

ASSAJOS I ESTUDIS

L'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi

*Private Civic Music Teaching in Catalonia between
1792 and 1838: New Contributions for Analysis*

Oriol Brugarolas Bonet
oriolbrugarolas@gmail.com
Universitat de Barcelona (Espanya)

Xosé Aviñoa Pérez
avinoa@uib.edu
Universitat de Barcelona (Espanya)

Data de recepció de l'original: abril de 2017

Data d'acceptació: juliol de 2017

RESUM

El present article aporta una informació acurada i inèdita sobre l'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Comprèn referències a professors de música propis o procedents de l'estranger, espais docents implicats, instruments sol·licitats, material pedagògic i taxonomia dels destinataris de l'ensenyament. Aquestes dades confirmen que l'ensenyament musical civil privat existia abans de la fundació del Conservatori del Liceu, primera institució pedagògica de cert renom amb una vitalitat i longevitat prou conegudes, posen en relleu que l'interès per la formació

musical ja era habitual en l'època preindustrial i evidencien l'alt desenvolupament de l'activitat i la cultura musical catalana des de finals del segle XVIII.

PARAULES CLAU: història de l'educació, ensenyament musical, espais docents, mètodes musicals, consum musical, Catalunya i Barcelona 1800.

ABSTRACT

This article provides curated, unpublished information on private civic music teaching in Catalonia between 1792 and 1838. It comprises references to local and foreign music teachers, the teaching spaces involved, requested instruments, pedagogical material and the taxonomy of the recipients of the teaching. This information confirms that private civic music education existed before the foundation of the Liceu Conservatoire (the first renowned teaching institution with celebrated power and longevity), highlights that an interest in musical education was common in the pre-industrial era and demonstrates highly developed Catalan music activity and culture from the end of the 18th century.

KEY WORDS: history of education, music teaching, teaching spaces, musical methods, music consumption, Catalonia and Barcelona 1800.

RESUMEN

El presente artículo aporta información inédita sobre la enseñanza musical civil privada en Cataluña entre 1792 y 1838. Incluye referencias a profesores de música locales y foráneos, espacios docentes implicados, instrumentos demandados, material pedagógico y una taxonomía de los destinatarios de la enseñanza. Estos datos confirman que la enseñanza musical civil privada existía antes de la fundación del Conservatorio del Liceo, primera institución pedagógica de cierto renombre con una vitalidad y longevidad de sobra conocida, ponen de relieve que el interés por la formación musical ya era habitual en la época preindustrial y evidencian el alto desarrollo de la actividad y la cultura musical catalana desde finales del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: historia de la educación, enseñanza musical, espacios docentes, métodos musicales, consumo musical, Cataluña y Barcelona 1800.

I. INTRODUCCIÓ: ESTAT DE LA QÜESTIÓ

És evident que l'estudi de l'ensenyament musical constitueix un aspecte rellevant de la vida cultural d'una societat perquè proporciona informació sobre la classe de públic al qual va dirigida la música, els repertoris de moda, el material pedagògic en circulació, els tipus de professors, els diferents espais en què s'exercia la docència i, en definitiva, esdevé una eina molt valuosa per dibuixar la importància i l'ús social de la música en una ciutat. Tot i això, l'activitat desenvolupada en l'ensenyament musical a Catalunya en el període entre finals del segle XVIII i el primer terç del XIX només ha estat parcialment estudiada pels historiadors de l'educació i pels musicòlegs,¹ en general centrats en el paper exercit en aquest àmbit per les capelles musicals i per les conseqüències musicals que les desamortitzacions eclesiàstiques van tenir en aquesta activitat musical.

Així doncs, per tal de caminar amb pas ferm en l'estudi que es proposa, cal delimitar amb claredat el terreny conceptual per on es mourà el present estudi. Durant aquest període, a Catalunya s'impartí un ensenyament musical religiós,² associat a les capelles i a les escoles de música vinculades a les esglésies i catedrals amb unes característiques prou conegudes i estudiades, i també un ensenyament musical civil privat, és a dir, *civil* com a educació exercida

¹ BADA I ELIAS, Joan. «Pau Sichar, bisbe de Barcelona a l'època Ferrandina (1808-1831). L'església de Barcelona en la crisi de l'antic règim (1789-1833)», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 4 (1984), p. 327-335; BALDELLÓ, Francesc de Paula. «La música en la basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona», *Anuario Musical*, XVII (1962), p. 209-241; BONASTRE, Francesc. «L'oratori a Barcelona en el primer terç del segle XIX», *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), p. 207-215; BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc. *Història crítica de la música catalana*. Barcelona: Servei de Publicacions UAB, 2009 [Capítol IV], p. 227-261; BOTER DE PALAU I RÀFOLS, Jaume. «La música a Catalunya (1800-1875)», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 17 (1983), p. 40-43; CARALT, Ambrós. *L'escolania de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995; CODINA, Daniel. «La música religiosa a la ciutat de Barcelona (s. XVII-XIX)», *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 97-111; CORTÈS, Francesc. «La música religiosa», AVIÑOÀ, Xosé. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. III. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 187-253; DAUFÍ, Xavier. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «La restauració del canto gregorià en la Espanya del segle XIX», *Revista de Musicologia*, vol. 14, núm. 1-2 (1991), p. 481-488; GALDÓN ARRUE, Monti. «Els Mestres de capella de la catedral de Girona durant la primera meitat del s. XIX», *Recerca musicològica*, XIII (1998), p. 213-222; VIRGILI BLANQUET, Maria Antonia. «La música religiosa en el segle XIX espanyol», CASARES RODICIO, Emilio. *La música espanyola en el segle XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones, 1995, p. 375-407; VIRGILI BLANQUET, Maria Antonia. «La música religiosa en el segle XIX espanyol», *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 2 (2004), p. 181-202.

² Per les característiques que presenta, l'ensenyament musical religiós es podria considerar, doncs, ensenyament públic.

fora de l'àmbit de l'Església, i *privat* atès que és oposat al que és públic³ i que es presenta en una doble vessant: l'ensenyament institucionalitzat ofert en conservatoris, acadèmies o escoles, i el que es desenvolupava en domicilis particulars.⁴ Caldria, doncs, distingir tres binomis conceptuals rellevants (públic/privat, institucional/particular i religiós/civil) que permeten diferenciar i ubicar les diferents modalitats de l'ensenyament musical. S'hi ha afegit una segona taula referent a l'ensenyament musical que s'exercia en l'ensenyament general per completar el panorama general de l'ensenyament musical a Catalunya entre 1792 i 1838. L'ombrejat clar de les taules correspon a l'objecte d'estudi d'aquest article.

ENSENYAMENT MUSICAL A CATALUNYA (ENTRE 1792 I 1838)				
ENSENYAMENT MUSICAL	Religiós públic	Religiós privat	Civil públic	Civil privat
Institucional	<ul style="list-style-type: none"> · Capelles catedralícies · Escoles de música religioses (Escola de la Catedral i Escola de Música de Santa Maria del Mar) 		<ul style="list-style-type: none"> · Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (Madrid, 1830) · Escola Municipal de Música (Barcelona, 1886) 	<ul style="list-style-type: none"> · Conservatori del Liceu (1838) · Acadèmies de música
Particular		<ul style="list-style-type: none"> · Classes a domicili 		<ul style="list-style-type: none"> · Classes a domicili

Taula 1: Diferents modalitats d'ensenyament musical a Catalunya entre 1792 i 1838.

³ Entenen que a Catalunya l'ensenyament musical civil públic no apareix fins a la creació de l'Escola Municipal de Música de Barcelona el 1886.

⁴ Quan es parla d'ensenyament civil privat s'entén també d'una forma oberta, ja que sovint qui exercia la docència en el món civil privat eren capellans o excapellans, i això no implica que fos ensenyament religiós.

ENSENYAMENT MUSICAL EN L'ENSENYAMENT GENERAL (ENTRE 1792 I 1838)				
ENSENYAMENT MUSICAL EN L'ENSENYAMENT GENERAL	Religiós públic	Religiós privat	Civil públic	Civil privat
Institucional		· Escoles religioses (Escola del Convent del Carme, 1813)	· <i>Escuela de Primera y Segunda Enseñanza</i> (Instituto Barcelonés, 1837) · <i>Escuela de Ciegos</i> , 1839	· <i>Escuelas de Señoritas</i> 1819 · <i>Escuela de Primera y Segunda Enseñanza</i> de José Alegret, 1839

Taula 2: L'ensenyament musical en l'ensenyament general a Catalunya entre 1792 i 1838.

Al contrari del religiós, l'ensenyament civil privat ha estat el gran oblidat⁵ en els interessos de recerca d'aquesta època i no s'ha tingut en compte a l'hora d'explicar l'ensenyament musical abans de l'aparició del Conservatori del Liceu el 1838, considerat fins ara pràcticament l'única expressió d'ensenyament civil privat que hi hagué a Catalunya. Així doncs, el present estudi aporta la documentació necessària provinent del fons gremial i comercial de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), del fons de la Junta de Comerç de Barcelona de la Biblioteca de Catalunya (BC) i de la consulta del *Diario de Barcelona* entre 1792 i 1838, que permet posar en relleu tot un món de docència civil privada entre 1792 i 1838 desconegut i replantejar l'ensenyament musical a Catalunya obrint les portes a una rica realitat musical i cultural.

Així doncs, ha estat possible conèixer l'activitat de professors particulars (nacionals, estrangers, religiosos i xreligiosos) en relació amb instruments com el piano, la guitarra, la veu i la flauta, derivada de la demanda d'un

⁵ Excepte alguns estudis que, per una banda, tracten de manera tangencial l'ensenyament civil privat centrat a la ciutat de Madrid: BORDAS, Cristina. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 - ca. 1870*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004 [Tesi doctoral inèdita]; CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012; SALAS VILLAR, Gemma. «La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano», *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, xv, núm. 1-2 (1999), p. 9-55. Per l'altra, tracten l'ensenyament civil privat a Barcelona: BRUGAROLAS BONET, Oriol. *El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. La investigadora Estel Marín Cos està finalitzant la tesi doctoral «L'ensenyament del piano a Barcelona (1850-1901)».

públic aficionat al qual se li podien obrir expectatives professionals i amb ganes de participar activament en les noves tendències de l'oci de la societat acomodada. També, s'han pogut resseguir els mètodes pedagògics nacionals i estrangers utilitzats, eina bàsica per comprendre el paper dels instruments i el seu repertori en el context social. I, finalment, també ha estat possible descriure espais en els quals es desenvolupava l'acció docent, com escoles de primer ensenyament, acadèmies de música, tavernes i cafès o espais particulars.

Les dates que comprenen el període estudiat estan determinades per la mateixa evolució de l'ensenyament musical civil privat (institucional i particular) a Catalunya. L'any 1792 és la data d'aparició del *Diario de Barcelona* (l'octubre de 1792), gràcies al qual es comencen a referenciar de manera habitual les notícies sobre classes de música, compravenda de material musical i es poden conèixer alguns noms de músics dedicats a l'ensenyament.⁶ De fet, abans de 1792 ja hi havia hagut ensenyament musical privat perquè la noblesa llogava tot sovint professors de música per tal d'aprendre a tocar algun instrument o exercitar-se en la composició, però les referències són mínimes i inconstants. Pel que fa a 1838, com s'ha indicat, és la data de l'inici de l'activitat del Conservatori del Liceu.

La creixent activitat musical anterior a la creació del Conservatori evidencia que la fundació i posada en marxa del Liceu suposà únicament un increment de l'oferta en l'ensenyament musical privat de la ciutat de Barcelona i confirma que, enfront del que s'ha sostingut massa sovint, el Liceu no fou l'única institució musical que suposadament copava tot el mercat docent barceloní i català. Abans i després d'aquesta data existien entitats dedicades a l'ensenyament. Les aparegudes abans de 1838 formen part d'aquest article. Després en sortiren algunes altres com la Societat Filharmònica,⁷ el Conservatori Barcelonès, l'Institut Musical, la Societat Lírico-Dramàtica i El Orfeón, entre d'altres. Aquest increment de demanda formava part d'un context d'expansió musical general tal com mostren les dades de comerç i producció instrumental i de partitures a finals del segle XVIII i al llarg del primer terç del segle XIX.⁸

⁶ Cal recordar que l'estudi de l'ensenyament musical privat a Madrid ha estat possible gràcies al *Diario de Madrid*, en funcionament des de 1758. Vegeu: BORDAS, Cristina. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid...* op. cit., p. 107-137.

⁷ La Societat Filharmònica de Barcelona, sorgida el 1844 amb voluntat de promoure audicions, es va preocupar durant un quant temps de l'ensenyament musical dels seus socis.

⁸ Estudis recents mostren que a Espanya i Catalunya a finals del segle XVIII i inicis del segle XIX existia una activitat comercial molt intensa d'instruments i de partitures: ACKER, Yolanda. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de

2. DIFUSIÓ SOCIAL DE LA MÚSICA A CATALUNYA ENTRE 1792 I 1838

La vitalitat de l'ensenyament musical privat que té lloc a Catalunya entre 1792 i 1838 es correspon amb l'emergència de la burgesia, nova classe social moderna enriquida pel desenvolupament industrial i comercial, que tingué lloc arreu de Catalunya, al llarg de la segona meitat del segle XVIII. Aquesta classe impulsà la transformació de la Ciutat Comtal en un centre industrial de referència i fomentà el desenvolupament de la vida cultural i artística de les principals ciutats catalanes tot esdevenint consumidora del producte musical i articulant al seu voltant bona part de les seves relacions socials: assistir regularment al teatre, a les *soirées* celebrades en salons privats o públics, exercitar-se i tocar algun instrument per fer de la música un símbol d'estatus nobiliari, burgès i liberal.

Així queda consolidat el model d'aficionat consumidor de productes musicals amb una devoció creixent a la música que explica l'increment dels productes musicals, concebuts específicament per satisfer les seves necessitats i la demanda de repertoris adaptats, mètodes didàctics per a l'aprenentatge dels aspectes tècnics dels instruments i el professorat inherent.

Entre finals del segle XVIII i el primer terç del segle XIX, Barcelona es transformà en una urbs comercial, cosmopolita⁹ i ben connectada amb Europa i Amèrica,¹⁰ receptora de viatgers, de comerciants, de músics d'arreu

Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2007; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid... op. cit.*; BERTRAN, Lluís; LOMBARDÍA, Anna; ORTEGA, Judith. «La colección de manuscritos musicales españoles de los reyes de Etruria en la biblioteca palatina de Parma (1794-1824): estudio de fuentes», *Revista de Musicología*, vol. XXXVIII, núm. 1 (2015), p. 107-190; BRUGAROLAS BONET, Oriol. «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi», *Anuario Musical*, 71 (2016), p. 157-162; GOSÁLVEZ LARA, José Carlos. «Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid», BERNARDÓ, Màrius; MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*. Kassel: Edition Reichenberger, 2014, p. 215-258; LOLO, Begoña; GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.). *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2012; MARÍN, Miguel Ángel. «Music-Selling in Boccherini's Madrid», *Early Music*, 33/2 (Oxford, 2005), p. 165-177; MARÍN, Miguel Ángel; LEZA, José Máximo. «1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo», LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, vol. 4, p. 439-552.

⁹ Cap a 1800 Barcelona era una de les vint ciutats europees que tenia més de 100.000 habitants. A LÓPEZ GUALLAR, Pilar. «Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX», *Quaderns d'Història*, núm. 11 (2004), p. 69-92.

¹⁰ Amb el *Reglament de Lliure Comerç amb Amèrica* de 1778 (decret promulgat per Carles III que permeté el lliure comerç amb Amèrica sense que s'hagués de passar per Cadis), Barcelona es convertí en la segona ciutat d'Espanya en importància quant a volum de comerç marítim i terrestre.

d'Europa, de constructors d'instruments, de militars retirats i de científics. D'aquesta manera, qualsevol músic professional o aficionat de la Ciutat Comtal amb certs recursos estava informat de les principals novetats musicals que se succeïen a Europa i tenia fàcil accés a tot tipus de material musical (instruments, partitures impreses i manuscrites, mètodes i tractats musicals...) tant de producció local com d'importació.

Sens dubte, el que facilità la connexió amb Europa fou l'activitat comercial de constructors d'instruments, com el flamenc Juan Joseph Esteffent, el francès Antoine Renaudin¹¹ o el constructor de pianos Joseph Martí,¹² que fabricaven i venien instruments propis i d'importació. Aquesta connexió també potencià el tràfec comercial dels llibreters que compraven, venien, llogaven i bescanviaven partitures produïdes a Catalunya o a l'estranger, com Tomàs Gorchs, Joseph Sellent y Gibert¹³ o Juan Francisco Piferrer.¹⁴ Sobretot aquest últim llibreter mantingué un contacte comercial fluid, constant i intens amb altres llibreters de ciutats espanyoles, com València, Sevilla, Cadis o Madrid, i de la resta d'Europa, com Ginebra, Lió, Venècia, Milà, París, Lisboa i Anvers.

L'àmplia difusió social de la música es concretà també en l'ús d'espais privats de la burgesia comercial i industrial, de la petita i mitjana burgesia i, per descomptat, de la noblesa.¹⁵ L'estudi dels inventaris *post mortem*¹⁶ –el tipus de protocol notarial que enumerava i descrivia les propietats dels finats– posa en evidència que, a partir de 1790, era habitual que a les cases de la burgesia

¹¹ D'Antoine Renaudin se sap que cap a 1802 es traslladà a Barcelona procedent de París. Segurament es tracta del mateix Antoine Renaudin que estigué actiu en la construcció d'instruments de corda a la ciutat de Gant entre 1781 i 1785.

¹² *Diario de Barcelona* (a partir d'ara *DdB*), 28-3-1817.

¹³ Tal com es pot llegir en diversos anuncis del *Diario de Barcelona*. Per exemple, *DdB*, 3-11-1816: «En la librería de Joseph Sellent y Gibert, calle de la Espasería, se hallarán de venta varios cuadernos de música, como grandes sonatas, variaciones, contradanzas, todo para piano-forte y algunos grandes dúos para flautas y violines, todo impreso en París».

¹⁴ Juan Francisco Piferrer (1771-1848). Segons el cadastre d'impressors de 1801, tenia casa i botiga a la plaça de l'Àngel. Per fer-se una idea de la importància del negoci de Piferrer, el 1794 als magatzems hi havia prop de 225.678 volums de llibres i exemplars de comèdies. També disposava d'un catàleg de música (avui perdut). Vegeu BURGOS, Francisco Javier; PEÑA, Manuel. «Imprenta y negocio del libro en la Barcelona del siglo XVIII. La casa Piferrer», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, 6 (1987), p. 181-216.

¹⁵ Cal tenir present que hi ha altres tipus d'espais a mig camí entre l'espai privat i l'espai públic, com les sales principals dels gremis i confraries, en què es desenvoluparen una activitat musical molt important, com el Gremi dels Velers, el dels Sabaters i el dels Taverners.

¹⁶ S'han consultat els inventaris de trenta notaris de Barcelona actius entre 1790 i 1830 de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (a partir d'ara AHPB).

barcelonina hi hagués piano i altres instruments, com guitarres o violins per a ús i gaudi privat de la família i per a l'organització de concerts. Vers 1790 el piano acabava tot just de desembarcar a ciutats com Barcelona, Mataró, Figueres o Girona¹⁷ i es va difondre ràpidament entre les classes benestants, que n'exhibien la possessió com a forma de distinció social. Així, en poc temps va esdevenir l'instrument preferit dels aficionats i professionals de la música, atès que possibilitava l'accés al repertori musical de moda. El piano fou el *moble* al voltant del qual s'organitzà la vida i l'intercanvi social, un objecte estrictament burgès, l'element més emblemàtic del mobiliari, símbol alhora de capacitat econòmica i del bon gust de la família.¹⁸

De tots els espais musicals domèstics que s'han pogut identificar a partir dels inventaris notariaus, en destaquen quatre: el del comerciant Roberto Marning, que el 1808 disposava al seu pis del passeig de la Muralla de Barcelona d'una sala amb grans finestres que donava a la muralla del mar i contenia els objectes següents: «Un pianoforte de caoba guarnecido de bronce y cubierto con marroquinería carmesí, dos relojes de mesa (uno de bronce y el otro decorado con pequeñas placas de mármol), un tocador de caoba con espejo, 25 sillas y dos canapés traídos de Génova, cuadros con retratos de la familia del señor y de la señora Marning, dos mesitas de caoba cuadradas, cuatro candelabros de bronce, una araña pequeña y cortinas de muselina rayadas en blancos para las ventanas de la sala».¹⁹

Segons l'inventari del notari Josep Ignasi Lluch,²⁰ Anton Torredà Barquell, corredor reial de canvi, era propietari de la casa del carrer Ample, cantonada amb el carrer d'En Serra, on residí fins a la seva mort. El seu inventari, datat de 1819, descriu un espai pròpiament burgès, si bé més modest que l'anterior; la sala principal, estava formada per catorze cadires, dos sofàs de caoba amb coixins, dues taules, un rellotge de taula, un gran mirall, un pianoforte, dos grans cortinatges per als grans finestres i els retrats dels pares del difunt.

¹⁷ S'ha pogut documentar l'activitat en la construcció de pianos del fuster Jaume Parés a Mataró cap a l'última dècada del segle XVIII. S'ha documentat l'activitat en la construcció de pianos i orgues d'Antoni Vergés a Figueres cap a 1800, que traslladà el seu taller a Barcelona vers el 1816. També s'ha documentat l'activitat de l'orguener i constructor de pianos Pere Figueres a Girona, que a finals de la dècada de 1820 obre un taller a Barcelona.

¹⁸ URÍA, Jorge. «Los lugares de la sociabilidad. Espacios, costumbre y conflicto social», CASTILLO, Santiago; FERNÁNDEZ, Roberto (coords.). *Historia social y ciencias sociales, Actas del IV Congreso de Historia Social de España*. Lleida: Ed. Milenio, 2001, p. 177-212.

¹⁹ AHPB, Francisco Portell (notari núm. 1142), vol. 42, *Inventaris*, vol. 34, fols. 226-227.

²⁰ AHPB, Josep Ignasi Lluch (notari núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fol. 1.

També cal esmentar l'espai musical del comerciant Josep Mariano Figueres, segons el mobiliari detallat en l'inventari de 1819,²¹ més petit i auster que els anteriors, car constava d'una sala principal, coneguda com a «sala llarga» o «salonet», amb una taula amb mirall, vint-i-vuit tamborets de fusta, dos canteranos i un piano de «color xocolata». Finalment, cal ressenyar l'espai domèstic de Francisco de Gomis, pertanyent a la petita noblesa barcelonina, una petita sala, adjacent al saló principal, més petita, decorada amb retrats de diversos membres de la saga familiar i presidida per un piano.²²

A més d'aquests espais musicals privats cal afegir els que el baró de Maldà ressenyava a *Calaix de sastrre*,²³ per exemple el del comerciant Soler: «[16 Gener 1800] [...] En esta nit, dijous, se ha feta, com los demes antecedents de la Semana la lluhida acadèmia de musica y molt concorreguda de persones especialment de la Clase de marxants en casa Soler detrás de Palacio [...]. Feya un efecte molt bo Sala, ó la Peza en que quedava collocada la orquesta, esta si be un xiquet massa ruydosa, per haverhi prou instruments [...]»;²⁴ i els que apareixen detallats al *Diario de Barcelona*: «El profesor de música que ha tocado el arpa en el Teatro de esta ciudad, junto con otro guitarrista y de trompa se ofrecen [para] ir a tocar juntos varias arias variadas en la casa de los señores aficionados que deseen oírlos; viven en la posada de la Cruz de Malta».²⁵

Tots aquests espais, més grans o més petits, més luxosos o més modestos estaven destinats a organitzar activitats musicals obertes al públic en general i alhora també podien servir per al recolliment íntim i per a l'estudi d'un

²¹ AHPB, Josep Ignasi Lluch (notari núm. 1144), *Inventaris*, vol. 44, fol. 13.

²² AHPB, Francisco Portell, *Inventaris*, vol. 45, fols. 291-292.

²³ *Calaix de sastrre* és ric en referències tant d'espais privats de la noblesa com de la burgesia en què la música i els instruments són els protagonistes, per exemple: «Dia 24 de Janer [de 1783] coneguí a un minyonet adroguer que sols te mare [...], el que té a una germana nomenada Francisca bella jova, alta y primeta, casada en los Escudellers ab un botiguer nomenat F. Parallada en la qual casa en los dilluns de cada semana, se hi fan lluhidas academias de musica», AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-201, vol. I. «Dia 24 de janer [de 1785] se troba en esta ciutat de pasatger un Alemany nomenat Hesper, singular en obras de música y de gran habilitat en sonar lo violí y viola de amor, que ha admirat a quants lo han ohit en las serenatas de casa Ramon Mateu, y altras principalment als de la Facultad de la musica; no haventse ohit per ara altre musich que se igualás a est fora de Domenico Porretti», AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-201, vol. I. «Dia 9 de novembre [de 1797]. [...] a vuit hores, ha començada la primera acadèmia de música que fins ara havia estat a casa de mossèn Josep Prats i son germà [...] en casa del Sr. notari N. Comelles», AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-212, vol. XII.

²⁴ AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastrre*, Ms. A-220, p. 45-46, vol. XX.

²⁵ *DdB*, 11-5-1796.

aficionat que, a més, acudia als concerts del Teatre de la Santa Creu, comprava partitures i material pedagògic i rebia classes d'algun professor de música de la ciutat. En un context social com aquest, la demanda d'ensenyament musical es veié incrementada perquè calia formació musical per participar activament en vetllades i concerts (que el baró de Maldà, d'acord amb els usos del moment, anomenava *acadèmies*), així com per poder dur una pràctica musical de caràcter domèstic i familiar.

3. PROFESSORS I APRENENTATGE D'INSTRUMENTS

L'actual especialització de la música en activitats tan diverses com la d'interpret, compositor, director d'orquestra, afinador, constructor o professor dificulta la comprensió del desenvolupament de l'ensenyament musical durant el segle XIX, resultat d'unes necessitats molt diferents:²⁶ un treball de caràcter artesanal al servei permanent i exclusiu d'un mecenes o d'un protector civil o religiós. El músic-artesà, de baix prestigi social i habitualment mal pagat, havia d'acomplir un seguit d'activitats que comportaven la composició, la interpretació i la docència i, en casos molt singulars, també la construcció, l'afinació i el manteniment d'instruments. L'increment d'interès social per la música implicà una reconsideració dels distints oficis inherents al de músic que, progressivament, van ser ocupats per especialistes.²⁷

Pel que fa a l'ensenyament musical, a Catalunya, com arreu del món desenvolupat, havia trobat encaix durant segles quasi exclusivament als centres eclesiàstics. La nova dinàmica social, econòmica i política va forçar la seva expansió en un marc que podríem denominar civil, i el que això implica d'abandó progressiu dels paràmetres eclesiàstics (músiques litúrgiques o paralitúrgiques, protagonistes vinculats al medi eclesiàstic, com escolans, sagristans, mestres de capella, etc.) i foment d'una nova sensibilitat referida al món del cant solista, de la interpretació virtuosa, del cant coral i nous protagonistes, homes i dones interessats en l'exquisidesa de la interpretació i en l'expressió de valors intimistes.

²⁶ AVIÑOA, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. III. Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001.

²⁷ No fou estrany en aquest procés l'enorme difusió de la música que fomentaren els distints enginyers derivats de l'invent de la fonografia (1878).

La caiguda de l'absolutisme de Ferran VII el 1833 i les mesures desamortitzadores, iniciades per Godoy el 1798 i culminades per Mendizábal el 1836, comportaren la ruïna econòmica de l'Església i, per tant, la progressiva desaparició de les capelles de música, que, per un decret de 1842, van quedar reduïdes a la mínima expressió: el mestre de capella, dos escolans, l'organista i un salmista. Aquesta nova situació va reduir o eliminar progressivament el domini de l'Església en l'ensenyament musical (que havia estat un greuge per al desenvolupament de la música) i va motivar l'aparició d'empreses pedagògiques de caràcter civil privat.

S'ha documentat a Barcelona un total aproximat de 95 professors de música, que exerciren l'ensenyament musical en els anys esmentats, agrupats en tres tipus diferents:

1. El primer tipus reuneix els pedagogs que alternaven l'activitat com a músics en una capella musical amb l'activitat docent privada. Fou el cas de Joseph Guasch, músic de la capella de Santa Maria del Mar que, per tal d'arrodonir el salari, oferia, cap a finals del segle XVIII, classes particulars d'algun instrument de vent al seu domicili del carrer Mirallers²⁸ alhora que exercia de copista. Va deixar constància que va copiar obres importants com l'*Stabat Mater* de Haydn²⁹ (1784) i *Toques de guerra*, de Manuel Espinosa de los Monteros³⁰ (1788). També Francisco Tarrés, músic de la capella de Santa Maria del Mar, combinava aquesta ocupació amb la de fabricant de llengüetes o canyes per a instrument de vent i la de professor de música.

2. El segon tipus reuneix els professors de música que provenien del món eclesiàstic i, per tant, tenien una formació eminentment religiosa. D'aquest tipus, és el grup format per exmestres o ex «submostres» de capella desposseïts de fonts d'ingressos degut al procés de secularització, dedicats a l'ensenyament musical. A diferència dels anteriors, aquests no exercien en cap capella, si bé llur formació provenia de l'antiga activitat religiosa. És el cas de Pedro Pablo Claperols submestre de la capella de Santa Maria del Mar, que, cap a 1807, deixa d'estar vinculat a la capella, s'estableix com a professor de música i dansa a la travessia de la Bòria,³¹ i també es dedica a la còpia i venda de partitures. Un

²⁸ *DdB*, 23-9-1799.

²⁹ Aquesta partitura es troba al fons Salvador d'Horta Bofarull de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.

³⁰ Espinosa fou oboïsta de l'Orquestra de Música de Cambra de Carles III (1759-1788) i Carles IV. Succeí el compositor Gaetano Brunetti como a director de la *Real Cámara*.

³¹ *DdB*, 2-1-1807.

altre cas és el de Josef Menéndez «maestro que fue de diferentes capillas de este principado»,³² que el 1834 s'estableix a Barcelona com a professor de «solfa i piano».³³ També cal encloure en aquest segon grup aquells preveres experts en música que, degut a la minva de la capacitat econòmica de l'Església en general i de molts ordes religiosos en particular,³⁴ es veieren abocats a buscar ingressos alternatius en l'ensenyament musical. Cal destacar-ne dos: un capellà desconegut, actiu el 1819, compositor i professor de cant i piano, el qual, per captar més clientela a les seves classes, proposava el conreu de repertori italià al gust del moment.³⁵ L'altre és el prevere Manuel Camps, que l'any 1830 ja disposava d'una escola de música, ubicada a la Rambla número 12.

3. El tercer tipus enclou tots els pedagogs de formació distinta, eminentment civil i, per tant, sensibles a les novetats musicals del moment. Una part d'aquest tipus està formada per professors de música (nacionals i estrangers) itinerants per tot Europa. Ja s'ha dit que Catalunya formava part de les rutes culturals i de comerç musical que anaven i venien d'Europa cap a la Península, i els músics, quan s'aturaven a Barcelona, oferien o bé concerts al Teatre de la Santa Creu, o bé concerts privats i classes de música. La progressivament abundosa visita de figures internacionals del món de la música facilità el contacte dels músics d'aquí amb els procediments interpretatius i docents en vigor en els principals centres musicals i culturals europeus.³⁶ El temps d'estada era variable, entre alguns dies o alguns mesos, segons l'èxit obtingut o els compromisos musicals adquirits en altres ciutats. Entre aquests, cal destacar el sicilià Joseph Calcagni, professor de cant, flauta i piano, que arribà a la ciutat a principis de juny i hi romangué fins a mitjans de juliol de 1795; oferí dos concerts al Gremi dels Velers i es dedicà a la docència: «[Joseph Calcagni] se ofrece enseñar no solo el cantar qualquiera pieza italiana, sino el tocar la flauta i el fortepiano y órgano; las personas que quisieran dedicarse

³² *DdB*, 8-5-1834.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A banda del procés desamortitzador iniciat per Godoy el 1798, amb el vistiplau papal, durant la Guerra del Francès, Josep Bonaparte intentà reactivar-lo, i durant el Trienni Liberal es nacionalitzaren i se subhastaren els béns de la majoria dels ordes eclesiàstics sense que aquests percebessin cap tipus d'indemnització. Vegeu: CORRÈS, Francesc, «La música religiosa», AVIÑOA, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. III. Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 187-253.

³⁵ *DdB*, 22-10-1819.

³⁶ AVIÑOA, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Vol. III. Del Romanticisme al Nacionalisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001.

a aprendrer lo ante dicho acuden al Café de las Cuatro Naciones». ³⁷ També, l'italià Alexandro Farlendis, professor d'oboè i trompa, que arribà a Barcelona el febrer de 1804 amb la seva dona, professora de cant, i hi restà fins l'abril del mateix any. Ambdós oferiren algunes acadèmies privades, un concert públic al Teatre de la Santa Creu i també es dedicaren a l'ensenyament musical. Entre 1817 i 1818, l'irlandès Hillard Hickey, professor de guitarra, clarinet i flauta, es dedicà a impartir classes de música: «Hillard Hickey [...] recién llegado a esta Ciudad, hace saber a las personas que quieran ocuparlo en enseñarles a tocar varios instrumentos como son clarinete, flauta, fagote i guitarra, lo encontraran en la Barceloneta». ³⁸ Finalment, cal esmentar el violinista francès Alexandre Boucher, que el 1795 marxà cap a Espanya fugint de la Revolució Francesa; el 1796 entrà com a violinista a l'Orquestra de la Reial Cambra de Carles IV i romangué a Madrid fins a 1808. Cap a la dècada de 1830 duqué a terme alguna gira per València i Andalusia i feu parada durant unes setmanes a Barcelona. Més enllà del període estudiat, cal recordar la visita del pianista Franz Liszt, que el 1845 es trobava de pas per Barcelona i impartí algunes classes de piano a joves talentosos, com el jove Ranieri, deixeble del mestre Vilanova. ³⁹ Una altra part d'aquest tercer grup està format per professors de música, nacionals o estrangers no itinerants, que viuen o bé que es traslladen a viure i fixen la seva residència a Catalunya per trobar oportunitats en la docència musical, a les capelles musicals, cada cop més reduïdes, o a l'orquestra del Teatre de la Santa Creu i, a més, ofereixen concerts privats o treballen com a copistes o constructors d'instruments. Alguns d'aquests decideixen marxar a l'estranger temporalment per estudiar i tornar millor preparats. El més rellevant de tots és el compositor, intèrpret, professor de piano i cant i empresari italià Joseph Pintauro, que arriba a Barcelona cap a l'any 1795, l'activitat del qual pot ser detallada amb molta precisió gràcies a la documentació consultada. En un anunci al *Diario de Barcelona*, s'oferia a «dar lecciones de clave y de cantar a cualquier aficionado que quisiera seguir en tal ejercicio, ofreciendo tocarlo a precio equitativo». ⁴⁰ Gràcies a una anotació sobre aquest músic del baró de Maldà, és possible fer-se càrrec de la taxonomia dels destinataris de l'educació musical: anava orientada a un públic aficionat

³⁷ *DdB*, 5-6-1795.

³⁸ *DdB*, 9-8-1817.

³⁹ Xosé Aviñoa sosté la tesi de l'arribada de l'estètica romàntica a Barcelona a partir de la visita de Franz Liszt el 1845 a «Aquel año de 1845», *Anuario Musical*, núm. 45 (1990).

⁴⁰ *DdB*, 15-10-1795.

de caràcter domèstic, tot sovint del gènere femení, la qual cosa no diu poc sobre el valor que se li atorgava al conreu de la música en aquells anys, és a dir, una pràctica ociosa i de farciment. Vet aquí les paraules del baró de Maldà: «En casa Girona, en lo carrer dels Archs [...] fou prou bona la Acadèmia [...] [amb] les árias y duetos de las Cantatrices, que foren la senyoreta de la Casa, filla dels senyors Don Francisco Girona y Donya Mariana, la senyora Estaño, la senyoreta Doña Justa Ansa, la Salucci, còmica del Teatro [...] repartits tots en cants de àrias, duos, cabatinas, todas estas eran bonas [...]. Me havia olvidat de notár, que lo Mestre de Capella o qui tocaba la Clave o bé el Fortepiano era el senyor Pintaura [Joseph Pinturo], ques pinta per ell sol en cantár, tocar y ensenyar a Madamoiselas».⁴¹ Pinturo també escrivia música, ja que consta la composició d'un *Miserere*⁴² i algunes obres pedagògiques específiques per a l'ensenyament del piano, com els «Preludij composti dal sigr. Pinturo, per uso dei suoi discepoli»,⁴³ un quadern de vuit pàgines manuscrites amb peces pensades per a aficionats que aprenien a tocar el piano. També participava com a intèrpret en alguns dels molts concerts privats organitzats per la noblesa, per la burgesia, pels artesans o pels botiguers,⁴⁴ com novament explica el Baró de Maldà: «En quan a Cantatrices eran la Señora Jove de la casa, qual també acompanyá ab lo clave una ària ab recitativo que cantá lo señor Francisco Mas [...] i lo dueto que cantá una noyeta molt currutaca⁴⁵ ab Pinturo, músich tenor que fou del teatre».⁴⁶ A aquest ventall d'oficis musicals, Pinturo sumava també el d'empresari musical: el maig de l'any 1804, organitzà a la Sala Principal del *Palao* un concert en què s'interpretà l'oratori de Haydn *La creació*, estrenat un mes abans a la sala del Gremi de Velers⁴⁷ i que el baró de Maldà comentava en termes molt sorprenents per a la sensibilitat musical actual, en fer referència a la intensitat tan molesta del so que se sentia des

⁴¹ AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastre*, vol. xxii (22 de febrer de 1801), p. 169.

⁴² *DdB*, 19-3-1796.

⁴³ La partitura es pot trobar a la Biblioteca de Catalunya (BC), fons Carreras Dagas, M732/30.

⁴⁴ «Dia 24 de Janer [de 1783] coneguí a un minyonet adroguer que sols te mare [...], el que té a una germana nomenada Francisca bella jova, alta y primeta, casada en los Escudellers ab un botiguer nomenat F. Parallada en la qual casa en los dilluns de cada semana, se hi fan lluhidas academias de musica», A: AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-201, vol. i.

⁴⁵ Aquells que segueixen la moda francesa, també anomenats despectivament *petimetres*.

⁴⁶ AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà), *Calaix de sastre*, Ms. A-218, vol. xvii (29 de març de 1800), p. 297.

⁴⁷ *DdB*, 15-5-1804.

del carrer estant, que decidí no assistir-hi. També se sap que fou Pintauro l'organitzador dels concerts quaresmals de l'any 1805. Coetani a Pintauro fou el professor Magí, violinista del Teatre de la Santa i mestre de cant i de guitarra que, gràcies al testimoni de *Calaix de sastre*, se sap que vers 1799 «[...] ensenya al Sr. Compte de Solterra, á la senyoreta de Gelpí y altres varios del bell gust del dia». ⁴⁸ Un altre professor de música actiu en aquestes dates fou el violinista Francisco Berini que el 1815 era segon violinista de l'orquestra del Teatre de la Santa Creu ⁴⁹ i cap a 1825 esdevingué director de l'orquestra del Teatre, tasca que comptabilitzava amb la de professor privat: «Francisco Berini director de la orquesta y de la opera italiana del coliseo de esta Ciudad [...] se ofrece a dar lecciones de violín y de verdadero canto italiano a cuantos gusten». ⁵⁰ L'activitat docent de Berini no es reduí a la Ciutat Comtal; el 1840 l'Ajuntament de Girona el contractà per fer classes de música a minyons ⁵¹ i també a inicis de la dècada de 1840, obrí a Barcelona una acadèmia privada de música en què s'ensenyava «canto, piano y violín, por los métodos más fáciles i modernos». ⁵² Un altre dels professors de música actius en aquell moment fou Antonio Vergés. Natural de Figueres, arribà a Barcelona cap a 1818 després d'exercir un temps com a organista a Arenys de Mar. ⁵³ Desenvolupà l'ofici de constructor de pianos i d'orgues, afinava pianos, venia partitures i també impartia classes de piano a domicili o a casa seva. Es dedicà a la docència musical a Barcelona fins el 1834. Altres professors foren Bartolomé Sessi (1800), Juan Ginesta (1802), Juan Peña (1805), Juan Abellá (1802), Felipe Cascante (1806), Antonia Fissetti (1819), Francisco Hofarri (1821), Josep Comelles (violí de la orquestra del Teatre de la Santa Creu, 1824), Josep Mosca (professor de cant, 1831), Francisco Rodríguez (professor de piano, 1833), Josefina Ronzi (professora d'arpa, 1834), Francisco Dalmau (professor de cant i de guitarra 1837), entre altres.

En el marc d'expansió de la producció i el comerç d'instruments i partitures, l'anàlisi d'aquestes dades posa en relleu el creixent desenvolupament

⁴⁸ RECHE ANTÓN, JOSÉ; GARCIA MOLSOA, Oriol. *Las llubidas academias de música. Una aproximació a la professió de músic a la Barcelona del segle XVIII a través de les acadèmies comentades pel baró de Maldà*. Barcelona: Esmuc, 2012.

⁴⁹ *DdB*, 9-8-1815.

⁵⁰ *DdB*, 19-6-1829.

⁵¹ CORTÈS, Francesc. «La música religiosa», *op. cit.*, p. 187-253.

⁵² *DdB*, 3-7-1846.

⁵³ *DdB*, 4-1-1818.

de la cultura musical a Catalunya en el tombant de segle XIX. També assenyalava que l'elevada demanda de professors de música correspon als interessos d'una societat que tenia la música com a principal ocupació de l'oci cultural. En tercer lloc, que la variada tipologia de docents responia a una demanda d'una mena d'aficionat que volia estudiar música de manera lúdica i com a complement educatiu o també de l'aficionat que volia estudiar d'una manera més professional i amb voluntat d'exercir l'ofici de músic. En quart lloc, que els instruments més demandats foren el piano, la guitarra, el violí, la flauta i el cant, tot i que comença a prendre força l'arpa. Òbviament, no és d'estranyar la preeminència del piano en l'ensenyament musical si es té en compte que entre 1792 i 1808 s'han comptabilitzat a la Ciutat Comtal cinc constructors de piano i que de 1814 a 1838 el nombre s'incrementà fins a setze. La comparació de dades entre diferents ciutats certifica que l'increment de la demanda de l'ensenyament és d'acord amb l'expansió de la producció i el comerç d'aquest instrument.

CIUTAT	POBLACIÓ	CONSTRUCTORS DE PIANOS ACTIUS ENTRE 1814 I 1838	NOMBRE DE CONSTRUCTORS DE PIANOS PER CADA 100 MIL HABITANTS
Barcelona	115 mil hab.	16	13,9 constructors
Madrid	140 mil hab.	18	12,8 constructors
París	750 mil hab.	46	6,1 constructors

Taula 3: Nombre de constructors de piano per cada 100 mil habitants en tres ciutats diferents en les mateixes dates (1814-1838).

4. MATERIAL PEDAGÒGIC MUSICAL EN CIRCULACIÓ ENTRE 1792 I 1838

Per dur a terme la tasca docent, els professors necessitaven un material pedagògic especialitzat, com mètodes, tractats musicals i quaderns d'estudis.⁵⁴ La major part d'aquest material en circulació a casa nostra era de factura estrangera i elaborat per reconeguts professors de les escoles i els conservatoris més importants d'Europa. En menor mesura, també estava disponible material de realització local i nacional, confeccionat també per músics de renom,

⁵⁴ Ens referim a *estudis* en el sentit de peces concebudes específicament per a la pràctica de les diverses tècniques i dificultats instrumentals.

alguns d'ells vinculats a capelles musicals. Es podia adquirir a les llibreries i als magatzems musicals i, curiosament, a través del *Diario de Barcelona* com a intercanvi privat entre aficionats. A partir de 1815, després de la Guerra del Francès, es detecta un increment de circulació de material pedagògic en el mercat musical català. El *Diario de Barcelona* recull nombroses notícies de venda de mètodes, tractats i quaderns d'estudis musicals que es podien comprar en llibreries i magatzems de música especialitzats: «Nuevo método de canto ó estudios de solfeo y de vocalización dedicado a la Serenísima Duquesa de Orleans por Mr. Gerard, socio del Conservatorio Real de Música de París [...] se hallará en la librería de Joseph Sellent y Gibert, calle de la Espaseria»;⁵⁵ «Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano [del músic i professor José Nonó] conforme el último que se sigue en París, dedicado al Serenísimo Señor Infante D. Francisco de Paula, especial protector del noble y bello arte de la música: se hallará por cuadernos en la librería de Narciso Oliva, calle de la Platería, a 18 rs. vn., el cuaderno».⁵⁶

L'assiduitat d'aquest tipus de publicacions al *Diario de Barcelona* és una evidència de la demanda d'obres pedagògiques, tant d'un públic aficionat com professional, atès que en aquells moments s'intensificava la producció i venda d'instruments musicals i de partitures⁵⁷ i la demanda de professors de música. L'eco de l'activitat del mercat musical europeu ressonava amb força a Catalunya.

S'ha elaborat una taula que inclou els mètodes, tractats i estudis musicals que es van difondre i van circular a Catalunya entre 1792 i 1838.⁵⁸ Se sap que en circularen altres gràcies als anuncis d'algunes llibreries i de botigues de música que apareixien al *Diario de Barcelona*.⁵⁹ La informació obtinguda⁶⁰ s'ha distribuït en quatre apartats: nom de l'autor del material pedagògic; nom de l'obra tal com s'ha trobat a la documentació i, entre claudàtors, tal com

⁵⁵ *DdB*, 17-12-1816.

⁵⁶ *DdB*, 3-9-1819.

⁵⁷ BRUGAROLAS BONET, Oriol. «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi», *Anuario Musical*, 71 (2016), p. 157-162.

⁵⁸ A excepció del mètode de Manuel Espinosa de los Monteros, que se sap que circulava per Barcelona cap a la dècada de 1780 i era utilitzat per Joseph Guasch, músic de la capella de Santa Maria del Mar.

⁵⁹ Botigues de música com la de Francisco Bernareggi, sovint anunciaven al *Diario de Barcelona* mètodes de música sense especificar-ne l'autor ni l'instrument, per exemple: «En la tienda de Francisco Bernareggi [...] se halla un surtido de piezas como métodos de piano y métodos de flauta». *Vid. DdB*, 14-12-1826.

⁶⁰ Principalment del *Diario de Barcelona*, però també dels inventaris post mortem de l'Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona i de diversos fons comercials i musicals de la Biblioteca de Catalunya.

es va publicar o editar originalment; en el següent apartat s'inclou la data de publicació de l'obra i, finalment, s'inclou la data en què s'ha localitzat per primera vegada en el mercat musical català. Amb asterisc s'han indicat aquells mètodes o tractats que, gràcies a aquest article, se citen per primera vegada.

MATERIAL PEDAGÒGIC MUSICAL EN CIRCULACIÓ A CATALUNYA ENTRE 1792 I 1838			
Nom de l'autor	Nom de l'obra	Data de publicació o edició de l'obra	Data de l'obra documentada a Catalunya
1. Manuel Espinosa de los Monteros	<i>Toques de guerra [Libro de la Ordenanza de los Toques de Pifanos y Tambores que se tocan nuevamente en la Ynfantería Española, compuestos por Don Manuel de Espinosa]</i>	1769	1788
2. Joseph Pintauro	<i>Preludij composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli *</i>	?	ca. 1798
3. Antonio Abreu	<i>Escuela para tocar con perfección la guitarra en 5 y 6 ordenes [Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes, con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método fácil de ejecutarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano]</i>	1799	1799
4. Daniel Travería	<i>El práctico cantor en el misterio de la Iglesia. Sirve para el estado eclesiástico secular y regular y conventos de religiosos</i>	ca. 1794	1799
5. Autor desconegut	<i>Diccionario de música en lengua francesa con láminas</i>	?	1800
6. Antonio Ràfols	<i>Tratado de la sinfonía en que se explica su verdadera noción, algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día</i>	1801	1801
7. Federico Moretti	<i>Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos generales de la música dedicados a la Reyna Nuestra Señora, por el capitán D. Federico Moretti, alférez de Reales Guardias Walonas</i>	1799	1805

8. Pedro Levone	<i>Tratado de composición</i>	?	1806
9. Jean Louis Adam	<i>Método para aprender fácilmente de tocar el piano u órgano [Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique]</i>	1804	1815
10. Gerard	<i>Nuevo método de canto ó estudios de solfeo y de vocalización dedicado a la Serenísima Duquesa de Orleans por Mr. Gerard, socio del Conservatorio Real de música de París</i>	ca. 1815	1816
11. José Nonó	<i>Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano, conforme el último que se sigue en París dedicado al Serenísimo señor Infante D. Francisco de Paula [Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte]</i>	1819	1819
12. Autor desconegut	<i>Método fácil y sólido de la música</i>	?	1819
13. Bernard Viguerie	<i>Método de Viguerie [L'art de toucher le pianoforte]</i>	ca. 1796	Abans de 1820 ¹
14. Ignaz Pleyel	<i>Méthode pour le pianoforte</i>	ca. 1797	Abans de 1820 ²
15. Muzio Clementi	<i>Introducción al arte de tocar el Piano-forte [Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte: containing the elements of Music, preliminary notions on fingering with examples and fifty fingered lessons]</i>	1811	Abans de 1820 ³
16. Francesco Pollini	<i>Método pel Claviémbalo</i>	ca. 1808	Abans de 1820 ⁴
17. Autor desconegut	<i>El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural</i>	1820-1821	1820-1821
18. Joaquín Sánchez de Madrid	<i>Juegos músicos o métodos de enseñanza mútua para aprender la ciencia música en la parte teórica</i>	1823	1824
19. Pedro Pablo Claparols	<i>El Maestro y discípulo de música: método breve y fácil de elementos generales de música</i>	1825	1825
20. Jean Joseph Rodolphe	<i>Solfeo de Rodolphe [Solfeo de Rodolphe elemental y progresivo]</i>	17?	1826

21. José Nonó	<i>Gran mapa armónico: que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna</i>	1829	1829
22. Fernando Fernandiere	<i>Arte de tocar la guitarra española</i>	1799	1830
23. Azioli (?)	<i>Método para la enseñanza del piano</i>	?	1830
24. Autor desconegut	<i>Principios fundamentales de la música o explicación de sus caracteres para uso de los principiantes, dedicados a la juventud española amante de esta ciencia</i>	Década de 1820	1831
25. Ferran Sor	<i>Méthode pour la guitarre</i>	ca. 1830	1832
26. Diversos autors desconeguts	Cuadernos de música moderna para piano compuesta por los mejores autores del Conservatorio de Milán	ca. 1830	1833
27. Friedrich Kalkbrenner	<i>Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains⁵</i>	1830	1834
28. Manuel Camps i Castellví	<i>Escuela elemental del noble arte de música y canto</i>	1834	1834
29. Baltasar Saldoni	<i>Veinticuatro solfeos para contralto y bajo</i>	1835	1835
30. Joan Bautista Roca i Bisbal	<i>Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la música. Resumen para los que saben e introducción para todos los métodos</i>	1837	1837

Taula 4: Material pedagògic en circulació a Catalunya entre 1792 i 1838.

NOTES DE LA TAULA 4

¹ Tal com s'explica en la introducció del mètode (inèdit) *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural*, publicat per un professor de Barcelona l'any 1820, el mètode de Viguerie, el de Pleyel, el de Clementi i el de Pollini ja circulaven pel mercat musical català molt abans de 1820.

² *Ibidem*. Així mateix, en relació amb la circulació d'obres de Pleyel a Catalunya des de 1800, entre les quals podria haver-hi el seu mètode de piano, vegeu: Vilar, Josep Maria. «SOBRE LA DIFUSIÓ DE LES OBRES DE PLEYEL A CATALUNYA», ANUARIO MUSICAL, 50 (1995), p. 185-199.

³ Tal com s'explica en la introducció del mètode (inèdit) *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural*, publicat per un professor de Barcelona l'any 1820, el mètode de Viguerie, el de Pleyel, el de Clementi i el de Pollini ja circulaven pel mercat musical català molt abans de 1820.

⁴ *Ibidem*.

⁵ El compositor, pianista i pedagog alemany F. Kalkbrenner fou l'inventor de l'artefacte musical anomenat guia-mans (en francès *guide-mains*), consistent en una barra horitzontal i paral·lela al teclat que manté el canell i sosté l'avantbraç. Aquesta posició de la mà obliga a buscar la qualitat del so per mitjà exclusivament de l'ús del dit, sense que intervingui l'avantbraç. S'ha pogut documentar que aquest tipus d'artefacte s'utilitzava en la docència a Catalunya a partir de 1834.

Pel que fa a la tipologia del material pedagògic inclòs a la taula, en general, es pot adscriure a la categoria de mètodes i tractats: es tracta d'una mena de publicacions que s'estructuren exposant recursos pedagògics de manera teòrica i pràctica seguint un ordre gradual, que inclouen un repertori didàctic gràcies al qual l'alumne pot aplicar els coneixements adquirits. També es van difondre, encara que amb menys intensitat, els quaderns d'estudis, un tipus d'obra habitualment redactada pel professor per als aficionats, atès que els professionals recorrien per iniciativa pròpia a l'execució d'exercicis mecànics inclosos en els mètodes de l'època.⁶¹

En aquest àmbit, cal destacar un mètode per a piano i un quadern d'estudis, fins al moment desconeguts, elaborats per professors locals. Pel que fa al quadern d'estudis, cal recordar el ja esmentat de Joseph Pintauro, elaborat entre 1795 i 1802, un dels primers quaderns d'estudi per a piano ressenyats a Catalunya.⁶² Porta per títol *Preludij composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli* (vegeu la imatge 1).⁶³

Consisteix en un seguit de deu petits estudis, alguns dels quals de sis compassos, pensats per treballar alguna dificultat tècnica concreta, com els arpegis trencats i desplaçats, les escales (imatge 2) o l'equilibri sonor entre mans; algun tipus de textura habitual en l'òpera, com les melodies acompanyades, o bé per treballar el fraseig i l'expressió musical amb melodies que imiten el cant. Aquests estudis estan ordenats seguint un criteri tonal: els cinc primers estan escrits en tonalitats amb sostinguts consecutives (do major, sol major, re major, la major i mi major), els tres següents en tonalitats bemoll també consecutives (fa major, si bemoll major i mi bemoll major) i dos estudis més escrits en tonalitats menors (la i re menor).

Pel que fa al mètode de piano, també inèdit, és d'autor desconegut i es va publicar a Barcelona cap a 1820-1821 amb el títol *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural*.⁶⁴ Únicament es conserven les vuit primeres pàgines, que corresponen a la introducció (*Advertencia a los maestros*) i faltarien tots els exemples musicals. L'autor evidencia el coneixement dels mètodes de Pleyel, Adam, Clementi, Pollini i Viguierie, i els pren com a models

⁶¹ CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

⁶² La informació referent a l'existència d'aquest quadern ha estat possible gràcies a l'investigador Lluís Bertran.

⁶³ Biblioteca de Catalunya (a partir d'ara, BC), M-732/30.

⁶⁴ BC, M-196.

a seguir: «Aunque los últimos artes, que se han publicado, para enseñar á tocar el forte piano, han adelantado á los anteriores, les falta para llegar a la perfección el orden natural de proceder progresivamente de lo más fácil de conocer y ejecutar, a lo más difícil. A eso se ha dirigido mi Trabajo, valiéndome en cuanto a lo demás de los artes bien conocidos de Pleyel, Clementi, Adam, Viguerie i Polini».⁶⁵

L'autor coneix també el mètode per a piano de José Nonó, publicat el 1819, que considera «una reimpressión de los primeros ejercicios del *dedeo*, las escalas y las cinco lecciones o tocadas primeras de Mr. Viguerie, sin citarlo».⁶⁶ Així mateix, aprofita l'*Advertencia* per explicar algunes de les nocions bàsiques de la música, com el nom de les notes, els ritmes, els intervals i les diferents tonalitats, i també fa una sèrie de recomanacions en relació amb el repertori a seguir, tot aconsellant tocar les sonates de Haydn i de Mozart, música de Pleyel i, per als alumnes tècnicament més avançats, algunes obres de Steibelt.

En definitiva, tota aquesta informació, material pedagògic en circulació, alt nombre de professors de música, alta activitat del comerç i producció d'instruments i partitures, posen en relleu que l'ensenyament musical civil privat estava plenament arrelat abans de l'arribada dels conservatoris oficials. Per certificar el fenomen del comerç de partitures, la circulació de mètodes musicals i que Barcelona formava part d'una xarxa Europea de comerç musical, cal evocar el nombre de venedors de material musical. Cap a 1820 existien a la Ciutat Comtal vint-i-un punts de venda repartits entre diferents categories: llibreters musicals, constructors d'instruments, copistes, particulars i comerciants de productes no musicals que també venien partitures.⁶⁷

5. ESPAIS DE DOCÈNCIA: DOMICILIS PARTICULARS, ESCOLES, ACADÈMIES, CAFÈS I TAVERNES

La major part de l'activitat docent privada d'aquesta època es produïa en el si de la intimitat de la llar del mestre o de l'alumne. Els interiors burgesos descrits en el segon apartat són un bon exemple dels espais als quals

⁶⁵ BC, M-196, p. 1.

⁶⁶ BC, M-196, p. 1.

⁶⁷ Els autors d'aquest article van exposar per primera vegada aquesta informació a la conferència «Cartografia musical a la Barcelona de 1800: difusió i comerç d'instruments musicals», llegida el 9 de gener de 2017 en el marc dels Diàlegs d'Història Urbana i Patrimoni, del Museu d'Història de Barcelona (MUHBA).

el professor accedia per fer la classe de música. També es donava el cas que l'alumne es desplaçava a casa del mestre a rebre la lliçó. En ambdós casos els professors atenièn qualsevol tipus d'ensenyament musical, fos instrumental o teòric en el camp de la composició, a uns preus assequibles: si el mestre es desplaçava a casa de l'alumne, el preu era de prop de 40 rs. vll.⁶⁸ al mes,⁶⁹ mentre que si era l'alumne el desplaçat, en pagava quasi la meitat, entre 20 i 24 rs. vll.⁷⁰ mensuals. Eren preus assequibles; per establir comparacions, cap a 1820, el preu d'una partitura de moda, com la transcripció per a piano d'alguna òpera del compositor Gioachino Rossini era de 9 rs. vll.; l'entrada més barata al Teatre de la Santa Creu costava entre 3 i 4 rs., i el sou d'una treballadora d'una fàbrica oscil·lava cap a 1830 entre 10 i 12 rs. vll.⁷¹ Ara bé, si la classe no es feia en cap casa, es recorria a espais com la taverna o el cafè⁷² o s'utilitzaven sales apropiades de gremis com els Taverners, Sabaters o Velers, en què habitualment se celebraven concerts. La preemtorietat era tan gran que es coneix el cas de professors que s'oferien a ensenyar a llegir i escriure i donar classes de música a canvi d'habitació i pensió completa.⁷³ Es tractava de professors joves que encara no havien trobat ocupació suficient que els permetés viure de manera independent⁷⁴ o bé de capellans que no estaven al servei de cap parròquia i buscaven entrar a alguna casa nobiliària o de la rica burgesia per fer aquestes tasques generals a més d'altres més d'especialitzades com instruir en llatí, matemàtiques o bé música.

D'altra banda, també cal esmentar les institucions que oferien un ensenyament regular, com les acadèmies de música, institucions consagrades específicament a aquesta tasca i prefiguració del que acabarien sent els conservatoris oficials. Fins ara, s'ha pogut ressenyar vagament l'existència de dues acadèmies, la regentada per Manuel Camps, inaugurada abans de 1830 i

⁶⁸ S'utilitza l'abreviatura *rs. vll.* per designar rals de billó (*reales de vellón* en castellà). El billó era el material d'aliatge de plata i coure amb què es fabricaven les monedes.

⁶⁹ *DdB*, 27-4-1821.

⁷⁰ *DdB*, 28-11-1820.

⁷¹ SARASÚA, Carmen. «Trabajo y trabajadoras en la España del siglo XIX», GONZÁLEZ ENCISO, Agustín; MATÉS BARCO, José Manuel (eds.). *Historia económica de España, siglos XIX y XX*. Barcelona: 2006, p. 413-433.

⁷² *DdB*, 27-4-1821.

⁷³ *DdB*, 22-10-1819.

⁷⁴ «Un joven de esta provincia, instruido en el violín, flauta, clarinete, oboe, fagot, piano y composición de música, desea colocarse en una casa de esta capital, ofreciéndose enseñar de dicha facultad á quienes tengan á bien llamarle bajo los tratos con que buenamente se convinieren para dicho efecto». *DdB*, 21-11-1819.

situada a la Rambla número 12 i una acadèmia de música de la qual únicament se sap que estava ubicada al carrer de Sant Pau número 93.⁷⁵

És aquest context d'expansió social de la música que justifica la creació d'un centre d'ensenyament musical civil privat amb una història tan rellevant com el Conservatori del Liceu el 1838, contemporani de dues acadèmies musicals⁷⁶ sorgides a l'inici de la dècada de 1840 i d'altres institucions privades com la Societat Filharmònica creada el 1844. En aquells moments, la societat catalana manifestava maduresa suficient com per encarar la consolidació de l'ensenyament musical sobre la base de la tradició desenvolupada en les dècades anteriors.

No es vol cloure aquest estudi sense fer referència a un espai d'ensenyament musical civil privat de caràcter institucional que formava part de l'ensenyament general,⁷⁷ les «escuelas de señoritas», també anomenades «escuelas femenines». Eren centres dedicats a la formació general de noies prenúbils entre catorze i vint anys provinents principalment de l'alta burgesia i de la noblesa. Els seus programes d'ensenyament solien incloure matèries com costura, pintura, elements bàsics de càlcul matemàtic, estudi de llengües (habitualment el francès), música i ball i anaven orientats a confirmar el paper decoratiu i secundari assignat al gènere femení en la societat liberal: el de ser esposa, mare i primera educadora dels fills. L'educació d'aquestes noies pertanyents a la classe alta, per tant, s'adequava al rol social que s'esperava d'elles: els estava vedat el treball i l'exercici de la música era una de les principals vàlvules d'escapament que els permetien arribar a realitzar-se socialment sense que aquesta activitat estigués mal vista.

Aquesta atribució al rol de la dona s'explica perquè, entorn de la música, s'organitzava la vida i el tracte social dels salons burgesos i nobiliaris que eren indicatiu de la capacitat econòmica i de l'educació de la família.⁷⁸ Així doncs, l'educació musical en aquestes escoles, tal com apunta Ballarín Domingo, «permetia a les noies joves dominar algunes habilitats útils, com la costura, el

⁷⁵ *DdB*, 9-9 1837.

⁷⁶ Una acadèmia de música dirigida per Francisco Berini, primer violí del Teatre Principal, en la qual s'ensenyava cant, piano i violí. L'altra acadèmia estava ubicada a la baixada de Sant Miquel i s'hi ensenyava a tocar diferents instruments i l'art de la composició segons el mètode del professor de composició Colet del conservatori de París.

⁷⁷ Vegeu la taula 2.

⁷⁸ URÍA, Jorge. «Los lugares de la sociabilidad. Espacios, costumbre y conflicto social», CASTILLO, Santiago; FERNÁNDEZ, Roberto (coords.). *Historia social y ciencias sociales, Actas del IV Congreso de Historia Social de España*. Lleida: Ed. Milenio, 2001, p. 177-212.

ball, la música i el dibuix, que els servien per alternar i participar en els salons i es qualificarien [aquestes matèries] com a material d'adornament». ⁷⁹ Es coneix que a la Barcelona del primer quart del segle XIX hi havia dues escoles d'aquest tipus: una anomenada Escuela de Enseñanza para Señoritas, regentada per la professora italiana de música vocal i instrumental Antonia Fissetti, que començà a funcionar el febrer de 1819; ⁸⁰ s'hi ensenyava «a coser toda ropa blanca y demás para el uso doméstico, las cuatro reglas de aritmética, la música vocal, tocar la guitarra y la lira y las reglas generales del baile y de la buena postura»; ⁸¹ la música hi quedava, per tant, com a matèria d'ornament. L'altra, anomenada Escuela de Educación para Señoritas, que inicià la seva activitat docent també el 1819, ⁸² era regentada per Mariona Bordan, una professora francesa, i estava ubicada al carrer Escudellers número 2, un dels carrers musicals de Barcelona, ja que hi tenien el taller molts constructors de guitarra i de piano i hi radicaven algunes de les botigues de partitures. De fet, al mateix número 2 hi vivia Francisco España, un dels constructors de guitarres més coneguts del moment.

En definitiva, aquestes formes d'ensenyament foren un suport per a molts aficionats en la seva obstinació per obtenir la formació necessària que els permetés formar-se i participar activament en les noves tendències d'oci de la societat acomodada. ⁸³

6. CONCLUSIONS

Probablement, els procediments de recerca segueixen rutines fixades per la mateixa dinàmica dels mestres que ens han precedit i, com dirien alguns d'aquests mestres, camins fressats al camp de blat, de manera que sempre s'ha donat per bo que la fundació del Conservatori del Liceu el 1838 suposà l'inici de l'ensenyament musical civil privat a Catalunya. Potser, ja és hora d'acudir, en la mesura del que sigui possible, a fonts primàries, és a dir, documents notariais, hemerogràfics i referències creuades en cronistes del moment per tal

⁷⁹ BALLARÍN DOMINGO, Pilar. «La educación de la mujer española en el siglo XIX», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, núm. 8 (1989), p. 245-260.

⁸⁰ *DdB*, 8-2-1819.

⁸¹ *DdB*, 8-2-1819.

⁸² *DdB*, 5-3-1819.

⁸³ CUERVO CALVO, Laura. *El piano en Madrid (1800-1830)... op. cit.*, p. 11.

de posar en relleu que la pràctica de l'ensenyament musical havia de venir per força de molt abans, perquè responia a una necessitat social llargament sentida per la burgesia emergent i, en conseqüència, tant aquest ofici com les seves eines havien d'existir per força abans d'aquesta data.

Aquest article explora les dades trobades en el minuciós escorcoll d'arxius i publicacions amb el propòsit d'assenyalar que a Catalunya i, sobretot, a Barcelona, hi havia interès per l'aprenentatge musical, professionals d'aquí i de fora que servien acuradament aquest interès, llocs apropiats per a aquesta activitat i eines adequades per al seu desenvolupament. No ens ha d'estranyar que s'acabi tenint coneixement de l'existència de diversos tractats impresos de maneres ben diferents, instruments, especialment el piano, que ja coneixíem com a eina fonamental en la vida artística burgesa de totes les ciutats europees del moment, així com altres instruments que van anar ocupant l'interès i la sensibilitat de la població vuitcentista.

Pràcticament, tota la informació proporcionada és nova i, si bé no permet ordinar un panorama complet de l'activitat docent i discent del moment, sí que, en canvi, revela que la vida musical a Catalunya arribà a un alt nivell en relació amb altres regions europees contemporànies. No ha d'estranyar aquesta capacitat d'estar al dia musical en una ciutat com Barcelona en què, des de finals del segle XVIII, prosperà un comerç de partitures i d'instruments dut a terme per copistes, constructors d'instruments i llibreters que distribuïen partitures adquirides a París o Londres, i d'altra banda, debutaren amb rapidesa les obres estrenades en altres ciutats europees, com l'òpera *Nina, o sia la pazzia per amore*, de Giovanni Paisiello, estrenada mundialment el 1789 a la ciutat de Caserta, i aquell mateix any també a Barcelona, l'òpera de Francesco Gardi *La dona ve la fa*, que s'estrenà a Venècia el 1800 i s'executà a Barcelona un any més tard, i l'òpera *L'Italiana in Algeri*, de Rossini, estrenada el maig de 1813 a Venècia, i el 1815 a Barcelona.

Així doncs, en aquest context, els professors i aficionats del moment podien estar perfectament informats de les principals novetats editorials i conèixer sense gaire demora l'obra d'autors estrangers i aconseguir instruments musicals estrangers amb facilitat. Des de la perspectiva de l'ensenyament musical, es mostra una realitat molt més rica de la que fins ara es pensava que hi havia i es fa palès el trencament del mite de l'aïllament en què suposadament vivia Catalunya respecte a Europa.



Imatge 1. Portada del quadern d'estudis de Joseph Pintauro, Preludij composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli. Biblioteca de Catalunya (BC), M-732/30.



Imatge 2. Estudi núm. 8 en Mi bemoll Major del quadern d'estudis de Joseph Pintauro, Preludij composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli. Biblioteca de Catalunya (BC), M-732/30.