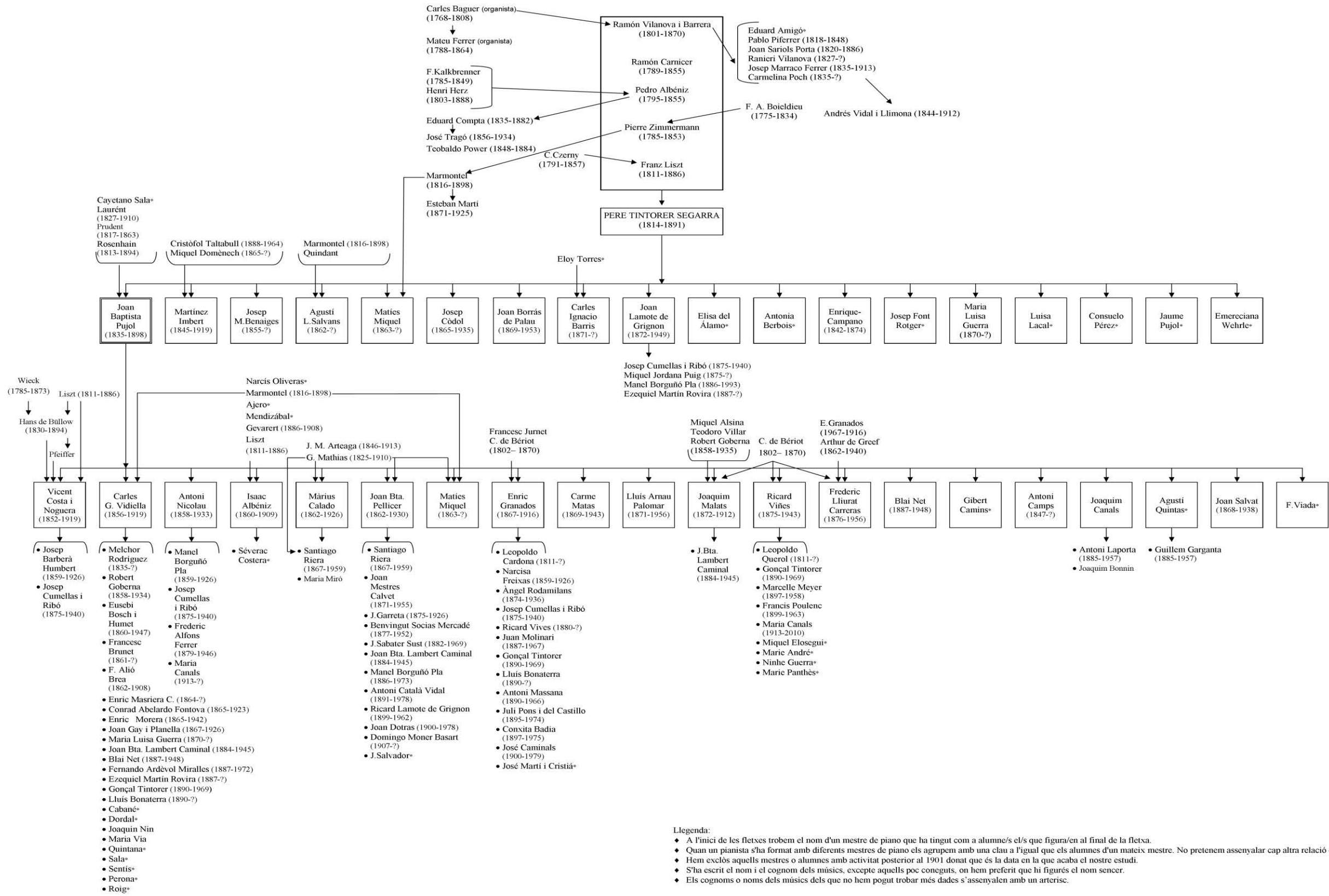
en el proper apartat 4.3 sobre “Aprentatge i transmissió de la tècnica pianística”, són les següents:

Com a antecedents a la primera fase tenim els mestres que van formar a Pere Tintorer, els perfils dels quals representen les diferents fonts d'on s'origina l'aprenentatge pianístic a la ciutat. Trobem a l'organista: Carles Bager (1768-1808), home clau en l'enllaç de la música catalana de finals del segle XVIII i principis del XIX, professors de solfeig i piano al Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, Ramon Carnicer (1789-1855) i Pedro Albéniz (1795-1855) respectivament, i professors que imparteixen classes a París.

A la primera fase arriba Pere Tintorer, com a iniciador del mestratge pianístic institucionalitzat a la ciutat.

A la segona fase tenim el grup de deixebles de Pere Tintorer. Bona part seran continuadors d'aquest mestratge pianístic dins del mateix Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II (com Josep Còdol, Agustí L. Salvans, Joan Lamote de Grignon) o en l'Escuela Municipal de Música (Joan Baptista Pujol), i d'altres projectant la seva carrera pianística fora del conservatori (Maties Miquel).

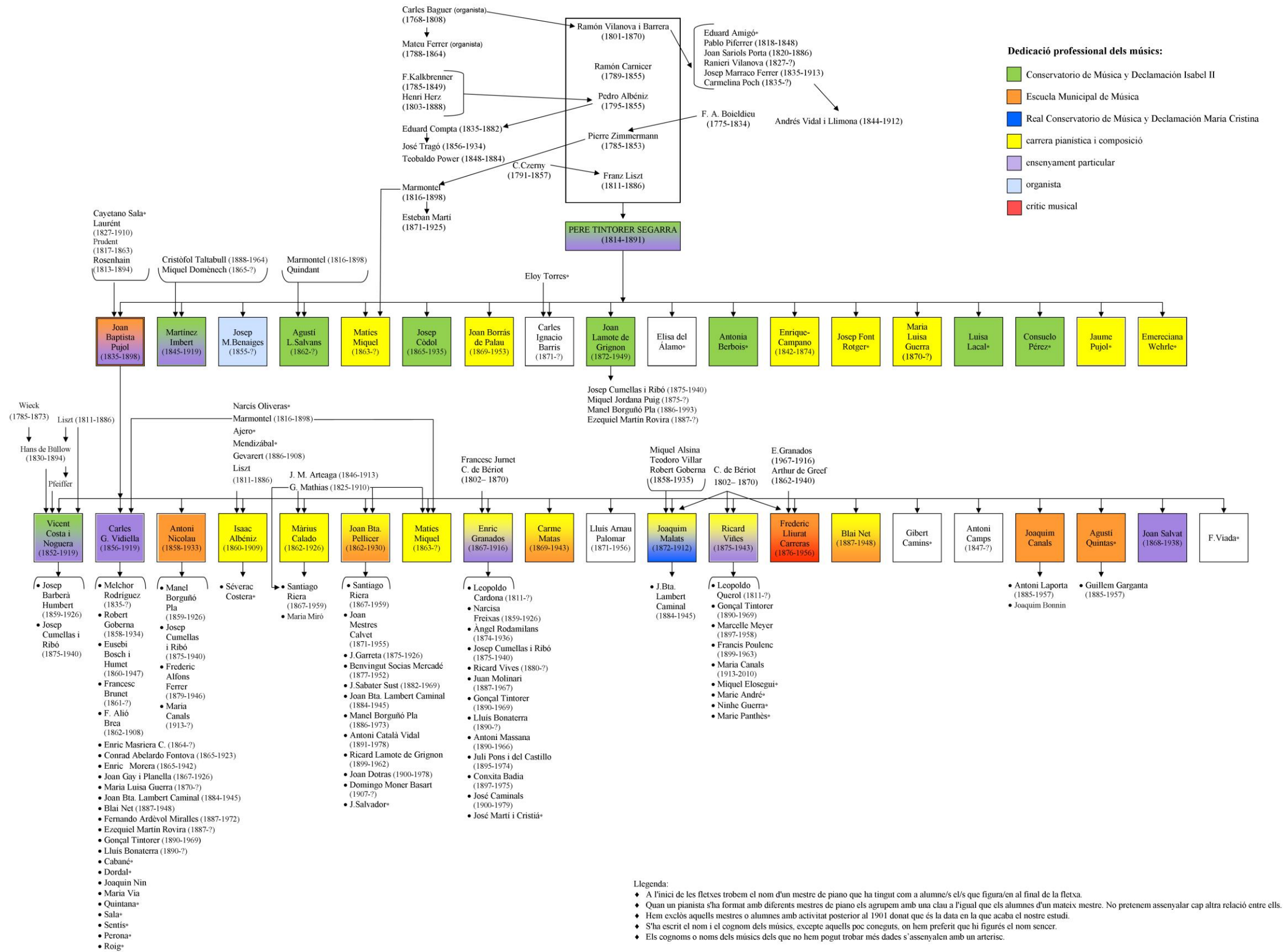
La tercera fase està formada pels alumnes de Joan Baptista Pujol. D'aquests, distingirem aquells que combinen l'ensenyament amb la professió i aquells que es consagren com a pianistes. I un últim grup, que s'endinsa ja al segle XX, el formarien els alumnes dels músics que s'han dedicat a l'ensenyament del piano, és a dir, tot el grup d'estudiants que tenen Joan Baptista Pellicer, Carles G. Vidiella, Ricard Viñes i Enric Granados.



També hem volgut assenyalar la dedicació professional dels músics segons el conservatori on van treballar, i és per això que al mateix quadre sinòptic anterior hem acolorit el mestre segons la seva activitat professional, per obtenir el quadre següent.

És evident que per factors com l'econòmic –tal com hem explicat a l'inici d'aquest capítol-, la majoria dels mestres devien impartir classes particulars de piano, però hem marcat aquells músics que sabem del cert que el van desenvolupar.

Aquest quadre també ens servirà com a referència visual a l'hora de seguir l'explicació del proper apartat.



4.3 APRENTATGE I TRANSMISSIÓ DE LA TÈCNICA PIANÍSTICA

Seguint l'esquema anterior, analitzarem amb quins mestres es van formar els pedagogs i pianistes amb activitat a Barcelona, com va arribar la tècnica pianística d'arreu i de quina manera es va transmetre. Tot i que la nostra pretensió no és fer un recorregut biogràfic²⁸⁸ dels músics, es fa necessari fer explicar els aspectes pedagògics de cadascun d'ells. Resseguim la seva vivència com a alumnes i mestres del piano, per això deixem de banda altres activitats que podien ser rellevants en la seva figura, com ara la composició o la crítica, per centrar-nos en la vessant més pedagògica.

Considerant les dades de què disposem no ens ha estat possible establir una sèrie d'etapes que es corresponguin a diferents períodes de l'ensenyament de la tècnica pianística a Barcelona,²⁸⁹ però sí les tres fases que hem explicat en el punt anterior. En la nostra redacció, per tant, seguirem la mateixa línia "mestre-alumne" de l'esquema per a cadascuna de les tres fases.

4.3.1 PRIMERA FASE: ELS INICIS, AMB PERE TINTORER

Pere Tintorer (Palma de Mallorca, 1814; Barcelona, 1891) comença els seus estudis de solfeig, piano i composició amb Ramon Vilanova Barrera²⁹⁰ i

²⁸⁸ Adjuntarem les dades biogràfiques extretes del *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, i del *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*, de F. Pedrell. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1987. Així que, per no fer feixuga la lectura, i sols per aquest apartat, no repetirem aquesta referència bibliogràfica cada vegada.

²⁸⁹ Per emmarcar aquest grup complex de músics sí que podem utilitzar les cinc generacions que es diferencia a: CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pàg. 29.

²⁹⁰ Sobre Ramon Vilanova és molt interessant llegir la biografia que es localitza a l'Arxiu Municipal de Barcelona: COMAS, Ramón N. *Biografía de D. Ramon Vilanova*. Mataró: Felicità Horta, 1895. Aquest professor tingué com a alumnes de piano a: Eduard Amigó, Pablo Piferrer, Carmelina Poch, Ranieri Vilanova, Josep Marraco Ferrer i Joan Sariols Porta. Aquest últim fou mestre de l'editor Andrés Vidal i Llimona. I d'Eduard Amigó llegim: "el discípulo del

després ingressa al Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid on estudia composició amb Ramon Carnicer²⁹¹ i piano amb Pedro Albéniz, obtenint el primer premi de piano el 1832.

Aquests dos professors –Ramon Carnicer i Pedro Albéniz– van ser els primers encarregats de les matèries de composició i piano respectivament, des dels inicis del Conservatori de Madrid:

“Los profesores que dieron sus explicaciones en el momento de la apertura del Conservatorio, así como los métodos que en sus enseñanzas adoptaron, fueron los siguientes:

Composición. Don Ramón Carnicer. Geneuphonia de J. Virues.

Piano y acompañamiento. Don Pedro Albéniz. Mad. Mongerant.

Violín. Don Pedro Escudero, Mr. Baillot.

Solfeo. Don Baltasar Saldoni. Método suyo.

Violoncello. Don J. Antonio Rivas. Recopilación.

Contrabajo. Don J. Venancio López. Método suyo.

Flauta. Don Magín Jardín. Mr. Deviene.

Oboe. Don Pedro Broca. Método suyo.

Clarinete. Don Magín Jardín. Mr. Deviene.

Fagot. Don Manuel Silvestre. Mr. Ozi.

Trompa. Don José de Juan. Método suyo.

Clarín. Don José de Juan. Método suyo.

Sr. Vilanova D. Eduardo Amigó, ocupa, el primer lugar entre los pianistas de Barcelona”. *Gaceta Musical Barcelonesa*, V/456, 1865.

²⁹¹ Ramon Carnicer (Tàrraga, 1789; Madrid, 1855). Primer professor de composició al Real Conservatorio María Cristina de Madrid. Va tenir de mestre a l'organista Carles Baguer, home clau en la música catalana al tombant de fi del segle XVIII-inici del s. XIX. Per a més informació sobre el músic consultar les *Actes de les Jornades d'estudi*. Tàrraga, 26 i 27 de novembre de 2005. Edició a cura de Màrius Bernadó i Francesc Cortès.

Trombón. Don Domingo Broca. Método suyo.

Baile. Don Andrés Beluzzi.

Lengua castellana. Don Wenceslao Muñoz, para las alumnas, y don Robustiano Yusta, para alumnos.

Lengua italiana. Don Manuel Pieri. Gramática de Bourdas”.²⁹²

Com veiem a la llista anterior, quan aquests professors usaven un mètode propi o bé una recopilació de mètodes s’indicava al costat del nom del mestre amb “Método suyo” o “Recopilación”. En el cas de Pedro Albéniz, veiem que no consta l’ús de cap mètode. És probable que Albéniz encara no es basés en el seu mètode de piano, ja que fins al cap de deu anys, el 1840, no es publica el seu primer *Método completo de piano*.²⁹³

Són nombroses les fonts que subratllen a Pedro Albéniz com el creador de la tècnica pianística espanyola.²⁹⁴ Albéniz es va formar amb el seu pare en la tradició instrumental dels intèrprets de teclat espanyols del segle XVIII i fou alumne dels màxims representants de l’escola pianística més difosa a Europa en la primera meitat del s. XIX. Hem de saber però, que el seu mètode de piano, destinat a les classes del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, té un clar punt de referència amb el *Méthode complète de Piano*, 1838, de Herz. Ho detecta Luca Chiantore, que explica com la “Instrucción preliminar” d’Albéniz conté un text “extraído casi literalmente de la sección homónima del método de Henri Herz” i “la práctica totalidad de los comentarios y de los ejemplos del cuaderno conclusivo del método de

²⁹² BERRIO, Julio R. *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pàg. 264.

²⁹³ ALBÉNIZ, Pedro. *Método completo de piano del Conservatorio de Música. Cuaderno [1^o] [Música notada]: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid: Almacén de Carrafa, 1840.

²⁹⁴ SALAS, Gemma. “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid” a *Revista de Musicología*, XXII/1 (1999).

Albéniz reproducen de manera literal el método de Fétis y Moscheles, publicado en 1837 con el título de *Méthode des Méthodes*".²⁹⁵

El 1834 Tintorer perfeccionà els seus estudis de piano i composició a París amb Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann i dos anys més tard s'instal·la a Lyon on es dedica a l'ensenyament i rep "durante un año en que residió en aquella capital el eminente pianista Liszt, lecciones de piano casi diarias que fuéronle de grande utilidad".²⁹⁶

Tintorer s'establí uns setze anys a Lyon on va exercir com a professor al Collège-Lycée Ampère agregat a la universitat. Durant aquells anys oferí una sèrie de concerts que van ser molt aplaudits.

Al seu retorn a Barcelona li seria assignada la direcció de les classes de piano al Conservatorio de Música y Declamación Isabel II. Victòria Alemany²⁹⁷ anota que és poc després de 1850 quan el mestre ja practica una docència pianística "modernitzada" al centre barceloní, mentre que Alexandre Galí data aquesta incorporació l'any 1883:

"Aquell mateix any [1883] el mestre Rodoreda va sortir del Conservatori i va substituir-lo el professor de piano Joan Pere Tintorer. Fou a partir d'aquell moment, i potser per la voga del piano, que el Conservatori va créixer. L'any següent [1884] el senyor Tintorer, segurament bon músic, necessitava mitja dotzena d'auxiliars per a donar l'abast, i l'any 1886, o sigui el mateix any que Rodoreda obria l'Escola Municipal de

²⁹⁵ A l'apartat "Entre tradición y plagio" de la seva *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001, pàg. 251.

²⁹⁶ ARTEAGA, Fernando. "Liszt, Franz" a *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de I. T. M. Seguí, 1886, pàg. 566.

²⁹⁷ ALEMANY, Victoria: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. València: València: Universitat Politècnica de València, 2006, pàg. 78.

Música, les classes del Conservatori assolien els 900 alumnes.”²⁹⁸

Aquesta “mitja dotzena d’auxiliars” de Tintorer molt probablement van ser els professors que anomena el mètode²⁹⁹ escrit sota la direcció de Francesc de Paula Sánchez Gavagnach, és a dir: Costa i Nogueras, Antoni Buyé, Josep Còdol, Josep Font i Joan Lamote de Grignon i el mateix Francesc de P. S.[ánchez]Gavagnach.

Juntament amb aquest últim i altres professors del *Liceo Filarmónico Dramático de Isabel II* Tintorer va realitzar concerts com el ressenyat dedicat a la reina:

“Verificóse en el elegante Teatro Lírico, propiedad del acaudalado banquero Sr. Arnús, el concierto dedicado por el Conservatorio del Liceo Barcelonés a S. M. La Reina Regente. Entre las piezas que figuraron en el programa y que fueron muy aplaudidas y elogiadas, se hallaban las siguientes: Marcha Real e Himno a S. M., letra del maestro Sr. Sánchez Gabanyach [sic] y Música del incansable maestro Sr. Obiols, dirigido por el primero y ejecutado por las alumnas del Conservatorio, orquesta y 2 pianos a 4 manos. – Una romanza de Mercadante cantada por la señorita Llorens y acompañada por el Sr. Buyé. – Hojas marchitas, improvisación para instrumentos de cuerda, del maestro Balart. – Una Polonesa de Chopin admirablemente ejecutada por la Sra. del Álamo,

²⁹⁸ GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 12. Barcelona: Fundació A. G., pàg. 14.

²⁹⁹ *Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II; por los profesores del mismo D. V. Costa y Nogueras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon, obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sánchez Gavagnach*. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1900].

discípula del distinguido maestro D. Pedro Tintorer. – Una Marcha del maestro Ribera (don José) ejecutada con valentía por la orquesta del Conservatorio. – Una romanza del maestro Goula, cantada por el aplaudido tenor Viñas. – Una Mazurca Reina Regente, del señor maestro Tintorer, ejecutada con limpieza, precisión y colorido en varios pianos, dirigida por su ilustrado autor. – Otra romanza, L'ultimo bacio, de Choudens, cantada por la señorita Daros. – Una fuga, del maestro Obiols, que nos hizo remontar a los buenos tiempos de Fenaroli, ejecutada por 153 alumnas y acompañada por 4 pianos á 4 manos. – Una balada catalana, del maestro Sánchez Gabanyach, para conjunto vocal(...).”³⁰⁰

Les obres pedagògiques de Tintorer foren declarades textos oficials en centres espanyols i estrangers. Són els següents:

- *25 Estudios de mecanismo y estilo* op. 100
- *12 grandes etudes de mécanisme et de style pour le piano* op. 101
- *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* op. 102
- *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo* op. 103
- *Curso completo de piano. Método teórico-práctico dividido en 2 partes*, op. 104
- *El arte de preluviar*, op. 105
- *Gimnasia diaria del pianista*, op. 106

Entre els seus alumnes figuren Joan Baptista Pujol, Martínez Imbert, Josep M. Benaiges, Agustí L. Salvans, Maties Miquel, Josep Còdol, Joan Borràs de Palau, Carles Ignacio Barris, Joan Lamote de Grignon, Josep Sabater Sust, Enrique Campano, Elisa del Álamo, Emereciana Wehrle, Josep Font, Maria Luisa Guerra, Jaume Pujol, Antonia Berbois, Luisa Lacal i Consuelo Pérez.

³⁰⁰ *Ilustración Musical Hispanoamericana*, I/9 (1888), pàg. 72 i 73.

4.3.2 SEGONA FASE: ELS CONTINUADORS DE PERE TINTORER

De l'estol d'alumnes de Pere Tintorer podem diferenciar aquells que:

A) es dediquen a l'ensenyament i esdevenen claus en la continuïtat dels seus ensenyaments, ja que passen a ser professors del mateix conservatori: Martínez Imbert, Agustí Salvans, Josep Còdol i Joan Lamote de Grignon, que desenvoluparan el mestratge pianístic al Conservatorio de Música y Declamación de S. M. Isabel II.

B) aquells que es concentren en la seva carrera pianística, en la composició, i d'altres activitats: Josep M. Benaiges, Maties Miquel, Joan Borràs de Palau, Carles I. Barris, Antonia Berbois, Campano, Elisa del Álamo, Emereciana Wehrle, Josep Font Rotger, Maria Luisa Guerra, Jaume Pujol, Luisa Lacal i Consuelo Pérez.

C) i qui enllaça l'ensenyament de Tintorer a l'Escuela Municipal de Música de Barcelona, Joan Baptista Pujol.

A) Martínez Imbert, Agustí Salvans, Josep Còdol i Joan Lamote de Grignon.

Un d'aquests alumnes de Tintorer, i també alumne de Rodoreda, que té una ràpida promoció com a pedagog és Josep Còdol (Barcelona, 1865-1935). Educat a l'escolania de la catedral de Barcelona, el 1883 entra com a alumne al Liceu, i l'any següent, després de guanyar el primer Premi de piano del conservatori obté el càrrec de professor de solfeig i piano que ocuparà durant cinquanta anys. Pel que fa a la seva obra, va col·laborar en un mètode dirigit per Gavagnach. "Se dedicó a la composición pero su modestia hizo que su

obra fuese muy poco conocida; al morir legó toda su producción al conservatorio".³⁰¹

La línia pedagògica de Tintorer, emmarcada en el Conservatori del Liceu, també continua en la figura d'Agustí L. Salvans (Terrassa, 1862- ?), ja que aquest pianista i compositor va ser alumne del mestre, amplia la seva formació estudiant amb Marmontel i Quidant, i posteriorment entra a formar part de l'entitat. També és a París on obté diversos premis.

Recordem que Antoine Marmontel fou l'alumne successor de Zimmermann i que a la segona meitat del segle XIX representa el pilar de l'ensenyament pianístic parisenc. Marmontel era un pedagog constant i la seva *École de Mécanisme* plasma la disciplina en relació a la tècnica: ús auster del pedal de ressonància i recerca d'una sonoritat *cantabile*. Aquesta concepció ja formava part de les pautes de Boildeau, mestre de Zimmermann. Boildeau, Zimmermann i Marmontel no van sobresortir com a pianistes, però sí que van esdevenir uns grans pedagogs.

L'acadèmia de música amb el nom d'A. Salvans la trobem inscrita en el registre de l'Anuari Riera l'any 1901, al carrer Aragó de Barcelona.³⁰²

Un altre dels alumnes de piano que estudia amb Tintorer al Conservatori del Liceu és Joan Lamote de Grignon (Barcelona, 1872 – Barcelona, 1949). La seva primera formació musical havia estat amb Josep Abarcat³⁰³ i als últims anys del s. XIX actua sovint com a pianista en concerts realitzats a Barcelona.

Entre els deixebles de Lamote de Grignon trobem els següents:

Josep Cumellas i Ribó,³⁰⁴ Miquel Jordana Puig,³⁰⁵ Manel Borguñó Plà,³⁰⁶ i Ezequiel Martín Rovira.

³⁰¹ "Josep Còdol Ventura" per Emilio Casares, al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pàg. 790.

³⁰² "Salvans (A.), Aragón, 313". *Anuari Riera*, 1901, pàg. 101.

³⁰³ Per les notícies recollides en els números 125 y 127 de *La Ilustración Musical* sabem que Josep Abarcat Sebastià era professor de música a Tortosa (Tarragona), on tenia nombrosos deixebles de piano.

³⁰⁴ Josep Cumellas i Ribó (Barcelona, 1875-1940). Compositor, director i organista. Es forma amb Joan Lamote de Grignon, Antoni Nicolau, Enric Granados, Eusebi Daniel i Vicent Costa i

B) Josep M. Benaiges,³⁰⁷ Maties Miquel, Joan Borràs de Palau,³⁰⁸ Carles I. Barris Perramón,³⁰⁹ Josep Font Rotger, Antonia Berbois, Campano,³¹⁰ Elisa del Álamo, Emereciana Wehrle, Maria Luisa Guerra, Jaume Pujol, Luisa Lacal i Consuelo Pérez.

Així, com a pianistes de cert renom formats amb Tintorer, ja no pedagogs, destaca Maties Miquel (Montblanc, Tarragona, 1863 – París, ?) que també fou compositor. Va iniciar els estudis musicals amb M. Guasch i és més tard que es trasllada a Barcelona i treballa l'harmonia amb A. Barba i el piano amb Tintorer i J. B. Pujol, guanyant el segon premi del Concurs Tintorer-Pujol. El

Nogueras. Va ocupar diversos càrrecs a Barcelona, com a professor d'harmonia i contrapunt a l'Acadèmia Granados i a l'escola Vidiella.

³⁰⁵ Miquel Jordana Puig (Igualada, Barcelona, 1875; ?). Professor i compositor. Estudia piano amb Lamote de Grignon, harmonia amb Nicolau i contrapunt i fuga amb E. Daniel.

³⁰⁶ Manel Borguñó Plà. (Rubí, Barcelona, 1886; Madrid, 1973). Pedagóg, director, pianista i compositor. Va rebre els seus primers estudis musicals del mestre Plans, a Sabadell. Als set anys ingressa a l'Escolania de Montserrat, on residirà set anys més estudiant amb el pare Guzmán. Es trasllada a Barcelona i es matricula a l'Escola Municipal on va tenir de mestres a Nicolau, Lamote de Grignon i Pellicer.

³⁰⁷ Josep M. Benaiges i Pujol (Reus, 1855-?). Va rebre les primeres lliçons de piano del pare Miquel Àvila, i als dotze anys va ingressar a l'escolania de la catedral on va prosseguir els estudis amb l'organista Ramon Bonet. Els seus avenços en el piano i l'orgue foren tan ràpids que substituïa el mestre organista. Als catorze anys acompanya a una companyia de cantants de sarsuela en un teatre-cafè. El 1871 passa una temporada a Barcelona on rep classes de Tintorer i més tard exerceix de professor a Tarragona alhora que es va perfeccionant en el piano. El 1884 guanya per oposició la plaça d'organista de la Reial capella, i el 1885 l'ascendeixen a primer organista.

³⁰⁸ Joan Borràs de Palau (Barcelona, 1869-1953). Comença el seu aprenentatge musical als vuit anys amb Pere Tintorer, rebent classes de composició de Francesc Brunet i posteriorment de D. Mas i Serracant, però no es va dedicar professionalment a la música.

³⁰⁹ Carles Ignasi Barris Perramón (Manresa, 1871; ?). Compositor i director. Va formar part de l'escolania de la catedral de Barcelona, regentada pel mestre de capella Francesc Escorsell. A l'edat de dotze anys inicia l'estudi del piano amb Eloy Torres i més tard ingressa al Liceu on estudia piano amb Pere Tintorer i harmonia i composició amb Gabriel Balart.

³¹⁰ Enrique Campano (1842-1874). Arriba a Barcelona l'any 1860 i reemprèn els estudis de piano que havia deixat suspesos amb Tintorer l'any 1854. Més tard, Eduardo Compta s'assabenta de l'èxit de Campano en el primer premi de piano del Conservatori de Brusel·les el 1862 i l'insta a tornar a Madrid. Campano torna i estudia piano amb Compta i amb Juan Gil Miralles. PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

1883 ingressa al Conservatori de París on estudia amb Marmontel i el 1885 obté el primer accèssit de piano. El 1888 també participarà en les audicions de la sucursal Érard a l'Exposició Universal de Barcelona. Sobre l'activitat d'aquest mateix any llegim aquestes paraules:

“El profesor Matías Miguel [sic] ha organizado en París en la Salle Erard un concierto que con el concurso de M. Coquelin cadet y el profesor español Fernández se verificará el día 19 del presente. El programa, muy interesante, se compone de composiciones de Bach-Liszt, Beethoven, Schumann, Mendelssohn-Heller, Gottschalk, Chopin, Rubinstein, Henselt y Liszt. En uno de los intermedios ejecutará el profesor Sr. Fernández las Danzas españolas de Sarasate y en otro el artista individuo de la Comedia-Francesa, Coquelin cadet, recitará algunos monólogos.”³¹¹

Segons Bergadà,³¹² el cas de Maties Miquel és excepcional, ja que sense gaires recursos va poder tocar a París amb una certa facilitat gràcies als bons contactes amb els periodistes, com els de *L'art musical* i *Europa y América* que el van tractar molt bé i van cobrir la seva carrera de manera exhaustiva. La majoria dels crítics li reconeixen un control del pedal, un gran sentiment rítmic, un mecanisme brillant amb el moviment del canell i una tècnica potent que no exclou la sensibilitat.

Trobem citats a la premsa altres alumnes de Tintorer, com Luisa Lacal, Consuelo Pérez i Antonia Berbois, al Concurs d'alumnes de piano del Conservatori de Música Isabel II:

³¹¹ *Ilustración Musical Hispanoamericana*, I/ 8 (1888), pàg. 63.

³¹² BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relatins musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997, pàg. 123.

“Con fecha del 6 escribía un periódico local:

Hoy se ha verificado en el Conservatorio de música de Isabel II el concurso al “Gran premio” de las clases de piano, que hace años no se adjudicaba. Luchaban las señoritas Luisa Lacal, Consuelo Pérez y Antonia Berbois, aventajadas discípulas del renombrado maestro Tintores [sic]. Componían el tribunal los distinguidos maestros señores Balart, Martínez Imbert, Nicolau, Lupresti, Sánchez Gavanyach y Salvans y los individuos de la junta directiva del Conservatorio señores Sagnier, Barret y Cens, presidiendo, en representación de la excelentísima junta provincial de instrucción pública, el señor don Vicente de Romero. Los ejercicios fueron difíciles y brillantes. Reanudada la sesión después de deliberar el jurado, su veredicto adjudicó el primer premio “Gran medalla de plata”, á la señorita Luisa Lacal; el segundo, medalla de bronce con distintivo de plata, á la señorita Berbois, y el tercero, medalla de bronce, á la señorita Pérez.”³¹³

C) Joan Baptista Pujol

Com hem dit, qui enllaça el traç de la pedagogia pianística de Tintorer a la Escuela Municipal de Música és Joan Baptista Pujol (Barcelona, 1835-1898).

Inicia els estudis de solfeig amb Anastasi Horta i piano sota la direcció de Cayetano Sala. Tal com s’explica a la biografia de *Celebridades Musicales*:³¹⁴ “apenas contaba nueve años, le vemos, por indicación de aquél [Cayetano Sala], substituir al pianista del café del Teatro, situado en lo que es hoy calle de Fernando VII; y como su repertorio no alcanzara á más de 3 ó 4 piezas

³¹³ *Ilustración Musical Hispanoamericana*, III/60 (1890), pàg. 296.

³¹⁴ ARTEAGA, Fernando. “Juan Bautista Pujol” a *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de I. T. M. Seguí, 1886, pàg. 567.

aprendidas con el professor citado, tocava casi siempre improvisaciones suyas”.

Als dotze anys ja té a Pere Tintorer com a mestre, amb qui comença a fer notables avenços i porta a terme exitosos concerts que li organitza Tintorer.

Als quinze anys ingressa a la classe de Laurént del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, i rep lliçons dels cèlebres pianistes Rosenhain i Prudent. Per a l'Exposició universal de París, el 1857, és escollit per a donar a conèixer la fàbrica de pianos Erard.

La celebritat com a concertista de piano és màxima en el seu retorn a Barcelona als volts de 1866-67. Més tard, també va viure una llarga temporada a Madrid fins que el 1871, trobant-se a Barcelona i havent-se declarat la guerra francoprussiana esclatada el 1870, s'estableix a la ciutat comtal. Un cop a Barcelona, va donar preferència a l'ensenyament del piano fins que el 1886 és nomenat director i professor de les classes de piano de la Escuela Municipal de Música.

Del seu mestratge s'escriu:

“Además de conocer íntimamente todos los recursos del pianista, de estar dotado de gran sentido crítico y analítico, posee el dón de trasmisión, -primera cualidad del maestro, -el de persuadir, la claridad en las demostraciones; la intuición que descubre de una mirada el carácter del discípulo, sus defectos y cualidades; la rapidez y seguridad del juicio que le permite, para desenvolver éstas, para corregir aquellos, acertar con el empleo de los medios que le sugiere su fecunda imaginación; y finalmente sabe adquirir gran ascendiente moral sobre el discípulo, infiltrarle el amor al estudio, estimulándole y

haciéndole agradable y fácil. Su sistema de enseñanza es especial para cada discípulo, y nos parece que está en lo cierto: á todos da cualidades comunes, las que se refieren al mecanismo y estilo; aparte de esto, descubre en cada alumno la menor partícula de personalidad y trabaja para desarrollarla, produciendo de esta manera, en lugar de calcos más ó menos exactos de si mismo, individualidades originales de mayor ó menor importancia según su talento.”³¹⁵

De les característiques tècniques del seu pianisme s’ha destacat:³¹⁶ la claredat i finesa d’estil, el seu mecanisme pur amb una gran independència dels dits, la varietat d’atacs i articulacions i l’ús intel·ligent dels pedals (creava una sonoritat única en combinar els dos pedals amb una articulació especial dels dits). Escriu l’obra didàctica *Nuevo mecanismo del piano, basado en principios naturales*. Barcelona: J. B. Pujol i Cia.

Joan Baptista Pujol representa l’exemple de la polivalència del músic vuitcentista: compagina l’ensenyament del piano, la convocatòria de concursos,³¹⁷ l’activitat com a intèrpret, el debat sobre qüestions estètiques, la composició, i el negoci de partitures. Però sobretot és l’eix principal de l’escola pianística a Barcelona, ja que amb ell es formen els pedagogs de piano i pianistes: Vicent Costa i Nogueras, Carles G. Vidiella, Antoni Nicolau, Isaac Albéniz, Joan Baptista Pellicer, Enric Granados, Carme Matas, Joaquim Canals, Agustí Quintas, Blai Net, Gibert Camins, Màrius Calado, Lluís Mas, J. Sancho Condis, Maties Miquel, Ricard Viñes, Joaquim Malats, Rachele, Costa, Picó, F. Viada, LL. Bau, Frederic Lliurat, Antoni Camps, i les Srtes. Guitian Grimaldi Castelaró.

³¹⁵ *Ibid.*, pàg. 568.

³¹⁶ *Loc. Cit.*

³¹⁷ Respecte al Concurs Tintorer-Pujol que van organitzar aquests dos mestres trobem informació a BERGADÀ, Montserrat: "Les pianistes espanyols au Conservatoires de Paris au XIXe siècle", a Lesure, François, (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV), pàg. 195-233.

Per a premiar als alumnes més avantatjats, el 1871 Pujol organitza un concurs de piano a la sala de pianos Bernareggi, que es celebrarà anualment.

El de 1874 el rememora F. Pedrell a *La España Musical*:

“Imponente era el espectáculo que presentaba el local escogido para el acto. La numerosa escogida concurrencia que llenaba el salón, deseosa de animar con su aplauso los merecimientos de los jóvenes alumnos; el respetable jurado que con severa imparcialidad debía premiar los adelantos de los que antes u fallo se acogían; la tierna emoción de presentarse por primera vez delante de un público ilustrado, todo esto hacia palpitir nuestro corazón, porque adivinábamos los diversos sentimientos que debían abrigarse en el pecho de los alumnos que con ardiente emulacion se presentaban á medir sus fuerzas en el palenque artístico que se les abría.

Componíase el jurado por los señores profesores siguientes: D. Pedro Tintoré, D. Gabriel Balart, D. Antonio Nogués, D. Eduardo Amigó, D. José María Doy, D. Narciso Oliveres, y D. José María Arteaga.”³¹⁸

Aquest concurs donava un primer premi per als alumnes i un segon premi per a les alumnes. Les lloances cap al mestre són recurrents:

³¹⁸ *La España Musical*, (1874), pàg. 1.

“CONCURSO PUJOL

Primeros premios. Sritas. Devergue, Sagristá, López y Santomá. Y á los Sres. Picó, Calado, Vidal y Font.

Segundos premios á las Sritas. Schmicanarú, Vallejo, Molist, Nandin, Pers, Sala y Solá, y á los Sr. Alsina, mereciendo accésit los Sres. Trave y Feliu.

El Sr. Pujol puede estar satisfecho del resultado obtenido en el último certámen y por el le felicitamos de corazón. Los alumnos premiados que tan altas muestras de laboriosidad y talento dieron en el concurso merecen también el parabien de la crítica que no vacila en recomendarles en primer lugar la fé ciega en su reputado maestro, y la confianza de que un día pueden llegar á ser por medio del estudio, el orgullo del país que les vió nacer.”³¹⁹

Al cap de vint anys la premsa segueix alabant el nivell del concurs:

“Concursos Pujol

Ante selecta concurrencia celebróse el Domingo en el elegante salón de Conciertos de la fàbrica de pianos de los señores Estela y Compañía, el acostumbrado concurso ánuo[sic] para probar los alumnos de la clase de piano, á cargo del distinguido professor señor Pujol, el grado de adelanto en sus estudios en el citado instrumento.

Evidentes son los especiales méritos adquiridos en estos concursos por todo este brillante plantel de pianistes que con tanto gusto oímos en los salones de la buena sociedad barcelonesa, y también de su

³¹⁹ *La España Musical*, 1876, pàg. 4.

entendido maestro; y asaz justificados están ya para que nos detengamos en enumerarlos y en celebrarlos. Solamente haremos constar que tanto el señor Pujol como los alumnos del último curso, supieron conservar el sello original que tan buen precedente tienen desde tanto tiempo como se viene efectuando.

[...]

En suma, el concurso dejó favorable impresión á la escogida Sociedad que llenaba el local, siendo ésto buen testimonio del gusto con que asistió á la sesión organizada con acierto por el señor Pujol.

J. E. T.”³²⁰

A més de la seva activitat com a mestre, la vida musical de la ciutat es va veure beneficiada per la seva relació amb artistes francesos. Així, el juny de 1881, Pujol i Bonaventura Frígola van organitzar una temporada de concerts simfònics als quals Massenet i Saint-Saëns van ser convidats.³²¹

4.3.3 TERCERA FASE: ELS CONTINUADORS DE JOAN BAPTISTA PUJOL

Pel que fa als deixebles de J. B. Pujol tenim a: Vicent Costa i Nogueras, Carles G. Vidiella, Antoni Nicolau, Isaac Albéniz, Màrius Calado, Joan Bta. Pellicer, Matfés Miquel, Enric Granados, Carme Matas, Lluís Arnau Palomar, Joaquim Malats, Ricard Viñes, Frederic Lliurat, Blai Net, Joaquim Canals, Gibert Camins, Antoni Camps, Agustí Quintas, Joan Salvat, i F. Viada.

³²⁰ *La Vanguardia*, 28-11-1893, pàg. 3.

³²¹ BERGADÀ, Montserrat: "Les pianistes espagnols au Conservatoires de Paris au XIXe siècle" a LESURE, François, (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV), pàg. 203.

Vicent Costa i Nogueras (Alcoy, Alacant, 1852-Barcelona, 1919) comença l'estudi del piano amb Pujol el 1862 i posteriorment es trasllada a París, Stuttgart i Londres on perfecciona els seus estudis amb Theodor Pfeiffer³²² i Hans von Bülow, i rep algunes classes de Liszt.

La formació d'aquests pianistes forma una cadena ben tramada: Pfeiffer va ser alumne de Hans de Bülow i de Liszt. I Bülow,³²³ a banda de formar-se amb Wieck,³²⁴ esdevé el símbol de l'escola pianística lisztiana.

Costa i Nogueras és un altre exemple de pianista que es forma aquí i perfecciona la seva tècnica a l'estranger per després tornar. En tornar, es va dedicar a la docència del piano fent classes particulars i al Conservatori del Liceu, on va ser professor fins a la seva mort.

Els seus *Estudios Característicos* van ser declarats textos d'estudi oficials al Conservatori del Liceu i allà va tenir, entre els seus alumnes, a Josep Barberà Humbert³²⁵ i Josep Cumellas i Ribó.³²⁶

El 1883, tot i que Carles G. Vidiella (Arenys de Mar, Barcelona, 1856-Barcelona, 1915) havia estat considerat com el millor deixeble de Pujol, s'obre una gran rivalitat entre els dos pianistes. El 1878 Vidiella rep una pensió que suposadament li permet rebre lliçons de Marmontel a París. El

³²² Pfeiffer publica els seus *Virtuosen-Studien*. Luckhardt, Berlín, el 1889 amb un propòsit concret: recollir els exercicis tècnics més complexos de la literatura pianística.

³²³ «Los arreglos que Bülow proponía durante sus clases, moldeados sobre el ejemplo de los que Liszt le propuso (...), nos hablan, de hecho, de una técnica que no tenía inconveniente en alejarse profundamente de la sonoridad original, con tal de resaltar determinados efectos expresivos. Estos "arreglos" –principalmente relacionados con la dinámica- acababan por diluir las facetas más personales de cada partitura, sustituyéndolas por otras soluciones muy distintas». CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Ed. Alianza, 2001, pàg. 421. Bülow és el primer representant d'un pianisme modern que comença a buscar una tècnica que abraça el gran repertori pianístic.

³²⁴ Característiques del pianisme de Wieck: dits i canell relaxats i colze immòbil.

³²⁵ Josep Barberà Humbert (Barcelona, 1877-1947). Compositor i musicòleg. Inicia els seus estudis musicals amb Gener a l'escolania de les Escoles Pies de Sant Antoni. Als 11 anys ingressa al liceu estudiant piano amb Isern i Costa i Nogueras, harmonia amb S. Gavanyach i contrapunt i fuga amb E. Daniel.

³²⁶ Josep Cumellas i Ribó (Barcelona, 1875-1940). Compositor, director i organista. Va rebre la seva formació musical dels mestres Joan Lamote de Grignon, Antoni Nicolau, Enric Granados, Eusebi Daniel i Vicent Costa i Nogueras. Va ocupar diversos càrrecs a Barcelona, entre ells, el de professor d'harmonia i contrapunt a l'Acadèmia Granados i a l'Escola Vidiella.

1879 torna i es presenta públicament a Barcelona³²⁷ amb una activitat concertística que anirà creixent. Tot i això, la seva principal dedicació va ser per l'ensenyament. Cal destacar el suport cap als seus deixebles i a altres joves compositors catalans a l'afegir en el programa dels seus concerts obres noves d'Albéniz, Francesc Alió,³²⁸ García Robles,³²⁹ Gay, Martínez Imbert, Millet, Morera, Rodríguez Alcántara i Vidal Puig, entre d'altres.

El 1901 el trobem que registrat com a professor particular de música i de piano a Barcelona: "Vidiella Carlos (Gumersindo), profesor de piano, Pasaje Permanyer, 1".³³⁰

El mestratge pianístic de Vidiella continua en les mans de l'alumna Carlota Giró qui, juntament amb Maria Salomé Quintilla, creen l'Escola Vidiella.

A L'Escola s'hi van formar: F. Alió, Brea, Bonaterra,³³¹ Brunet, Cabané, González, Joan Gay,³³² Robert Goberna,³³³ Maria Lluïsa Guerra, E. Masriera Colomer, Millet, E. Morera, Nin, Quintana, Rodríguez Alcántara, Sala, Sentís, G. Tintorer, Fernando Ardèvol Miralles,³³⁴ Blai Net, Eusebi Bosch Humet,³³⁵

³²⁷ Realitza dues audicions als ateneus Libre i Barcelonès el 16 i 17 de gener del 1879, on també hi participen d'altres artistes. Interpreta obres de Steibelt, Liszt, Raff, Rubinstein i Chopin. I donat que obté molt d'èxit, el 30 de gener, fa un altre concert públic al Teatre del Circ. És a partir d'ara que Vidiella emprèn una intensa gira de concerts per les sales de Barcelona.

³²⁸ Francesc Alió (Barcelona, 1854-1936).

³²⁹ García Robles s'anuncia com a professor de piano a l'*Anuari Riera* de l'any 1901.

³³⁰ *Anuari Riera*, 1901, pàg. 382.

³³¹ Lluís Bonaterra (Figueres, Girona, 1890; ?). Compositor i pianista. Als nou anys s'inicia en el piano. Més tard es trasllada a Barcelona on fou deixeble de Granados i perfecciona els seus estudis amb Vidiella.

³³² Joan Gay i Planella (Barcelona, 1867; Buenos Aires, 1926). Es va dedicar a activitats pianístiques i a la seva organització. En aquest sentit destaquen les vetllades artístiques de l'Ateneu Barcelonès.

³³³ Robert Goberna (1858-1934). Pianista, organista i compositor. Va exercir la docència amb deixebles molt notables i la crítica en diferents diaris de Barcelona. Escrigué el mètode *El órgano moderno*.

³³⁴ Fernando Ardèvol Miralles (Barcelona, 1887; Barcelona, 1972). Pianista i compositor. Comença els seus estudis als quatre anys a l'Escola Municipal de Música i a l'any següent guanya el seu primer premi. Estudia amb Cecília Rodoreda i es perfecciona amb Vidiella. Als exàmens de 1893 de l'Escola de Música apareix citat. També fou deixeble de Nicolau i Lamote de Grignon.

³³⁵ Eusebi Bosch Humet (Barcelona, 1860; 1947). Perfecciona el piano amb Vilar Arteaga i Vidiella i als 17 anys és mestre de piano.

Conrad Abelardo Fontova,³³⁶ Ezequiel Martín Rovira,³³⁷ Melchor Elías, Dordal, PeronaRoig, Joaquim Nin,³³⁸ i Maria Via.

En l'àmbit pedagògic, la vàlua de Vidiella rau en el fet que va ser l'impulsor, des de la iniciativa privada, de la continuació de l'escola de piano iniciada per Tintorer. Els seus alumnes van esdevenir els pianistes més destacats de la generació posterior. Molts d'ells van expandir la seva escola a Llatinoamèrica, on fundaren el seu propi conservatori o acadèmia de música.

Reproduïm l'anècdota que Llongueras relata, en la coneixença del mestre:

“Yo dejé de tocar y me levanté:

-¿Cómo te llamas, Chico? –me preguntó

-¡Juan Llongueras, servidor de usted!

-¿Con quién estudias el piano?

-Con el maestro Mas y Serracat.

-Buen maestro. Procura seguir sus consejos.

Y, sin decirme nada más, como persona habitual de la casa, se sentó al piano y tocó de una manera deliciosa y sublime la Serenata del “Don Juan”, de Mozart. Continuó tocando otras piezas de Chopin, de Liszt, de Grieg y de Beethoven. Conversó bromeando largo rato con don Miguel Navas, le pidió el precio de aquel

³³⁶ Conrad Abelardo Fontova (Barcelona, 1865; Buenos Aires, 1923). Compositor. Estudia piano amb Busquets i Vidiella i harmonia amb Pedrell. Posteriorment va a París per treballar amb Van Dam, De Greef i Marmontel.

³³⁷ Ezequiel Martín Rovira (Barcelona, 1887; ?). Pianista, professor, compositor i concertista destacat. Va realitzar estudis musicals amb Eusebi Bosch, Joan Salvat, Carles G. Vidiella, Enric Montoriol, J. Lamote de Grignon i V. M. de Gibert.

³³⁸ Joaquim Nin Castellanos (La Habana, 1879; La Habana, 1949). Compositor, pianista, pedagog i musicòleg. Inicia els seus estudis musicals a Barcelona on és considerat nen prodigi. Als catorze anys finalitza els estudis de música i continua amb presentacions públiques. Va ser alumne de l'Schola Cantorum, on va rebre classes de perfeccionament pianístic amb Moszkowski. Més tard serà professor de perfeccionament pianístic tant a la mateixa Schola Cantorum com a la Universitat Nova de Brusel·les. Va ser nomenat subdirector de l'Institut Català de Música. Va ser continuador de l'obra de Pedrell. El 1913 es va instal·lar en diferents ciutats europees, fins que el 1939 treballa al Conservatorio Municipal de Música de Madrid com a professor de perfeccionament pianístic.

Rönisch y, despidiéndose amablemente de todos, se marchó.

Cuando hubo salido me preguntó el señor Navas.

-¿No le conoce usted?...

-No.

-Es el pianista Carlos Vidiella.”³³⁹

L'article "Vidiella y la escuela catalana de piano" que escriu Pedrell és una prova més de la dedicació de Vidiella a l'ensenyament del piano.³⁴⁰

Un altre dels músics que va influir en l'avenç de la tècnica pianística fou Antoni Nicolau (Barcelona, 1858-1933)³⁴¹ que, seguint els consells del seu professor de piano, J. B. Pujol, abandona els estudis de medecina per a dedicar-se a la música. Així cursa estudis d'harmonia i composició al Conservatorio Superior de Música y Declamación Isabel II de Barcelona i entre 1878 i 1885 es trasllada a París becat per la Diputació de Barcelona, on la crítica francesa l'alaba, tal com registra Rafael Mitjana en el capítol dedicat a aquest músic: "La crítica francesa no pudo menos de tributar grandes elogios al joven maestro, animándole á que siguiera el camino emprendido".³⁴²

De retorn de l'etapa parisina desenvolupa la direcció d'orquestra alhora que promou als compositors catalans com Pedrell, Albéniz, Granados i Millet i col·labora amb pianistes solistes com Albéniz, Vidiella i Malats.

³³⁹ LIONGUERAS, Joan. *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1944, pàg. 106.

³⁴⁰ Vid. Annex 4.2. "Vidiella y la escuela catalana de piano".

³⁴¹ Per a més informació biogràfica: SAPERAS, M.: *Cinc compositors catalans. Antoni Nicolau, Amadeu Vives, Mn. Lluís Romeu, Joan Lamote de Grignon, Isaac Albéniz*. Barcelona: Josep Porter, llibreter-editor.

³⁴² MITJANA, Rafael. "Antonio Nicolau" a *Para música vamos*. Valencia: Ed. Sempere y Cia, 1909, pàg. 181.

Josep Cumellas Ribó i Frederic Alfons Ferrer³⁴³ foren alumnes d'aquest pedagog que entre 1896-1930 dirigeix l'Escuela Municipal de Música de Barcelona.

Isaac Albéniz (Camprodón, Barcelona, 1860 – Cambo-les-Bains, França, 1909) comença l'estudi del piano amb Narcís Oliveras i el 1867 viatja a França per a ingressar al Conservatori de París, on estudia amb Marmontel durant sis mesos. Però degut a problemes de disciplina torna a Barcelona a estudiar amb N. Oliveras.

El 1869 es trasllada a Madrid on cursa estudis al conservatori amb els professors Ajero i Mendizábal, i al cap d'un any ja inicia el que serà la seva dedicació prioritària, l'activitat concertística. Gràcies a la protecció d'Alfons XII estudia a Brusel·les amb Gevaert i Brassin i dos anys després guanya el primer premi amb distinció del conservatori de la mateixa ciutat, amb F. Planté, Hans de Bülow i A. Rubinstein al jurat. El 1880 abandona la capital belga i es retroba a Liszt, fet decisiu per a consolidar la seva vocació.

La sèrie de concerts, organitzats per la casa Érard, a l'Exposició Universal de París (1889) suposen la revelació de l'hispanisme a França, alhora que es descobreix el seu efecte inèdit de fer acords amb la guitarra en l'ús pianístic.

Màrius Calado (Barcelona, 1862-1926) va començar els seus estudis musicals amb Josep Maria Arteaga³⁴⁴ i Pereira al Conservatorio de Música y

³⁴³ Frederic Alfons Ferrer (València, 1879; Barcelona, 1946). Compositor i professor. Als set anys ingressa a l'Escola Municipal de Música de València, però als tretze ve a Barcelona on residirà i desenvoluparà la seva carrera. Estudia al Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II amb Sánchez Gavagnach, Buyé i Nicolau, on obté els títols de professor de Música i Piano amb disset i divuit anys respectivament. A l'Escuela Municipal de Música completa estudis d'harmonia, contrapunt i fuga. L'any 1900 és nomenat professor de piano al Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II, i posteriorment obté per oposició la plaça de solfeig a l'Escuela Municipal de Música. En aquest centre va impartir la docència durant gairebé quaranta anys demostrant una gran preocupació pedagògica.

³⁴⁴ Màrius Calado tingué de mestre de piano a Josep Maria Arteaga i Pereira, del qual Pedrell escriu:

“Estudió el piano con el maestro D. Juan Barrau, y la composición, por el método Fenaroli, con el maestro D. Mariano Obiols.

Apostató de su primera enseñanza, porque apostasía fué su conversión a la música de Bach, Beethoven, Mozart, etc., debida a una audición dada por el pianista D. Juan Miralles, en casa de D.

Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II i l'harmonia i la composició l'aprengué amb Gabriel Balart. També va treballar amb J. B. Pujol. El 1879 marxà a París i ingressa al conservatori sota la direcció pianística de George Mathias.

Manuel Durán y Bas, a la qual fue invitado por su profesor de teórica y poética el malogrado D. José Coll y Vehí.

Arteaga empezó a figurar como maestrino en los exámenes de las clases del Liceo del año 1866, en cuyos programas se leen por primera vez los nombres de autores clásicos que Arteaga introdujo en la enseñanza de la técnica pianística y, como consecuencia, en el gusto y aficiones de sus discípulos y del público en general, acentuadas ya desde aquella época en el sentido que en la actualidad se observa.

En los programas de sus alumnos de piano en las citadas clases para los exámenes del año escolar de 1870, aparecen, y bueno es hacerlo constar, las siguientes obras: á cuatro manos: Serenata, de Hummel: Overtura de la Caza del joven Enrique, de Mehul: á solo: Mi barca ligera, de Dussek, é Invitación al Vals, de Weber.

En el de 1872, las siguientes: á 4 manos: primer tiempo de la Sinfonía Militar, de Haydn; Overtura del Flauto magico; á solo: el Rondó del séptimo concierto de Cramer, y la Bella capricciosa, de Hummel. En la ejecución de la Overtura del Flauto magico [sic] tomó parte, como discípulo de Arteaga en aquella fecha, el pianista Mario Calado.

Á poco del acto citado dimitió su cargo de profesor de las clases del Conservatorio Barcelonés. Con los alumnos que siguieron sus lecciones y las de su señora, que desempeñó durante algún tiempo el cargo de maestrina en el citado Conservatorio, dió una interesante audición musical en los salones de casa Bernareggi: tomaron parte en ella, D. Eusebio Bosch, hoy director de orquesta y compositor, y D. Melchor Rodríguez Alcántara, éste último en el concierto en sol menor, de Mendelssohn, transcrito para dos pianos.

La mejor discípula de Arteaga ha sido doña Feliciano Santos, hoy su cariñosa compañera, madre de sus siete hijos. Ella, hasta hace dos años y medio, dió lecciones desde los rudimentos más elementales de la música a la ya hoy distinguida y aplaudida concertista, Mercedes Cavaller, que honra y honrará a sus inteligentes y concienzudos maestros.

Felipe Pedrell". *Ilustración Musical Hispanoamericana*, III /67, (1890).

No podem oblidar que G. Mathias (1862-1910), alumne de F. Chopin (1810-1849) i professor al conservatori de París des de 1862 durant més de trenta anys, reunia totes les condicions per a penetrar les teories de Chopin (importància a la participació del braç, idea del punt “de suport”) però no aconseguí renovar el tradicional *jeu perlé* i la tècnica digital francesa.

Calado obté el primer premi de piano el 1881 i comença una carrera pianística amb molt bona acollida per la premsa. Considerat un dels millors virtuoses del moment, la seva presència fou reclamada en els salons literaris i artístics parisencs. Alternà aquesta activitat concertística amb l'ensenyament, sent professor de Santiago Riera.

Segons el diari inèdit de Viñes, Calado era l'exemple a seguir pels pianistes espanyols que arribaven a París. El mateix Viñes i Granados acudien sovint al seu estudi fascinats pel seu mecanisme perfecte, una pulsació delicada i un fraseig elegant.

Un altre alumne de Joan Baptista Pujol fou Joan Baptista Pellicer (Menorca, 1862-Barcelona, 1930) que ingressa amb cinc anys a l'Escolania de Sant Jaume de Barcelona, dirigida per Nicolàs Manent. Després passa a ser deixeble de piano de Francesc Cardona i Joan Baptista Pujol, obtenint el 1879 el primer premi en els concursos que organitzava aquest mestre. Més tard estudia amb Georges Mathias a París.

De retorn a Barcelona es dedica a la docència del piano i col·labora en nombrosos concerts. Al 1894 és designat com a professor de la classe superior de piano de l'Escuela Municipal de Música de Barcelona, on és mestre de Benvingut Socias Mercadé,³⁴⁵ J. Salvador, J. B. Lambert Caminal, J.

³⁴⁵ Benvingut Socias Mercadé (El Vendrell, Tarragona, 1877; Barcelona, 1952). Pianista, docent i compositor:

“Ingresó en la escolanía del monasterio benedictino de Montserrat, habiendo recibido las primeras lecciones de Carlos Casals, en Vendrell. En Montserrat fue discípulo de órgano y comp. del padre Juan Baptista Guzmán. En 1893 se trasladó a Bcn donde ampliaría sus estudios con Juan Baptista Pellicer en la Escuela Municipal de Música. Posteriormente pasó a residir en París,

Garreta i Josep Sabater Sust³⁴⁶ i Santiago Riera.³⁴⁷ També forja a: Antoni Català Vidal,³⁴⁸ que serà el director de l'Acadèmia Aynaud, a Manel Borguñó Pla,³⁴⁹ Juan Dotras Vila i Ricard Lamote de Grignon. (Joan Mestres Calvet i Domingo Moner Basart també estudiaren amb Pellicer encara que el primer es decanta pel món empresarial i el segon fou compositor de sardanes).

después de haber iniciado una carrera repleta de éxitos como solista. Llevó a cabo una importante labor pedagógica en el Conservatorio del Liceo, donde impartió clases de perfeccionamiento de piano; sin embargo en 1936 ya no figuraba como profesor en los programas oficiales del centro. Se ha documentado su presencia en conciertos dirigidos por Lamote de Grignon en el Liceo, en 1921. Amigo personal de Pablo Casals, lo acompañó en varias giras. Como Pellicer, Marshall, Longàs, Ribó, Blai Net y Quintas, se le puede considerar un continuador de la escuela de piano de Malats, Vidiella y Granados”.

CORTÈS, Francesc, a “Socias Mercadé, Benvingut” al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: SGAE, 2002, pàg. 1045.

³⁴⁶ Josep Sabater Sust. (Mataró, Barcelona, 1882; Barcelona, 1969). Director. Estudia violoncel, harmonia i composició a *la Escuela Municipal de Música* i piano amb J. B. Pellicer. De 1901 a 1913 fou professor d'aquesta escola.

³⁴⁷ Santiago Riera (Barcelona, 1867; París, 1959). Pianista i compositor. Els seus professors de piano varen ser Porta, Pellicer i Bau. Als 18 anys ingressa al Conservatori de París on és admès a la classe de Georges Mathias. Quan Mathias es jubila estudia amb Henri Fissot i al mateix temps amb Màrius Calado. Obté el segon premi al concurs de piano (1887) i continua els seus estudis amb Charles Wilfrid de Bériot, on obté el primer premi el 1888. Després d'una curta estada a Barcelona, s'instal·la definitivament a París. Sembla que era un professor temperamental, sense paciència amb els estudiants poc preparats. La seva tècnica es basava en l'articulació de dits i del canell més que no pas amb el moviment d'avantbraç i d'espatlla. Privilegiava la interpretació. En l'ús del pedal no era sistemàtic, sinó intuïtiu. El repertori que acostumava a tocar era principalment literatura del piano del segle XIX i autors contemporanis que havien quedat ancorats en una estètica romàntica. No tocava peces espanyoles, per la qual cosa no és estrany que no n'ensenyés.

³⁴⁸ Antoni Català Vidal (Sitges, 1891; Barcelona, 1978). Des de 1945 fins a 1971 exercí la crítica musical al *Diario de Barcelona*.

³⁴⁹ Manel Borguñó Pla (Rubí, Barcelona, 1886; Madrid, 1973). Pedagóg, director, pianista i compositor. Els seus primers estudis musicals els rep del mestre Plans, a Sabadell. Als set anys ingressa l'Escolania de Montserrat, on s'hi estarà per set anys i ampliarà estudis amb el pare don Guzmán. Es trasllada a Barcelona i es matricula a l'Escuela Municipal de Música on tingué a Nicolau, Lamote de Grignon i Pellicer com a mestres. El 1909 realitzarà la seva primera demostració pública en pedagogia musical escolar.

Enric Granados (Lleida, 1867-Canal de La Màniga, 1916). La seva formació musical comença amb el capità Junceda, continua a l'escolania de la Mercè com alumne de Francesc Jurnet i és en el seu retorn a Barcelona quan comença a estudiar amb Pujol.³⁵⁰ Sols tres anys més tard, el 1883, guanya el primer premi de l'Acadèmia Pujol.

Igual que la major part d'artistes i intel·lectuals del moment es veu atret per París, on arriba al 1887 per ingressar al conservatori. Com no s'hi pot incorporar fa classes particulars amb Charles de Bériot, que l'influenciarà decisivament en la millora de la improvisació i en la tècnica del pedal.

Pel que fa a l'ensenyament "Enric Granados no va deixar mai d'ensenyar. L'experiència docent ja la tenia abans de marxar cap a París, després, el prestigi assolit com a pianista i compositor va fer enfortir aquesta tercera vocació: l'ensenyament; tres vessants que el convertien en un músic integral".³⁵¹

D'aquesta manera, el 1901 crea l'Acadèmia Granados perquè "indubtablement també el record de la tècnica apresada al costat del mestre Pujol i perfeccionada a França amb De Bériot, li ratifica en la responsabilitat de difondre i de vetllar per a la correcta formació de les futures generacions de músics".³⁵² Entre aquests músics tenim al seu fill, Eduard Granados (alumne d'A. Esquerra i Lamote de Grignon), al seu deixeble predilecte, Juli Pons i del Castillo, Narcisa Freixas, Gonçal Tintorer,³⁵³ Ricard Vives Ballvé,³⁵⁴

³⁵⁰ Del repertori que Granados va treballar amb Pujol trobem informació a VILA SAN JUAN, Pablo. *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados, 1966, pàgs. 56-57, citat per BERGADÀ, Montserrat: "Les pianistes espanyols au Conservatoires de Paris au XIXe siècle" a Lesure, François, (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Saint-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV), pàg. 202.

³⁵¹ PAGÈS, Mònica. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Ed. Mateu, 2000, pàg. 36.

³⁵² *Ibid.*, pàg. 36.

³⁵³ A la BNC es conserva el fons personal del nét de Pere Tintorer, Gonçal Tintorer (Barcelona, 1890; Pau, França, 1969), comprat a la seva vídua Gilberte Tintorer.

³⁵⁴ Ricard Vives Ballvé (Barcelona, 1880; ?). Pianista. Als vuit anys inicia els estudis amb Joan Salvat i més tard estudia harmonia i contrapunt amb A. Nicolau i E. Daniel. Després de graduar-se a l'Escuela Municipal de Música es dedica exclusivament al piano, sota la direcció d' E. Granados. El 1896 ingressa a l'Acadèmia Granados on portarà a terme una ràpida i

Àngel Rodamilans,³⁵⁵ José Martí i Cristià, Josep Caminals Oliveras, Joan Molinari,³⁵⁶ Antoni Massana,³⁵⁷ Josep Martí i Cristià,³⁵⁸ Josep Cumellas i Ribó, Conxita Badia, Lluís Bonaterra i Leopoldo Cardona.

Així, a partir de la seva formació i experiència com a pianista, Granados volia desenvolupar el seu propi mètode d'ensenyament i escriu una sèrie d'exercicis en forma de quatre estudis pedagògics: *Breves consideraciones sobre el ligado, Ornamentos, Dificultades especiales del piano y Método teórico-práctico para el uso de los pedales del piano*. L'anàlisi de l'Acadèmia Granados es pot trobar a l'apartat de les Acadèmies de música dins el capítol sobre "Entitats que desenvolupen l'ensenyament del piano".

Carme Matas Aurigemma (Barcelona, 1869-1943)³⁵⁹ fou pianista i pedagoga. Va rebre la seva formació musical a l'Escuela Municipal de Música on va estudiar piano amb el mestre Pujol sent la primera dona que guanya el primer premi de piano (ho aconseguí a la mateixa convocatòria que Ricard Viñes, amb qui l'unia una gran amistat). A l'Exposició Universal de Barcelona va actuar com a concertista i l'èxit d'aquesta ocasió li va fer merèixer un gran

brillant carrera que el farà tenir una també ràpida reputació com a concertista amb recitals per Espanya i l'estranger. Finalment es dedica al magisteri dirigint la classe superior de piano de l'Acadèmia Ainaud de Barcelona des de 1908.

³⁵⁵ Àngel Rodamilans (Sabadell, Barcelona, 1874-1936). Mestre de capella i pedagog. Va perfeccionar el piano amb E. Granados.

³⁵⁶ Joan Molinari Galcerán (Barcelona, 1887-1967). Pianista i pedagog. Amplià estudis a París, on va estudiar anatomia, i a Ginebra, on va treballar amb J. Dalcroze. També fou professor a l'Acadèmia Granados. Posteriorment fundarà l'Escola Musical Molinari impartint piano segons els seus procediments tècnics originals i inventarà diferents aparells de gimnàstica: el separador angular i el teclat Molinari. Aquesta dedicació a la formació tècnica del pianista el portarà a publicar *Estudio expresivo, 2187 Escalas i Solfeo pianístico*.

³⁵⁷ Antoni Massana (Barcelona, 1890; Lleida, 1966). Compositor i organista. Deixeble de Granados i Pedrell. Va treballar amb E. Granados i F. Marshall.

³⁵⁸ Josep Martí i Cristià. (Llinars del Vallés, Barcelona, 1884; ?, 1918). A la seva biografia, Marina Sánchez diu que "es autor de obras didácticas entre las que se encuentran varios estudios de mecanismo. Obras didácticas: *Estudios*", però no hem trobat més indicis d'aquesta obra.

³⁵⁹ A l'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas de Barcelona es conserva l'extensa biblioteca de piano de Carme Matas, amb anotacions manuscrites del mestre Pujol.

prestigi als cercles musicals de Barcelona, on oferirà nombrosos recitals. Posteriorment esdevé professora a l'Escuela Municipal de Música.

Joaquim Malats (Barcelona, 1872-1912)³⁶⁰ s'inicia als estudis de solfeig i piano amb Miquel Alsina. Ingressa a l'Escuela Municipal de Música on estudia amb Teodoro Villar, Robert Goberna, i Joan Baptista Pujol. Acabats els estudis, marxa a perfeccionar la seva formació a París. Allà pren classes amb Charles de Bériot de forma privada durant dos anys fins que el 1891 entra, per oposició, a la classe d'aquest mestre al conservatori. Després de guanyar el primer premi del Conservatori de París orienta la seva carrera cap a la interpretació.

Al final de la seva vida i carrera va treballar com a professor de piano al Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina durant dos anys, fins que per motius de salut ha de tornar a Barcelona. Aquests paràgrafs, extrets de diferents mitjans de la premsa musical, expressen el seu tarannà com a estudiant, mestre i intèrpret:

Com a estudiant, “era incansable en el estudio. Sus vecinos que le oían estudiar y cuantos le trataban de cerca se sorprendían de al extraordinària constància que tenia en el trabajo. Su único ideal era el dar conciertos...”; “[...]seguía el trabajo diario con una asiduidad, con una perseverancia, que le hubieran conducido, sin lugar a dudas, a la cima más alta de la gloria, al reconocimiento universal de sus méritos”.

Com a professor, “sus discípulos refieren la exaltación que se apoderava de él cuando les oía interpretar una obra maestra que tuvieran en estudio. Entonces se transformaba, olvidaba sus padecimientos y cantando, amnoteando, llorando a veces, les infundía el sentido íntimo de la composición, sentida por él con una profundidad asombrosa”.

Com a pianista, “poseía también dotes admirables y es seguro que si su salud no se hubiera quebrantado tan pronto, hubiera llegado a ser uno de los pocos

³⁶⁰ El fons Malats es troba al Museu de la Música de Barcelona. Per aprofundir en el coneixement de l'autor cal consultar la tesi doctoral *El pianista y compositor J. Malats y Miarons (1872-1912)* de Paula García Martínez. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.

artistas que reúnen una posesión absoluta de medios técnicos, la elevada comprensión y el más acendrado respeto hacia las obras de los inmortales”.³⁶¹

Tot i això, la investigació doctoral de la Paula Martínez deixa clar que:

“La dedicación de Malats a la enseñanza del piano fue, por tanto, muy efímera, pues tan solo se prolongó durante dos cursos escasos a lo largo de los cuales se mantuvo ausente largas temporadas por los motivos anteriormente analizados. [...]No sabemos qué hubiera llegado a realizar como pedagogo del piano, sin embargo, a juzgar por su trayectoria vital, personal y profesional, pensamos que su vida fue la interpretación y que, realmente, la docència nunca le hubiera satisfecho como la actividad artística que desarrolló durante toda su vida.”³⁶²

La documentació biogràfica de Malats es troba a l'Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, on hi ha la correspondència que va mantenir amb Diémer. És captivador llegir com Joan Llongueras rememora la primera coneixença amb Malats.³⁶³

Ricard Viñes (Lleida, 1875; 1943)³⁶⁴ inicia els estudis amb l'organista lleidatà Joaquim Terraza però és Pujol qui ràpidament es fa càrrec de la direcció pianística de Ricard Viñes l'any 1885. Al cap d'un quant temps, Viñes ingressa a l'Escuela Municipal de Música de la nostra ciutat i el 18 de juliol de 1887 hi obté el Primer Premi de piano, que comparteix amb Carme Matas. És aleshores quan es decideix³⁶⁵ la seva anada a París per estudiar amb Charles

³⁶¹ *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, pàg. 67.

³⁶² GARCÍA MARTÍNEZ, Paula. *El pianista y compositor J. Malats y Miarons (1872-1912)*. Tesi doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007, pàg. 405.

³⁶³ LLONGUERAS, Joan. *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Al capítol XVIII: “De cómo conocí al pianista Joaquim Malats”, Barcelona: Llibreria Dalmau, 1944, pàg. 83.

³⁶⁴ Vid. GUBISCH-VIÑES, Nina.: *Ricardo Viñes à travers son journal et sa correspondance: contribution à l'histoire des relations franco-espagnoles à l'aube du XXe siècle*. Tesi doctoral. Paris: Université Paris-Sorbonne, 1977, pàg. 125.

³⁶⁵ Albéniz, per a qui Viñes tocava en privat, s'ofereix als pares de Viñes per a donar-li classes durant un any a Madrid però després s'ho repensà amb aquestes paraules: “valdria més, pel seu propi bé, que no treballés amb mi, així evitaria ser un nen prodigi, o el que és el mateix,

de Bériot. La devoció per Bériot ens la recorda Maria Canals: “El meu pare em contava que tot el que li deia el seu mestre per a ell era autèntic article de fe, i no va voler mai tenir cap altre professor de piano”.³⁶⁶

Viñes fou condeixeble de Granados i junts afrontaren les dificultats dels dos primers anys d'estada a la capital francesa. La tesi doctoral de Nina Gubish sobre Viñes parla extensament de l'amistat entre ells dos:

“Tout d’abord, comment a-t-on pu écrire que Viñes et Granados étaient devenus les clients assidus des cafés montmastrois, laissant entendre par là qu’ils menaient tous les deux une joyeuse vie de noctambules dans les tavernes de l’époque? Ça nous semble vraiment appartenir au domaine de la pure et simple fiction, car le passionnant et fidèle Journal de Viñes nous convie à participer à un tout autre genre de vie à propos de ce duo d’amis inséparables.”³⁶⁷

I també ens narra com van anar fent altres coneixences i sortint del cercle de l'esfera espanyola a mesura que aprenien la llengua francesa: “Il semble désormais avéré que Granados et ses amis vivaient à leur début presque exclusivement dans une sphère espagnole. Cela ne favorisait guère leurs contacts avec les milieux français. La cause essentielle de ce repli sur eux-

un simple foc de palla; en canvi, si l'enviéssiu a París a completar els seus estudis, tindria una brillant carrera”. BERGADÀ, Montserrat. “El pianista compromès” a *Revista Musical Catalana*, XXX, 1933, pàg. 26.

³⁶⁶ CANALS, Maria. *Una vida dins la música. Històries en rosa i negre*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 429, 1970, pàg. 116.

³⁶⁷ GUBISH, Nina. *Ricardo Viñes à travers son journal et sa correspondance: contribution à l'histoire des relations franco-espagnoles à l'aube du XXe siècle*. París: Université Paris-Sorbonne, 1977, pàg. 125.

mêmes était avant tout, nous l'avons déjà signalé, leur ignorance quasi totale de la langue française".³⁶⁸

Amb Malats, que també estudià amb Bériot, també van fer amistat, però es van anar distanciant per la rivalitat que representava guanyar el primer premi del Conservatori de París.

Segons Bernadó,³⁶⁹ la principal activitat de Viñes era la de concertista, tot i que també fou un crític erudit, i la faceta de pedagog l'havia desenvolupat des de jove. La deixeble més destacada, considerada l'hereva de la tècnica pianística de Viñes, fou Marcelle Meyer. Al costat tindriem:

Francis Poulenc, Nin-Culmell, Gonçal Tintorer, Miguel Elosegui, Leopoldo Querol, Marie André, Ninhe Guerra, Marie Phantès, i Maria Canals.

Els escrits d'aquesta última deixeble són reveladors per entendre la concepció de la tècnica que tenia Viñes: "Era absolutament contrari a l'escola que no suprimeix tot moviment inútil i que toca a flor de pell. També creia inútil gastar hores treballant exercicis o estudis quan hom ja té una certa formació tècnica. Ricard Viñes sostenia que tot ve del cervell i que la tècnica no consisteix solament a tocar fort, net i de pressa. És saber fer això, però també saber-se valer dels dos pedals, cosa molt difícil".³⁷⁰

També era partidari d'assolir la tècnica a través de la literatura pianística més complexa: "Estudiant directament les obres s'obté igualment el que la majoria de la gent entén per tècnica, perquè els exercicis es treballen extrets dels passatges difícils".³⁷¹

Al cap dels anys, refusarà la càtedra de virtuosisme del piano al Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid perquè no li era grat de donar lliçons havent-se de sotmetre a un pla d'estudis igual per a tots els alumnes: "El joven pianista, pensionado por el Municipio de esta ciudad, Ricardo Viñes, que con tanto ardor prosigue los estudios pianísticos

³⁶⁸ *Ibid.*, pàg. 128.

³⁶⁹ BERNADÓ, Màrius. *Escrits musicals de de Ricard Viñes*. Universitat de Barcelona, 1999.

³⁷⁰ *Ibid.*, pàg. 124.

³⁷¹ *Ibid.*, pàg. 125.

en París, ha llenado tan cumplidamente los deseos del Jurado en los últimos exámenes habidos en aquel conservatorio, que acordó por unanimidad proponer al Ministerio de Bellas Artes le admitiese como alumno oficial á la clase de De Beriot (...).³⁷²

El Centre de Documentació de l'Orfeó Català conté la documentació personal del músic i reflecteix la seva activitat musical com a concertista i pedagog. També es recull l'activitat de Viñes com a president de la Societat de Concerts de Barcelona, amb la participació durant l'Exposició Universal del 1888 en vetllades musicals. El 1891 va dur a terme tres concerts de gran transcendència en l'evolució musical de Barcelona al Palau de Ciències, ja que presenta al públic obres capitals de la història del piano, des dels primers clavecinistes fins als seus contemporanis.

³⁷² *Ilustración Musical Hispanoamericana*, 47, 1889, pàg.191.

CAPÍTOL 5

Tinc la petita vanitat de dir que he escoltat a Barcelona els millors concerts que s'hi ha donat. Aquests foren dirigits per Vicent d'Indy, Lamoureux, Nikisch i Weingartner. Toscanini, com a director, el conec menys. Jo no sé de solfa, però m'agrada sempre d'improvisar al piano, hores i hores, sobretot els dies ennuvolats o plujosos. Quin encant per a la sensualitat és la pluja! M'agrada de passar els dits sobre el piano al capvespre, lleugerament, veient passar els núvols, a través de la finestra, per la vaga lluminositat del crepuscle, amb la seva ombra reflectida en les fustes immediates, l'habitació plena de la fugacitat de les siluetes i de els ombres. El mestre Vives m'invità sovint a dedicar-me a la música. Però, per què? Tot ha estat, per a mi, un pas lleu, una simple digitació epidèrmica, el reflex de l'ombra d'una ombra.

Un senyor de Barcelona, Josep Pla. Barcelona, 1977

CAPÍTOL 5. TEXTOS PEDAGÒGICS PER A PIANO

La creació de centres d'ensenyament musical com el Conservatorio de Música y Declamación de S. M. Isabel II, l'Escuela Municipal de Música i les acadèmies de música privades a Barcelona origina una decidida activitat en el comerç de partitures, que es traduirà en la necessitat d'obtenir mètodes de música i, en el nostre cas, de piano per a poder estudiar l'instrument.

L'anàlisi d'aquests textos pedagògics per a piano ens ajudarà a entendre la concepció tècnica i pedagògica de l'aprenentatge del piano en el moment històric en què es van produir. Tal com comenta Luca Chiantore a l'apèndix de "Las teorías técnicas y los textos pedagógicos desde 1850 hasta nuestros días":

“Los textos de orientación pedagógica constituyen una fuente de incalculable valor para conocer la evolución de la técnica de un instrumento. En el caso del clave y del fortepiano, por ejemplo, no hay otra opción que dirigirnos hacia los métodos y los tratados si queremos entender el entorno en el cual se movían los grandes compositores y comprender a fondo las costumbres interpretativas de cada época”.³⁷³

Així mateix, com sabem que han estat els compositors qui han protagonitzat i creen una història de la tècnica pianística, podem cercar les fonts que ens descriuen el seu context –els tractats sobre l'execució i els textos pedagògics–

³⁷³ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001, pàg. 578.

i entendre l'estètica pianística dins l'època que ens ocupa. Aquesta cerca també ens ajudarà a determinar si aquesta estètica formava part del concepte "d'escola pianística". Tanmateix, cal dir que discrepem amb la idea que sols sigui en els mètodes on trobarem els costums interpretatius de l'època, ja que considerem que el text pedagògic és una eina, un instrument de mesura, però no l'element únic i més important d'anàlisi.

A l'època que ens ocupa aquest estudi –entre 1850 a 1901– tenim figures que desenvolupen la figura de pianista i compositor a la vegada, com Pere Tintorer. És a dir, figures que són competents en proferir una manera de tocar i una manera d'ensenyar. Aquest fet és rellevant perquè és aquesta doble vessant de la funció professional la que més fàcilment pot conduir-los a poder projectar una estètica pròpia i, fins i tot, a crear de manera conscient o no l'inici d'una metodologia o didàctica també pròpia. Amb això, no volem afirmar que aquesta doble vessant és l'única condició per a poder fer néixer els inicis d'una nova escola pedagògica, perquè ens equivocaríem, ja que coneixem sobradament exemples de músics que sense acomplir-les han fet evolucionar la tècnica pianística: personatges com Hugo Riemann que, sense ser pianista, el 1888 publica la seva obra de tècnica pianística³⁷⁴-amb la que també aconseguirà marcar aquesta segona meitat del s. XIX-; o bé, a l'altre extrem, virtuoses de la talla de Liszt que componen però no es dediquen a plasmar les seves idees en escrits pedagògics.

Al mateix temps, també tindrem en compte que al llarg de la història de la tècnica pianística sovint la pedagogia s'adequa amb lentitud a les innovacions musicals. Així, per exemple, veiem que no és fins a la segona meitat del segle XIX quan podem trobar la tècnica del fortepiano explicada en funció dels diversos atacs en els textos pedagògics, ja que fins aleshores els escrits pedagògics s'entreforcaven en dues idees: la posició que tenia la mà i la digitació que aquesta utilitzava.

³⁷⁴ *Katechismus des Klavierspiels*. Arribà a Espanya com a *Manual del Pianista*.

5.1 LA CONSOLIDACIÓ DE L'EDICIÓ MUSICAL

La segona meitat del segle XIX i els primers decennis del segle XX representen una etapa particularment pròspera per a l'edició musical a Espanya. Entre els anys cinquanta i seixanta es consolida el procés industrial i comercial especialitzat en música i s'introdueixen noves tècniques d'estampació a Espanya. Aquest fet, tal com hem explicat anteriorment es produeix gràcies a la demanda d'una literatura musical, conseqüència directa de l'interès per l'activitat musical. I així és com proliferen les edicions impreses produïdes en els nous tallers de calcografia i el nombre de magatzems de música especialitzats, que han de donar resposta a la profusió de subscriptors de les publicacions periòdiques.

Els primers materials didàctics per a piano que arriben a Espanya són els textos estrangers de les dues escoles pianístiques europees més conegudes: l'escola vienesa i l'escola anglesa. Per part de la primera s'importa el *Méthode pour le pianoforte* de Dussek³⁷⁵ i *Art of playing on the pianoforte* de Pleyel³⁷⁶ de l'escola anglesa. Aquest últim mètode va ser adaptat per Clementi, que en va fer una versió espanyola.³⁷⁷

També es coneixia el mètode de Jean Louis Adam, professor de piano al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de Paris: *Méthode de Piano du Conservatoire adopté pour servir a l'Enseignement dans cet Établissement*.³⁷⁸

³⁷⁵ DUSSEK, Jan Ladislav. *Méthode pour le pianoforte*. Paris: Pleyel, 1797.

³⁷⁶ PLEYEL, Jean Ignaz. *Introduction to the Art of playing on the pianoforte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard&Davis, 1801.

³⁷⁷ CLEMENTI, Muzio. (1752-1832). *Introducción al Arte de tocar el Piano-Forte en que se hallan los elementos de la Música, Ideas preliminares para la dirección de los dedos, Ejemplos, Preludios, muchas Lecciones con los dedos marcados y mucha variedad de Ayres nacionales de España y de otros países adaptados para el Piano-Forte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 6a. edició, 1811.

³⁷⁸ ADAM, Jean Louis. *Méthode de Piano du Conservatoire adopté pour servir a l'Enseignement dans cet Établissement*, Paris: Imprimerie du Conservatoire, [1804].

José Nonó, director del Real Conservatorio de Música de Madrid, s'inspira en el mètode d'Adam i escriu el *Método de piano conforme al último que se sigue en París*.³⁷⁹ José Sobejano Ayala, mestre de piano del Real Seminario de Nobles de Madrid, publicarà *El Adam español, lecciones metódico-progresivas de Forte-piano por el profesor armonista D. J. Sobejano Ayala*.³⁸⁰ El sobrenom "El Adam español" evidencia per si sol la influència de la metodologia pianística francesa.

Tot i això, trobem força escrits a la premsa que valoren –de vegades amb evident entusiasme– els mètodes que es van escrivint a Espanya:³⁸¹

“La variedad de obras publicadas para la enseñanza musical esa diversidad de escuelas creadas por los profesores que á la misma se dedican. Alemania, Francia é Italia han lanzado al mundo musical un sin número de métodos y, en honor a la verdad sea dicho, España no se ha quedado en zaga en esta parte, dando á luz pública una buena porción de ellos, que bien pueden colocarse al lado de los extranjeros.”³⁸²

A Barcelona, la publicació dels primers textos per a piano comença a caminar abans de 1867.³⁸³

³⁷⁹ NONÓ, José. *Método de piano conforme al último que se sigue en París*. Madrid: Aguado y Compañía, 1821.

³⁸⁰ AYALA, José Sobejano. *El Adam español, lecciones metódico-progresivas de Forte-piano por el profesor armonista D. J. Sobejano Ayala*, Madrid: Hermoso, 1827.

³⁸¹ Vid. VEGA, Ana. “Métodos españoles de piano en el siglo XIX” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 1998.

³⁸² *La España Musical*, 1873.

³⁸³ Alemany data aquest inici després de 1875, amb els estudis de Pere Tintorer. ALEMANY, Victòria: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. València: Universitat Politècnica de València, 2006, pàg. 92. I Gemma Salas, a la pàg. 37 de l'article "Aproximación a la enseñanza para piano", apunta l'any 1855 com la data aproximada de publicació del *Curso completo de piano* de P. Tintorer. Veiem, doncs, que no hi ha unanimitat a l'hora de suposar la data de publicació del mètode de Tintorer. Nosaltres aportem el nostre argument del perquè suposar que abans de 1867 ja s'havia publicat aquest mètode.

Els primers mètodes publicats per professors de piano dels conservatoris de Barcelona són de Pere Tintorer. Per tal de realitzar una estimació de l'any de publicació –a l'època no hi havia el costum d'escriure'l– hem de recórrer a les dades derivades del *Boletín de la propiedad intelectual* i de la mateixa partitura. Aquest butlletí registra tres dels seus textos pedagògics l'any 1878:

“20.677-Curso completo de piano. Treinta estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo por P.Tintorer.-Primera y segunda parte.-Op. 102.

Barcelona.-Sin calc. ni a.-Fol.-Dos tomos.

V. “Gaceta” 20 Abril 1878.

20.678-Curso completo de piano. Método teórico-práctico, dividido en dos partes, por P.Tintorer.-Primera y segunda parte.-Op. 104.

Barcelona.-Sin calc. ni a.-Fol.-Dos tomos.

V. “Gaceta” 20 Abril 1878.

20.679-Curso completo de piano. Veinte estudios de velocidad, mecanismo y estilo, por P.Tintorer.-Primera y segunda parte.-Op. 103.

Barcelona.-Sin calc. ni a.-Fol.-Dos tomos.

V. “Gaceta” 20 Abril 1878.”³⁸⁴

Si ens fixem en els exemplars físics, observem alguns elements a partir dels quals podem suposar nous aspectes en relació amb l'edició. Per exemple, tenim el cas d'un mètode de piano de Tintorer que va ser editat per A. Vidal i Roger i un altre exemplar del mateix –són idèntics, sols canvia el nom de l'editor– per F. Bernareggi.³⁸⁵ Per tant, podem afirmar que es van editar

³⁸⁴ BOLETÍN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Vol. 7, 1877-1878. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordomudos y de ciegos, 1898, pàg. 182.

³⁸⁵ Francisco Bernareggi, el constructor de pianos més important del moment a Espanya, es va establir a Catalunya durant el segle XIX, “el 1834 disposava d'un establiment d'instruments de música i de materials musicals, el 1861 aconseguí la fàbrica Boisselot de pianos (...), i el 1862 era propietari de l'empresa Boisselot, Bernareggi i Cia., situada al carrer

abans que aquests dos editors s'associessin, ja que, si no, hi constarien els noms dels editors junts. A. Vidal i Roger i F. Bernareggi es van unir entre 1865 i 1867:

“En 1865 (...) se estableció una estrecha asociación comercial entre las familias de Bernareggi y de Vidal, fabricante de instrumentos de viento y editor de música. Entre 1865 y 1867, Andrés Vidal y Roger se anunciaba como “sucesor de Bernareggi” y, en su sede barcelonesa de la calle Ancha 35, se hallaba durante los años sesenta y setenta el depósito y punto de venta de pianos de Bernareggi”.³⁸⁶

A més a més, els números de planxes impreses (que també són iguals en els dos mètodes) són “P.4.T” i “P.5.T” (inicials de l'autor del text, Pere Tintorer) de manera que si el mètode hagués estat editat amb posterioritat a 1867, les planxes serien “V. e H y B.”.

Es fa molt difícil concretar més la data de publicació perquè Andrés Vidal i Roger va ser un editor molt sedentari i això fa que tinguem un marge cronològic massa ampli. Com sabem, un dels sistemes per datar els impresos era a través dels canvis de domicili del local de l'editor, ja que als editors els interessava difondre aquesta informació molt actualitzada i en altres casos és possible resseguir-la.³⁸⁷

Ample, 30, de Barcelona (...) Com altres comerços d'instruments, Bernareggi promocionà els seus productes a través de l'activitat concertística a la seu de l'empresa, llogant pianistes de relleu com Ritter (1871), Eduard Amigó o Joan Baptista Pujol (1892) o bé els deixebles d'alguns dels pedagogs més reputats del moment”. AVIÑO, X; CARBONELL, J.; CORTÈS, F. *Enciclopèdia de la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 3. Barcelona: Ed. 62, 2000, pàg. 34.

³⁸⁶ *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, pàg. 406.

³⁸⁷ “Con frecuencia se insertaban expresamente avisos en los periódicos y en los folletos publicitarios advirtiendo de tal circunstancia, y algún editor (Romero) incluso nos explica en

En relació amb les planxes, aquestes tampoc ens han ajudat a desxifrar més dades. Però casos com el de l'editor Andrés Vidal i Roger ja el comenta Gosálvez, C. J.: “[...] como los números de combinación de una caja fuerte, se han resistido a todo intento de sistematización y presentan numeraciones de apariencia arbitraria e indescifrable (un ejemplo es el editor catalán Andrés Vidal y Roger en su primera época [...]).”³⁸⁸

5.2 TEXTOS PEDAGÒGICS PER A L'ESTUDI DEL PIANO I PLANS D'ESTUDI

La gran demanda al voltant de l'ensenyament del piano a Barcelona diversifica la varietat de tractats pedagògics, pel que tenim obres senzilles perquè l'alumne pugui tocar el piano sense fer un aprenentatge metòdic del solfeig ni de la tècnica pianística, i altres que contenen una metodologia rigorosa i estan destinats als alumnes de conservatori. Bona part d'aquesta “música per aficionats” s'editava per entregues,³⁸⁹ i en veiem moltes mostres en les contraportades de les mateixes partitures. Ens trobem amb textos pedagògics que podien ser textos editats a la premsa generalista, mètodes publicats en revistes especialitzades, o textos que són només mètodes apareguts dins dels tractats per a piano o bé com a facsímils, és a dir, lliurats per entregues a terminis.

ellos los motivos del cambio y las características de los nuevos locales”, a GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995, pàg. 117.

³⁸⁸ *Ibid.*, pàg. 121.

³⁸⁹ Exemple d'anunci d'obra “per lliuraments”:

“A. Galas de Euterpe.

Colección de seis piezas de baile arregladas para piano de las que se ejecutan en los conciertos y bailes de los jardines de Euterpe. Por entregas.

- Rigodon pastoril “Las niñas del Ter” por don José Anselmo Clavé [...]. Gaceta Musical Barcelonesa, I, núm. 26, 28-07-1861.

Però com sabem, el corpus d'obres que l'alumne de piano practicava no estava comprès únicament per aquests mètodes, i s'ampliava amb altres repertoris³⁹⁰ que componien els mateixos professors de piano.³⁹¹

Fins i tot a l'hora de subscriure's a un diari, es podia triar a quin tipus de repertori abonar-se: "Los S. S. que solo quieran los números de piano solo, o de piano y canto, lo advertiran al acto de suscribirse abonando tan solo 3 reales por las dos entregas que les corresponderán al mes".³⁹² Aquest abonament es podia demanar des del primer any de publicació de la primera revista musical barcelonina *El Filarmónico*, el 1845.

Tot i que no és l'objectiu d'aquest treball fer una recerca d'aquest repertori, en tenim notícia a través dels programes de concert i els retalls de premsa, on s'expliquen les obres que s'interpretaven en els concursos i als concerts de fi de curs que organitzaven les acadèmies i el conservatori. Aquest altre repertori és un component clau en la literatura pianística, comprès per adaptacions de les òperes que es representaven als teatres de la ciutat i a l'estranger, reduccions i transcripcions de les parts vocals; sonates, variacions, etc. Són el resultat de les necessitats del públic entusiasmats per l'òpera italiana, i ideals per als inicis de la pràctica de l'instrument i la recreació en l'àmbit familiar. Aquest repertori traspasa l'esfera de la burgesia, tal com analitza Laura Cuervo: "Esta música se abrió paso en todas las esferas sociales y fue llevado por las manos de los intérpretes a los lugares más recónditos de España y del resto de Europa, revelando un arte cantabile inspirado en el belcanto, preámbulo de la expresividad y sentimentalismo

³⁹⁰ A finals de segle també sorgiran obres tècniques que s'especialitzen en un aspecte concret de la tècnica i la descripció fisiològica.

³⁹¹ Ho veiem a través dels articles que es publiquen a la premsa. Vid. Annex 5.1. "Conservatorio del Liceo".

³⁹² Vid. BALDELLÓ, Mn. Francisco de P. "El Filarmónico de 1845" a *La música en Barcelona: noticias históricas*. Barcelona: Colección Barcelona y su historia, Llibreria Dalmau, 1943, pàg. 158.

románticos",³⁹³ i el podem trobar inserit en diferents mètodes dedicats a l'ensenyament del piano o bé agrupat i recollit en un sol llibre.

Aquesta necessitat va crear un volum de compra i venda de partitures que prova l'alt desenvolupament de l'activitat musical a la ciutat.³⁹⁴

Una altra font d'interès per aquest punt de la recerca hauria estat examinar els plans d'estudis de les escoles i conservatoris però com ja hem dit a la introducció, no s'han conservat o bé no hi hem tingut accés. Del llibre *Conservatori del Liceu, tres segles al servei de la música* es dedueix que els primers plans d'estudi –generals, no específicament de piano– seguien la normativa dels centres italians i francesos:

“Durant els primers anys de la seva existència, el Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II va oferir ensenyaments musicals i teatrals basat en uns propis reglaments. Les primeres actes de la Junta Directiva esmenten que sota la direcció dels responsables de les càtedres de música i declamació, Mariano Obiols i Pere Mata, hi ha professors de solfeig, harmonia, cant, flauta, oboè, clarinet, fagot, trombó, violí, violoncel, contrabaix, declamació, vers, italià, ball, esgrima i un mestre *al cembalo*. D'aquesta llista incompleta es dedueix que durant les primeres dècades d'activitat docent el programa d'estudis

³⁹³ CUERVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012, pàg. 406.

³⁹⁴ Per entendre el comerç de partitures en l'època precedent, Vid.: BRUGAROLAS, Oriol. *El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi*, *Anuario Musical*, 71, 2016.

responia a la norma dels centres italians i francesos de l'època.”³⁹⁵

També ens consta el *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II* de 1896 on podem veure que entre les obres que es demanaven per a la superació de cada curs hi ha les de Gavagnach, Costa i Nogueras, i el mètode de Tintorer.

“CAPITULO II: De las escuelas.

Art. 6º. Las que tendrá el Conservatorio del Liceo a su voluntad son las siguientes:

Solfeo, Canto, (...), Piano, sus rudimentos y estudios hasta la ejecución de las más difíciles piezas de concierto.

Obra de texto: Teoría de la música, Técnica del Arte del Maestro Sánchez de Gavagnach.

“CLASES DE PIANO

Curso preliminar.

Clasificaciones: Sobresaliente. Notable. Bueno. Aprobado. Suspenso.

Ejercicios: Ejecutar dos estudios fijos, escalas y arpeggios del Método Tintorer: un estudio melódico de S. Gavagnach a la suerte hasta el 45.

1º. CURSO

1º. Premio: Diploma de Sobresaliente.

Ejercicios: Ejecución de una sonatina y uno de los estudios melódicos de Gavagnach del 46 al 52 y uno de

³⁹⁵ CONSERVATORI DEL LICEU, TRES SEGLES AL SERVEI DE LA MÚSICA, 1837. Barcelona: Conservatori del Liceu.

los primeros estudios de Tintorer hasta el 15, sacado a la suerte.

2º. CURSO

1º Premio: Sobresaliente con Medalla de Bronce de 2ª.

2º Premio: Diploma de Sobresaliente.

Ejercicios: Ejecución de una pieza de mediana dificultad y dos estudios que se elijirán [sic] de las obras de texto.

3º. CURSO

1º Premio: Sobresaliente con Medalla de Bronce de 2ª. con corona de plata.

2º Premio: Sobresaliente con Medalla de Bronce de 1ª. clase.

3º Premio: Diploma de Sobresaliente.

Ejercicios: Ejecución de una pieza de difícil y un estudio de Cramer o Czerny.

4º. CURSO

1º. Premio: Sobresaliente con Medalla de Plata de 2ª.

2º. Premio: Sobresaliente con Medalla de Bronce de 1ª. clase y cimera de plata.

3º. Premio: Medalla de Plata de 1ª. clase.

Ejercicios: Ejecución de un estudio de S. Gavagnach uno de Costa y Nogueras, y lectura á vista de dificultad relativa. Ejecución de un concierto de dificultad.

5º. CURSO

1º Premio: Gran Medalla de Plata corona de oro y oficio laudatorio.

2º Premio: Gran Medalla de Plata corona de bronce.

3º Premio: Medalla de Plata de 1ª. clase.

4º Premio: Medalla de Plata de 1ª. clase con cimera de bronce.

5º Premio: Medalla de Bronce de 1ª. clase y corona de plata.

6º Premio: Diploma de Sobresaliente y mención honorífica.

7º Premio: Diploma de Sobresaliente con aprobación de las oposiciones.

Ejercicios: Ejecución á elección del Jurado de dos Fugas del Maestro Bach, entre diez estudiadas: un concierto de primera dificultad y una pieza á primera vista de mediana dificultad, concediendo los minutos que el Jurado crea necesarios para enterarse.

Ejercicios: Ejecución de una pieza de difícil y un estudio de Cramer o Czerny.

NOTA. La lectura á vista en toda clase de instrumentos y en todos los cursos superiores es un ejercicio importante y que debe tenerse en cuenta al adjudicar los premios.”³⁹⁶

Pel que fa a l'Escola Municipal de Música, Frederic Lliurat deixa algunes pistes sobre el pla pianístic que inicia Pujol: “En dedicar-se al professorat, Pujol canvià el nostre repertori. I feia tocar, doncs, el *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach, les sonates de Haydn, de Mozart, de Beethoven i les grans obres de Schumann, de Chopin, de Liszt [...]”.³⁹⁷

Així doncs, ens centrarem en les obres escrites pel professorat d'aquests dos centres per tenir indicis de les obres que es coneixien i s'estudiaven a l'època (1850-1901) i constatar i analitzar les aportacions dels mestres catalans a la literatura tècnica del piano romàntic.

³⁹⁶ *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S.M. Doña Isabel II de Barcelona*, [1896], pàgs. 5-42.

³⁹⁷ LLIURAT, Frederic. “Joan Bta. Pujol” a *Revista Musical Catalana*, núm. 379, 1935.

Pel que fa al total, i agrupats segons el disseny pedagògic del text, tenim constància de l'existència del que s'exposa a continuació.

Dos mètodes per a piano:

- *Método teórico-práctico dividido en 2 partes* op. 104, de Pere Tintorer
- *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*, de Joan Baptista Pujol

Vuit llibres d'estudis per a piano:

- *25 Estudios de mecanismo y estilo* op. 100, de Pere Tintorer
- *Dotze grans estudis de mecanisme i estil* op. 101, de Pere Tintorer
- *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* op. 102, de Pere Tintorer
- *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo* op. 103, de Pere Tintorer
- *Estudios característicos para piano*, de Vicent Costa i Nogueras
- *Estudios melódicos*, de Francesc de Paula Sánchez Gavagnach
- *25 Estudios*, de Francesc de Paula Sánchez Gavagnach
- *18 pequeños estudios*, d'Antoni Buyé

Dos llibres d'exercicis per a piano:

- *Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia*, d'Agustí Quintas
- *Gimnasia diaria del pianista* op. 106, de Pere Tintorer

I finalment:

- *El arte de preludear* op. 105,³⁹⁸ de Pere Tintorer.

³⁹⁸ Mònica Pagès anomena alguns dels títols dels tractats pedagògics de Tintorer, però sota el títol que ens dona, "L'art del pianista", nosaltres no hem trobat cap obra: "Els seus tractats pedagògics com *L'art del pianista*, *Mètode per a piano*, *Escola completa del piano* i *L'art de preludear (...)*", a PAGÈS I SANTACANA, Mònica. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Acadèmia Marshall, 2000, pàg. 13. Creiem que devia fer referència a "L'art de preludear".

També cal apuntar que a la biografia de Ranieri Vilanova³⁹⁹ es diu que aquest va compondre un *Estudio de cuartas y sextas*, però no hem trobat més referències d'aquesta obra.

De cadascuna d'aquestes obres per a piano escrites per professors que van desenvolupar la seva tasca docent als conservatoris de Barcelona entre 1850 i 1901, hem elaborat una fitxa, per tal d'obtenir un catàleg. Cada fitxa d'aquest catàleg recull:

- el nom de l'autor/s
- el títol de l'obra
- tota la informació que s'ha pogut conèixer sobre l'edició: lloc i any de publicació, número de les planxes (en el cas que constin) i el/s nom/s de/ls l'editor/s.
- descripció del seu contingut: nombre de pàgines del volum (descripció física), preu de l'obra i característiques musicals que conté el text.

Donat que d'algunes obres tenim diferents exemplars amb edicions diferents, hem decidit fer la fitxa seguint l'exemplar que creiem que és més antic. Es tracta de les mateixes obres que han estat reimpresses o reeditades en llocs diferents. Descriurem les obres fent un estudi de les cobertes i el contingut de les mateixes.

La informació oferta entre claudàtors a propòsit de l'edició és la que es dona al catàleg de la BNC i la BNE, a excepció d'alguna indicació que s'indicarà en el lloc precís.

³⁹⁹ PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

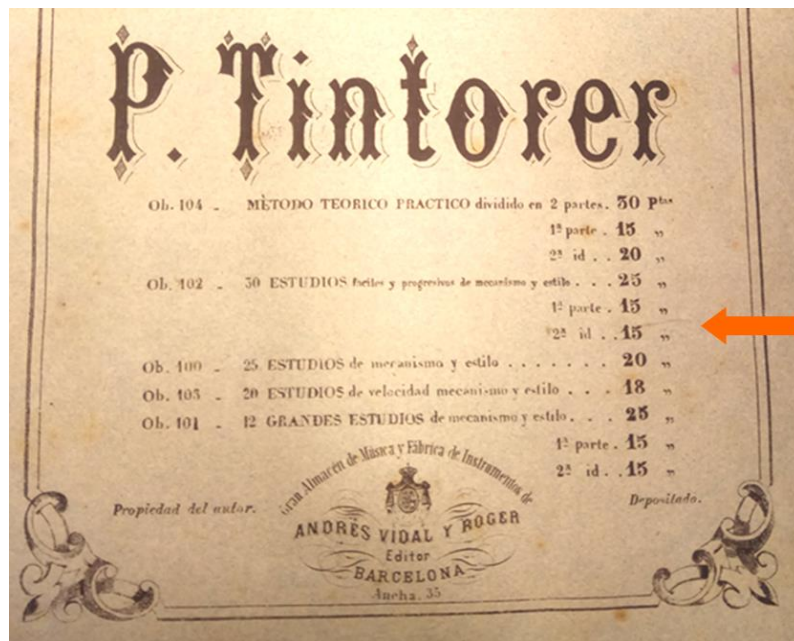
5.3 TEXTOS PEDAGÒGICS DEL PROFESSORAT DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DEL LICEO DE S.M. ISABEL II

- De PERE TINTORER

Tot i que algunes de les obres de Pere Tintorer tenen una coberta amb el títol de *Curso completo de piano* on s'anuncien la resta d'obres del mateix autor, ens trobem que totes les obres pedagògiques de l'autor estan publicades individualment, és a dir, que no existeix cap recopilació on n'hi hagi més d'una.

Les cobertes tenen un nombre de peces anunciades que va creixent, per la qual cosa pensem que el més probable és que Tintorer pensés i compongués aquestes peces de forma individual i després l'editor, o ell mateix –perquè la vuitena edició l'edita ell mateix– decidís recollir-les sota un mateix nom com a col·lecció.

En la majoria dels exemplars, l'obra que conté el llibre està marcada en llapis o amb un segell. Un exemple de marca de llapis es pot veure en la següent portada.



Imatge 5.1. Marca a la portada del *Curso completo de piano* de Pere Tintorer, BNC.

Els models de les cobertes amb el títol de *Curso completo de piano* són totes diferents. Canvia el tipus de lletra, el color i les floritures; però sobretot, el nombre de peces que s'hi anuncien també varia. Així és com veiem que l'obra *El arte de preludiar op. 105* sols la trobem anunciada a la coberta dels *20 Estudios de mecanismo y estilo op. 100*. És bastant clar que és perquè es tracta d'un apèndix, tal com diu el títol –*Apéndice a mi Curso Completo de piano*– i es va publicar més tard. El número de planxa que té també ens ho confirma, ja que el “P. 55. T” és un número de planxa molt elevat en comparació al número de les planxes de les obres anteriors (P. 4.T, P. 5. T, P. 8. T, i P. 9. T).

A la BNC tenim, com a mínim, un exemplar de cadascuna de les obres pedagògiques de Tintorer. Per sort, de cadascuna de les peces se n'ha conservat almenys una amb la coberta de *Curso Completo de piano*, que ens dóna una informació valuosa en relació amb l'edició. L'única peça que no ha conservat cap tipus de coberta és els *20 estudios de la velocidad op. 103*, però tot apunta que també la devia tenir.

El fet d'incorporar aquesta coberta creiem que forma part d'una estratègia publicitària i de reclam dels mateixos editors, ja que el comprador que adquiria una de les peces podia veure que n'hi havia d'altres del mateix autor i així fins i tot adquirir-les totes per tal de fer-se amb el curs de piano complet.

L'èxit d'aquestes peces resulta evident al veure que, del *Curso completo de piano* se'n va fer, com a mínim, vuit edicions.

El que també devia ajudar en la promoció de l'obra és el premi que rep en l'Exposició de Barcelona del 1888, tal com veiem en el segell que consta en dues cobertes del *Curso Completo de Piano*:⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Sota els topogràfics 2000-FOL-C2/55 i 2012-Fol-C 5/102 de la BNC.



Imatge 5.2. Segell de la Medalla d'or de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, *Curso completo de piano* de Pere Tintorer, BNC.

Suposem que aquesta medalla es devia donar dins una de les moltes categories de concursos que es van fer en el certamen, ja que a banda de l'exposició també hi va haver uns jocs florals, i multitud de concursos que donaven lloc a premis diversos en forma de medalles d'or, plata, diplomes de primer grau, segon, etc. Des de premis a aigües carbonatades fins a premis a mètodes de piano o fabricació de pianos, és a dir, tot allò que fossin novetats tecnològiques, industrials, científiques, o artístiques.

Tot i això, el fet que Tintorer fos professor de piano al conservatori de la ciutat i en classes particulars, sumat a la seva formació a París i el seu recorregut pedagògic adquirit a Lyon, en devia ser el factor determinant.

Les obres, sota el nom de “Curso completo de piano” són les següents:

- *25 Estudios de mecanismo y estilo*, op. 100
- *12 Grandes estudios de mecanismo y estilo*, op. 101
- *30 Estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo*, op. 102
- *20 Estudios de velocidad, mecanismo y estilo*, op. 103
- *Método teórico-práctico dividido en 2 partes*, op. 104
- *El arte de preludiar* op. 105, que és l'apèndix de tot el curs.

I com a mètode independent:

- *Gimnasia diaria del pianista*, op. 106

 **25 Estudios de mecanismo y estilo, op. 100**

A la BNC tenim quatre exemplars⁴⁰¹ d'aquests estudis. A la BNE se'n conserva un editat a Barcelona per Andrés Vidal i Roger l'any [1876]. Aquesta data de publicació que dona el catàleg de la BNE s'ha pres de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual* de 1997.



Imatge 5.3. Portada dels *25 Estudios de mecanismo y estilo* op. 100 de Pere Tintorer, [18--], BNC.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>25 Estudios de mecanismo y estilo</i> , op. 100
Edició	[Barcelona: l'autor?], [18--]

⁴⁰¹ Quan parlem d'"exemplars" ens referim a cadascun dels impresos o gravats trets d'un mateix original. Hem comprovat físicament que es tractés dels mateixos llibres, salvant confusions del catàleg de la BNC, on hi ha entrades del mateix exemplar sota noms diferents (per exemple: sota el títol *Curso completo de piano* del catàleg antic no trobem el *Métode del Curso Completo* sinó aquests 25 estudis), o no hi ha l'entrada d'un dels exemplars però hem trobat els *25 Estudios* relligats amb altres mètodes sota el topogràfic: 786.2.087 de la BNC.

Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 58 pàgines • Núm. de planxa: P. 9. T • Preu: 20 pessetes • Conté un pròleg⁴⁰² i 25 estudis que treballen: <ul style="list-style-type: none"> - les diferències d'articulació entre les veus - combinen diferents dissenys rítmics - l'ús del pedal - els canvis d'armadura en el mateix estudi - els canvis de temps: temps de vals, <i>ritenutos</i>, etc. - els matisos: <i>pp, sf, pf, fp, ff</i>, etc. - els accents: el picat i l'<i>staccatto</i> - l'expressió: <i>grazioso, con leggierezza, con eleganza</i> • Són estudis de nivell mitjà. L'element que destaca és el tractament tan precís que es fa del pedal en tots els estudis excepte el vint-i-unè, que curiosament s'acaba amb una línia divisòria però sense la doble barra.
--	---



30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo, op. 102

A la BNC no se'n té cap exemplar.

A la BNE se'n conserva un exemplar.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>30 Estudios fáciles y progresivos de mecanismo y</i>

⁴⁰² Vid. Annex 5.2. "Pròleg als 25 *Estudios de mecanismo y estilo*, op. 100 de Pere Tintorer".

	<i>estilo</i> , op. 102
Edició	Barcelona (Calle Ancha, 35 y Rambla, 31) F. Bernareggi [ca. 1878]
Descripció física	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 62 pàgines • Núm. de planxa: P. 4. T i P. 5. T



20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo, op. 103

A la BNC hi ha dos exemplars⁴⁰³ on s'indica que són "Propiedad" de l'autor. A la BNE se'n conserva un.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>20 Estudios de velocidad, mecanismo y estilo</i> op. 103
Edició	Barcelona (Calle Ancha, 35 y Rambla, 31) F. Bernareggi [ca. 1878]
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 62 pàgines • Núm. de planxa: P. 8. T. • Són estudis de dificultat mitjana alta centrats en l'exercici de la velocitat. • No hi ha tractament del pedal.

⁴⁰³ Topogràfics: 2011-Fol 1595 i 2011-Fol-1596 de la BNC.

 **Método teórico-práctico dividido en 2 partes, op. 104**

A la BNC es conserven dos exemplars (un d'ells incomplet). Tots dos són iguals però tenen editors diferents. Un l'edita Bernareggi amb l'adreça c. Ancha, 35 y Rambla, 31; i l'altre A. Vidal y Roger amb c. Ancha 35. A la BNE se'n conserva un exemplar.



Imatge 5.4. Portada del *Curso completo de piano* de Pere Tintorer, BNC.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>Método teórico-práctico dividido en 2 partes</i> , op. 104
Edició	Andrés Vidal y Roger, Barcelona; Ancha, 35
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 62 pàgines • Núm. de planxa: P.4.T i P.5.T • Aquest mètode està dividit en dues parts i consta de 30 estudis. Cadascuna de les parts té 15 estudis. <p>Primera part:</p> <ul style="list-style-type: none"> - conté un pròleg dedicat al pedal “De los pedales” - els estudis són de nivell mitjà i tots contenen una explicació al començament, en què es posa l’atenció als aspectes tècnics de la peça i com s’han de treballar. - l’estudi 1, per exemple, està dedicat a l’exercici de la mà esquerra: “En este estudio será el discípulo la utilidad que habrá sacado del cuidado que habrá puesto en los trabajos para la izquierda en la 1ª. parte de nuestro Curso. La marcha uniforme del bajo exige mucha igualdad en la pulsación y para ello ligará de modo que todas las notas posean el mismo grado de intensidad en el sonido. Conservar el pulgar debajo del índice, con el objeto de que pase con facilidad ligando el bajo lo más posible.” - cadascun presenta un repte tècnic diferent: l’agilitat del canell, el pas de polze, la combinació d’accents (picat i lligat), els

dissenys rítmics, el diàleg melòdic, l'encreuament de mans, la combinació de matisos, etc.

- l'autor insisteix en obtenir un so clar i net.
- exigeix una disciplina i ordre en l'estudi perquè, tal com declara a la introducció de l'estudi 11 "El talento se desarrolla con el raciocinio".

A la BNC se'n reserva una octava edició.



Imatge 5.5. Portada del *Curso completo de piano* de Pere Tintorer, 8ª ed., BNC.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>Curso completo de piano por P. Tintorer, maestro de piano de las clases de piano del Conservatorio del Liceo barcelonés de d^a Isabel II^a. Método teórico-práctico corregido y aumentado dividido en dos partes y seguido de una serie de ejercicios, de mecanismo y estilo, y de una coleccion de preludios.</i>
Edició	8 ^a edició. No consta el nom de l'editor.
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 97 pàgines • Núm. de planxa: P.6.T i P.7.T • Pensat per iniciar-se en l'estudi del piano, però la dificultat dels exercicis creix molt ràpidament. • Al pròleg⁴⁰⁴ es donen les següents orientacions per a l'estudi: <ul style="list-style-type: none"> - importància de l'estudi gradual perquè l'alumne no perdi l'interès. - l'elecció de l'instrument: el piano ha d'estar en condicions. Millor teclats forts que fluixos. - posició del cos natural, sense gestos que distreguin. - posició dels braços natural. - posició dels canells i els dits: són els únics agents per treure so. - posició dels peus: a prop dels pedals. - atac de les notes: ha de fer-se fins al fons del teclat. • Consta una ressenya de Camile Saint-Saëns

⁴⁰⁴ Vid. Annex 5.3. "Pròleg al *Curso completo de piano* de Pere Tintorer".

sobre la digitació de l'escala cromàtica: critica l'ús del dit 2 i creu que és millor l'escala cromàtica per terceres de Chopin.

- de la digitació: diàriament aconsella practicar arpegis i escales.

- recomana el *guia-mans* de Kalkbrenner.

- 1a. part:

- exercicis de 5 notes que recomana executar de forma lenta: "siempre despacio pues la rapidez se adquiere repitiendo mucho un ejercicio".

- trobem exercicis i "*recreos*".

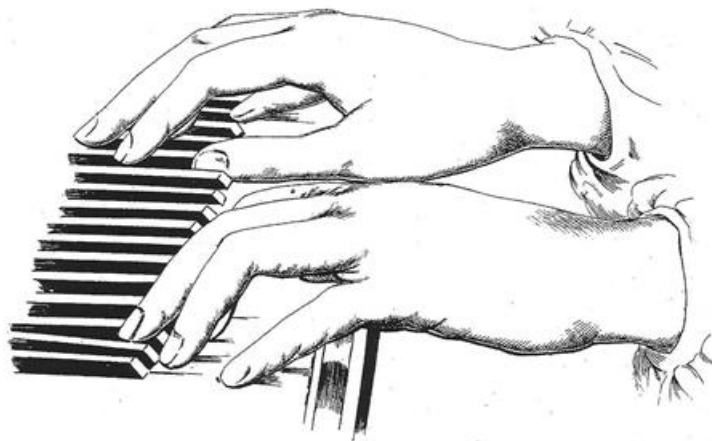
- al llarg del mètode aconsella i insisteix molt en què s'alternin els exercicis amb "*recreos*" que són veritablement eclèctics. Trobem, àries de Mozart, melodies de Shubert, melodies empordaneses, Cimarosa, Bach, Beethoven, aire "*vascongado*", Auber, vals alemany, Rossini, Massini, i melodies de Sánchez Gabanyach. Escales d'una octava en tons majors, escales en terceres, sextes, i exercicis de trinos.

- 2a. part:

- exercicis quotidians: aconsella repetir 50 vegades consecutives cadascun dels exercicis.

- exercicis per quintes, de terceres, d'octaves, d'arpegis perfectes majors i menors, arpegis en moviment invers, escales majors, cromàtica en terceres, sextes. Escales en terceres majors i menors, sextes majors i

menors, i finalitza amb exercicis de trinos.



POSICIÓN DE LAS MANOS EN EL PIANO

Imatge 5.6. Posición de las manos en el teclado, del *Curso completo de piano*, 8a. edició, BNC.

 ***Gimnasia diaria del pianista.***

A la BNC no se n'ha conservat cap exemplar. En canvi, a la BNE en trobem un.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>Gimnasia diaria del pianista: colección de ejercicios entre los cuales van intercalados algunos de los más acreditados maestros en el arte para adquirir una grande y correcta ejecución, independencia, fuerza, velocidad, dulzura de dedos y soltura de muñecas, por Pedro Tintorer, maestro, Director de las clases de piano del Conservatorio del Liceo Barcelonés de S. M. D^a. Isabel II</i>
Edició	Barcelona: Ferrer de Climent e hijos [1886]

<p>Descripció física i valoració del contingut</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 57 pàgines • Núm. de planxa: P. 10. T i F. C. 10. H • Preu: 20 pessetes • Amb la signatura del mateix autor • A la introducció se'ns diu que són "Ejercicios cotidianos. Para obtener de estos ejercicios un buen resultado, y á finde que las articulaciones que contribuyen á la pulsacion se suelten, se igualen, y se dominen con el objeto de lograr un mecanismo perfecto, me permitiré dar algunos consejos relativos al medio de practicarlos. • En cada uno de estos estudios, va marcada su mayor ó menor velocidad, y anotaciones de estilo: prescindiendo de estas anotaciones y haciendo abstracción completa de ellos, con solo el objeto de hacer Gimnasia, los ejercitará segun las advertencias siguientes. • 1º Principiará despacio, apretando la tecla con fuerza, y con la presión continuada, de los dedos, sin que esta presión proceda en modo alguno, de la muñeca, ni del antebrazo, y si solo, de las articulaciones de los dedos cuidando de que las falanges de los mismos no se doblen, manteniendo firme la posicion de la mano y de los dedos ejercitandose largo rato, en el mismo ejercicio. • 2º Después de ejecutar el anterior estudio de la manera que se ha indicado se ejercitará á media fuerza, y muy ligado, aumentando la intension del sonido, y acelerando
--	--

gradualmente el compás hasta llegar al prestísimo cuidando de que el brazo no contribuya á este movimiento.

- 3º El mismo estudio, se hará con muchísima suavidad é igualdad de sonido y muy ligado, hasta llegar á un movimiento vivo disminuyendo el sonido por grados, hasta llegar á lo que en el canto se llama á *mezza voce*, ó á *flor di lavro*.
- 4º El mismo ejercicio se hará *staccato* ó picado empleando solamente el movimiento de las muñecas teniendo mucho cuidado de evitar que el brazo no contribuya en lo mas mínimo, puesto que el principal agente de este ejercicio son las muñecas.
- 5º y último: después de haberse ejercitado conforme se ha dicho más arriba, se tocarán todos los estudios y demás ejercicios en sus movimientos, expresión y matices que van indicados en cada uno de ellos.”
- A la contraportada veiem que s’anuncien les obres que formen part del *Curso completo de piano*.
- Es tracta d’exercicis de virtuosisme d’una dificultat extrema, per a fer dits al màxim nivell. També trobem exercicis de Hanon per a escalfar, i tercers força difícils d’executar. Situaríem el text per a un nivell de virtuosisme.

 **Douze grandes études de mécanisme et de style pour le piano, op. 101**

A la BNC no es conserva l'original de l'obra, però sí l'edició de Josep M. Mestre Quadreny, amb un quadern per a cada volum. A la BNE es conserva únicament la coberta. Aquesta coberta és interessant per dos motius: d'una banda és l'única que, d'aquest autor, conservem en francès; i d'altra banda, perquè el subtítol és una dedicatòria als estudiants del conservatori de Madrid: "Dédiés aux élèves de l'École Nationale de Madrid".

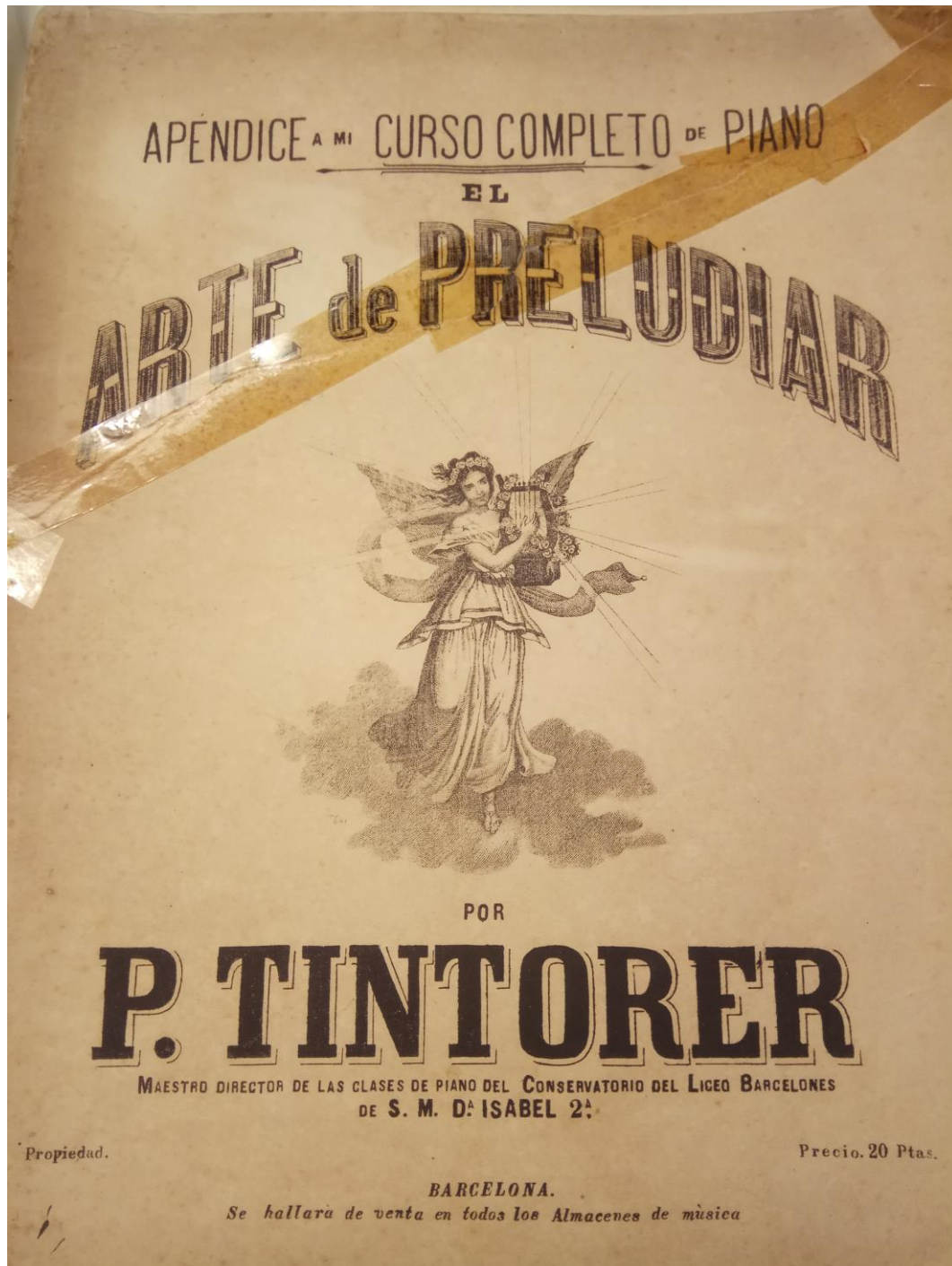


Imatge 5.7. Portada dels *Douze grandes études de mécanisme et de style pour le piano op. 101* de Pere Tintorer, M/1961(2), BNE, [1876].

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>Dotze grans estudis. Vol. 1</i>
Edició	1 ^a edició. Josep M. Mestres Quadreny Sabadell, Barcelona: La Mà de Guido, 2000
Descripció física	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 27 pàgines • Estudis de l'1-6

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>Dotze grans estudis. Vol. 2</i>
Edició	1 ^a edició. Josep M. Mestres Quadreny Sabadell, Barcelona: La Mà de Guido, 2000
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 39 pàgines • Estudis del 7-12 • Es tracta d'estudis molt complets, tant en l'aspecte tècnic com d'expressió. Hi ha una gran riquesa melòdica, amb diferents veus que se superposen, <i>glissandos</i>, molt joc pel que fa a les dinàmiques amb ritardandos enmig dels estudis, i encreuament de mans.

 **El arte de preluviar, apéndice a mi curso completo de piano.**




Imatge 5.8. *El arte de preluviar, apéndice a mi curso completo de piano op. 105* de Pere Tintorer, 1891, BNC.

Autor	Pere Tintorer
Títol	<i>El arte de preludiar, apéndice a mi curso completo de piano, op. 105</i> ⁴⁰⁵
Edició	Barcelona: s.n, ca. 1891.
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 37 pàgines. • Núm. de planxa: P. 55. T • Preu: 20 pessetes • Conté un pròleg⁴⁰⁶ • Escales diatòniques harmonitzades, en tots els tons majors i els seus relatius menors. • Petits motius de preludis, en tots els tons majors i els seus relatius menors. • Preludis artístics • Preludis en compàs ternari • Es tracta d'una obra ben pensada per a poder assolir l'acompanyament i la improvisació. En la primera part del llibre hi ha tot el desplegament tècnic dels exercicis d'escales harmonitzades. En la segona part, es proposen uns preludis d'interpretació que tenen un nivell força elevat.

⁴⁰⁵ Topogràfic: 2012-Fol-c 4/7 de la BNC.

⁴⁰⁶ Vid. Annex 5.4. "Dos palabras sobre la utilidad de estos preludios."

- De VICENT COSTA I NOGUERAS

 ***Estudios característicos para piano.***

A la BNC en trobem dos exemplars, però un d'ells no consta al catàleg per estar relligat amb altres mètodes i no té coberta.⁴⁰⁷

Es tracta de dues impressions del mateix mètode i analitzarem el que té coberta. A la BNE també se'n reserva un exemplar.

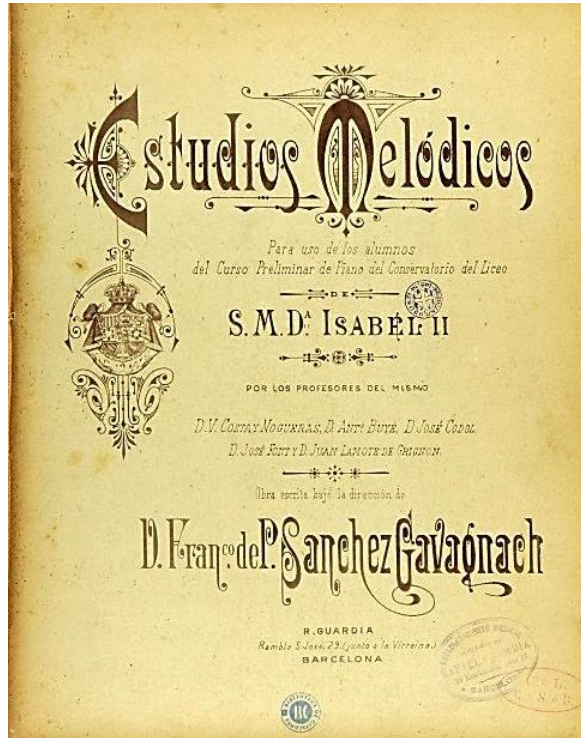
Autor	Vicent Costa i Nogueras
Títol	<i>Estudios característicos para piano: por V. Costa y Nogueras, profesor superior de piano del Conservatorio del Liceo de S.M. Da. Isabel de Barcelona, 2^a. de Barcelona.</i> Obra de texto en el 4 ^o curso de piano de este conservatorio Topogràfic: 2000-Fol-CI/33
Edició	2a ed. Barcelona: R. Guardia, Rambla San José, 29. [ca. 1900]
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 32 pàgines • Preu: 20 pessetes. • Dedicat “A mi maestro el Eminente Pianista Compositor Mr. Georges Pfeiffer” • “Obra de texto en el 4o. curso de piano de este Conservatorio”

⁴⁰⁷ Topogràfic: 2012-Fol-C 4/27 de la BNC. El podem trobar sota el topogràfic 477.202. A més, si cerquem per obres de Costa i Nogueras trobem el títol “*Estudios melódicos*” que correspon realment als estudis que Gavagnach va dirigir i en la que Costa i Nogueras col·labora, però és un error de catàleg que consti com a obra sota el seu nom.

- 8 estudis de complexitat superior: peces a 4 veus, amb el pedal assenyalat, dinàmiques, trinos, treball de lligat-picat, staccato, i combinacions rítmiques complexes.
- El nivell tècnic que presenten aquests estudis és força elevat per a un nivell de quart curs, que és al grau per al que està destinat, segons diu al títol de l'obra. S'observa un avenç en la concepció de l'estudi, ja que no es tracta d'estudis digitals amb preocupació per la melodia sinó d'estudis que demanen l'assoliment d'un nivell tècnic important. Per tal d'executar-los es requereix un domini dels desplaçaments, del pedal, de diferents accentuacions (picat, lligat i staccato), de les combinacions rítmiques i melòdiques, de les dinàmiques i del trino. Tot això, en diferents tempos, com el "Tempo di Barcarola".

- De FRANCESC DE PAULA SÁNCHEZ GAVAGNACH

 **Estudios melódicos.**




Imatge 5.9. Portada dels Estudios Melódicos, de Francisco de P. S. Gavagnach, [ca. 1900], BNC.

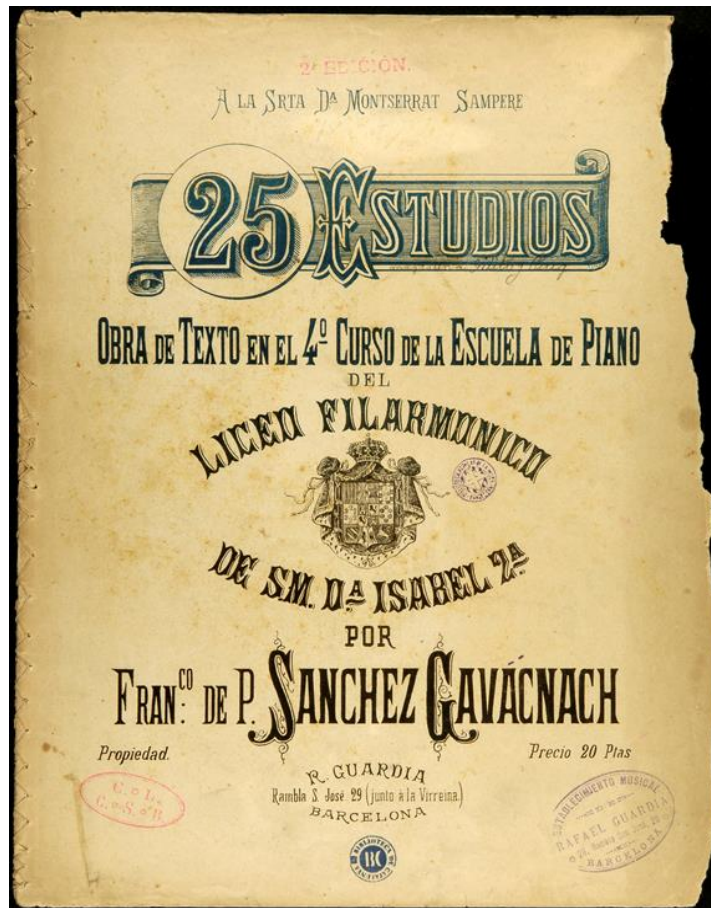
Tant a la BNC com a la BNE se'n conserva un exemplar.

Autor	Francisco de Paula Sánchez Gavagnach
Títol	<i>Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II; por los profesores del mismo D. V. Costa y Noguerras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon; obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sanchez Gavagnach</i>
Edició	Barcelona: R. Guardia, [ca. 1900]

<p>Descripció del contingut</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 44 pàgines • Té dues cobertes iguals, sols canvia el color de marró a taronja. • A l'“<i>Ante-proemio</i>” V. Costa i Nogueras dóna indicacions interessants sobre l'estudi del piano i copia consells de Kalkbrenner, Thalberg i Herz.⁴⁰⁸ • Dels de Thalberg destaca: <ul style="list-style-type: none"> - la necessitat d'estudiar lentament. - ajut de la digitació per mantenir valors correctes - la importància d'assolir independència de les mans i cercar l'expressió i el cant melòdic. • De Herz: <ul style="list-style-type: none"> - la perseverança en l'estudi. - la distribució bé de les hores d'estudi, amb un descans/hora. • L'obra comença amb petits estudis melòdics per iniciar-se en l'estudi del piano. Al segon exercici del primer estudi ja es demana picar la melodia de la mà dreta mentre es lliga l'esquerra i ràpidament es van introduint nous ritmes, dinàmiques, peces que segueixen treballant el picat i lligat combinat i l'<i>staccato</i>, acords arpegiats, caràcters diferents, velocitat, notes tenudes, dobles notes. • L'aportació de cada mestre s'indica a l'inici dels estudis on s'hi fa constar les inicials del professor que ha escrit l'estudi.
---------------------------------	---

⁴⁰⁸ Vid. Annex 5.5. “Ante-proemio”.

 **25 Estudios, obra de texto en el 4º. Curso de la Escuela de Piano del Liceo Filarmonico de SM. D^a Isabel 2^a.**



Imatge 5.10. Portada dels 25 Estudios, de Francesc de Paula S. Gavagnach, BNC.

Tant a la BNC com a la BNE se'n conserva un exemplar.

Autor	Francesc de Paula Sánchez Gavagnach
Títol	<i>25 Estudios, obra de texto en el 4º. Curso de la Escuela de Piano del Liceo Filarmonico de SM. D^a Isabel 2^a.</i>
Edició	R. Guardia. Rambla San José 29 (junto a la Virreina), Barcelona -Hi ha segell de "2 ^a Edición" i "C. o L. C.S.B"

Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 31 pàgines. • Dedicat “A la Srta. Montserrat Sampere”. • 25 estudis de dificultat mitjana. • peces a 4 veus que treballen: <ul style="list-style-type: none"> - els canvis de compàs i armadura al mateix estudi, - dinàmiques, - ritmes complexos, treball important de coordinació rítmica perquè amb una mà es demanen unes figures i amb l'altra mà altres de diferents - accents: picat, staccatto, lligat, etc. - l'ús del pedal no està escrit.
--	--

Gavagnach també escriu el llibre *Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé.*⁴⁰⁹

Aquesta peça, com s'explica a l'apartat 5.2 “Textos pedagògics per a l'estudi del piano i plans d'estudi”, formava part del *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación de S. M. Isabel II de 1896*.

En el pròleg de l'obra teòrica l'autor critica la moda de formar pianistes molt mecànics que no comprenen les obres:

“Son músicos y no saben música. Leen rutinariamente, interpretan los valores y ritman las frases con ese *à peu* prèss dissimulable en el mero aficionado é imperdonable

⁴⁰⁹ *Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé.* Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888. Vid. el seu pròleg a l'Annex 5.5. “Pròleg Gavagnach”.

siempre en el músico de profesión.

Para ellos no hay subdivisión de tiempos, ni precisión en la mètrica; las notes de adorno (*fioriture*) las tratan como saben, sin saber cómo se tratan; no guardan ni pueden guardar exactas proporciones en los respectivos tiempos de un aire grave y prolongado; hacen á cada instante hincapié á la regularidad mètrica y parece como si se esforxaran en faltar al buen sentido y á la justa y sana lógica.”⁴¹⁰

Aquesta, segons llegim, és una mancança que rau també al mateix conservatori:

“¿A quién la culpa? A ellos no; que nunca el ciego se formará justa idea de lo que jamás ha visto; búsquese la causa del mal, en el sistema de enseñanza de la música en nuestros días; sistema que solo tiende á formar buenos gimnastas; creídos los profesores de que sus jóvenes Alcides han de llegar con el tiempo y por sí mismos á convertirse de notables volatines en sabios y profundos artistas. Error; craso error! Error insensato, que es de extrañar que aun subsista.

Cuando un escolar, con esa voluntad férrea (digna de mayor empleo) llega á obtener el dominio de un instrumento; cuando hace con él maravillas de agilidad, fuerza y bravura; cuando llega á recorrer un teclado con rapidez cuasi eléctrica, y hac en él saltos mortales con toda suerte de grotescas dislocaciones, no busquéis un más allá: los aplausos al neófito en el arte le dan el golpe


⁴¹⁰ SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francisco de P. *Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888, pàg. 10.

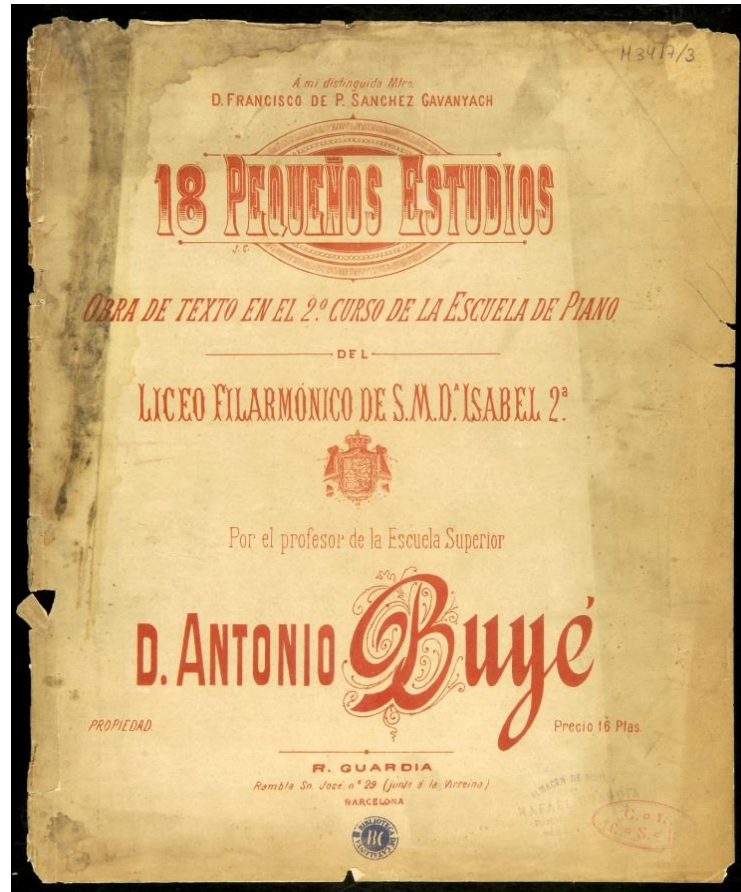
mortal; le desvanecen de la mente la idea que tuvo un día de estudiar á fondo los misterios del arte, sepultan entonces su corazón (quizá de artista) y le obligan desde aquel instante al desdichado oficio de faquín. Tal es su destino: sudar y trasudar, sin llegar siquiera á comprender lo que va de diestro á artista. ¡Ah! cierto que no seran éstos los que beban la ambrosía de los dioses!

Nuestro Conservatorio, Ilmo. Sr., adolece también del defecto mencionado, la rutina.”⁴¹¹

⁴¹¹ SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francisco de P. *Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888, pàg. 10. Per a llegir el pròleg sencer, Vid. Annex 5.4. “Pròleg”.

- D'ANTONI BUYÉ

 **18 pequeños estudios** ⁴¹²



Imatge 5.11. Portada dels 18 Pequeños Estudios d'Antonio Buyé, [entre 1882 i 1902], BNC.


⁴¹² Topogràfics: M 3417/3 (Donatiu Josep Font Palmarola); 2012-Fol-C 6/13 i i 2012-Fol-C 6/16 de la BNC.

Autor	Antoni Buyé
Títol	<i>18 pequeños estudios: obra de texto en el 2o. curso de la Escuela de Piano del Liceo Filarmónico de S.M. Da. Isabel 2a. / por el profesor de la Escuela Superior D. Antonio Buyé</i>
Edició	Barcelona: R. Guardia, Rambla Sn. José 29 (junto a la Virreina) [entre 1882 i 1902]
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Dedicat “A mi distinguido maestro D. Francisco de P. Sanchez Gavanyach” • Consta de 18 estudis que treballen: <ul style="list-style-type: none"> - l'ús del pedal - el treball de les diferents veus - els diferents atacs combinats: lligat, accentuat. - la varietat de dinàmiques i ritmes - la nota repetida - les notes dobles • Es tracta de divuit estudis de piano de nivell mitjà. Agafant com a referència el text de Costa y Nogueras destinat al quart curs de piano, aquest de Buyé el situaríem en un tercer curs de piano de l'època. Cadascun dels estudis planteja un patró rítmic que es va repetint al llarg del mateix. La dificultat més gran que trobem és la de mantenir el dibuix de les tres veus i l'execució de les notes dobles. Curiosament, l'ús del pedal únicament es demana en el primer estudi.

5.4 TEXTOS PER A PIANO ESCRITS PEL PROFESSORAT DE L'ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA

Catàleg dels textos per a piano dels professors que van desenvolupar la seva tasca docent a l'Escuela Municipal de Música:

- De JOAN BAPTISTA PUJOL

 *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices. Nouveau mécanisme du piano basé des principes naturels, suivi de deux appendices.*

A la BNC s'ha pogut conservar un exemplar d'aquest mètode complet, i un altre exemplar de la segona part del mètode (amb el segell de N. Puig Busquets i el 'copyright' de l'any 1895). A la BNE també se'n conserva un.



Imatge 5.1.2. Portada del Nuevo Mecanismo del piano de Joan Baptista Pujol, BNC

Autor	Joan Baptista Pujol
Títol	<i>Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices</i>
Edició	Barcelona, Juan Baptista Pujol y C ^a , editores, ca. 1895.
Descripció	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 107 pàgines

del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Text bilingüe: castellà i francès. • El mètode està escrit dividit en dos parts: <ul style="list-style-type: none"> - De la digitació, i - II. Dels pedals • La primera part conté de la 1^a Sèrie a la 4^a Sèrie, la segona part conté de 5^a Sèrie a la 6^a Sèrie. L'obra finalitza amb dos apèndixs de cada part. • Pròleg: • J. B. Pujol explica els exercicis tècnics que considera bàsics en l'assoliment de la tècnica pianística: "Como abrigo la opinión de que toda persona que domine perfectamente la posición fija con todos los dedos libres, las escalas de notas sencillas, los arpeggios, la articulación de muñeca y de antebrazo (octavas y acordes), las escalas de terceras, y la posición fija con notas tenidas, posee por completo el mecanismo del piano, sólo he incluido en mi obra estos ejercicios". • "Del asiento": l'estudiant ha de seure en una cadira i no en un tamboret per qüestions d'estabilitat. • "De la posición": – el cos vertical, – el braç una mica oblic cap endavant: l'avantbraç gairebé horitzontal, des del colze fins on neixen els dits, i una mica més alt que el nivell del teclat, – la mà recollida i en repòs: els dits arquejats i el 2n., 3r., i 4t. ben endinsats a les tecles blanques però sense traspasar la línia de les tecles negres. • "Reglas generales de estudio para la mayor parte de estos ejercicios": – no perdre la posició de la mà, – pulsació articulada ("el dedo que ha
---------------	--

bajado la tecla debe levantarse, en el momento preciso en que otro dedo baje la suya: nunca antes ni después”), – sons amb igual intensitat, – no utilitzar l’ajut de mitjans artificials o aparells mecànics, – estudi lent i a mans separades contant mentalment o amb l’ajut del metrònom, – repetir de memòria cada exercici, – quan s’hagi assegurat la pulsació articulada exercitar la pulsació lligada.

I. DE LA DIGITACIÓ

- Sèrie 1a: exercicis de posició fixa amb tots els dits lliures
- Sèrie 2a: escales diatòniques; estudi analític i digitació raonada de les escales diatòniques; escales majors en terceres; escales majors en sextes; escales menors, harmòniques, en terceres; escales menors, harmòniques, en sextes; escala cromàtica; escales hongareses (extretes de Liszt. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Ed. Breitkopf y Haertel, pàg. 395).
- Sèrie 3a: acords i arpegis; arpegis d’acord perfecte, arpegis d’acord perfecte menor; arpegi de sèptima de dominant;
- Sèrie 4a: articulació del canell.

II. DELS PEDALS

- Sèrie 5a: escales de terceres lligades, escales menors melòdiques, digitació raonada de les

escales per terceres, escales menors
harmòniques

- Sèrie 6a: posició fixa amb notes aguantades.

En aquesta sèrie veiem exercicis de posició fixa destinats a dotar d'independència als dits, on tota la mà queda quieta menys un dit que va percutint una mateixa tecla. Aquest tipus d'exercicis són una mica perillosos perquè si se n'abusa o no es va reposant podrien causar fàcilment una tendinitis. De fet, en els comentaris introductoris, l'autor n'alerta:

“es condición fundamental, é indispensable, que los dedos fijos mantengan bajas las teclas, sin presión alguna, cualquiera que sea el grado de fuerza con que los dedos en acción articulen. La costumbre de hacer presión, defecto general y muy pocas veces corregido, contrae la muñeca, y pone rígida la mano; lo que impide que los dedos en acción articulen por impulso propio.”

La importancia que es dóna al pedal és clara: “El oportuno empleo de los pedales, y sobre todo, y con mayor frecuencia, el del pedal resonador, es, para la expresión y el estilo, cosa tan indispensable, que, sin dicho empleo, ni aún el pianista de más poderosa técnica y graduada pulsación, de más exquisito y justo sentimiento artístico, logra interpretar una obra musical con su verdadero colorido y carácter.”*

*) Cuando el estudio se prolonga, y uno siente fatiga, puede recostar el cuerpo en el respaldo, y ejercitar, con la mano izquierda, ó la derecha, solas, cualquier paso de mecanismo. El mismo procedimiento, empleado tres ó cuatro veces, (cinco ó seis minutos cada una,) en dos

horas consecutivas de estudio, da, por término medio, veinte minutos de reposo alterno; reposo que es de gran utilidad. Entiéndase que esto no va con los principiantes. De dicha ventaja no se saca provecho, hasta que uno tiene conocimiento pleno de lo que hace. Con respeto á este caso, y á otros que se presentarán, en el transcurso de mi obra, me remito al criterio del profesor.

**) Disposición de la mano sobre el teclado: 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o

APÈNDIX 1: DE LA DIGITACIÓ

Es mostren propostes de digitació en passatges de la literatura pianística de compositors com Mozart, Beethoven, Chopin, etc.


APÈNDIX 2: DELS PEDALS

S'explica el mecanisme del pedal ressonador i del pedal "suave". S'exposen exemples de l'ús del pedal en successions d'acords i acompanyaments.

L'autor alerta: "Generalmente el pedal resonador se indica muy mal; así en las piezas difíciles y de concierto, como en las fáciles y apropiadas á los principiantes: en ambos casos el error es grave; pero en el segundo, más aún; porque el ejecutante no tiene criterio para corregir tal error, y, por tanto, obedece á ciegas, y educándose cada vez peor, en la práctica del pedal antedicho".⁴¹³

⁴¹³ Per al text complet Vid. Annex 5.6. Apèndix Pujol.

- D'AGUSTÍ QUINTAS

 ***Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia piano.***

Es conserva un exemplar a la BNC.

Autor	Agustí Quintas
Títol	<i>Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia</i>
Edició	[Barcelona?: s.n.,] [ca. 1900]
Descripció física i valoració del contingut	<ul style="list-style-type: none"> • Volum de 19 pàgines • Text bilingüe castellà-francès • Amb un fullet: “Extracto de algunas cartas” amb els comentaris d’A. Nicolau, Teresa Carreño, Felip Pedrell, J. Malats, C. G. Vidiella, E. Granados i J. B. Pellicer valorant positivament l’obra.⁴¹⁴ • Prefaci de l’autor: <ul style="list-style-type: none"> - “Los <i>Nuevos Ejercicios para Piano</i> que doy a conocer en esta obra, son consecuencia de un detenido estudio y de los buenos resultados que con ellos he obtenido en mis alumnos. - Todos cuantos al piano se dedican, así los que poseen ya cierto mecanismo como los que se hallan todavía en sus comienzos, encontrarán en este trabajo una sèrie de ejercicios prácticos y de estructura completamente nueva.

⁴¹⁴ Llegiu els comentaris a l’Annex 5.7. “Extracto de algunas cartas”.

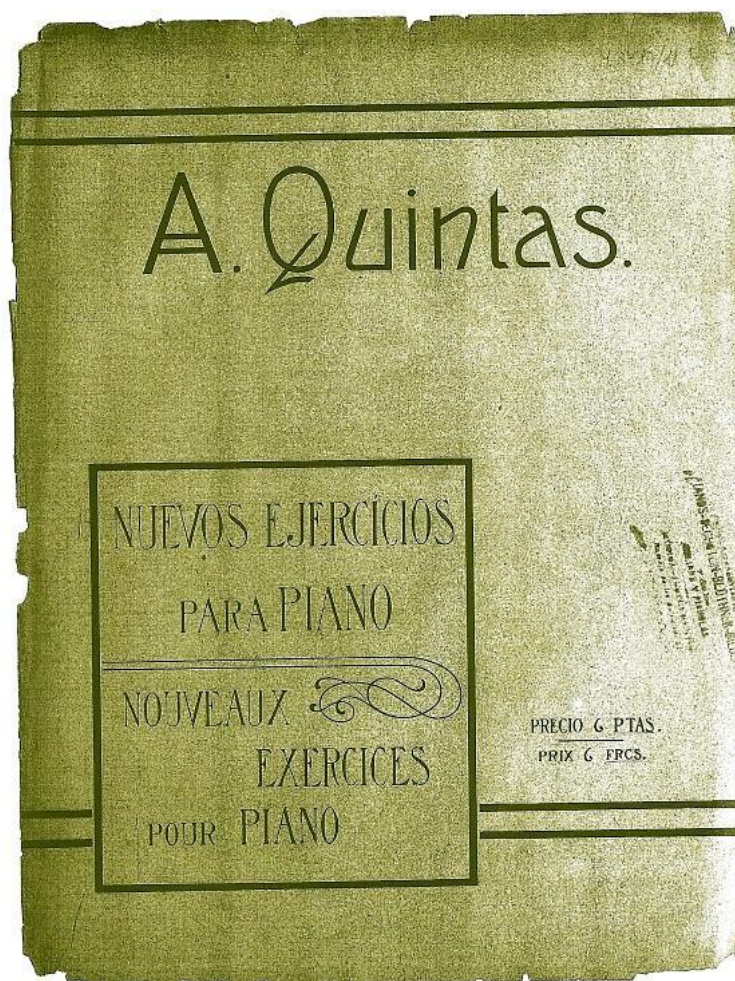
- En la mayoría de las obras de este género que se han publicado hasta la fecha encuéntrase un sin número de ejercicios de cinco dedos, mas en ninguna de las mismas saca su autor todo el partido que considero posible obtener.
- Respecto á los de notas dobles, que también incluyo, tengo la convicción de que para alcanzar una completa independencia en los dedos son mucho más eficaces que los llamados de posición fija, generalmente empleados hasta el presente.
- Asimismo he abarcado los ejercicios que exigen la mano *abierta*, como los de trinos intermediarios y *complementarios*, siendo todos ellos tan fáciles de aprender como de ejecutar.
- En suma, mis *Nuevos Ejercicios* sirven para ayudar á vencer las dificultades expresadas, con menos tiempo y fatiga que con otros, y este es el fin que me he decidido á realitzar el presente trabajo.”

- Primera sèrie:

- exercicis de 5 dits en posició fixa (amb altres combinacions i els mateixos amb diferents ritmes)
- exercicis de notes dobles (amb altres combinacions i els mateixos exercicis amb diferents ritmes)
- trinos intermediaris (amb altres combinacions i els mateixos exercicis amb diferents ritmes)

	<p>- Indicació que consta: “Trabájense todos estos ejercicios en todos los tonos con los diferentes dedos y ritmos indicados, las manos separades, articulando y ligando mucho conservando siempre la mano flexible”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Segona sèrie: com la primera però amb més dificultat • Tercera sèrie: com la segona però amb més dificultat • Exercicis complementaris. <p>- Es tracta d'exercicis centrats en la tècnica purament digital, sense cap proposta d'exercici, com el d'octaves, que suposi un moviment de canell ni de braç. Fins i tot les notes dobles de 3es., 4es. i 5es. són digitals. Tot i així, els comentaris que en fan els diferents professors de piano, contenen els termes relacionats amb la novetat i amb la necessitat que hi havia de sintetitzar aquest tipus d'exercicis.</p>
--	--

Agustí Quintas també escriurà una altra obra sobre tècnica pianística que serà d'ús als dos conservatoris de Barcelona, però publicada a principis del segle XX: *Técnica moderna del piano: obra en uso en la Escuela Municipal de Música y Conservatorio del Liceo de Barcelona*. Madrid; Barcelona [etc.]: Unión Musical Española, cop. 1917.



Imatge 5.13. Portada dels Nuevos ejercicios para piano d'Agustí Quintas, [ca. 1900], BNC.

Paral·lelament a l'aparició de mètodes de piano escrits per pianistes i professors prestigiosos a Barcelona hi havia la creació d'un altre tipus d'obra didàctica a càrrec d'editors reconeguts i formats musicalment. I alhora, aquests editors també compraven mètodes de professors reconeguts de l'estranger que distribuïen a Barcelona. Tot aquest material pianístic es podia comprar a la ciutat. No podem assegurar quins van ser més o menys coneguts perquè no s'han conservat els plans d'estudi dels conservatoris però sí que podem saber quins mètodes i tractats pianístics es van editar a Barcelona entre 1850 i 1901.

Per a desenvolupar el contingut d'aquest apartat prenem com a referència les publicacions de Carlos José Gosálvez Lara i de M. Carmen García Mallo perquè

les seves investigacions precisen amb profunditat l'edició musical a Madrid i a Barcelona respectivament.⁴¹⁵

Llista de textos pedagògics per a piano publicats que directament es van publicar a Barcelona entre els anys 1850 i 1901. Exposem en una llista els mètodes amb l'autor, el títol, la publicació del text pedagògic (que en tots serà Barcelona), l'any de publicació i el nombre de pàgines. Per tant, obres que podien ser comprades a la ciutat, conegudes i estudiades:⁴¹⁶

“1. Adam, Louis, 1758-1848. Método de piano forte. Barcelona [etc.]: Almacen de Musica e Instrumentos del Sr. Gambaro [etc.], [post. a 1804], 234 p., [1] f. pleg. de làm.; 35 cm.

2. Alabern, Elisa. Mecanismo del piano. Barcelona: l'autora, [ca. 1900], 118 pàg.; 34 cm.

3. Arriaga, Juan Crisóstomo de, 1806-1826. Estudios, piano, núm. 1. Estudios [Música impresa]: 1 / por Juan Crisóstomo Arriaga. [Barcelona: Torres y Seguí], [1889]. 6 pàg.

4. Bonet, Ramon, 1830-1905. Nuevo Lecarpentier. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [18--?], 61 pàg.; 34 cm.

5. Compta i Torres, Eduard, 1835-1882. Método completo de piano. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [1873?], [X], 74 p.; 35 cm.

6. Bertini, Henri. Etudes, piano. Seleccions. Escuela de Bertini [Música impresa]. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [entre 1864 i 1887]. <grado 1>.

7. Bertini, Henri. Etudes, piano, op. 29. 25 études pour le piano [Música impresa]: introduction à celles de J. B. Cramer: dédiées a Mademoiselle Élixa

⁴¹⁵ GOSÁLVEZ, Carlos J.: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1, 1995; i GARCÍA MALLO, M. C.: *La edición musical en Barcelona (1847-1915)*. Madrid, AEDOM, IX/ 1, 2002.

⁴¹⁶ Selecció configurada a partir dels documents del catàleg de la BNC. Els criteris de cerca han estat: “Matèria: Piano – estudis i exercicis”, que és la tipologia núm. 25 del mateix catàleg, i s’han escollit tots els documents publicats abans de 1901.

Lemoine. 2e. cahier / par Henri Bertini Jeune, op. 29. Barcelona: Rafael Guardia, [entre 1878 i 1882]. 35 pàg.

8. Bertini, Henri. Etudes, piano. Seleccions. Nuevos estudios para piano [Música impresa]: clasificados progresivamente / por Bertini. Barcelona: Juan Budó, [18--]. <letra A, libro 1o>.

9. Buyé, Antonio [00 -- del catàleg antic]. Pequeños estudios / por Antonio Buyé. [S.l.: s.n., 18--?]. 28 pàg.

10. Concone, Giuseppe. Estudis, piano, op. 30. 20 estudios cantantes [Música impresa]: continuacion de los Estudios melódicos é introduccion á los Espresivos: para piano. Libro 2o. / por J. Concone, op: 30. Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi, [ca. 1875]. 41 pàg.

11. Concone, Giuseppe. Estudis, piano, op. 24. 25 estudios melódicos fáciles y progresivos para piano [Música impresa]: op. 24, libro 1o / compuestos expresamente para las manos pequeñas y digitados con especial cuidado por J. Concone. Barcelona: Guardia Rabassó y Ca., [entre 1878 i 1882]. 41 pàg.

12. Concone, Giuseppe. Escuela melódica del piano [Música impresa] / por J. Concone. Barcelona: Juan Budó, [18--?]. <núm. 1, 3, 12> (27; 45; 41 pàg.)

13. Concone, Giuseppe. Estudis, piano, op. 24. 25 estudios melódicos fáciles y progresivos para piano [Música impresa] / compuestos expresamente para las manos pequeñas y digitados con especial cuidado por J. Concone. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1900]. 27 pàg.

14. Concone, Giuseppe. Estudis, piano, op. 24. Estudios melódicos [Música impresa]: fáciles y progresivos: obra 24 / J. Concone. [S.l.: s.n.], [ca. 1900]. 21 pàg.

15. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad [Música impresa]: 40 ejercicios calculados para desarrollar la agilidad de los dedos = L'école de la vélocité: quarante Exercices calculés à développer l'agilité des doigts / compuestos para piano por Carlos Czerny, ob. 299. Barcelona: Andrés Vidal, [entre 1866 i 1870]. 4 Vol.

16. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad [Música impresa] = L'école de la vélocité, quarante Exercices, calculés à développer l'agilité des doigts = 40 ejercicios calculados para desarrollar la agilidad de los dedos / compuestos para piano por Carlos Czerny, ob. 299. Barcelona: Andrés Vidal, [ca. 1880]. 4 Vol. en 1 (85 pàg.)

17. Czerny, Carl. Vorschule zur Fingerfertigkeit. 24 pequeños estudios de la velocidad [Música impresa] para piano: introduccion á la Op: 299, arreglada para desarrollar la agilidad de los dedos / por Ch. Czerny, Op: 636. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [ca. 1880]. 43 pàg.

18. Czerny, Carl. Vorschule zur Fingerfertigkeit. 24 pequeños estudios de la velocidad [Música impresa] para piano: introduccion á la Op: 299, arreglada para desarrollar la agilidad de los dedos / por Ch. Czerny, Op: 636. Barcelona: F. Bernareggi, [ca. 1880]. 43 pàg.

19. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad [Música impresa]: 41 ejercicios para piano / Carlos Czerny, op. 299. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1890]. <quad. 3-4> (89 pàg.)

20. Czerny, Carl. Vorschule zur Fingerfertigkeit. 24 estudios, Pequeña velocidad [Música impresa] op. 636 / C. Czerny. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1890]. 43 pàg.

21. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad [Música impresa]: 41 ejercicios para piano / Carlos Czerny, op. 299. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1890]. 4 quad. (89 pàg.)

22. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad [Música impresa]: 41 ejercicios para piano / por Carlos Czerny (ob. 299). Barcelona: Manuel Salvat, [ca. 1890]. 89 pàg.

23. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. La Escuela de la velocidad para piano, ó sean, 40 ejercicios calculados para desarrollar la agilidad de los dedos [Música impresa]: calculados para desarrollar la agilidad de los dedos / compuestos por C. Czerny, op. 299. Barcelona: A. Garcia, [18--]. <Num. 3-4>.

24. Czerny, Carl. Schule der Geläufigkeit. Seleccions. Selección novísima de la Escuela de la velocidad [Música impresa] / comentada y dirigida por S. Bucolay; Czerny. Barcelona: Musical Emporium de Viuda de J. M. Llobet, [ca. 1900]. 51 pàg.
25. Czerny, Carl. Erster Wiener Lehrmeister im Pianofortespiel. El primer maestro de piano [Música impresa] = El primer mestre de piano / Czerny. Barcelona: Boileau, [19--]. 56 pàg.; Edición ibérica; 30.
26. Goberna, Robert, 1858-1934. Estudis, piano, sol menor. Estudi per piano [Música impresa]: en sol natural menor / per Robert Goberna. [Barcelona]: [Lit. M. Hereu?], [18--?]. 3 pàg.
27. Goberna, Robert, 1858-1934. Estudis, piano, núm. 2, op. 43, mi major. Mariposas [Música impresa]: estudio núm. 2 en mi natural mayor para piano / por Roberto Goberna. [Barcelona?]: [s.n.], [ca. 1900].
28. Kessler, J. C. (Joseph Christoph), 1800-1872. Estudis, piano, op. 20. 24 studi per pianoforte [Música impresa] / di J. C. Kessler, Op. 20; reveduti, correti e diteggiati da Bruno Mugellini. Milano [etc.]: G. Ricordi, [18--?]. 4 v. Biblioteca del pianista. Biblioteca del pianista (Ricordi (Firma)).
29. Köhler, A. Tratado completo del estudio del piano [Música impresa]: basado en las obras de los grandes pianistas Liszt, Chopin, Rubinstein, Kullack, Pfeiffer, Rosenthal y Paderewsky / por A. Köhler. Barcelona [etc.]: Vidal Llimona y Boceta, [ca. 1900]. <Vol. 2> (90 pàg.)
30. Le Carpentier, Adolphe Clair. Método de piano para los niños. Barcelona: Juan Budó, [ca. 1880], 56 pàg.; 34 cm.
31. Le Carpentier, Adolphe Clair. Método de piano. Barcelona [etc.]: Vidal Llimona y Boceta, [18--?]; 66 pàg.; 34 cm.
32. Le Carpentier, Adolphe Clair. Curso práctico de piano, elemental y progresivo. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1880]; 55 pàg.; 33 cm.
33. Le Couppey, Félix. A.B.C. del piano. Barcelona: Boileau, [19--?] 55 pàg.; 33 cm, Edición ibérica.

34. Martínez i Imbert, Claudi, 1843-1919. Estudio de concierto [Música impresa]: para piano / por C. Martínez Imbert. Barcelona: M. Salvat, [18--?]. 8 pàg.
35. Pedrell, Felip, 1841-1922. 12 Estudios Melódicos [Música manuscrita] para piano: =op. 30= / Felipe Pedrell. [1866?]. 51 pàg. de música ms., enquadernat.
36. Pedrell, Felip, 1841-1922. 24 Estudios de la Melodia [Música manuscrita]: La Escuela del bel canto aplicada al piano. 1a Série, 12 Estudios op. 27 / Felipe Pedrell. [1866?]. 86 pàg. de música ms., enquadernat.
37. Serrano, Emilio, 1850-1939. Estudio para piano [Música impresa] / por Emilio Serrano. [Barcelona: Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, entre 1898 i 1904]. pàg. 174-176.
38. Tintorer, Pere, 1814-1891. Curso completo de piano [Música impresa] / por P. Tintorer, Op. 102. Barcelona: F. Bernareggi, [18--?]. Vol. <30E>.
39. Tintorer, Pere, 1814-1891. 25 estudios de mecanismo y de estilo [Música impresa]/ por P. Tintorer, Ob. 100. [Barcelona: l'autor?], [18--]. 58 pàg.
40. Tintorer, Pere, 1814-1891. Curso completo de piano. Método teórico-práctico corregido y aumentado dividido en dos partes ... ob: 104. [Música impresa] / por P. Tintorer ...[Barcelona?]: [s.n.], [18--?]. 97 pàg.
41. Tintorer, Pere, 1814-1891. 20 estudios de velocidad [Música impresa]: para piano / por P. Tintorer. [S.l.: s.n.], [18--?]. 63 pàg.
42. Estudios melódicos [Música impresa]: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II / por los profesores del mismo D. V. Costa y Nogueras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon; obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sanchez Gavagnach. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1900]. 44 pàg.
43. Buyé, Antonio. Pequeños estudios. 18 pequeños estudios [Música impresa]: obra de texto en el 2o. curso de la Escuela de Piano del Liceo

Filarmónico de S.M. Da. Isabel 2a. / por el profesor de la Escuela Superior D. Antonio Buyé. Barcelona: R. Guardia, [entre 1882 i 1902]. 28 pàg.

44. Costa i Nogueras, Vicent, 1852-1919. Estudios característicos para piano [Música impresa]: para piano / por V. Costa y Nogueras. [S.l.: s.n.], [18--]. 32 pàg.

45. Costa i Nogueras, Vicent, 1852-1919. Estudios característicos para piano [Música impresa]: por V. Costa y Nogueras, profesor superior de piano del Conservatorio del Liceo de S.M. Da. Isabel, 2a. de Barcelona. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1900]. 32 pàg.

46. Pujol, Joan Baptista, 1835-1898. Nuevo mecanismo del piano. Barcelona: Juan Bautista Pujol, cop. 1895, 107 pàg; 32 cm.

47. Quidant, A. (Alfred), 1815-1893. Gimnasia del pianista [Música impresa]: ejercicio diario ejecutado por los mas célebres artistas ... / por A. Quidant. Madrid: Andrés Vidal hijo; Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [1875]. 56 pàg.

48. Quintas, Agustín. Nuevos ejercicios para piano [Música impresa]: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia = Nouveaux exercices pour le piano: destinées spécialement a donner aux doigts de la force, de l'agilité et de l'indépendance / A. Quintas. [Barcelona?: s.n., [ca. 1900]]. 19 pàg. + 1 fullet.

49. Sanchez Cavacnach, Francisco de P. 25 estudios [Música impresa]: obra de texto en el 4o curso de la escuela de piano del Liceo Filarmonico de S.M. Da. Isabel 2a. / por Franc. de P. Sanchez Cavacnach. Barcelona: R. Guardia, [18--]. 31 pàg.

50. Sánchez i Gavagnach, Francesc de Paula, 1845-1918. 25 estudios [Música impresa]: obra de texto en el 4o curso de la Escuela de Piano del Liceo Filarmonico de S.M. Da. Isabel 2a. / por Franco: de P. Sánchez Gavagnach. Barcelona: R. Guardia, [ca. 1890]. 31 pàg.

51. Tintorer, Pere, 1814-1891. El Arte de preludiar. Barcelona: [s.n.], [19--], 37 pàg.; 34 cm.

52. Tintorer, Pere, 1814-1891. *Velocidad* Barcelona: l'autor, [19--] 63 pàg.; 35 cm.”

Podem arribar a afirmar que aquests mètodes formaven part del material pedagògic pianístic de Barcelona i es coneixien, encara que no puguem determinar en quin conservatori es van fer servir o si bé es van conèixer a través de classes particulars.

Finalment, i de cara a futures investigacions, seria interessant analitzar les peces didàctiques més significatives publicades en el mateix període per passar a la seva comparació amb els textos pedagògics escrits pels professors dels conservatoris de Barcelona. Així, per exemple, si en un mètode estranger trobem el segell de Joan Baptista Pujol, podrem confirmar que Pujol el va vendre a la seva editorial dins els nostres paràmetres cronològics perquè ell mor el 1899.

Alhora, també seria de gran valor poder buidar tots els anuncis dels diaris de l'època i dels comerços musicals per tal de trobar possibles anuncis de mètodes de piano⁴¹⁷ i les partitures que es promocionaven per a la compravenda.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Els diaris de l'època són els següents: *El Boletín Oficial*, *El Diario de Barcelona*, *El Fomento*, *El Bien público*, *El Barcelonés*, *El Locomotor*, *El Bañista*, *El Cultivador*, *la Antorcha*, *El Payaso*, *El Contemporáneo* y *Miscelánea*. Apuntem que durant el Sexenni Revolucionari (1868 – 1874) a Catalunya es va produir una revolució en el camp del periodisme i van néixer diaris i revistes de diferents tendències ideològiques com *La Campana de Gràcia* (1870 – 1934) o *L'Esquella de la Torratxa* (1872 – 1939). L'any 1879, Valentí Almirall va fundar el primer diari en llengua catalana, *Diari Català* (1879 – 1881). I, finalment, en la premsa comarcal i a partir de la Restauració borbònica (1874) van sorgir els grans diaris del periodisme modern, com *La Vanguardia* (1881). En total, segons Vicens Vives, a la Catalunya del s. XIX, “en 1895 se publicaban en Barcelona dieciséis periódicos, la mitad de los cuales eran independientes, tres republicanos y uno por cada una de las orientaciones políticas siguientes: catalanista, carlista, integrista, conservadora y liberal. Cinco años después, los periódicos llegaban a veinticuatro”, pàg. 216.

⁴¹⁸ Aquest sistema de buidatge que es proposa l'ha dut a terme Oriol Brugarolas per al període de 1790 al 1849 en la seva tesi, amb el que ha aportat valuoses informacions. A tall d'exemple: “Estos anuncios aportan una valiosa información relativa al repertorio y la formación musical más demandada, pues descubren que son especialmente abundantes las obras escritas para formaciones de cámara (dúos, tríos, cuartetos, quintetos) y también el repertorio para un único instrumento, sobre todo para piano, violín o guitarra; en este

5.5 SOBRE L'ESCOLA CATALANA DE PIANO

El terme “escola de piano catalana” ha arribat als nostres dies i s’usa integrat en múltiples articles, tesis doctorals i estudis musicològics, de bracet amb d’altres com el d’“escola de piano catalana moderna” en referència a Enric Granados, -considerat el creador de l’escola de piano moderna a Catalunya-⁴¹⁹. Tal com hem dit a la introducció, l’avenç en aquesta tesi vol posar en clar la fonamentació d’aquest concepte, sobretot pel que fa al tractament d’“escola de piano”.

En primer lloc hem de tenir en compte que el XIX és el segle dels nacionalismes i a la segona meitat d’aquest es produeixen el naixement de les escoles nacionals, per la qual cosa alguns països utilitzen termes nacionalistes, tot i que no vol dir necessàriament que en l’àmbit musical també es comparteixin unes característiques comunes que els distingeixin. Així, a la segona meitat de segle es formen els estats nació, però el cas català, en no tenir estat, és particular. Aquí neix un catalanisme polític modern amb Valentí Almirall com un dels seus principals artífexs. Durant el període revolucionari Almirall va ser un impulsor del federalisme però després del

sentido se ha podido documentar la venta de toda la obra para piano de Mozart. También se ha comprobado que en dichos anuncios los compositores que aparecen citados con más frecuencia son Mozart, Pleyel y Haydn; otros autores, como Pergolesi y Viotti, aparecen con menos regularidad; finalmente, existe un tercer grupo de compositores que aparecen una sola vez: Niccolò Jomelli (1714-1774), Tozzi, Franz Cristoph Neubauer (1760-1795), Devienne, Leopold Kozeluch (1747-1818) y Jean Louis Adam (1758-1848); todos ellos con obras de música de cámara.”, BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, pàg. 294.

⁴¹⁹ A tall d’exemple, en l’exposició sobre Granados recollida al web de la BC:

<<http://www.bnc.cat/Exposicions/Granados>> o bé en articles com aquest de l’Ajuntament de Barcelona: <<http://lameva.barcelona.cat/barcelonablog/insolit/enric-granados-el-music-que-va-crear-l%2%80%99escola-de-piano-moderna-a-catalunya>> [Consulta: 13 maig de 2017].

seu fracàs i el poc suport que va tenir fora del Principat va proposar que el federalisme plantejat per a l'Estat s'adaptés a Catalunya, naixent així l'autonomisme. Però fins al 1880 no s'articulen els plantejaments del nou catalanisme polític, pel que aquest concepte és tardà. No serà fins al primer Congrés catalanista convocat per Valentí Almirall el 1886, el Memorial de Greuges de 1885, que podrem començar a parlar d'una consciència nacional catalana, ja que Catalunya s'està constituint en l'àmbit polític.

El que sí és innegable és que aviat neix un nou concepte de música popular, estretament relacionat amb el final de l'Antic Règim i amb l'obertura d'Europa i dels territoris colonials a diverses possibilitats econòmiques, polítiques, socials i culturals: “La Catalogne produit alors une culture autonome visant la classe moyenne, vive et ouverte aux influences extérieures. Au dessein de modernisation se joint la naissance d'une conscience nationale catalane fondée sur la conviction que la Catalogne constituait une entité distincte à cause de sa race, de sa culture et de sa tradition”.⁴²⁰El moviment politicocultural que anhela transformar la societat catalana és el Modernisme, i encara que és part d'un corrent general que sorgeix a tota Europa, a Catalunya adquireix una personalitat pròpia. Entre 1885 i 1920 es desenvolupa de forma especial a Barcelona, sota la lluita per aconseguir una cultura moderna i nacional.

Una de les qüestions punyents on es focalitza aquesta qüestió nacional de la música és en la dificultat de creació d'una òpera nacional, quan hi ha una generació molt ben formada de músics a Catalunya que podrien encapçalar-la. Les següents ratlles publicades el 1861 a la *Gaceta Musical Barcelonesa* són del tot directes:

“¿no podría crearse la ópera nacional? Creemos que sí;
creemos que los resultados serian magníficos; creemos

⁴²⁰ BERGADÀ, Montserrat. *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997, pàg. 19.

que una institución formada de esta suerte, seria eterna, y su renombre glorioso para sus fundadores y para Cataluña.” I continua: “fácil creemos el que Barcelona, sin apoyo del Gobierno haga lo que el Conservatorio nacional de Madrid, pagado por la nacion, no ha hecho todavía ¿Y se abandonará esta gloria para Cataluña? ¿Será antepuesto el interés de unos pocos al bien general, y al renombre de la nacion española en el arte?[...] Con maestros compositores como Vilanova, Ferrer, Belart, Manent, Obiols, Porcell, Calvo Puig, Barba, Suñer y otros que no recordamos; con pianistas como Tintorer, Font, Nogués, Biscarri Pover y otros; [...]¿Y ha de ser menos Cataluña, teniendo hoy lo que aquellas naciones no tuvieron?¿Dejará de establecerse en Barcelona un buen Conservatorio en el que nazca la apetecida ópera nacional?.”⁴²¹

En aquest propòsit de reconstrucció d'una òpera nacional, Felip Pedrell va ser un gran combatent. Ell volia aconseguir una escola nacionalista mentre reprovava la imatge pintoresca que es difonia a l'estranger –principalment a França– de la música espanyola. Amb aquest ideari nacionalista Pedrell escriurà, el 1905, la crònica titulada “Nuestros pianistas en París”: “Digo nuestros porque realmente lo son y con orgullo lo escribo; y porque Granados, Viñes y Nin forman un buen contingente de artistas de alto vuelo que honran el arte patrio en el extranjero”.⁴²²

Per a l'acompliment d'aquest objectiu nacional es creu que: 1. ha de protegir-se l'art nacional; 2. hi ha d'haver una unió de les entitats que es dediquen a l'ensenyament de la música.

⁴²¹ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 17-02-1861, AÑO 1, núm. 3, pàg. 1.

⁴²² PEDRELL, Felip. *Musicalerías*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1906, pàg. 187.

1. Per a protegir l'art hi ha d'haver una inversió econòmica, ja que si no hi ha una inversió en l'educació musical dels músics i les entitats del país, no es podrà formar un art nacional propi i els músics hauran de seguir anant a l'estranger:

“¿De dónde se quiere, pues, que, que nos venga el genero de la ópera española? ¿De los aislados esfuerzos de media docena de compositores que han de ir al extranjero á estudiar hasta los rudimentos de su arte? Sin una superior dirección tanto aquí como en Madrid, que encamine las aptitudes de nuestros músicos, que por otra parte no forman colectividad, ¿de dónde, repito, nos ha de venir la buena nueva del genero nacional? Sánchez Gabañach, el citado Pedrell, García Robles y Giró, –no recuerdo otros –, con Chapí, Bretón y algunos más, no pueden ofrecernos otra cosa, que lo que nos han dado hasta ahora. Ensayos más o menos afortunados; trabajos muy recomendables; esfuerzos dignos de todo encomio, coronados á veces por el más lisonjero éxito, pero obras, al fin y al cabo, no bien determinadas, sin un sello individual que las dé carácter propio, ni las englobe y reduzca á un genero propiamente dicho, asignándoles carta de naturaleza en nuestra España. [...] Protéjase en buen hora el arte patrio.”⁴²³

Aquesta idea és constant en nombroses queixes a la premsa, ja que els mestres han d'anar a formar-se a Madrid o a Barcelona i després a l'estranger si encara volen perfeccionar la seva formació. En parlar de la creació del Conservatorio de Música y Declamación de S.M. Isabel II: “Lo del Conservatorio fué nada más que un incidente, el pretexto quizás para la

⁴²³ *La Vanguardia*, 1-12-1889, a VIRELLA, Francesc. *Estudios de crítica musical: colección de artículos escogidos de Francisco Virella Casañes*. Barcelona: Tip. La Publicidad, 1893, pàg. 239.

concesión, pero en realidad con vida completamente independiente, no subordinada á la creación de la Sociedad á la que faltaba la principal de sus condiciones, la protección al arte nacional”.⁴²⁴

2.-la unió de les institucions que es dediquen a l'ensenyament de la música, ja que separades no aconsegueixen assolir el nivell que tant estudiants com professors podrien, o com el públic aficionat demana:

“Hoy tenemos en Barcelona el Conservatorio del Liceo, que es el que menos hace; el Conservatorio de música Barcelonés; el Instituto musical; la Sociedad Lírico dramática, el Orfeon, la sociedad coral de Clavé, y otras que no recordamos. En todas estas reuniones hay buenos elementos, en todas hay aficion, en todas hay deseos de hacer; per separadas ¿llenan el objeto que se desea? ¿Puede haber la unión apetecida para lograr el fin? No”.⁴²⁵

D'altra banda, en aquest inici del que podríem anomenar nacionalisme català, s'hi suma la voluntat de recuperació de la literatura pianística conduïda per l'Orfeó Català. La seva activitat de reconstrucció del patrimoni cultural, tal com hem explicat en el capítol sobre “París, far cultural d'Europa”, segueix els passos de l'Schola Cantorum de París: “La musicologue américaine Elaine Brody affirme que l'enseignement de la Schola Cantorum a contribuí à affirmer le nationalisme musical français, en encourageant ses musiciens à explorer les sources de chaque province et à se nourrir de leur patrimoine

⁴²⁴ *Loc. Cit.*

⁴²⁵ *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 17 de febrer de 1861, Any 1, núm. 3, pàg. 1.

musical pour construire un nouveau langage. C'est dans ce sens que les musiciens catalans trouvent là un écho de leurs propres idées".⁴²⁶

Per tot això també caldrà resseguir bé els següents factors: el primer, si els mestres protagonistes de l'ensenyament del piano a la ciutat de Barcelona van manifestar públicament la seva voluntat de què la seva obra representés un canvi o formés part d'una escola catalana, i saber qui i quan es comença a utilitzar el terme d'"escola de piano catalana", i com els autors i la premsa escriuen sobre aquest concepte. El segon factor, si en la composició i la interpretació, la seva obra conté unes característiques musicals comunes en les quals poguéssim determinar uns punts pivot singulars.

També s'haurà de tenir en compte que és a la segona meitat del segle XIX quan el pensament positivista⁴²⁷ influeix en els estudis musicals i neix la musicologia, com a sistematització dels coneixements relatius a la música aplicant mètodes científics. A més de la relació del fet musical amb altres àrees del coneixement com la matemàtica, la física, la psicologia, la sociologia, l'antropologia i la lingüística, entre d'altres. Així, és en l'últim terç de segle quan aquest pensament estructura tot el que està relacionat amb el funcionament de l'execució pianística, on les classificacions que s'estableixen són les bases per a l'elaboració dels sistemes d'estudi propis de cada mètode.⁴²⁸

Aquesta sistematització fa que una escola pugui venir associada a un mètode, a una tradició pedagògica desenvolupada en una institució concreta, o bé a un mestre que representa una tècnica en concret.

⁴²⁶ *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne.* Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997, pàg. 181.

⁴²⁷ El corrent filosòfic positivista sorgit a França i a Anglaterra arriba a Catalunya vers els anys trenta del s. XIX, constituint un dels moviments ideològics més vigorosos de tota la resta del segle.

⁴²⁸ Definició de "mètode", segons el DIEC: *Obra elemental per a iniciar-se en l'aprenentatge d'una disciplina, d'una tècnica, etc. Mètode de piano, de cant, de lectura, de càlcul, de dibuix, etc.*

En el cas que la tradició vingui associada a un mètode, Antonio Narejos ens diu:

“Un método tiene suficiente poder como para aglutinar a su alrededor un gran número de seguidores, dando lugar a lo que ha dado en llamarse una "escuela". Por escuela entendemos una "comunidad pianística" cuyos miembros comparten ciertos usos, procedimientos o simplemente una determinada actitud hacia la ejecución pianística. Estos aspectos se reúnen en torno a un "núcleo central" y representan las verdaderas señas de identidad de una escuela. Como tal núcleo central puede ser considerada la "imagen estética" en el método de E. Neuhaus, el "peso del brazo" en el de L. Deppe, la "silla baja" como paradigma de la pedagogía de E. Del Pueyo", la "tracción braquial" como fundamento de la ejecución para B. Ott, etc".⁴²⁹

En el cas que una escola vingui determinada per la tècnica que la caracteritza, aquesta tècnica també està molt relacionada amb el tipus de piano que s'usa.

I, finalment, en el cas que la tradició pedagògica vingui associada a una institució tenim l'exemple del conservatori de París, que és la representació de l'escola de piano francesa. I és que la importància de la mateixa institució del conservatori –generalment, aquells situats en les ciutats de major impacte cultural– també fan sorgir una consciència “nacional” d'escola de piano.

Tots aquests elements desembocaran en què, a finals de segle, la interpretació prengui una perspectiva més intel·lectual, amb un punt nou de consciència històrica. Un punt reflexiu.

⁴²⁹ NAREJOS, Antonio. *Teoría y práctica de la ejecución pianística* a Léeme, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, núm. 1, 1998, pàg. 5.

5.5.1 DISCUSSIÓ CRÍTICA SOBRE EL CONSTRUCTE “ESCOLA DE PIANO CATALANA”

En primer terme, per tal d’elaborar una discussió crítica sobre l’adequació del terme “escola de piano catalana”, cal puntualitzar dues idees:

- 1) D’una banda, hem de tenir en compte que ha estat la historiografia qui sovint ha classificat les diferents escoles de piano, ja que passar d’evidenciar una estètica o tècnica pianística concreta a atribuir a aquesta estètica com a un element propi d’una escola de piano és un fet complex que demana certa perspectiva històrica. Per tant, haurem de posar en clar si la conceptualització d’“escola de piano catalana” és producte d’una necessitat de l’època o bé ha estat la historiografia qui a posteriori l’ha batejat així.
- 2) D’altra banda, també haurem de tenir present que és el mateix moviment del romanticisme qui condueix a categoritzar en teories i escoles la tècnica pianística, ja que fins al segle XVIII hi ha un únic model interpretatiu i únicament es qüestionen aspectes tècnics com la posició de la mà o bé la digitació a utilitzar. Però a la segona meitat del segle XIX, amb els diversos tipus d’atac sorgits, també sorgeix la necessitat d’exposar de forma escrita i mitjançant un text pedagògic la tècnica del piano en funció d’aquests diversos tipus d’atac.

El concepte d’“escola” a l’època vuitcentista es caracteritza per tenir la figura del compositor-pianista, és a dir, aquell que té una manera de tocar i una manera d’ensenyar que són la projecció d’una estètica pròpia. És evident que aquest concepte, a mesura que avança el segle XX, va reduint-se a una sèrie de criteris pedagògics que no es podran connectar a una tradició interpretativa o a un centre musical concret. Aquests grans mestres comencen a fer escola gairebé de forma individualitzada, formant part d’una minoria que Luca Chiantore defineix així: “A finales del siglo XIX, cualquier joven pianista crecía en un entorno fuertemente marcado por una estética

“nacional”, que condicionaba su *currículum* de estudios, sus costumbres de escucha y su propio repertorio. En algunos casos, tras ello llegaba la confrontación con lo ajeno: los viajes, las experiencias internacionales, el contacto con un repertorio inusual; pero seguía tratándose del privilegio de una minoría”.⁴³⁰

Així, segons l'autor, el concepte d'“escola pianística” no es consolida fins el moment que tenim la tripartició de les figures professionals del compositor, l'intèrpret i el pedagog, a principis del s. XX. Fins al segle XIX “esta locución se había limitado a denotar la existencia de unos vínculos intergeneracionales que no tenían más implicaciones que el propio respecto hacia la figura del maestro, en pocas décadas la naturaleza de una u otra escuela se convierte en objeto de debate, de reflexión y a menudo de confrontación”⁴³¹. I aquesta idea d'“escola” no neix de l'aportació excepcional de cada individu en la seva composició, interpretació o pedagogia, sinó dels elements comuns – compartits en espai i temps– de qui la conformen.

Algunes de les referències a la premsa sobre personalitats que formen part d'aquesta escola de piano i de manifestacions sobre la mateixa, són les següents:

En primer lloc, en la nota de premsa de 1848 sobre Pere Tintorer, veiem com ja se l'anomena com a pianista català de “la capital”, referint-se a Barcelona. La notícia la recull el *Diario de Barcelona*:

"En el concierto musical que se dispone para mañana en el gran teatro del Liceo, se presentará á tocar unas variaciones el Sr. D. Pablo Tintorer, pianista catalán, cuyo distinguido mérito artístico es ventajosamente conocido en esta capital y también en diferentes

⁴³⁰ CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001, pàg. 559.

⁴³¹ CHIANTORE, Luca. *¿Una, ninguna o centomila?. Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística*. Musikteon, Espanya, 2010.

puntos de España y del extranjero, particularmente en Francia donde ha residido durante muchos años".

En segon lloc, en ocasió dels concerts històrics de Vidiella a Barcelona el 1891, Felip Pedrell escriu un article titulat "Vidiella y la escuela catalana de piano".⁴³² Aquest escrit és molt valuós perquè en ell el musicòleg no sols explica la importància del piano en l'educació musical a la ciutat, sinó que anomena els artífexs i continuadors d'aquesta escola de piano catalana. Alhora, també critica aquells intèrprets que malversen el seu temps amb *poupurrís* d'òperes i fent "gimnàstica transcendental". En oposició, lloa el fet que l'escola de piano catalana es basi en l'ensenyament dels clàssics:⁴³³

"VIDIELLA Y LA ESCUELA CATALANA DE PIANO

Bajo este orden de apreciaciones generales nos gusta hallar el piano en el salón de conciertos, pero nos agrada mas, todavía, verlo en el rinconcito preferente de la casa particular, y cuanto mas humilde mejor, considerando entonces que entre otras de las bellas cualidades que reúne este instrumento, es la de bastarse él solo para reproducir toda clase de audiciones y constituirse en eco no muy lejano de la orquesta. En el salón y en la casa, bien dirigida la instrucción técnica del piano y bien cultivado sin exageraciones, que no las tiene jamás el verdadero gusto ilustrado en artes, lo repetimos, puede ser, y es realmente, de gran eficacia para la educacion musical. Lo ha sido, verdaderamente, en esta capital porque la enseñanza del piano es una de las mas sólidas en que

⁴³² Per a llegir l'article sencer Vid. 4.1. "Vidiella y la escuela catalana de piano".

⁴³³ Aquesta valoració també la fa Joan Miquel Henández a la seva tesi *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàg. 211.

se ha ejercido la iniciativa particular y la que ha dado mas beneficiosos resultados, dignos del mas sincero encomio. A no tomar las cosas desde muy léjos, porque, a decir verdad, la buena enseñaanza de piano en esta capital no se remonta mas allá de cuarenta á cincuenta años, la influencia de los excelentes pianistas D. Eusebio Font y D. Pedro Tintorer, mas señalada en éste por haberse dedicado exclusivamente á dicha enseñaanza durante muchos años hasta el día de su reciente fallecimiento, bien se manifiesta en su discípulo y continuador el concertista Pujol, que ha dirigido la de Vidiella, la de Calado y la de Granados, pianistas todos, éstos y aquél, de excepcionales facultades, que han brillado y están llamados á brillar como grandes concertistas, aplaudidos aquí y fuera de aquí, y á formar buenos discípulos, los que, sin abandonar la carrera de concertista, se dedican á la enseñaanza como Vidiella y Granados.

No echamos en el olvido á Albéniz, catalán, como todos los citados, porque aunque recibiera aquí su primera enseñaanza, no procede de la escuela de piano que con justo título hemos llamado catalana, que cuenta, además de los pianistas concertistas nombrados, buenos profesores, buenos *maîtreclavier*, ilustrados y conoedores inteligentísimos del mecanismo y de toda la parte didáctica del piano. Ellos nos escusarán [sic] si no podemos citar á todos los muy dignísimos que cuenta esta capital, porque no es ahora momento oportuno para hacerlo y no podríamos perdonarnos nunca incurrir en olvidos que lamentaríamos nosotros mas que ellos, si se sentían ofendidos por esta causa.

Tanto cuanto se han distinguido en el órden de cualidades relevantes que se necesitan para brillar con merecido aplauso interpretando la música de concierto y, á la vez, las que han necesitado poner en acción para formar tan sólida enseñaanza como es de elogiar sin rebozo y hasta con orgullo, tanto mas es de estrañar que no se hayan significado en la producción musical inherente al piano, á escepcion de Albeniz [sic], y, en parte no tan crecida, si bien genial, Granados, que han dado buena muestra de notables cualidades para la composición.

Si en todos aqué los [sic] las manifestaciones que ha producido el compositor, no se han elevado á la altura del pianista, en cambio todos ellos y con ellos todos los profesores de piano de mayor nota, sin olvidar á los llamados pianistas de café, han favorecido con sus luces y conocimientos, directa ó indirectamente, la educación pública en general en la parte reservada á su campo de acción, difundiendo prodigiosamente y popularizando los clásicos del piano. Sin ellos, no cabe negarlo, no habrían llegado hasta el público esas obras sanas de la música pura. El público inteligente, disgustado, verdaderamente, de la marcha del teatro en esta capital, no ha tenido, ni tiene hasta ahora, otro aliciente á sus gustos ilustrados que el que le ofrece el culto al clasicismo pianístico. La influencia de la orquesta en el mundo aquí ignorado del concierto por lo que hace á la educación musical, que debía haberse alimentado y robustecido, corriendo á la par de la influencia pianística, aquella pública y ésta privada, tanto mas beneficiosas ambas cuanto mejor se secundan, no se ha dejado sentir, mengua causa

confesarlo, porque una capital como la nuestra no posee una Sociedad de conciertos como la que posee Madrid, ni siquiera una modesta sociedad de cuartetos como las que tienen Bilbao, Valencia, Málaga y otras ciudades mas modestas, porque, digámoslo sin ambages, la escuela de violín que ha de realizar ese milagro de Mahoma que aguardan los aficionados con expectación que raya en inocentona, no ha asomado todavía en ninguna parte y no lleva trazas de hacer, mal que nos pese afirmarlo, lo que ha hecho sencilla y laudablemente la iniciativa particular de media docena de bravos pianistas concertistas, formando una escuela y una notable escuela de piano.

El lector hará los comentarios que le sugiera el estado de cosas que acabamos de exponer con inquebrantable y rigurosa imparcialidad.

Han venido hoy á cuento todas esas reflexiones y no huelgan, así lo queremos creer por lo menos, desde el momento en que aparecen motivadas por los justos aplausos con que el público de esta capital ha festejado á un pianista de tan excepcionales facultades como Vidiella, queriendo aprovechar nosotros esta ocasión para preconizar las excelencias de una escuela, la única musical sólida que poseemos, que tan excelentes resultados ha obtenido y ofrece una prueba elocuente de lo que la iniciativa particular ha alcanzado.”⁴³⁴

En tercer lloc, al 1894 veiem que el terme d'escola s'empra de forma natural al referir-se a l'escola de piano que exhibeix el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II: “La clase de piano es la que merece

⁴³⁴ PEDRELL, Felip. *Vidiella y la escuela catalana de piano*, 1891, pàgs. 14023-14025.

lugar preferente, no tan solo por ser la que cuenta con mayor número de alumnos, sí que también porque en general estos hacen ostentación de buena escuela y de seguir, por tanto, con provecho los estudios”.⁴³⁵

En un article posterior sobre el “Conservatorio del Liceo”, es recomana a la jove pianista Sampere que, si vol progressar, es fixi en els models que hi ha a Barcelona perquè “en esta escuela tiene en nuestra capital tres valuosos modelos que estudiar: Albéniz, Calado y Vidiella”.⁴³⁶

Però al parlar d’escola de piano els periodistes sempre s’acaben referint a l’escola nacional espanyola, tot i que sigui en articles que es titulin “Músicos catalanes”: “Por referirse á artistas catalanes que honran el nombre de su país á la vez que ilustran el nombre propio, tenemos mucho gusto en reproducir lo siguiente que escribe en *Pro Patria* crítico tan aventajado como el señor Mitjana: “No hace mucho tiempo que desde este mismo lugar, al ocuparme de la música contemporánea en España, citaba á Enrique Granados, como uno de los mantenedores de la escuela nacional y una de las más fundadas esperanzas del arte español [...] No es una utopia, no, la creación de nuestra escuela musical, y Granados lo demuestra claramente”.⁴³⁷

En quart lloc, el 30 d’octubre de 1907 Granados i Malats van interpretar a la *Sala Novedades* de Barcelona un concert per a dos pianos. *La Revista Musical Catalana*,⁴³⁸ en la crítica que va fer del concert, utilitza el terme “escola”, englobant als dos pianistes com a membres de la mateixa al reconèixe’ls un anàleg estil: “Raras veces se dará la ocasión de escuchar juntos a dos pianistas de tanto renombre como Granados y Malats, de cuyos méritos artísticos todo el mundo es admirador. Si a esto añadimos las afinidades de

⁴³⁵ *La Vanguardia*, 1-03-1894, pàg. 3.

⁴³⁶ *La Vanguardia*, 27-05-1895, pàg. 3.

⁴³⁷ *La Vanguardia*, 6-07-1894, pàg. 4.

⁴³⁸ *La Revista Musical Catalana* va néixer l’any 1904 sota l’òrbita de la naixent Associació de l’Orfeó Català, com una publicació de caràcter musicològic i de divulgació de l’activitat musical que en aquells moments es portava a terme en l’àmbit català.

temperamento, escuela, y estilo que los dos presentan aun dentro de su personalidad, ¿encontraremos un conjunto más acabado y perfecto?”.⁴³⁹

Aquestes tres notes de premsa podrien ser algunes mostres de la naixent voluntat de relacionar la tècnica dels pianistes catalans fruit del discurs romàntic de l'època. Tot i que també tenim altres mostres a la premsa on es parla d'escola espanyola, com quan mor Joan Baptista Pujol i a *Le Ménestrel* s'escriu que ha mort el “veritable chef de l'école espagnole de piano”.⁴⁴⁰

Però, en l'àmbit interpretatiu i de transmissió de coneixements musicals, els protagonistes del que seria l'escola de piano catalana, comparteixen unes característiques comunes?

Recordem que en la nostra anàlisi hem vist que, pel que fa als elements tècnics i sonors, hi ha uns trets comuns, que van evolucionant: la formació a París, la creació d'uns mètodes per a piano creats pels mateixos mestres del conservatori que repeteixen uns mateixos processos d'estudi mecànics, l'ús d'un repertori comú en els programes de concerts, i la preocupació pel pedal ressonador.

Alhora, gràcies a la situació portuària de Barcelona, el tipus de piano dominant a Catalunya fins a la segona meitat del segle XIX és el sistema vienès -per després passar al sistema americà-, mentre a Madrid regna el sistema anglès. Aquest és un element important que també repercuteix en la interpretació i que fa decantar la balança cap a la singularitat de l'escola pianística entorn de Barcelona.

Aquests trets musicals, però, no estan suficientment diferenciats d'altres escoles per a poder justificar que musicalment es pugui parlar d'“escola de piano catalana”. Tot i això, amb els elements de tipus identitari sí que veiem clarament que l'etiqueta “escola de piano catalana” té una funcionalitat necessària a l'època, perquè respon a la necessitat de fonamentar una identitat col·lectiva. Aquesta necessitat de crear un imaginari col·lectiu és

⁴⁴⁰ *Lé Ménestrel*, 8-01-1889, pàg. 15.

l'eix de moltes activitats musicals com la que estudia la Isabel Ferrer en la seva tesi doctoral, en la qual llegim:

“Qualsevol col·lectivitat, habitants d'un tros de terra, que cerque una identitat necessita uns referents simbòlics on aferrar-se per tal de portar a terme de forma efectiva els processos d'identificació comunitària. Li calen per a construir-se un imaginari que fonamente la seua identitat grupal. Simultàniament, la creació i manteniment d'aquest cosmos al·legòric ha de servir també per a individualitzar-la de la resta de col·lectivitats que l'envolten, un procés que es duu a terme a partir de la confrontació amb l'Altre”.⁴⁴¹

Per tant, el fet que existeixi l'etiqueta és perquè a l'època hi va haver la necessitat social –junt amb un interès pedagògic nacional que s'anava formant a finals del segle XIX– de ser-hi, de que existís. I aquest també ha estat el motiu perquè en l'àmbit discursiu s'hagi anat emprant aquesta terminologia.

⁴⁴¹ SENABRE, Isabel. *Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera*. Tesi doctoral, 2013, pàg. 44.

CAPÍTOL 6

Som al 1901 i comença el segle XX. A la taverna Els Quatre Gats, els socis Pere Romeu i Ramon Casas despenegen un quadre que fins aleshores presidia el local. S'hi veuen dos homes barbuts, vestits de blanc, els pantalons ajustats i apujats a mitja cama, una faixa fosca i uns barrets blancs, conduint un tàndem. [...]

El canvi del quadre que presidia Els Quatre Gats va ser simbòlic, com tantes altres coses que feien els pintors barcelonins del modernisme. [...] Al quadre del tàndem, Ramon Casas el va anomenar Fi del segle XIX, mentre que el quadre del cotxe el van intitular Començament del segle XX. Era molt significatiu, perquè realment el segle XX seria el segle de la velocitat, i el canvi de la bicicleta –un vehicle, d'altra banda, també força modern– per l'automòbil era rellevant.

Barcelona.

Una biografia, Enric Calpena, 2015

CAPÍTOL 6. CONCLUSIONS

Aquesta recerca aporta les bases del desenvolupament del mestratge pianístic a Barcelona a la segona meitat del segle XIX a l'identificar la xarxa d'institucions formatives i la correlació dels professors que desenvolupaven la docència, bé a través d'acadèmies particulars, bé a través dels conservatoris. Des d'un quadre sinòptic recollim les diferents generacions de mestres i pianistes d'aquesta etapa, on encaixen tots els personatges biografiats. Finalment reunim un grup significatiu de textos pedagògics que situen les pautes de la tècnica pianística del moment.

Per entendre el desenvolupament de l'activitat pedagògica a Barcelona hem hagut de conèixer, en primer lloc, quin era el context socioeducatiu.

A Espanya ja hi havia hagut diversos intents d'establir una educació pública general i gratuïta abans de la Llei General d'Instrucció Pública de 1857. Des de la Constitució de 1812 fins al projecte de les Escoles Normals de 1834 l'Estat fracassà per manca de voluntat política i una exígua, a vegades inexistent, disposició de recursos econòmics. No s'aconseguí que l'escola fos un element d'integració nacional, al contrari del que s'esdevingué a França. Barcelona, en ple procés de transformació gràcies als processos d'industrialització i la voluntat social de modernitat, hagué de construir un espai dins un estat molt centralitzat, en el que la societat civil va suplir les mancances organitzatives. El context sociocultural d'aquell moment històric coincidí amb un augment de la població i un analfabetisme que anava en un constant decreixement, tot i que força lent. D'altra banda, aquella va ser una època de conflictes entre els obrers i els burgesos, al mateix temps que es desenvolupaven els moviments nacionalistes així com també esclatà amb virulència el pensament anarquista.

Simultàniament, la classe burgesa propicià la creació de noves formes d'oci, on la música es convertí en un símbol de l'ascens social. Esdeveniments com l'Exposició Universal de 1888 projectaren la ciutat a nivell internacional. El

moment redreçava la voluntat de la ciutat per a sortir del pairalisme i el provincianisme que havien marcat fins llavors el segle. És a dir, es produí un estira-i-arronsa de forces que aturaren o acceleraren el progrés de la metròpoli. Aquestes forces permeteren l'aparició d'un entorn cultural i educatiu molt avançat entre les capes socials altes. Pel que fa al terreny musical, aquesta manifestació exterioritzada del progrés de la nova classe afavorí una evolució en la fabricació del piano, l'instrument que no podia faltar a les llars burgeses. Aquell moment d'enriquiment econòmic no va poder amagar unes marcades desigualtats socials tant en aspectes socials com de gènere. Possiblement, els models conservadors en les pautes socials foren aquí molt difícils de trencar, en comparació amb altres països europeus. Aquesta situació explica perquè sortiren de les escoles de música grans pianistes de sexe masculí, mentre que les dones quedaven arraconades, i rara vegada podien superar l'espai de pianistes aficionades. Eren, generalment, dones amb talents molt polivalents, que alternaven els estudis de piano amb altres activitats. La dona burgesa podia cultivar-se a través de la pintura, la lectura o la música, però en el domini íntim de la casa i sempre reduïda a la categoria d'*amateur*, perquè el rol de pianista virtuós estava reservat a l'home. La música que fan les dones és considerada un ornament i aquesta concepció és la mateixa que hi ha en el terreny educatiu ja que l'educació musical és una matèria optativa en l'ensenyament reglat.

Tot i això, Barcelona reuneix tots els components per a ser una ciutat molt activa musicalment, amb aficionats, auditoris, orquestres, músics, professors de música, compositors, fabricants, corals d'obriers, etc., on aprendre a tocar el piano esdevé un símbol de bon gust i distinció. A partir de mitjans del segle XIX la popularitat del piano és màxima i ens trobem amb un autèntic fervor per aquest instrument, que es manifesta en els constants anuncis a la premsa de l'època per a llogar, comprar o vendre pianos i partitures, amb els oferiments de classes de piano particulars o en acadèmies privades, anuncis d'afinadors, i amb articles i crítiques sobre vetllades pianístiques. La mecanització en la seva fabricació va fer que se'n pogués augmentar

considerablement la producció, amb el que el preu va baixar i comprar un piano va ser cada vegada més assequible. De retruc, la indústria editorial, la composició, l'arranjament de peces de moda i l'ensenyament van formar un negoci que s'autoalimentava.

L'estada dels pianistes catalans que van anar a formar-se a París és una mostra de les relacions que es van establir entre França i Catalunya. Si en la primera meitat del segle XIX aquestes relacions van venir marcades per èxodes polítics –els “afrancesats” i les guerres carlines-, la segona meitat ho van ser per èxodes pedagògics. La fama de les classes instrumentals del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París de Zimmerman, Adam, Laurént, Marmontel, Herz, Bériot, etc. era incontestable. Tant és així que, des d'un punt de vista històric, en la consciència del públic francès, el piano i el Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París van néixer alhora. Els pianistes catalans que volen perfeccionar la seva tècnica s'hi van a formar, i les visites són incessants. Es dirigeixen a Milà, Londres, Brusel·les, però sobretot, a la *ville lumière*.

A través dels mètodes escrits pels mestres que estaven al capdavant del Conservatoire National de Musique et de Déclamation, i les valoracions que escrivien sobre l'evolució dels alumnes intuïm que la idea de pianista que es cercava era la de virtuós per damunt de la del pianista acompanyant. Sense anar més lluny, la celebració del prestigiós Grand Prix de piano del mateix conservatori estava concebut per a ser una mostra del nivell tècnic dels pianistes. Interessaven els premis i les exhibicions, que responen a l'ideal romàntic del pianista virtuós que fa córrer tant les masses parisines com les de Barcelona. La noció de públic ja ha canviat radicalment al segle XIX i ha passat de ser elitista a nombrós, on hi ha melòmans de salons, i qualsevol persona interessada en el piano pot assistir a aquests concerts.

També hem entès com l'ensenyament de l'Schola Cantorum va contribuir a consolidar el nacionalisme musical francès en la recuperació històrica de la literatura musical i com els músics catalans s'hi van sentir acollits. No tan sols perquè podien estudiar-hi sense cap restricció en relació amb l'edat ni la

nacionalitat, sinó perquè el programa d'estudis que oferia responia millor a les aspiracions eclèctiques dels pianistes catalans. A més, la creació de l'Orfeó Català el 1891, tres anys abans que el naixement de l'Schola Cantorum, compartia la fita per a la recuperació de la cultura i és per això que, en ple Modernisme, les dues entitats van compartir objectius i van realitzar intercanvis musicals fins el 1931. Tant és així que a partir de 1901 la presència d'alumnat de procedència catalana al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París disminueix perquè l'obertura de l'Schola Cantorum al 1894 i la seva expansió al tombant del segle XX aconsegueix incorporar aquests alumnes.

L'oferta d'ensenyament musical a Barcelona a la segona meitat de segle era força variada i en l'aprenentatge del piano convivia diferents nivells d'educació musical.

En primer lloc s'ofrena un nivell més *amateur* que queda palès en els anuncis a la premsa des de finals del segle XVIII. Un altre indicador de l'entusiasme per aprendre a tocar és l'elevat nombre de professors de piano que hi ha registrats a l'Anuari Riera en relació amb els professors de música generalistes. L'aprenentatge es podia portar a terme a través de classes particulars a domicili i des del darrer terç de segle es començaren a significar de manera molt singular les acadèmies dirigides per destacats concertistes, compositors de renom, o pianistes virtuoses com Nicolau, Pujol o Granados. No sempre estaven vinculades a grans escoles oficials, i s'hi ensenyava piano i d'altres matèries.

Es demostra que les escoles de música es situaven en un perímetre molt precís de la ciutat. Es localitzen en dues zones: una en el centre històric de la Barcelona medieval i una altra zona més al nord, just per sobre de la plaça de Catalunya, a la dreta i l'esquerra de l'Eixample.

En un segon terme hi havia el nivell professional que es desenvolupava en els dos conservatoris de la ciutat: el Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II i l'Escuela Municipal de Música. A través dels cronogrames del

capítol 3 podem veure els professors que hi van exercir en els diferents nivells (*maestrino/a*, professor/a de l'escola elemental, superior, catedràtic, honorari i supernumerari) i com també la seva categoria podia variar. La majoria d'aquests professors es van formar amb grans figures del pianisme europeu, i també, en el cas de Pere Tintorer, amb la figura de Pedro Albéniz, el màxim representant de l'escola pianística espanyola.

A l'hora de concretar l'inici de les classes de piano al Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II ens hem trobat amb informacions contraposades. Un cop contrastades hem inferit que fou al 1849 quan Tintorer, ja havent tornat de Lyon, inicia aquest ensenyament al conservatori, essent l'inici del mestratge pianístic institucionalitzat a la ciutat de Barcelona. Pel que fa a l'Escuela Municipal de Música el piano ja consta en el primer quadre d'ensenyaments d'aquesta entitat al 1886, amb Joan Baptista Pujol al capdavant. L'elevat nombre de professors de piano que es postulen per a formar part d'aquesta institució a través d'oposicions ens ha advertit del gran interès que suscitaven aquestes places.

Pel que fa a la figura del professor de piano hem destacat una diversificació en la seva faceta professional, ja que participava en concerts i recitals, es dedicava a la interpretació, feia d'empresari, organitzava concursos de piano, i també impartia classes particulars "a domicili", en escoles de música privades o tocava en cafès com a forma d'incrementar els seus ingressos econòmics. Aquesta pluriocupació, que ja es venia donant a la primera meitat del segle XIX i que continua a la segona sols decreix en el moment en què la figura de l'intèrpret aconsegueix un cert estatus i així ingressos econòmics més alts que els permetin no haver de buscar altres ocupacions paral·leles. Tot i això, la queixa per la precarietat dels sous dels mestres de piano és una constant a la premsa d'aquest període.

Ens hem centrat en tres de les ocupacions més comunes que podien realitzar els mestres de piano: pianista de cafè, editor i intèrpret.

Al cafè els mestres no tan sols hi tocaven sinó que també hi feien classes particulars, com hem vist que s'anunciaven ja el 1831. Els primers cafès són

hereus dels *cafetines*, que eren tavernes situades en les barriades obreres del Raval i la Barceloneta, on els músics actuaven de forma improvisada. Més tard el cafè es modernitza i a partir de 1835, i seguint la moda francesa, passa a ser el centre de la sociabilitat burgesa de l'època. L'oferta musical dels cafès constitueix el valor afegit per entretenir al públic, on el pianista passa a ser l'element diferencial que fa decidir al client on passar la tarda. Tenim constància de pianistes de renom com Tintorer, Albéniz, Vidiella, Joan Baptista Pujol o Granados, que van començar la seva carrera tocant als cafès. Entre 1847 i 1862 els cafès representen l'avantguarda del moviment urbà. Evolucionen a mesura que l'afició musical dels barcelonins també ho fa i cada cafè passa a contractar un pianista fix, fet que també s'utilitzarà com a element de rivalitat entre els mateixos locals. Alhora, al piano també l'acompanyaran altre instruments com l'harmòni, el violí o el violoncel.

Quant a l'edició de les obres, fins al segle XIX l'autor s'encarregava de negociar la publicació amb l'impressor, però en néixer la figura d'editor, l'impressor farà alhora d'editor. Aquest editor publicita els intèrprets que li interessa promocionar i compra i comercialitza mètodes de professors reconeguts de l'estranger que després distribueix i comercialitzava a Barcelona, sobretot entre les entitats pedagògiques. Alguns dels que tenien bona formació musical també elaboraven obres didàctiques per tal d'arribar a un públic més ampli. Una de les figures que encarna el perfil de mestre i editor és Joan Baptista Pujol. Pujol va fundar l'editorial musical Pujol & Cia des de la que va donar a conèixer a Espanya les obres internacionals més prestigioses.

Pel que fa a la interpretació veiem com són moltes les figures destacades que compaginen aquesta faceta amb la pedagògica. Dues vessants que es desenvolupen simultàniament o bé en preval una sobre l'altra. L'efectisme de la tècnica virtuosística que es coneixia a Europa des de la dècada de 1830 es difon a Barcelona cap a la meitat del segle XIX, amb les visites de figures internacionals del món de la interpretació a Barcelona com Liszt, Thalberg o Gottschalk, que fan augmentar el contacte dels músics amb els avenços

interpretatius dels principals centres musicals estrangers i esdevenen un fort estímul per a perfeccionar la tècnica ja que els joves estudiants volen imitar aquest virtuosisme. Aquesta exigència en el camp de la interpretació provoca una gran evolució de la tècnica i alhora, la recepció d'aquests músics també ajuda a regenerar la cultural musical de la societat burgesa barcelonina.

Tanmateix, l'exigència que representava ser un pianista virtuós fa que els músics s'hagin de decantar per una o altra activitat, ja que les hores d'estudi no són compatibles amb fer de professor. Tot i això, foren pocs els pianistes que van poder deixar de banda l'ensenyament per a dedicar-se únicament a la interpretació.

Quant a la formació dels mestres de piano i a la transmissió de la tècnica pianística hem exposat un esquema que reflecteix les relacions que es van establir entre ells i els seus alumnes. A partir d'aquest esquema es ressegueix la vivència dels músics centrant l'interès en l'aspecte pedagògic. Es constaten "fases" o grups d'alumnes i professors claus que fan avançar i desenvolupar l'escola pianística a Barcelona.

Com a antecedents tindríem els mestres que van formar a Pere Tintorer, els perfils dels quals representen les diferents fonts d'on s'origina l'aprenentatge pianístic a la ciutat. Trobem a un organista: Carles Baguer (1768-1808), home clau en l'enllaç de la música catalana de finals del segle XVIII i principis del XIX, professors de solfeig i piano al Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, Ramon Carnicer (1789-1855) i Pedro Albéniz (1795-1855) respectivament, i professors que imparteixen classes a París, com Pierre-Zimmermann (1785-1853) i Franz Liszt (1811-1886).

Així tenim a Pere Tintorer com a iniciador del mestratge pianístic institucionalitzat a la ciutat. Recordem que el més probable és que fos ell comencés a exercir com a mestre de piano al Conservatorio de Música y Declamación de S. M. Isabel II.

Posteriorment vénen el grup dels deixebles de Pere Tintorer. És a dir, els que estudien amb el seu mètode i els seus estudis per a piano, entre d'altre

repertori. Bona part són continuadors d'aquest mestratge dins del mateix conservatori (com Josep Còdol, Agustí L. Salvans, Joan Lamote de Grignon) o en l'Escuela Municipal de Música (Joan Baptista Pujol), i d'altres projectant la seva carrera pianística fora del conservatori (Maties Miquel).

La propera fase estaria constituïda pels alumnes de Joan Baptista Pujol. D'aquests, distingim aquells que combinen l'ensenyament amb la professió i aquells que es consagren com a pianistes. Cal posar en relleu que aquells pianistes que s'especialitzen a l'estranger i encaren la seva vida vers la interpretació de l'instrument lògicament no tenen un conjunt d'alumnes importants. I a la vegada observem que aquells que trien el camí de la docència són els que han rebut menys formació a l'estranger. Aquest fet reflecteix la imatge del Conservatoire National de Musique et de Déclamation com a conservatori modèlic, ja que sembla ser un condicionant –que no una garantia– per aquells que volien desenvolupar una carrera com a intèrprets.

I un últim grup, que s'endinsa ja al segle XX, el formarien els alumnes dels músics que s'han dedicat a l'ensenyament del piano, és a dir, tot el reguitzell d'estudiants que tenen Joan Baptista Pellicer, Carles G. Vidiella, Ricard Viñes i Enric Granados.

En resum, el perfil del músic, i del professor de música en particular, ha estat històricament polifacètic, tal com també succeeix a l'època que ens ocupa. No obstant, de la mateixa manera que l'oferta d'ensenyament és molt variada –des del nivell professional a l'*amateur*–, així ho és també l'activitat de l'ensenyament –des d'aquell músic centrat quasi exclusivament en l'activitat de mestre, a aquell que ha de combinar diverses activitats musicals per a poder subsistir.

Recapitulant, durant la primera meitat del segle XIX l'escola pianística més difosa a Europa, representada per F. Kalkbrenner i H. Herz, era partidària d'utilitzar exclusivament els dits i la mà des del canell, anul·lant tota participació del braç i l'avantbraç. Pel que fa concretament a la pedagogia pianística francesa, que és d'on bevien els nostres pianistes, tenim que a

principis del segle XIX la seva característica principal era l'eclecticisme: es recolzava en la primitiva escola vienesa, que es va instaurar abans que l'anglesa a París, però ja mostrava uns recursos tècnics més evolucionats – amplitud de dinàmiques, varietat d'articulació i dificultat en els dissenys d'exercicis-, força similars als perseguits per l'escola anglesa des de finals del segle XVIII i que trobem presents en els estudis publicats a Barcelona.

En l'anàlisi dels primers exercicis de Tintorer observem com estan molt centrats en una tècnica digital, ja que els exercicis que es proposen són de posició fixa, amb la caiguda de la mà des del canell, és a dir, en una tècnica més “de dit” pròpia de l'escola vienesa, i menys braquial com postulava l'anglesa. Pere Tintorer mostra bé aquest concepte tècnic en el pròleg a l'octava edició del *Curso Completo de piano* on explica que els dits són els únics agents per treure so.

L'entusiasme pel tecnicisme també es constata amb el títol “*Gimnasia diària del pianista [...]*” de Pere Tintorer, que ens remet a l'exercici rutinari que havia de fer tot pianista.

L'alumne Pujol també il·lustra aquesta mateixa idea en el seu mètode. I com podem llegir en el pròleg del seu mètode introdueix l'articulació “d'avantbraç”. Aquesta és la primera vegada –dins les obres objecte del nostre estudi– on s'introdueix el terme d'aquesta articulació i això ens fa pensar en l'adquisició de la nova execució pianística que neix al voltant de 1830 –representada per Chopin en l'aspecte pedagògic, i en Liszt pel que fa a la interpretació pianística– i que contempla ja la participació del braç.

Un altre fet que ens demostra un progrés en la tècnica pianística es dona en relació amb l'exercici mitjançant sistemes artificials. Mentre Tintorer i Gavagnach recomanen explícitament l'aparell de Kalkbrenner, Pujol descarta tot sistema artificial per a la pràctica de l'instrument. Així veiem com Pujol, altra vegada, es desmarca d'aquesta línia més “dura” que representava Kalkbrenner i es comença a allunyar del sistema més tradicional propi de la primera meitat de segle.

L'element més determinant d'aquesta constatació en l'avenç de la tècnica la trobem en els mètodes de Joan Baptista Pujol i Agustí Quintas. Els títols *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales [...]* i *Nueva Técnica del Piano[...]*, que en un principi suggereixen que comença a produir-se la introducció de les noves tendències pedagogicotècniques que s'estaven formulant a França, Alemanya i Anglaterra, no acaben de plasmar els aspectes propis de l'"escola del pes" però sí que anticipen els moviments actius d'avantbraç per a l'execució d'octaves i acords i l'abandonament, com hem dit, del *guiamans*. Per tant, podem afirmar que es coneixien i es practicaven a Barcelona alguns dels recursos propis de la tècnica i la didàctica pianística europea de l'últim terç del segle XIX.

La valoració d'una tècnica pianística acurada es reflecteix en el nivell tècnic de les peces destinades als alumnes del conservatori. Si ens fixem, per exemple, en els llibres d'estudis que van dirigits als alumnes del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II podrem comprovar que els *Estudios melódicos* de Gavagnach, que estan destinats al curs de preliminar de piano, es componen d'estudis curts i melòdics amb una complexitat important, sobretot les últimes peces. El mateix passa amb els *25 Estudios*, que pensats per a un quart curs de piano, on es plantegen estudis a quatre veus, amb canvis de compàs i armadura en el mateix estudi, i un treball madur de coordinació i resolució de ritmes complexos.

Després d'examinar les obres veiem que l'ensenyament a Barcelona presentava característiques similars a la metodologia de la resta de l'estranger i d'Espanya perquè els pedagogs s'havien educat a París, on van poder aprendre la tècnica francesa, que era el patró a seguir per Europa a la segona meitat del s. XIX. Per tant, la pedagogia a Barcelona, com també passava a Madrid, s'anava "actualitzant". Recordem que l'École Royale de Chant de París, fundada des de 1784, oferia una pràctica pedagògica especialitzada que va ser el model per als altres conservatoris europeus. I és aquí on neix el model didàctic dels mestres que voldran desenvolupar

aquesta tasca. Bona part dels pedagogs de Barcelona es formen amb els grans pianistes del moment: Tintorer es va formar a l'estranger amb els representants del virtuosisme pianístic europeu, Pujol amb Laurént, Vicent Costa i Nogueras estudia amb Hans von Bülow i aquest, repetim, és un dels motius per entendre la penetració de la didàctica pianística dels compositors estrangers a Barcelona.

D'aquesta manera podem dir que la pedagogia pianística a Barcelona va avançar especialment gràcies a la producció material de Tintorer i Joan Baptista Pujol perquè no hi ha cap altra obra que mostri l'adquisició de la tècnica pianística de forma tan clara. I va seguir creixent amb pedagogs tan importants com Pellicer i Vidiella. Aquest últim, per exemple, va dedicar la seva vida a l'ensenyament del piano i en la seva acadèmia particular va poder formar molts pianistes.

Finalment, darrere l'anomenada "escola catalana de piano" hem vist que hi ha quelcom més que una coincidència geogràfica, hi ha importants factors que conflueixen: elements de tipus econòmic -una zona portuària més desenvolupada i econòmicament més potent, amb editors com Bernareggi o Vidal que, gràcies a les seves relacions amb l'exterior obtenen literatura estrangera que es feia servir, amb tota seguretat, a la ciutat de Barcelona-; un major nombre de concerts i nombre de venda de pianos, factors culturals -la creació d'un repertori-, i idiosincràtics -una manera d'entendre la finalitat de la música-, i de creació d'un determinat repertori que s'emmiralla en Europa. Tot i així, també hem entès que si fins al segle XVIII teníem un únic model d'interpretació i tan sols es plantejaven qüestions tècniques en relació amb la mà o la digitació, arribada l'època que ens ocupa, amb els diversos tipus d'atac, sorgeix la necessitat de plasmar en un text pedagògic la tècnica pianística. Aquí s'hi suma l'afany del romanticisme per categoritzar en teories i escoles aquesta tècnica, i d'aquí la conceptualització del terme, més producte de la historiografia posterior, que bateja amb aquest terme el grup de músics estudiats. Tanmateix, si tornem a mirar la línia de deixebles de Pujol, veiem una sèrie de noms de pianistes que parlen per si mateixos:

Carles G. Vidiella, Isaac Albéniz, Màrius Calado, Enric Granados, Joaquim Malats, Ricard Viñes, Joaquim Canals, Agustí Quintas i un llarg etcètera. No es tracta, per tant, de talents individuals que coincideixen en el temps amb un mateix professor, sinó d'una línia potent i singular que beu de la mateixa font i que s'expandeix des de la ciutat de Barcelona.

ÍNDIX D'IMATGES, TAULES I MAPES

IMATGES

Agraïments

- 0.1. *El Pla de l'Os i La Casa dels Paraigües*, Barcelona, 1891. 12
Fotografia extreta de <<https://goo.gl/pE5g1X>> [Consulta: 5-08-2017].

Capítol 1

- 1.1. *La teixidora*, Joan Planella, 1882. Fotografia extreta de 51
<<https://goo.gl/BQpuJw>> [Consulta: 5-08-2017].
- 1.2. *Femme au Piano*, Ramon Casas, 1898. Fotografia extreta de 51
<<https://goo.gl/jmCeJd>> [Consulta: 5-08-2017].
- 1.3. *La família del banquero Flaquer*, Joaquim Espalter, 1880. 63
Fotografia extreta de <<https://goo.gl/HMEUy8>> [Consulta: 5-08-2017].

Capítol 2

- 2.1. La classe de Charles de Bériot al Conservatori de París, 1894-95. 84
(D'esquerra a dreta: Maurice Ravel, Camille Decreus, Gaston Lévy, Edouard Bernard, Fernand Lemaire, Charles de Bériot (assis au piano), Henri Schidenhelm, Jules Robichon, Joachim Malats (assis au piano), Marcel Chadeigne, Ricardo Viñes, Cortes, André Salomon, Ferdinand Motte-Lacroix), Fotografia extreta de <<https://goo.gl/rG4Uxi>> [Consulta: 5-08-2017].
- 2.2. Enseignement musical. Instruments à touches et à cordes, 1850, 87
Sèrie AJ/37, 269 a 270, ANF.
- 2.3. Examen Semestriel, Juin, 1853, Sèrie AJ37, 271 a 272, ANF. 91
- 2.4. Portada de l'obra *Collection progressive arrangée et doigtée* 92

expressament pour l'etude de ses enfants par J. Zimmerman, Professeur a l'École Royale de J. Zimmermann, ANF.

2.5. Valoracions de Laurént sobre les classes de piano dels seus alumnes al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, 1853, Sèrie AJ/37, ANF. 93

2.6. Pintura d'A. Marmontel del *Catalogue des tableaux de M. A. Marmontel*, 1898, ANF. 95

2.7. Professorat de les classes de piano al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, 1850, Sèrie AJ/37, ANF. 96

2.8. Valoracions de Bériot sobre les classes de piano dels seus alumnes al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, Sèrie AJ/37, ANF. 99

Capítol 3

3.1. Dibuix de Pere Tintorer, extret de <<https://goo.gl/WiVSEq>> [Consulta: 5-08-2017]. 116

3.2. *La Vanguardia*, 20-09-1892, pàg. 1. 155

3.3. *La Vanguardia*, 24-03-1895, pàg. 3. 155

3.4. *Reglamento y Plan de estudios de la Academia Granados*, 1910, Inventari Joaquim Pena, M6987/22, BNC. 167

Capítol 4

4.1. Anunci de *La Vanguardia*, 09-02-1885, pàg. 3. 188

4.2. Anunci de *La Vanguardia*, 1-12-1896, pàg. 8. 189

4.3. Fotografia del Gran Café del siglo XX, conegut com "La Pajarera", 1888-1895, Fotografia extreta de <<https://goo.gl/42g1vG>> [Consulta: 5-08-2017]. 199

Capítol 5

5.1. Marca a la portada del <i>Curso completo de piano</i> de Pere Tintorer, BNC.	261
5.2. Segell de la Medalla d'or de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, <i>Curso completo de piano</i> de Pere Tintorer, BNC.	263
5.3. Portada dels <i>25 Estudios de mecanismo y estilo</i> op. 100 de Pere Tintorer, [18--], BNC.	264
5.4. Portada del <i>Curso completo de piano</i> , de Pere Tintorer, BNC.	267
5.5. Portada del <i>Curso completo de piano</i> de Pere Tintorer, 8 ^a ed., BNC.	269
5.6. Posición de las manos en el teclado, del <i>Curso completo de piano</i> , 8a. edició, BNC.	272
5.7. Portada dels <i>Douze grandes études de mécanisme et de style pour le piano</i> op. 101 de Pere Tintorer, M/1961(2), [1876], BNE.	275
5.8. Portada del <i>El arte de preludiar, apéndice a mi curso completo de piano</i> op. 105 de Pere Tintorer, 1891, BNC.	277
5.9. Portada dels <i>Estudios Melódicos</i> , de Francisco de P. S. Gavagnach, [ca. 1900], BNC.	281
5.10. Portada dels <i>25 Estudios</i> , de Francesc de Paula S. Gavagnach, BNC.	283
5.11. Portada dels <i>18 Pequeños Estudios</i> d'Antonio Buyé, [entre 1882 i 1902], BNC.	287
5.12. Portada del <i>Nuevo Mecanismo del piano</i> de Joan Baptista Pujol, BNC.	290
5.13. Portada dels <i>Nuevos ejercicios para piano</i> d'Agustí Quintas, [ca. 1900], BNC.	298

TAULES

Capítol 1

1.1. Horari de les classes del Real Conservatorio de Música María Cristina al 1830. BERRIO, Julio R. Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833). Madrid: CSIC, 1970.	59
--	----

Capítol 3

3.1. Cronograma dels professors de piano als conservatoris de Barcelona (1850-1901).	134
--	-----

Capítol 4

4.1 Sous diaris a Barcelona 1856 i 1905.	187
4.2 Quadre sinòptic dels mestres de piano (1850-1901).	208

MAPES

Capítol 3

3.1. Mapa dels professors particulars de música i piano el 1901.	150
3.2. Mapa de les acadèmies de música, solfeig i piano el 1901.	161

FONTS I BIBLIOGRAFIA

Fonts manuscrites

Dels Archives Nationales de France de París:

F21/17/24537

AJ/37/374 Établissements d'élèves a l'étranger (1802-1915)

– **Enseignement (AJ/37/83-318, 386 et 488-578, 696-698, 705):**

AJ/37/154* (1850)

AJ/37/169* (1900)

AJ/37/196 (1886-1917)

AJ/37/235* Mathias

AJ/37/ 238*, 2 Marmontel

AJ/37/238*, 3 Herz

AJ/37/247 Nacionalités dels élèves

AJ37/386 Enseignement

– **Bibliothèque, archives, musée (AJ/37/319-321, 387 et 579):**

AJ/37/484 Riera (documents administratifs du personnel)

– **Élèves, aspirants et auditeurs (AJ/37/322-371*, 388-401, 580-691 et 695*):**

AJ/37/322 a 371* Aspirants (1796-1931)

AJ/37/333 Piano. Examens (1871-1895)

AJ/37/388* Registres d'inscription des élèves admis au Conservatoire (1862-1868)

AJ/37/395* Registres d'inscription des élèves admis au Conservatoire (1897-1903)

AJ/37/580-691 Aspirants et élèves

– **Comptabilité (AJ/37/14-63, 377-384 et 453-477):**

AJ/37/53 Concours 1829-60

AJ/37/53 Concours 1829-60

AJ/37/55 Enseignement 1829-1925

AJ/37/63 Élèves 1816-1922

– **Personnel (AJ/37/64-76, 375 et 478-484, 699-704):**

AJ37/67,3 Bériot

AJ37/67,4 Boïeldieu

AJ37/68 Coche

AJ37/68, 1 Cortot

AJ37/70,2 Laurent (F, A)

AJ37/71 Marmontel

AJ37/71, 1 Mathias, G.

AJ37/72/4 Zimmermann

AJ37/82 Méthodes

AJ/37/84 Piano

AJ/37/388-400 Aspirants et élèves

Arxius i biblioteques

AHCB Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona

AMCB Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona

ANF Archives Nationales de France, París

BIS Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne, París

BNC Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona

BNE Biblioteca Nacional de España, Madrid

BNF Bibliothèque Nationale de France, París

CDOC Centre de Documentació de l'Orfeó Català, Barcelona

IDIM Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, Barcelona

CNSMDP Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de París (Médiathèque Hector Berlioz)

MDMB Museu de la Música de Barcelona

Publicacions periòdiques

- *Anuari Riera*
- *Almanaque musical*
- *Annuaire des artistes*
- *L'Art Musical*
- *Le Courrier Musical*
- *El Diario de Barcelona*
- *La España Musical*
- *La Gaceta Musical Barcelonesa*
- *La Ilustración Musical Hispano-Americana*
- *Le Ménestrel*
- *Les Tablettes de la Schola*
- *Revue Musicale*
- *La Vanguardia*

Referències bibliogràfiques

A.

AAVV. *Història de la Catalunya Contemporània. De la guerra del Francès al nou Estatut*. Barcelona: Pòrtic, 2006.

AJUNTAMENT DE BARCELONA. *La Banda Municipal 1866-1944. Del carrer a la sala de concerts*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2006.

— *Materiales para la historia institucional de la ciudad*. Instituto Municipal de Historia, Vol. 16, MCMLXVI.

ALEMANY, Victoria. *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Tesi doctoral. València: Universitat Politècnica de València, 2006.

— “La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX” a *Anuario musical*. Revista de Musicología del CSIC, núm. 62, 2007.

ALIER, Roger i MATA, Francesc X. *El gran teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Francesc X. Mata, 1991.

ALMACELLAS, Josep M^a. *Banda Municipal de Barcelona: 1886-1944. Del carrer a la sala de concerts*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003.

ALMERICH, Luís. *El hostel, la fonda, la taberna y el café en la vida barcelonesa*. Barcelona: Llibreria Millá, 1945.

ALONSO, Celsa. “Los salones: un espacio musical para la España del XIX” a *Anuario Musical*, 45, 1993.

ÁLVAREZ, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

ANGLÉS, Higini; PENA, Joaquín. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor, 1954.

ARIÈS, P.; DUBY, G. (dir.). *Historia de la vida privada*. Vol. 8: Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada. Madrid: Taurus, 1992.

ARTEAGA, Fernando. *Celebridades Musicales ó sea, Biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de I. T. M. Seguí, 1886.

AVIÑOÀ, Xosé. *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.

— “Aquel año de 1845”. *Anuario Musical*. Barcelona: CSIC, núm. 45, 1990.

— “Choral singing in the 19th and 20 th Centuries”. *Catalan Historical Review*, núm. 2. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009.

— *Tecnología y creación musical*. Lleida: Editorial Milenio, 2014.

AVIÑOÀ, Xosé; CARBONELL, Jaume; CORTÈS, Francesc. “Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX” a *Enciclopèdia de la Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. 3. Barcelona: Ed. 62, 1999.

B.

BALDELLÓ, Mn. Francisco de P. *La música en Barcelona: noticias históricas*. Barcelona: Colección Barcelona y su historia, Llibreria Dalmau, 1943.

BERGADÀ, Montserrat. “El pianista compromès”. *Revista Musical Catalana*. Vol. 30, 1933.

— “Pedrell i els pianistes catalans a París”. *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992.

— *Les Pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Tours: Université François Robelais de Tours, 1997.

— “Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 1998.

— “Les pianistes espagnols au Conservatoires de Paris au XIXe siècle”, a Lesure, François, (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV).

BERNADÓ, Màrius. *Escrits musicals de de Ricard Viñes*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999.

BERRIO, Julio R. *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: CSIC, 1970.

BOLETÍN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. Vol. 7 (1865-1866-1867). Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de sordomudos y de ciegos, 1898.

BONASTRE, Francesc. *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Ajuntament de Barcelona, 1989.

BORDAS, Cristina. "Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández" a *Revista de Musicología*, XI/3, 1988.

BOUTAREL, Amédée. "Les origines du Conservatoire de Musique" a *Le Ménestrel*, 1883.

BROTONS, Ròmul. *La ciutat captiva. Barcelona, 1714-1860*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.

— *La ciutat expansiva. Barcelona, 1860-1900*. Ajuntament de Barcelona, 2015.

BRUGAROLAS, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcció, difusió y comercio*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

— "El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi". *Anuario Musical*, 71, 2016.

BURGOS, Esther. *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España (1830-1938)*. Madrid: ONCE, 2004.

C.

CABALLÉ, Tomàs. *Los viejos cafés de Barcelona*. Barcelona: Albón, 1946.

CABRÉ, Jaume. *Jo confesso*. Barcelona: Proa, 2001.

CALMELL, Cèsar. *La música europea en el context cultural de la primera meitat del segle XIX*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2006.

CALPENA, Enric. *Barcelona. Una biografia*. Barcelona: Edicions 62, 2015.

CANALS, Maria. *Una vida dins la música. Històries en rosa i negre*. Barcelona: Biblioteca Selecta, núm. 429, 1970.

CANUT, Ramón. *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894)*. Tesi doctoral. València: Universitat Jaume I, 2015.

CARBONELL, Jaume. "La música a Barcelona entre 1874 i 1890. Els condicionants del Modernisme musical" a *Revista de Catalunya*, 68. Barcelona, 1992.

— *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000.

CARRERA, Jaime. *La universidad, el instituto, los colegios y las escuelas de Barcelona en los siglos XVIII y XIX*. Barcelona: Bosch, 1957.

CASARES, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 Vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995.

— “El café concierto en España” a *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Vol. 2. Madrid: Editorial Complutense, 1994, pàgs. 1285-1296.

CASINI, Claudio. *El siglo XIX*. Madrid: Turner Musica, 1982.

CATHERINE DE ESPINOSA, France. *Chopin i l'ensenyament del piano. Nous aclariments*. Mallorca: Editorial Moll, 1998.

CERDÀ, Ildefons. "Monografía estadística de la clase obrera de Barcelona en 1856", apèndix al Vol. 2, a *Teoría General de la Urbanización*. Madrid: Imprenta Española, 1868.

CHAVARRI, Eduard. *Les escoles populars de música*. Barcelona: L'Avenç, 1906.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.

— *¿Una nessuna o centomila? Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística*. Ponència. Espanya: Ed. Musikeon, 2010.

COMAS, Ramón N. *Biografía de D. Ramon Vilanova*. Mataró: Felicià Horta, 1895.

COMELLAS, Montserrat. *El romanticisme musical a Barcelona. Els concerts*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Els llibres de la frontera, 2000.

Conservatori del Liceu. 1837, 3 segles al servei de la música. Barcelona: Conservatori del Liceu, 2002.

CORTÈS, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona: Base, 2011.

— “Les rapports du cercle de Felip Pedrell avec la France” a *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIIè-XIXè siècles*. Saints-Geosmes: Klincksieck, 2000 (Actes des Rencontres de Villecroze, IV).

— “Más que un alumno destacado de Mercadante: los nuevos aires italianos de Mariano Obiols”, a *Gli scambi musicali fra Italia Spagna nei secoli XVIII e XIX*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 2017 (en premsa).

CUERVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

— “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”. *Anuario Musical*, N.º 67, gener-desembre 2012.

CURET, Francesc. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.

D.

DÁVILA, Ana M: *Maria Canals i Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.

DEU, Esteve; LLONCH, Montserrat. “La maquinaria textil en Cataluña: de la total dependencia exterior a la reducción de importaciones, 1870-1959” a *Revista de historia industrial*, núm. 38, 2008.

DI BENEDETTO, Renato. *El siglo XIX*. (Primera parte). Madrid: Ed. Turner, 1982.

Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle. Ed. Fayard, 2003.

DIEC2 = INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Diccionari de la llengua catalana*, 2a ed [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. <<http://dlc.iec.cat/>>.

DOMINGO, Josep M. (ed). *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*. Barcelona: Museu d'Història de Barcelona, 2011.

DUBOIS, Théodore. “L'enseignement musical”, a LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique*. París: Delagrave, 1931.

E.

EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza, 1991.

EMPARÁN, Gloria. “El piano en el siglo XIX español”. *El romanticismo musical español a Cuadernos de Música*, I/2, 1982.

ENCICLOPÈDIA CATALANA. *Gran enciclopèdia catalana* [en línia]. Barcelona: Enciclopèdia Catalana. <<http://www.enciclopedia.cat>>

F.

FARGAS, Antonio. *Diccionario de Música, ó sea Explicación y definición de todas las palabras técnicas del Arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona, 1852.

FERRÉ, Xavier. *Pensament positivista a Catalunya*. Valls: Cossetània edicions, 2007.

FONTANA, Josep. *Catalunya i Espanya al segle XIX*. Barcelona: Columna, 1987.

FRAISSE, Genevieve; PERROT, Michelle (eds.). *Historia de las mujeres*. Vol. 4. El siglo XIX. Madrid: Taurus, 2000.

FUKUSHIMA, Mutsumi. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008.

— “Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900”. *Recerca Musicològica* XVII XVIII, 2007-2008.

FUSTER, Claudi. *Catàleg de la premsa musical barcelonina*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002.

G.

GABARRELL, Francesc [coord.]. *Ricard Viñes. El pianista de les avantguardes*. Lleida: Institut Municipal d'Acció Cultural de Lleida, 2007.

GALÍ, Alexandre. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*. Vol. 7. Barcelona: Fundació A. G., 1984.

GALLEGO, Antonio. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”. *Revista de Musicología*, 1991.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva. *Estudio y catalogación del repertorio pianístico español desde la Restauración hasta 1920*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.

GARCÍA MALLO, M. Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”. *AEDOM, Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX/1, 2002.

— “Peters y España: edición musical y relaciones Comerciales entre 1868 y 1892”. *Anuario Musical*, 60, 2005.

— *Literatura para piano del siglo XIX conservada en España: la biblioteca de Anselmo González del Valle y Carvajal, (La Habana, 1852; Oviedo, 1911), del Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

GARCÍA MARTÍNEZ, Paula. *El pianista y compositor J. Malats y Miarons (1872-1912)*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1987.

GONZÁLEZ, J.; MARQUÈS, S.; MAYORDOMO, A. *Tradició i renovació pedagògica. 1898-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

GORDON, Stewart. *Técnicas maestras de piano. Lecciones magistrales de piano para estudiantes y profesores*. Barcelona: Ma non troppo, 2003.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995.

GOUBAULT, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. París: Slatkine, 1984.

GRANADOS, Enric. *Breves consideraciones sobre el teclado* [Arxiu Granados, al Museu de la Música de Barcelona].

— *Dificultades especiales del piano*. Ms. [Acadèmia Marshall, al Museu de la Música de Barcelona].

— *El pedal*. Arxiu Granados [al Museu de la Música de Barcelona].

— *Ornamentos*. Acadèmia Marshall [al Museu de la Música de Barcelona].

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 2001.

GUBISH, Nina. *Ricardo Viñes à travers son journal et sa correspondance: contribution à l'histoire des relations franco-espagnoles à l'aube du XXe siècle*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne, 1977.

GURRERA, Montserrat. "L'ensenyament de cecs i sordmuts al Mataró del segle XIX (1835-1868)" a *Sessió d'Estudis Mataronins*, 2003.

H.

HERNÁNDEZ, Joan Miquel. *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.

HILEBRANDT, Dieter. *Pianoforte. La novela del piano*. Barcelona: Muchnik Editores, 1986.

HUGO, Victor. *Les travailleurs de la Mer*. Vol. 8, llibre III. París: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie., 1866.

HUGUES, Robert. *Barcelona*. Londres: The Harvill Press, 2007.

I.

IGLESIAS, Nieves (dir.). *La Música en el Boletín de la Propiedad intelectual*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997.

INDY, Vincent d'. *La Schola cantorum en 1925, par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*. París, 1925.

J.

JUTGLAR, Antoni. *Burguesos catalans*. Barcelona: Norfeu, 1966.

L.

LABAT, Jean Baptiste. *Zimmermann et l'école française de piano*. París: Courrier de Tarn-et-Garonne, 1865.

LACAL, Luisa. *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: Establecimiento de San Francisco de Sales, 1899.

La Música en el Boletín de la propiedad intelectual 1847-1915. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional, 1917.

LA GRANDVILLE, Frédéric de. *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano: depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu du XIXe siècle*. Tesi doctoral. París: [F. de La Grandville], 1979.

LE COUPPEY, Fèlix. *Du l'enseignement du piano. Conseils aux élèves et aux jeunes professeurs*. París: Librairie Hachette, 1882.

LEVAILLANT, Denis. *El piano*. Barcelona: Labor, 1990.

LLIURAT, Frederic. "Joan Bta. Pujol". *Revista Musical Catalana*. Barcelona, juliol 1935.

LLONGUERAS, Joan. *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1944.

LOESSER, A. *Men, Women and Pianos. A Social History*. Nova York: Dover, 1990.

LONGYEAR, R. M. *La música del siglo XIX. El romanticismo*. Buenos Aires: Víctor Lerú, 186, 1969.

M.

MALUQUER, Jordi. "La inflación en España. Un índice de precios de consumo, 1830-2012". *Estudios de Historia Económica*, núm. 64. Madrid: Banco de España, 2013.

MARFANY, Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Editorial Empúries, 1995.

MARMONTEL, A. *Les pianistes célèbres*. París: Heugel, 1888.

— *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*. París: Heugel, 1905.

MENDOZA, Eduardo. *La ciutat dels prodigis*. Barcelona: Edicions 62, 2000.

MESTRES, Josep M.; COSTA, Joan; OLIVA, Mireira; FITÉ, Ricard. *Manual d'estil. La redacció i l'edicació de textos*. Barcelona: Eumo, Universitat de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Associació de Mestres Rosa Sensat, 1995.

MICHEL, Fabien. "La schola, une pédagogie nouvelle", a *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation musicale avec Georges Martin Witkowski*. París: Symetrie, 2003.

MITJANA, Rafael. "Antonio Nicolau", a *Para música vamos*. Valencia: Ed. Sempere y Cia., 1909.

MONÉS, Jordi. *Renovació pedagògica a Catalunya (1833-1938)*. Barcelona: La Magrana, 1977.

— *El pensament escolar i la renovació pedagògica a Catalunya (1833-1938)*. Barcelona: La Magrana, 1977.

— *L'escola Normal de Barcelona: 1845-1972*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2000.

— *Pedagogia, política i transformació social (1900-1917). L'educació en el context de la fundació de l'institut d'Estudis Catalans*. Barcelona: IEC-Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana, 2008.

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

— *La pedagogia catalana al segle XX. Els seus referents*. Barcelona: Pagès editors, 2011.

MONSERDÀ, D. *La Fabricanta*. Barcelona: Selecta, 1972.

MORALES, Luisa. "Granados's Majismo and 'Early Music' in Fin-de-siècle Barcelona", a L. Morales, M. Christoforidis, W. Clark (eds.), *Granados in context: The Spanish piano school and pre-war artistic movements*. FIMTE series, Vol. 6 (en premsa).

MORENO, Rodríguez (ed). *El Romanticismo musical español. Cuadernos de música*. Madrid, año I, 1982.

N.

NAREJOS, Antonio. "Teoría y práctica de la ejecución pianística". *Léeme, Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, núm. 1, 1998.

NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*. Madrid: Real Musical, 1987.

NIN, Joaquín. "Diverses observacions sobre dos grans centres musicals". *Revista Musical Catalana*, 1909.

O.

OJUEL, Maria. *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

OLLER, Narcís. *La febre d'or*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

P.

PACHECO, Alejandra. *Los conceptos pianísticos y pedagógicos de Frank Marshall*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.

PAGÈS, Mònica. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Barcelona: Editorial Mateu, 2000.

— Alicia de Larrocha. *Notas para un genio*. Barcelona: Ed. Alba, 2016.

— *Granados, el so de la mirada*. Barcelona: Ed. Pagès Editors, 2016.

PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Victor Berdós y Feliu, 1897.

— *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

— *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

— *Musicalerías*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1906.

PERELLÓ, Mariano. *Nuestros conservatorios de música. Lo que son y lo que deberían ser*. Barcelona: Marí y C^a, 1930.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. "Conservatorios I", a *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE, 1999.

PERRON, Michelle. *Historia de la vida privada. Tomo VIII. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1992.

PERSIA, Jorge de (coord.). *En torno al patrimonio musical en Cataluña. [Archivos familiares]*. Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, Biblioteca Nueva, 2001.

— "Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX". *Revista de Musicología*, 1991.

PISTONE, Danièle. *Le piano dans la littérature française: des origines jusqu'en 1900*. Tesis doctoral. Lille: Université de Lille 3, 1975.

PLA, Josep. *Un senyor de Barcelona*. Barcelona: Destino, 1977.

PLANTIGA, León. *La música romàntica*. Madrid: Akal, 1992.

PORCILE, François. *La belle époque de la musique française*. Paris: Fayard, 1999.

POWELL, Linton. E. *A History of Spanish Piano Music*. Indiana University Press, 1980.

PUJOL, Josep M; SOLÀ, Joan. *Ortotipografia. Manual de l'editor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Columna Edicions S.A., 2000.

R.

RADIGALES, Jaume. *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

RAINBOW, Bernarr. "The rise of Popular Music Education in Nineteenth-Century England" a *Music in Victorian Society and Culture*, 1986.

RAMON, Carlos. *El Concordato de 1851, comentado y seguido de un Resumen de las disposiciones adoptadas por el Gobierno de S. M. sobre materias eclesiásticas, desde la celebración de aquel convenio hasta enero de 1853*. Madrid: Imprenta y Fundición de Don Eusebio Aguado, 1853.

RATTALINO, Piero. *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Labor, 1988.

REIXAC, Baldiri. *Instruccions per a l'ensenyança de minyons*. Vols. 1 i 2. Barcelona: Eumo, 1992.

RISQUES, M. (dir.). *Història de la Catalunya contemporània*. Barcelona: Pòrtic, 2006.

ROCAMORA, M. *Conciertos de Liszt en Barcelona, 1845*. Barcelona, 1967.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

RUSIÑOL, Santiago. *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Edicions 62, 1999.

S.

SAGARRA, Josep M. *Vida privada. Obra completa, Vol. 7*. Barcelona: Edicions Tres i Quatre, 1997.

SAINTE-FOIX, G. de. "Les premiers pianistes parisiens" a *Revue musicale*, 1922-1928.

SALAS, Gemma. *Estudio y catálogo del repertorio pianístico español (Desde 1830 hasta la Restauración)*. Memoria de licenciatura. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.

— “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4, 1997.

— “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real Conservatorio de Madrid” a *Revista de Musicología* XXII, 1, 1999.

— “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XV, 1999.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles*. Madrid: Reed. Ministerio de Cultura, 1986.

SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francisco de P. *Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach, profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888.

SANCHO, Jordi. *Com escriure i presentar el millor treball acadèmic. Guia pràctica per a estudiants i professors*. Barcelona: Eumo, 2016.

SAPERAS, Miquel. *Cinc compositors catalans. Antoni Nicolau, Amadeu Vives, Mn. Lluís Romeu, Joan Lamote de Grignon, Isaac Albéniz*. Barcelona: Josep Porter, 1975.

SAURÍ, Manuel; MATAS, José. *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo: ó sea guía general de Barcelona/recopilado y arreglado por Manuel Saurí y José Matas*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849.

SENABRE, I. *Les pistes de ball durant el primer franquisme: espais de lleure a l'Horta-Albufera*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

S/N. *Celebridades musicales: esbozos biográficos*. Barcelona: Elzeviriana de Borrás, Mestres y Ca., 1914.

SOBREQUÉS, Jaume. *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008.

— *Història de Catalunya*. Barcelona: Base, 2007.

T.

TAFUNELL, Xavier; CARRERAS, Albert (coord.). *Estadísticas Históricas de España*. Fundació BBVA, 2005.

The New Grove, Dictionary of Music and Musicians. Londres: Macmillan, 2001.

TORRES, Jacinto. “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas” a *Revista de Musicología*, 1991.

V.

VALLS, Manuel. *La música catalana contemporània*. Barcelona: Biblioteca Selecta, 1960.

VÁZQUEZ TUR, Mariano. *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

— “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX” a *Revista de Musicología*, núm. XIV, 1991.

VEGA, Ana. “La obra para piano de Adolfo de Quesada, conde de San Rafael de Luyanó”. *Revista de Musicología*, XIV/1-2, 1991.

— “Métodos españoles de piano en el siglo XIX” a *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5, 1998.

VERRIÉ, Jordi. *Continuïtat pedagògica catalana durant els segles XVIII i XIX*. Barcelona: Quaderns d’Escola, 1981.

VILA SAN JUAN, Pablo. *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados, 1966.

VILLAR, Paco. *La ciutat dels cafès. Barcelona (1750-1880)*. Barcelona: Editorial La Campana, 2008.

VIRELLA, Francesc. *Estudios de crítica musical: colección de artículos escogidos de Francisco Virella Casañes*. Barcelona: Tip. La Publicidad, 1893.

VIVES, Vicens. *Cataluña en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Rialp, 1961.

— *Els catalans en el segle XIX*. Barcelona: Alianza, 1958.

— *Industrials i polítics*. Barcelona: Teide, 1994.

Z.

ZAMACOIS, Joaquín. *De la escuela municipal de música del año 1886 al Conservatorio Municipal de Música de 1963*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1963.

TEXTOS PEDAGÒGICS PER A L'ESTUDI DEL PIANO

ADAM, Jean-Louis. *Méthode de Piano du Conservatoire [...] adotée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement*. Imprimerie du Conservatoire, París, an XIII [1804].

ALBÉNIZ, Pedro. *Método completo de piano del Conservatorio de Música. Cuaderno [1º] [Música notada]: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid: Almacén de Carrafa, 1840.

BUYÉ, Antoni. *18 pequeños estudios*. Barcelona: Rafael Guardia [entre 1882 i 1902].

CLEMENTI, Muzio. *Méthode pour le pianoforte* (París, Pleyel, 1797) de Jan Ladislav Dussek i Jean Ignaz Pleyel i de l'escola anglesa: *Introduction to the Art of playing on the pianoforte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801.

— *Introducción al Arte de tocar el Piano-Forte en que se hallan los elementos de la Música, Ideas preliminares para la dirección de los dedos, Ejemplos, Preludios, muchas Lecciones con los dedos marcados y mucha variedad de Ayres nacionales de España y de otros países adaptados para el Piano-Forte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 6a. edició, 1811.

CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. París: Senart, 1928.

COSTA I NOGUERAS, Vicent. *Estudios característicos para piano*. Barcelona: R. Guardia.

GRANADOS, Enric. *Método teórico y práctico para el uso de los pedales del piano* (VLL, 1905/ UME, 1954).

HUMMEL, J. N. *Méthode complète théorique et pratique pour le pianoforte*. París: A. Farrenc, 1838.

KALKBRENNER, F. *Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guidemains*. París: Pleyel & Cie., 1831.

MARMONTEL, A. *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*. París: Heugel, 1905.

PÉREZ DE ALBÉNIZ BASANTA, Pedro. *Método Completo de piano*. Madrid: Almacén de Carrafa/Librería de Hermoso/Almacén de Lodre, 1840.

PUJOL, Joan Baptista. *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*. Barcelona: Juan Bta. Pujol [1895].

QUINTAS, Agustí. *Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia*. Barcelona: s. e. [ca. 1900].

— *Nouvelle Technique du Piano*. París: Mutuelle, 1910.

SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francesc de Paula. *Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II; por los profesores del mismo D. V. Costa y Nogueras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon, obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sánchez Gavagnach*. Barcelona: R. Guardia [ca. 1900].

— *25 Estudios*. Barcelona: R. Guardia.

TINTORER, Pere. *25 Estudios de mecanismo y estilo op. 100*. Barcelona: s. e.

— *Dotze grans estudis de mecanisme i estil op. 101*. Sabadell (Barcelona): La Mà de Guido, 2000.

— *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo op. 102*. Barcelona: F. Bernareggi.

— *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo op. 103*. Barcelona: F. Bernareggi.

— *Curso completo de piano. Método teórico-práctico dividido en 2 partes, op. 104*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

— *Gimnasia diaria del pianista op. 106*. Barcelona: Ferrer de Climent e hijos [1886].

TEXTOS PEDAGÒGICS PER A L'ESTUDI DEL PIANO

ADAM, Jean-Louis. *Méthode de Piano du Conservatoire [...] adotée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement*. Imprimerie du Conservatoire, Paris, an XIII [1804].

ALBÉNIZ, Pedro. *Método completo de piano del Conservatorio de Música. Cuaderno [1º] [Música notada]: obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa*. Madrid: Almacén de Carrafa, 1840.

BUYÉ, Antoni. *18 pequeños estudios*. Barcelona: Rafael Guardia [entre 1882 i 1902].

CLEMENTI, Muzio. *Méthode pour le pianoforte* (París, Pleyel, 1797) de Jan Ladislav Dussek i Jean Ignaz Pleyel i de l'escola anglesa: *Introduction to the Art of playing on the pianoforte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1801.

—*Introducción al Arte de tocar el Piano-Forte en que se hallan los elementos de la Música, Ideas preliminares para la dirección de los dedos, Ejemplos, Preludios, muchas Lecciones con los dedos marcados y mucha variedad de Ayres nacionales de España y de otros paises adaptados para el Piano-Forte*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 6a. edició, 1811.

CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. París: Senart, 1928.

COSTA I NOGUERAS, Vicent. *Estudios característicos para piano*. Barcelona: R. Guardia.

GRANADOS, Enric. *Método teórico y práctico para el uso de los pedales del piano* (VLL, 1905/ UME, 1954).

HUMMEL, J. N. *Méthode complète théorique et pratique pour le pianoforte*. A. Farrenc: París, 1838.

KALKBRENNER, F. *Méthode pour apprendre le piano-forté à l'aide du guidemains*. Pleyel & Cie., París, 1831.

MARMONTEL, A. *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*. París: Heugel, 1905.

PÉREZ DE ALBÉNIZ BASANTA, Pedro. *Método Completo de piano*. Madrid: Almacén de Carrafa/Librería de Hermoso/Almacén de Lodre, 1840.

PUJOL, Joan Baptista. *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*. Barcelona: Juan Bta. Pujol, [1895].

QUINTAS, Agustí. *Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independencia*. Barcelona: s. e. , [ca. 1900].

—*Nouvelle Technique du Piano*. París: Mutuelle, 1910.

SÁNCHEZ GAVAGNACH, Francesc de Paula. *Estudios melódicos: para uso de los alumnos del Curso Preliminar de Piano del Conservatorio del Liceo de S. M. Da. Isabel II; por los profesores del mismo D. V. Costa y Nogueras, D. Anto. Buyé, D. José Codol, D. José Font y D. Juan Lamote de Grignon, obra escrita bajo la dirección de D. Franco. de P. Sánchez Gavagnach*. Barcelona: R. Guardia [ca. 1900].

— *25 Estudios*. Barcelona: R. Guardia.

TINTORER, Pere. *25 Estudios de mecanismo y estilo op. 100*. Barcelona: s. e.

— *Dotze grans estudis de mecanisme i estil op. 101*. Sabadell (Barcelona): La Mà de Guido, 2000.

— *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo op. 102*. Barcelona: F. Bernareggi.

— *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo op. 103*. Barcelona: F. Bernareggi.

—*Curso completo de piano. Método teórico-práctico dividido en 2 partes, op. 104*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

—*Gimnasia diaria del pianista op. 106. Barcelona*, Ferrer de Climent e hijos, [1886].

Annexos

ANNEXOS

ANNEX 1.1. "Contra la Pianomanía",

La Vanguardia, 19-01-1888, pàg. 1.

CONTRA LA PIANOMANÍA

Un diputado francés presentó el año pasado una proposición á la comisión de Presupuestos pidiendo que se impusiera una contribución á los propietarios de piano, ó mejor dicho, á los y a las pianistas. La proposición no prosperó, pero tales proporciones ha tomado en París la calamidad de los malos pianistas, que un *croniqueur* distinguido ha resucitado el tema y pide esa contribución como medida de tranquilidad pública.

Y no es que yo odie el piano en sí mismo, dice el *croniqueur*, no ignoro que los grandes artistas saben sacar de ese instrumento sonidos maravillosos. He oído a Saint-Saens y á Rubinstein; bajo los dedos de estos eminentes *virtuosos* el piano se transforma, las vibraciones son suaves, y el genio de Beethoven no me ha parecido nunca más inmenso ni su inspiración más amplia, que interpretado al piano por esos maestros, y singularmente por Rubinstein.

Abro este paréntesis para decir con Alfonso Karr que el inconveniente más serio de los pianos consiste sin contradicción en los pianistas.

Me sublevo contra la invasión progresiva de nuestras habitaciones por la *pianomanía* desde el entresuelo al quinto piso; siete veces he cambiado de residencia y siempre por el mismo motivo, por el piano, por ese vecino insoportable.

Esta vez sobre todas me he lucido: tengo piano arriba, piano abajo y piano á los costados. A veces en el mismo instante funcionan todos á la vez y despliegan, en horrible cacofonía, todas las riquezas musicales de nuestra época!

Dispuesto estoy á perdonar al piano su audacia, pero ¿cómo perdonarle el aburrimiento que producen en las mejores reuniones?

Los jóvenes desiertan de los salones y no van al baile sino para jugar su partida á las cartas. Todo muere en los salones en donde impera un piano. Conversación, ingenio, alegría, todo! No hay espacio ni tiempo sino para esos benditos pianos. [...]

Pero dejando esto, debe disminuir por lo que tiene de molesta y de aburrida, así lo entienden las señoritas españolas que no son tan apasionadas del piano como las *demoiselles*."

El *croniqueur* francés pide un [luís] siquiera de contribución por cada piano, y verdaderamente no es mucho para extinguir la molesta pianomanía que ha invadido casi toda Europa.

Z.

ANNEX 1.2. "Velada en casa Miró",
La Vanguardia, 15-02-1894, pàg. 2.

VELADA EN CASA MIRÓ

Muy interesante bajo el punto de vista musical resultó la velada organizada en casa del señor Miró en obsequio á la distinguida familia Juliá. Con decir que el alma de la misma fue nuestro paisano el celebrado concertista de piano señor Calado, se comprende desde luego que el programa debía ser por demás selecto y satisfacer las exigencias de los más puritanos amantes de la música.

Otro de los alicientes que ofrecía el concierto era el de tomar parte en el mismo la bella señorita María Miró, aventajada discípula del señor Calado, que hizo cumplido honor á su maestro por la galanura y seguridad exenta de afectación, con que interpretó los números que tuvieron á su cargo.

Maestro y discípula interpretaron á cuatro manos de un modo irreprochable la 5ª sinfonía de Beethoven, que tanto ha llamado la atención en los conciertos de la Sociedad Catalana, y la conocida por "Sinfonía escocesa", de Mendelsohn. La escogida concurrencia congregada en casa del señor Miró, tributó á los artistas la ovación á que se hicieron acreedores por la pulcritud con que ejecutaron estas grandes obras del repertorio clásico, como también al terminar las que tocaron á solas, y que fueron muchas, á ruegos de los presentes.

También tomó parte la distinguida aficionada señora Vilaró, que cantó con corrección y excelente fraseo dos melodías, de Arnau y Ricci.

Todos los concurrentes quedaron por demás complacidos de la velada y de la exquisita amabilidad con que los señores Miró hicieron los honores de la casa. JUAN PUIGGARÍ."

ANNEX 4.1. "Busca, buscando"

La Vanguardia, 21-04-1892, pàg. 1.

BUSCA, BUSCANDO

¿Qué tienen que ver ¡vive Cristo! esos mansos é idílocos instrumentos con ese otro instrumento, no músico, sinó de tortura, que llamamos piano y debiera titularse potro de los oídos, según los muele, atruena y desbarata? ¿Oísteis jamás hablar de un martirio comparable al que sufro yo en mi despacho, de las siete de la mañana hasta las once de la noche, oyendo desde hace cinco años á otros tantos aprendices de pianista que me desgarran los tímpanos, tocando siempre la única pieza que durante este tiempo han estudiado?

Y no vayáis á creer que hayan logrado tocarla pasablemente. Ha cinco años yerran invariablemente las mismas notas. No hablo del compás ni de la expresión, porque esto fuera pedir cotufas en el golfo. ¿Os parece si en el infierno imaginado por el Dante había algún suplicio comparado al mío?

Porque, vamos, un infierno sin piano es un piano cursi y de pacotilla, un infierno *pour rire* como el Offenbach, en donde aun pueden los demonios y los condenados refocilarse y danzar el fandango y repicar las castañuelas, por más que apriete la temperatura y el deseo de subir al paraíso á cantar letanías.

¿Y en dónde me dejáis á esos profesores que cobran tan concienzudamente sus honorarios, viendo á sus discípulos emplear en aprender una americana el tiempo que dura la guerra de Troya?

Y nada digo de esos padres que tras una prueba tan concluyente de que así nacieron sus hijos para pianistas como yo para ermitaño, les oyen tocar con tan estólida paciencia sus mal aprendidos disparates.

¿Ni que falta hace que todos seamos pianistas? Vayan á oír á Vidiella esos tios y verán cómo debe tocarse el piano y cuán pocos nacieron para ello [...]

X

ANNEX 4.2: "Vidiella y la escuela catalana de piano",
Diario de Barcelona, 1891, pàgs. 14023-14025.

VIDIELLA Y LA ESCUELA CATALANA DE PIANO

Piano, *que me veux tu?*, diríamos, parodiando á Fontenelle, si no recordásemos que este instrumento, á la vez execrado y justamente bendecido, verdadera tortura cuando se halla al alcance de los dedos de esa numerosa familia que se dice cultivadores, aficionados ó amantes de la música, realmente conjurados contra nuestra tranquilidad y para quienes no reza la inviolabilidad del domicilio ni existent horas dedicadas por los hombres al sosiego, es el instrumento por excelencia confidente de las almas solitarias á quien comunicaron tan admirables é íntimos secretos las mas encumbradas individualidades del arte de la música.

Podría y debería escribirse una historia por demás curiosa y de gran aprovechamiento sobre la influencia del piano en la educación musical general contemporánea. En el capítulo de honor figurarían el sin par piano de Bach que todavía alcanzó los tiempos de la aparición de este instrumento en el momento mismo en que iba á ser abandonado al clásico y cortesano clavicordio, y ese mundo de las grandes sinfonías que no se escribieron, el piano de Beethoven, y quien diga Bach y Beethoven evoque en la mente asombrada aquel lucido cortejo en el cual aparecerían las grandes ilustraciones de la historia de este instrumento, los clásicos, los didácticos, los románticos y los modernos, desde Beethoven á Brahms, desde Mozart y Clementi á Chopin, desde Shubert y Schumann á Rubinstein.

En los restantes capítulos de tan curiosa historia deberían, necesariamente, haber cabido las abominaciones de lesa arte cometidas *in anima vili* del piano que, bajo el título de *pianismo*, ha convertido el arte en una habilidad, en algo así como una operación mecánica, y ha acentuado y desarrollado aquella pasión y aquel furor pianístico, verdadero *delirium tremens*, que todo lo invade y todo lo arrolla. Por aquellas deplorables páginas pasarían esa

porción de celebridades anodinas del piano, de quienes se ha dicho, defendiendo gráficamente el tipo originario, que un pianista es un ser dedicado durante toda la vida á perfeccionarse en una habilidad, una sola, tocar el piano, *verbi gratia*, cavar una huerta, empapelar una habitación y hasta, si conviene, aderezar, como Rossini, un buen plato de macarrones; por ahí desfilaría todo aquel cúmulo de nonadas que brotan del huero cacumen de tantos compositores in *partibus infidelium*; por allí toda la basura del salón, segun la frase justísima de Pérez Galdós, todas las invasiones y devastaciones cometidas bajo la ilegal y punible excusa de transcripciones y variaciones y caprichos y *pot pourris* sobre temas de ópera que nos han metido en casa, en el seno de la familia, ese falso gusto de ópera imperante que ha labrado la decadencia del arte; por allí esos innumerables dioses chiquitos que pasan su vida entregados á la lucida tarea de saber encontrar cosas bonitas, cunado no sosas ó estúpidas, sobre el teclado, el único libro de sus enseñanzas que deletrean acerando sus dedos y haciendo gimnástica trascendental; por allí, en fin, todos los que por afición se dedican á ese pasatiempo frívolo que, como decía Alfonso Karr, agua las mejores horas de nuestra vida.

No se nos oculta que considerado el piano como un auxiliar es para el compositor de verdad lo que la fotografía para el pintor y que, á pesar de la mucha y malísima música que, por medio de raras manipulaciones se compone y se compondrá todos los días de la vida, destinándola á ese fecundo y á la vez terrible instrumento; á pesar del mal gusto, la menguada inteligencia y el charlatanismo de buen número de pianistas, ofrece el piano á la elaboración, al desenvolvimiento y á la redondez de la frase musical medios de interpretación que solo puede él facilitar. Presta utilísimos servicios, no únicamente al compositor, sino que, bien dirigida la educación técnica, inherente al instrumento, puede contribuir y contribuye, en realidad, á desenvolver el sentido musical de buena parte del público.

Bajo este orden de apreciaciones generales nos gusta hallar el piano en el salón de conciertos, pero nos agrada mas, todavía, verlo en el rinconcito

preferente de la casa particular, y cuanto mas humilde mejor, considerando entonces que entre otras de las bellas cualidades que reúne este instrumento, es la de bastarse él solo para reproducir toda clase de audiciones y constituirse en eco no muy lejano de la orquesta. En el salón y en la casa, bien dirigida la instrucción técnica del piano y bien cultivado sin exageraciones, que no las tiene jamás el verdadero gusto ilustrado en artes, lo repetimos, puede ser, y es realmente, de gran eficacia para la educación musical.

Lo ha sido, verdaderamente, en esta capital porque la enseñanza del piano es una de las mas sólidas en que se ha ejercido la iniciativa particular y la que ha dado mas beneficiosos resultados, dignos del mas sincero encomio. A no tomar las cosas desde muy léjos, porque, a decir verdad, la buena enseñanza de piano en esta capital no se remonta mas allá de cuarenta á cincuenta años, la influencia de los excelentes pianistas D. Eusebio Font y D. Pedro Tintorer, mas señalada en éste por haberse dedicado exclusivamente á dicha enseñanza durante muchos años hasta el dia de su reciente fallecimiento, bien se manifiesta en su discípulo y continuador el concertista Pujol, que ha dirigido la de Vidiella, la de Calado y la de Granados, pianistas todos, éstos y aquél, de excepcionales facultades, que han brillado y están llamados á brillar como grandes concertistas, aplaudidos aquí y fuera de aquí, y á formar buenos discípulos, los que, sin abandonar la carrera de concertista, se dedican á la enseñanza como Vidiella y Granados.

No echamos en el olvido á Albéniz, catalán, como todos los citados, porque aunque recibiera aquí su primera enseñanza, no procede de la escuela de piano que con justo título hemos llamado catalana, que cuenta, además de los pianistas concertistas nombrados, buenos profesores, buenos *maîtreclavier*, ilustrados y conocedores inteligentísimos del mecanismo y de toda la parte didáctica del piano. Ellos nos escusarán [sic] si no podemos citar á todos los muy dignísimos que cuenta esta capital, porque no es ahora momento oportuno para hacerlo y no podríamos perdonarnos nunca incurrir en olvidos que lamentaríamos nosotros mas que ellos, si se sentían ofendidos por esta causa.

Tanto cuanto se han distinguido en el orden de cualidades relevantes que se necesitan para brillar con merecido aplauso interpretando la música de concierto y, á la vez, las que han necesitado poner en acción para formar tan sólida enseñanza como es de elogiar sin rebozo y hasta con orgullo, tanto mas es de estrañar que no se hayan significado en la producción musical inherente al piano, á escepcion de Albeniz [sic], y, en parte no tan crecida, si bien genial, Granados, que han dado buena muestra de notables cualidades para la composición.

Si en todos aqué los [sic] las manifestaciones que ha producido el compositor, no se han elevado á la altura del pianista, en cambio todos ellos y con ellos todos los profesores de piano de mayor nota, sin olvidar á los llamados pianistas de café, han favorecido con sus luces y conocimientos, directa ó indirectamente, la educación pública en general en la parte reservada á su campo de accion, difundiendo prodigiosamente y popularizando los clásicos del piano. Sin ellos, no cabe negarlo, no habrían llegado hasta el público esas obras sanas de la música pura. El público inteligente, disgustado, verdaderamente, de la marcha del teatro en esta capital, no ha tenido, ni tiene hasta ahora, otro aliciente á sus gustos ilustrados que el que le ofrece el culto al clasicismo pianístico. La influencia de la orquesta en el mundo aquí ignorado del concierto por lo que hace á la educación musical, que debía haberse alimentado y robustecido, corriendo á la par de la influencia pianística, aquella pública y ésta privada, tanto mas beneficiosas ambas cuanto mejor se secundan, no se ha dejado sentir, mengua causa confesarlo, porque una capital como la nuestra no posee una Sociedad de conciertos como la que posee Madrid, ni siquiera una modesta sociedad de cuartetos como las que tienen Bilbao, Valencia, Málaga y otras ciudades mas modestas, porque, digámoslo sin ambajes, la escuela de violin que ha de realizar ese milagro de Mahoma que aguardan los aficionados con expectación que raya en inocentona, no ha asomado todavía en ninguna parte y no lleva trazas de hacer, mal que nos pese afirmarlo, lo que ha hecho sencilla y laudablemente

la iniciativa particular de media docena de bravos pianistas concertistas, formando una escuela y una notable escuela de piano.

El lector hará los comentarios que le sugiera el estado de cosas que acabamos de exponer con inquebrantable y rigurosa imparcialidad.

Han venido hoy á cuento todas esas reflexiones y no huelgan, así lo queremos creer por lo menos, desde el momento en que aparecen motivadas por los justos aplausos con que el público de esta capital ha festejado á un pianista de tan excepcionales facultades como Vidiella, queriendo aprovechar nosotros esta ocasión para preconizar las excelencias de una escuela, la única musical sólida que poseemos, que tan excelentes resultados ha obtenido y ofrece una prueba elocuente de lo que la iniciativa particular ha alcanzado.

ANNEX 5.1. “Conservatorio del Liceo”

La Vanguardia, 18-04-1894, pàg. 4.

CONSERVATORIO DEL LICEO

Muy notable fue la función práctica dada anoche por los alumnos concurrentes al mismo y en la que estos dieron evidentes muestras de seguir con provecho los estudios, y los profesores, especialmente su director, don Francisco de P. Sánchez gavagnach, del mucho celo y laboriosidad que despliegan en la enseñanza.

La primera parte del programa estuvo dedicada á concierto, en el que se distinguieron en la clase de canto las señoritas Carlota Pí y Dolores Herrero cantando con seguridad el duettino “Mira la blanca luora” de Rossini, el bajo Abel Bonet que dijo con intención el aria del “Barbero” de Paisiell, y la contralto señorita Alba que lució otra vez más sus bellísimas facultades en la melodía “¡Povera madre!” de Mariani.

La clase de piano estuvo representada por los alumnos señorita Pastor y señor Carbonell, que ejecutaron á cuatro manos con maestría una linda tarantela de Gottschalk; el señor Masriera, que demostró recomendable escuela en una “balada” de Espadero; la señorita Canals, que ejecutó con maestría un “Impromptu”, de Chopin, y la señorita Sampere que, como siempre, entusiasmó por la galanura con que interpretó “L’orage” de Steibelt y una inspirada serenata del profesor señor Costa Nogueras.

También debemos hacer especial mención de la señorita Anita Aguilar por la exquisita y afiligranada manera con que acompañó. Junto con el violinista señor Rocabrúna, una “Sinfomela” del maestro Sanchez, que recitó con buena entonación la señorita Ferrer.

En la segunda parte, los alumnos de la clase de declamación pusieron en escena la comedia “Por no escribirse las señas”, en que demostraron soltura y notable vis cómica.

En la tercera parte pusiéronse en escena el dúo de contralto y barítono de “Lohengrin”, en que se sostuvieron á la altura de los buenos artistas la contralto señorita Alba y el barítono Puiggener, el final de “Lucía”, en que se mostró tenor de bastantes vuelos el señor Font, y por último se ejecutó todo el tercer acto de “Aida” con éxito superior á lo que era de esperar tratándose de alumnos, por la señorita Rosacalvas Aida, Ribas Radamés y Puiggener Amonazzo. Todos estos números estuvieron excelentemente acompañados á dos pianos por la señorita Jubés y el señor don Modesto Serra.”

ANNEX 5.2. Pròleg als

25 *Estudios de mecanismo y estilo*, op. 100 de Francesc de P. Sánchez
Gavagnach

Á MIS COMPROFESORES

Presentada á la Escuela Nacional de Música y Declamacion, esta obra que titulo *Estudios de mecanismo y estilo*, para ser examinada y obtener el Calificativo que mereciese de la Comision encargada de darle, recibí recientemente un oficio del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, digno Director de aquella, concebido en los siguientes términos.-Lugar de un sello que dice Dulcoro Mores.-Escuela Nacional de Música y Declamacion.-Particular.-Sr. D. Pedro Tintorer.-Mi distinguido amigo: Con verdadero placer y satisfacción remito á V. el adjunto honroso y merecido informe que los tres señores Profesores de número de la enseñanza de piano de esta Escuela me han comunicado relativo á los *Estudios de mecanismo y estilo*, obra que á V. le coloca entre los buenos propagadores de la sólida educación del pianista.- Nada podria añadir yo á las autoridades alabanzas de los reputados Profesores D. Manuel Mendizábal, D. Dámaso Zabalza y D. Eduardo Compta, sino suplicar á V. nos dé pronto otra obra semejante á la que ahora hemos tenido el gusto de admirar. Reciba V. la mas completa enhorabuena de su afectísimo amigo y admirador Q.B:S:M:-Emilio Arrieta.-Junio 7 de 1876.- Lugar de un sello que dice-Dulcoro Mores.-Escuela Nacional de Música.-En contestacion á la atenta comunicacion que me ha sido dirigida á nombre de V. por el editor D. Andrés Vidal, con fecha 23 de Mayo próximo, en la que me manifiesta el deseo de someter al exámen de una Comision de Profesores de esta Escuela una obra de piano compuesta por V., titulada *Estudios de mecanismo y estilo*, tengo el honor de transcribirle la copia del dictamen de la referida Comision, nombrada al efecto.

ANNEX 5.3. Pròleg al

Curso completo de piano por P. Tintorer, maestro de piano de las clases de piano del Conservatorio del Liceo barcelonés de d^a Isabel II^a. Método teórico-práctico corregido y aumentado dividido en dos partes y seguido de una serie de ejercicios, de mecanismo y estilo, y de una coleccion de preludios. 8^a edició, de Pere Tintorer. Andrés Vidal y Roger.

Al publicar el presente método y estudios para piano, que abrazan desde los primeros rudimentos hasta vencer las mayores dificultades, he procurado seguir una escuela que haga adelantar progresivamente al discípulo de un modo ameno y agradable, condicion precisa é indispensable para alentar, en los primeros pasos siempre difíciles, y cuya aridez suele desanimar á muchos, que aburridos por el natural fastidio que ocasiona el vencer dificultades puramente de mecanismo, dejan de continuar estudiando un instrumento de si tan penoso en un principio.

He procurado al mismo tiempo que estos estudios sean lo mas completos posible, á fin de que, cuando el discípulo los haya vencido y dominado, esté en el caso de allanar las dificultades que se le presenten, al interpretar aquellos autores que quiera estudiar: si bien es imposible presentar todas las combinaciones y dificultades que pueden ofrecerse en un instrumento que de por si tanto las tiene.

Si bien presentamos en este primer libro los ejercicios para los cinco dedos, en tono de Do natural mayor, dejamos al buen cuidado del profesor, y le recomendamos, procure que sus discípulos los ejecuten, subiendo por medios tonos, hasta llegar á la octava superior con lo cual se logran dos ventajas:

1^a. Se evita á el oído la monotonía de escuchar constantemente la reproducción de las mismas notas;

2ª. Y principal; aunque la digitación no cambie, varia la distancia y la posición de los dedos entre si, viéndose violentado el principiante con las distintas combinaciones de teclas blancas y negras, que no solo afectan al mecanismo, sino á la parte mental, á la que acude siempre cualquiera de nuestros órganos cuando no funciona con facilidad.

A fin de alternar lo útil con lo agradable, podrá el discípulo estudiar simultáneamente los estudios fijos, y los aires ó secciones recreativas, que siguen á continuación de aquellos, pues están concienzudamente graduados y contribuyen al mayor desarrollo de la ejecución.

Hemos procurado, en cuanto hemos podido apartarnos de la monotonía y de la aridez, hasta en las primeras lecciones, é ir entrando gradualmente en las dificultades, sin que á penas lo note el discípulo sin abandonar nunca, por ser nuestro sistema, la melodía, con la que lejos de cansarse, le tome cariño.

Tampoco hemos descuidado el estudio del estilo, que debe formarse á la par que el del mecanismo, porque el que desde un principio lo abandona, adquiere vicios, imposibles casi, después de corregir, como sucede con todas las cosas de la naturaleza, y nunca se adquiere el verdadero gusto, pura ejecución, y consiguiente sentimiento y expresión, sin la cual la música pierde completamente su encanto.

Sentados estos precedentes vamos a indicar algunas observaciones, que no serian oportunas, si todos los que con este método quieren aprender música tienen profesor: estas advertencias solo las hacemos para los que por si solos quieren estudiar el piano, aunque no lo aconsejaremos nunca, porque el auxilio de aquel siempre es necesario.

ELECCION DEL INSTRUMENTO

Lo primero y principal que debemos desterrar, es la mania sobradamente establecida, de querer que los discípulos empiecen las primeras lecciones en un piano usado: esto es lo mismo que hacer leer á un individuo, á fin de que se haga fuerte en gramática, un escrito plagado de faltas de ortografía.

Las condiciones pues de un piano (prescindiendo del sonido mas ó menos simpático) han de ser: 1º. Que las teclas no produzcan ruido alguno al recibir la presión de los dedos. 2º. Que el teclado no este tan extremadamente flojo, que bajen a la primera presión. 3º. Que las teclas calen tan poco que no sean susceptibles de los diferentes grados de pulsación que es la que produce la verdadera espresion y buen gusto. La falta de estas condiciones nos conducen á la desigualdad, y en consecuencia al mal ataque de las teclas, vician los dedos y avivan la natural malicia de las articulaciones: en una palabra las teclas sin ser duras, han de ser algo fuertes, de una igualdad extrema y que calen tanto cuanto mas sea el ataque del dedo. Así se obtendrá una pulsación igual y un ausilio poderoso para la espresion, que es inútil indicar nace de la impresión mas ó menos fuerte del dedo que ataca, producida por el sentimiento ó interpetacion del artista.

Finalmente, si bien no estamos por los teclados de fuerte pulsación, los preferimos á los flojos, por la sencilla razón de que, quien sabe tocar un piano fuerte, ejecuta, no dire mejor, pero con mas expansion y facilidad un piano cuyo teclado sea sino flojo, algo usado.

POSICION DEL CUERPO

Debe el ejecutante sentarse delante del piano, tomando la posicion mas natural, fácil y exenta de toda afectación, procurando no estar encorvado.

Debe poner todo su cuidado y particular esmero, en no atraerse el ridículo, ora adquiriendo una rigidez automática, ora marcando ó siguiendo con el cuerpo brazos ó manos, la espresion que quiere imprimir á la modulacion que está ejecutando; ora afectando una languidez estúpida, dejando caer el brazo después del ataque de una tecla, etc., etc.

Estos son vicios y afectaciones que afean, ridiculizan y atraen sobre el ejecutante la hilaridad de los oyentes, que si son artistas, solo oyen, y no se fijan en los jestos [sic] del pianista, que solo servirían para distraer la imaginación del que quiere oír música. El único objeto pues del ejecutante ha

de ser, deleitar al sentido del oído, y no buscar ademanes, que por graciosos que fueren, distraen del objeto principal.

POSICION DE LOS BRAZOS

La parte de brazo wu va desde el hombro al codo, debe dejarse caer en su posición natural, acercando los codos a las caderas sin tocarlas, adelantándolos algún tanto hacia el teclado. Debe conservarse esta posición en lo posible, y en todos los casos, aunque deban cruzarse los brazos y otros efectos, a que se ve uno obligado en determinadas circunstancias.

POSICION DE LAS MANOS

Las muñecas y los dedos, son por decirlo así, los verdaderos y únicos agentes encargados de sacar el sonido del piano; por lo mismo debe fijarse particularmente la atención en el modo como han de obrar estos agentes.

Las muñecas deben estar ligeramente oblicuadas, insinuando ambas manos un ángulo divergente, a fin de que el dedo pulgar que es el más corto esté casi al igual de los demás, y al alcance de cualquier tecla, sin que deba hacer movimiento alguno de muñeca y mucho menos de brazo.

No debe sin embargo exagerarse tanto este ángulo, que deje al dedo meñique fuera del alcance necesario para atacar a su vez la tecla que le corresponda, sin alteración de la línea de la muñeca.

Para mejor inteligencia de lo que iremos explicando, hemos numerado los dedos, como es costumbre, del siguiente modo:

Número 1 Pulgar

Id. 2 Índice

Id. 3 Del corazón

Id. 4 Anular

Id. 5 Meñique

Para obtener la posición que hemos indicado anteriormente, los dedos 2º, 3º y 4º que son los más largos, deben estar ligeramente encorvados, atacando las teclas en su centro, y cerca de las teclas negras; con lo que se obtiene:

1º. Que basta entenderlos ligeramente para tener á su alcance las teclas negras.

2º Que permite á los dedos 1º y 5º atacar sin violencia la tecla, que á su vez deba pulsar.

El pulgar (nºm. 1) debe estar tendido con naturalidad, y casi rozando con el índice (nºm. 2), describiendo una ligera curva que haga salir graciosamente la punta del dedo hacia fuera.

POSICION DE LOS PIES.

Los pies han de tocar al suelo, y cerca de los pedales, y los niños que por su corta edad, no pueden hacerlos tocar al suelo, deben ponerlos encima de un taburete, pues nunca deben estar suspendidos.

ATAQUE DE LAS TECLAS.

La nota, ó tecla debe atacarse de modo que cale hasta el fondo, á fin de que produzca toda la sonoridad de que sea susceptible, pero sin molición ó dejadez.

Las teclas deben ser atacadas con la yema de los dedos, excepto el pulgar (nºm. 1.) que debe atacar de lado.

Los dedos 2º, 3º y 4º, deben atacar las teclas en el centro, de la parte ancha y próximos á las teclas negras.

El pulgar, nunca debe apartarse de los demás, luego de haber atacado una tecla, y debe como todos los demás, siempre que sea posible, volver á la posición descrita anteriormente.

Estas observaciones bien practicadas harán adquirir independencia que tan necesaria es de los dedos entre sí, y que consiste en que cuando se levante uno de ellos para atacar una tecla, dejen de moverse los demás sin violencia.

De gran importancia es también, observar que deben levantarse los dedos unos después de otros, a fin de que solo vibre el sonido de la tecla atacada y solo por el tiempo ó valor marcado en la pieza que se ejecute.

Debe tenerse mucho cuidado empero en no ser exagerado, saltando de una nota á la siguiente, que debe ligarse salvo en los casos que indicaremos mas adelante.

En las escalas, arpégios y demás pasajes debe forzosamente pasarse el pulgar por debajo de la mano, se le hará resbalar por decirlo asi inmediatamente desoues de haber atacado la tecla, á fin de que esté en disposición de atacar la que vuelva á corresponderle.

Es preciso que al pasar, la muñeca no salte, poniéndose en juego solo las articulaciones de dicho pulgar, con lo que se obtendrá una perfecta igualdad, mas intensidad y exactitud al sonido, y será menos brusco y rudo el pase del dedo: llamamos mucho la atencion del principiante sobre esta advertencia, que nos atrevemos á decir es la clave de una buena digitacion.

Lo mismo diremos acerca de los demás dedos cuando hayan de pasar encima del pulgar.

Repetimos que debe abstenerse siempre de hacer saltar ó sacudir la muñeca, porque es siempre un gran obstáculo para la rapidez é igualdad en la ejecución; y en consecuencia nunca podría ser el ejecutante u ¡n gran pianista.

La tecla debe atacarse vivamente pero sin esfuerzo ni contracción: basta la sola fuerza natural del dedo.

DE LA DIGITACION

La mejor digitación consiste en la que presente mayor naturalidad, conservando asi en las manos la gracia de que has ha dotado la naturaleza; de lo que se deduce como principio general, que la digitacion mejor, es aquella que facilita la ejecución con el menor movimiento posible.

Sentada esta teoría á ella he regulado los ejercicios de este tratatdo, siguiendo estudios progresivos, dictados al propio tiempo por mi larga experiencia en el profesorado.

De la buena digitacion y del ataque de las teclas depende la mayor ó menor igualdad y cantidad de sonido que se saca del instrumento, y facilita sostener la nota, dejando el dedo apoyado, cuando sea menester, prolongándose así su vibracion; ó bien estender suavemente la sonoridad de una sucesion de notas, sin abandonar la transmisión simpática de los sonidos, correspondiendo á otros mas ó menos agudos ó graves de la armonía. De aquí deriva la robustez y exactitud que de ellos dimana etc, etc.

Estos procedimientos son los resortes de la grande escuela en la ejecución, por medio de las cuales se obtienen las matices necesarios de sonoridad, armonía y melodía.

A parte de los principios sentados ya, pocas mas reglas concretas pueden darse para adquirir una pura digitacion: solo el cuidado, la aplicación del discípulo y experiencia del profesor, pueden formar una buena práctica.

Debe tenerse *muy presente*, que los dedos como todas las cosas, son rutinarios, y solo á fuerza de trabajar mucho, forman su escuela, que podemos llamar isntinto; y recomendamos por tanto que diariamente practiquen los arpegios y escalas.

GUIA-MANOS

Aconsejamos al discípulo use el guía-manos de Kalbrnner, que debe colocarse al nivel del teclado al apoyar sus muñecas en él, no debe recargar ni las manos ni el cuerpo.

NOTA IMPORTANTE

El discípulo cuando empieza el estudio del piano, debería poseer perfectamente las dos llaves de Sol y de Fá, y demás signos particulares de la gramática musical, tales como ligados, trinos y apoyaturas etc., etc.; mas como la impacencia y otras causas, hacen que esta máxima no se observe, he

escrito mis estudios en llave de Sol, para ambas manos, á fin de que el principiante adquiriera un verdadero conocimiento de ella, ocupándose, mientras vence los principios engorrosos de mecanismo de la llave de Fá, para cuando llegue á las lecciones en las que escribo con dicha llave, para la mano izquierda, como es de costumbre y necesario.

Finalmente réstame manifestar que hace tiempo quería dar á luz un tratado que reuniera todos los principios y condiciones necesarias para formar un pianista perfecto, recogiendo además del fruto de mi larga experiencia, el que me ha proporcionado la consulta de los métodos de reputados maestros; pero la buena fé que á ello me impulsaba me hacia á la par temer, que mi deseo de escribir un método provechoso, útil y progresivo en sus estudios, no fuese una realidad; por esto hasta hoy no lo he publicado; y veré colmados mis afanes y propósitos, si logro la aceptación pública.

PEDRO TINTORER.

ANNEX 5.4. "Dos palabras sobre la utilidad de estos preludios",
pròleg a *El arte de preludiar*, op. 105 de Pere Tintorer, Barcelona: s.n., ca.
1891.

DOS PALABRAS SOBRE LA UTILIDAD DE ESTOS PRELUDIOS

Enséñeme V. a preludiar. He aquí la eterna petición que me han dirigido mis alumnos durante los cincuenta años de profesorado que ejerzo, lo mismo en Francia que en España.

Enséñeme V. a preludiar: es la petición que han oído siempre de sus discípulos los maestros que el profesorado del Piano se dedican.

¿Es posible satisfacer este general deseo? ¿Es fácil enseñar á preludiar? Según bajo el punto de vista que se mire la cuestión. Si por enseñar á preludiar se entiende enseñar á improvisar; si se entiende enseñar á concebir la idea musical sencilla y corta, que ha de constituir el fondo, para desarrollarla de improviso, con los adornos adecuados (digámoslo así) y las modulaciones consiguientes, no puedo menos de confesar que es imposible, puesto que más depende del genio musical del ejecutante, que de las reglas de armonía y contrapunto que, en mayor ó menor escala, posea el improvisador. Asimismo es en extremo difícil enseñar á improvisar en cualquier arte, si el que lo pretende no es por naturaleza artista.

Pero si por enseñar á preludiar se entiende dar las reglas ó principios con que generalmente se preludía; si se trata de la parte externa del preludio, no hay duda alguna que esto puede ser objeto de enseñanza: así, también en la poética se dan las reglas indispensables para la factura de los versos, enseñando el modo de medirlos, de rimarlos, de darles forma, en una palabra, mientras que para el fondo, es decir, para la idea poética son inútiles aquéllas, si no brilla dentro del individuo la llama del genio. Extendiendo más el símil; diré también, que, cuando se trata de improvisar, las reglas métricas del verso son completamente inútiles, si el oído del improvisador no está

acostumbrado ó no es bastante delicado para apreciar la medida, sin necesidad de contar sílabas, cosa imposible en una improvisación.

La utilidad del preludio es enteramente práctica, pues sirve para fijar la atención de los oyentes, y para probar y conocer el ejecutante el instrumento.

Partiendo de los supuestos antedichos, y teniendo en cuenta que además de ser general el deseo de preludiar; ocúrreseles este deseo á los discípulos, aun antes de entrar en los estudios de armonía, contrapunto y estética musical, he creído poder serles útil y satisfacer sus aspiraciones, exponiendo prácticamente las bases de los preludios: amenizando con algunos ejercicios encaminados á este fin, la enseñanza del Piano, ejercicios que tienen dos objetos; la educación del oído y el conocimiento práctico de las tonalidades. De modo que darán tres resultados: educar el oído; conocer, practicándolos, las diferentes tonalidades, y formar, por medio del ejercicio, un correcto mecanismo: cuyos tres resultados, una vez adquiridos, contribuirán á satisfacer los deseos del discípulo, haciéndole al mismo tiempo que agradable, provechoso el estudio, puesto que éste se dirige á satisfacerlos. Así, no encuentro inconveniente alguno, sino antes muchas ventajas, en alternar con mi *Curso completo de Piano*, algunos ejercicios que conduzcan á este fin.

Creo, sin embargo, que cuando se va a tocar una pieza, producción de un gran maestro, lo mejor es suprimir el preludio, por las pretensiones que tal procedimiento supone, pues el preludio debe estar á la altura de la composición, y todo lo más que uno debe permitirse en tal caso, es establecer la tonalidad. Tal es mi opinion.

Autores insignes han escrito que constituyen por si solos obras acabadas de arte; pero estos preludios no son de la clase de los que piden los discípulos porque aquellos pertenecen á la categoría de verdaderas piezas musicales.

Respecto al ritmo, aconsejo al discípulo que, según esté la pieza en compás binario ó ternario, haga el preludio en compás de la misma clase: con mucho mas motivo si es principiante, pues hacer lo contrario es ocasionado á medir

mal la pieza que va á seguir; y solo los maestros pueden, sin inconveniente permitirse lo contrario.

Por lo que hace á la eleccion del género aconsejaré siempre, dejando salvo la inspiración del artista, que esté en relacion con el de la pieza que se va á ejecutar: así, si esta es del género escolastico, el preludio debe ser del mismo género: si es libre, ligera ó sentimental, debe ser aquel tambien sentimental, libre ó ligero.

En los preludios que presento tiene el discípulo ejemplos pertenecientes á todos los géneros, tanto, cuando menos, como es necesario para asegurarse de las condiciones materiales del instrumento en que va á tocar; y para alejar, con un preludio que se adapte al mecanismo que más domine en la composicion siguiente, el miedo á la novedad, dándole animo para ejecutarla. Esto es mucho más útil á los discípulos, por cuanto á diferencia de los maestros, se ven generalmente comprometidos á tocar en todas partes y con cualquier instrumento.

A medida que el discípulo vaya estudiando seriamente la armonía, tendrá menos necesidad de los estudios que presento; pero de todos modos le habrán servido para educarle prácticamente el oído á las diferentes tonalidades, relaciones armónicas y contrapunto, siendo esto un paso que habrá adelantado para los estudios de composicion.

He cuidado, al escribir los preludios que presento en la segunda parte como ejemplos, que sean graduados, á fin de que puedan ejecutarlos, desde los discípulos de mediana fuerza, hasta los que hayan ven-vencido [sic] ya mayores dificultades de mecanismo; haciéndome ocupado al mismo tiempo dele stilo que distingue al estudio correspondiente.

Para terminar estas observaciones, y para que se vea á donde hé que querido [sic] ir al escribir esta obra, transcribiré el siguiente párrafo del Diccionario de música de Pierre Lichtenthal, en el que hablando del genio musical, dice lo siguiente:

El espíritu humano tiene una capacidad ilimitada, si se considera en general, pero muy limitada, en cada individuo en particular: el que traspasa estos límites, es un hombre de genio. El talento parece ser más mecánico que el genio; en efecto, el primero hasta para ser un excelente imitador; pero no para llegar a la originalidad, que es la fiel compañera del genio, que tiene la facultad de ver los objetos con viva y esplendorosa luz.

Para que un hombre de genio sea verdadero artista, es preciso que posea también la ciencia. Un compositor, aunque esté dotado de las más felices disposiciones, si no tiene el conocimiento de las reglas y de esa multitud de observaciones que solo la experiencia [sic] de muchos siglos ha podido dar, no tendrá más que la mitad de las fuerzas musicales, ó por mejor decir no tendrá nada; porque la inspiración sin el arte, y el arte sin inspiración, no dan jamás un resultado completamente satisfactorio.

ANNEX 5.5. Pròleg del llibre de Gavagnach,

Teoría de la música: técnica del arte por Francisco de P. Sánchez Gavagnach profesor de técnica musical y director de la escuela de conjunto vocal en el Conservatorio del Liceo de S. M. D^a Isabel II con ejemplos aclaratorios por el autor en colaboración con D. Antonio Buyé. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888, pàg. 9-11.

ILMO. SEÑOR:

Los músicos modernos en su mayor parte desconocen las reglas técnicas del arte que profesan.

Son hábiles y fuertes en el mecanismo del instrumento que cultivan; asombran con su agilidad y destreza; y sin embargo, caen á cada instante en faltas tan crasas al interpretar las obras de los grandes maestros, que á la legua nota el perito el mal de que casi todos adolecen.

Son músicos y no saben música. Leen rutinariamente, interpretan los valores y ritman las frases con ese *à peu près* dissimulable en el mero aficionado é imperdonable siempre en el músico de profesión.

Para ellos no hay subdivisión de tiempos, ni precisión en la mètrica; las notas de adorno (*fioriture*) las tratan como saben, sin saber cómo se tratan; no guardan ni pueden guardar exactas proporciones en los respectivos tiempos de un aire grave y prolongado; hacen á cada instante hincapié á la regularidad mètrica y parece como si se esforxaran en faltar al buen sentido y á la justa y sana lógica.

¿A quién la culpa? A ellos no; que nunca el ciego se formará justa idea de lo que jamás ha visto; búsquese la causa del mal, en el sistema de enseñanza de la música en nuestros días; sistema que solo tiende á formar buenos gimnastas; creídos los profesores de que sus jóvenes Alcides han de llegar con el tiempo y por sí mismos á convertirse de notables volatines en sabios y

profundos artistas. Error; craso error! Error insensato, que es de extrañar que aun subsista.

Cuando un escolar, con esa voluntat férrea (digna de mayor empleo) llega á obtener el dominio de un instrumento; cuando hace con él maravillas de agilidad, fuerza y bravura; cuando llega á recorrer un teclado con rapidez cuasi eléctrica, y hace en él saltos mortales con toda suerte de grotescas dislocaciones, no busquéis un más allá: los aplausos al neófito en el arte le dan el golpe mortal; le desvanecen de la mente la idea que tuvo un día de estudiar á fondo los misterios del arte, sepultan entonces su corazón (quizá de artista) y le obligan desde aquel instante al desdichado oficio de faquín. Tal es su destino: sudar y trasudar, sin llegar siquiera á comprender lo que va de diestro á artista. ¡Ah! cierto que no serán éstos los que beban la ambrosía de los dioses!

Nuestro Conservatorio, Ilmo. Sr., adolece también del defecto mencionado, la rutina. Entiéndase que no debe atribuirse la causa á insuficiencia ni á falta de buena fe en el profesorado; antes lo contrario. Todos, todos sin excepción se lamentan del mal que nos abrumba; todos buscant un saludable remedio, y ninguno ignora los medios de combatir al mortal enemigo; mas para ello exigent tiempo; y de éste ninguno puede disponer sin que sus ordinarias tareas vengan á ausentarle y distraerle.

He aquí el motivo que nos indujo á escribir este librito. Examínelo y censúerele la M. Ilustre Comisión de Música de nuestro Conservatorio, y si juzga en él algo que pueda sacar á nuestros jóvenes educandos del letargo en que están sumidos; algo que pueda hacerles entrever un más allá de lo material de que hoy se nutren, apóyelo la M. Ilustre Comisión y recomiéndelo á la par á los alumnos á los muy dignos profesores de solfeo; á aquéllos para que con su lectura cobren afición al estudio de obras más profundes que la nuestra, y á los últimos para que reuniendo sus alumnos endías determinados, expliquen de viva voz el texto, lo aclaren en aquellos pasajes que juzguen más o ménos oscuros, desarrollándolos á un tiempo con bien elegidos y meditados ejemplos.

Tales son, Ilmo. Sr., los deseos que impulsan y animan al Autor.

Ilmp. Sr. Presidente de la Comisión de Música del Conservatorio del Liceo de Barcelona de D^a Isabel II.

ANNEX 5.6. Apèndix al

Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices, de Joan Baptista Pujol, ca. 1895. pàg. 1-3.

DOS PALABRAS

Todas las innovaciones que hay en esta obra son fruto de mi larga y laboriosa experiencia, de concienzudas investigaciones, y de una convicción arraigadísima; y están comprobadas por una aplicación continua, y metódica, ya en mis propios estudios, ya en las lecciones dadas á numerosos alumnos.

Como abrigo la opinión que toda persona que domine perfectamente la posición fija con todos los dedos libres, las escalas de notas sencillas, los arpeggios, la articulación de muñeca y de antebrazo (octavas y acordes), las escalas de terceras, y la posición fija con notas tenidas, posee por completo el mecanismo del piano, sólo he incluido en mi obra estos ejercicios.

En cuanto á la enseñanza progresiva y razonada, (enseñanza que varía según la inteligencia, la aptitud física y el carácter del discípulo), confío en el criterio, buena práctica, y celo de mis ilustrados comprofesores.

DEL ASIEN TO

La persona que toca el piano ha de sentarse en silla, y nó en taburete: el taburete no reunirá nunca las siguientes necesarias condiciones que puede reunir la silla: á saber: estabilidad y solidez: (nada de roscas, que se desgastan y trastornan el equilibrio:) asiento firme, (sin muelles ni rehenchidos, que ceden al peso del cuerpo,) y en plano algo inclinado hacia adelante: respaldo, con una superficie bastante extensa, para que, en los momentos de descanso, pueda el cuerpo recostarse.*)

DE LA POSICIÓN

El cuerpo debe estar cómodamente vertical, sin erguirse, ni tocar al respaldo de la silla; como no sea en los momentos de descanso.

El brazo, desde el hombro al codo, algo oblicuo hacia adelante: el antebrazo casi horizontal, desde el codo hasta el arranque de los dedos, y un poco más alto que el nivel del teclado.

La mano recogida, y en reposo: los dedos arqueados, y el 2º, 3º, 4º y 5º por la parte media de su pulpejo; el 1º, por el lado externo de su falange libre, y á raíz del nacimiento de la uña, determinando, con el 5º, una línea paralela á la rasante del teclado: es decir, como se hallarían los cinco, un momento antes de bajar las teclas por una presión simultánea.**)

Ésta es la posición más natural, y la que, por lo mismo, permite más independencia; y á voluntad, con ella, ó más energía, ó más flexibilidad.

Reglas generales de estudio para la mayor parte de estos ejercicios

Sin perder esta posición de mano, y siempre con independencia absoluta entre unos y otros, levántese el dedo en línea vertical, y bajándolo rápidamente, húndase la tecla, hasta su máximum de calada, con todo el vigor de que el discípulo sea buenamente capaz.

Nada de superposiciones, ni de intermitencias, de sonido á sonido: el dedo que ha bajado la tecla, debe otra vez levantarse, en el momento preciso en que otro dedo baje la suya: nunca antes ni después.

Procúrese que todos los sonidos tengan la misma intensidad; auméntese, pues, la energía de percusión, en los dedos 4º y 5º; per proporcionalmente siempre, y sin violencia alguna.

Deséchese el auxilio de medios artificiales, ó de aparatos mecánicos: á todos ellos es preferible el empleo concienzudo, y diligente, de las propias fuerzas y de los medios naturales.

Apréndase, primero, cada mano de por sí, muy despacio, y dando á cada nota el mismo número de valores iguales: esto se logra sin fatiga, contando, ó mentalmente, ó mejor aún, por oscilaciones de metrónomo.

Mientras se ejecuten los ejercicios, solféense mentalmente, ó mejor aun, por una articulación imperceptible de los labios.

Al estudiar las dos manos juntas, (en las condiciones de compás antedichas), vigílese que la percusión de las notas que en ambas manos se correspondan, sea completamente simultánea.

Procúrese repetir de memoria cada ejercicio, para poder observar si las manos guardan la posición.

Apresúrese el movimiento; pero muy por grados, y en cuanto lo permitan los progresos del discípulo; y sólo hasta una celeridad relativa.

Después de haber practicado la pulsación articulada con vigor, se estudiará cada ejercicio, primero, con dicha pulsación, é inmediatamente, más aprisa, con la de ligado suave: que se obtiene, conservando siempre los dedos en contacto con la tecla, y tocando lo más suavemente posible.”

ANNEX 5.7. Extracto de algunas cartas,

Nuevos ejercicios para piano: destinados especialmente a dar a los dedos fuerza, agilidad é independència d'Agustí Quintas. [Barcelona?: s.n.,] [ca. 1900].

Con verdadero interés he leído sus **Nuevos Ejercicios** para piano.

En ellos están acertadamente condensades las dificultades fundamentales del mecanismo del piano, de manera que practicándolos se han de realizar grandes progressos en tiempo relativamente corto.

Hoy día, en que el estudio del piano ha llegado á tan alto grado de complicación, estos ejercicios resultan de un gran valor práctico.

Le felicita cordialment su afectísimo amigo

Antonio Nicolau, *Director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona.*

He encontrado sus **Nuevos Ejercicios** para piano *muy ingeniosos y muy útiles.*

Deberían tenir un gran *succès*, y para los estudiantes de piano son *excesivamente ventajosos*, y de gran ayuda para la ejecución.

Teresa Carreño

Sus **Nuevos Ejercicios** para piano me parecen muy útiles para la técnica mecánica de la enseñanza; pues, á la vez que destruyen una serie de ejercicios completamente inútiles, trazan una senda racional para dar á los dedos fuerza, agilidad é independencia.

Le agradezco la dignación que ha tenido de dármelos á conocer, y le doy la enhorabuena por la buena obra de enseñanza que ha hecho.

Felipe Pedrell

He visto con el mayor gusto tus **Nuevos Ejercicios** para piano, los cuales creo ante todo *nuevos*, y, como dices muy bien en ellos, destinados á *dar á los dedos fuerza, agilidad é independencia*, y creo, además, que indudablemente obtendrán estas ventajas todos aquellos que trabajen con asiduidad las

ingeniosas combinaciones que tu *nuevo* libro encierra; y tengo, en fin, la seguridad de que han de reportar grandísimos beneficios á los que se dedican al estudio de nuestro invencible instrumento. Te felicita calurosamente tu amigo.

Joaquín Malats

La obra **Nuevos Ejercicios** para piano, que acabo de analizar detenidamente, es una de las pocas que por sí soles se recomiendan.

El firme propósito que tengo de utilizar en beneficio de mis discípulos demostrará á V. la excepcional importancia que concedo á su notable Trabajo.

Le felicito con entusiasmo y me reitero su amigo,

Carlos G. Vidiella

He leído tu mecanismo, que me parece una *trouvaille*.

Creo que permite el desarrollo de una grande independencia de dedos y limpieza de ejecución, sin la menor fatiga en el estudio.

Te felicito y lo adopta tu antiguo amigo

Enrique Granados

Sus **Nuevos Ejercicios** para piano se apartan completamente de la rutina dominante en la mayor parte de las obras que, tratando la técnica del piano, se han publicado hasta hoy.

Por esto y *sobre todo* porque después de probarlos estoy convencido del rápido resultado que se puede obtener de sus combinaciones del ritmo, trinos intermedarios, ejercicios *brisés*, y dobles notes, me complazco en participarle mi propósito de adoptarlos para mis discípulos, en lo que V. será (este es mi deseo) el mayor elogio que puede hacerle su afectísimo amigo que le felicita

Juan B. Pellicer

Profesor de piano de la Escuela Municipal de Música de Barcelona.