

# La cultura del piano a Catalunya (1788-1901): dels inicis a la *pianomania*<sup>1</sup>

Estel Marín\*

Universitat de Barcelona

Oriol Brugarolas\*\*

Universitat de Barcelona

Rebut 21 desembre 2018 · Acceptat 30 juny 2019

## RESUM

En l'últim quart del segle XIX, el piano s'havia convertit en un fenomen cultural, social i comercial de primer ordre i es trobava profundament arrelat en la societat catalana. N'és una prova la intensificació de la producció de pianos i del consum de música per a aquest instrument, la facilitat d'accés al repertori per part del públic català, la consolidació de l'ensenyament pianístic i, finalment, la presència massiva d'aquest instrument en sales de concert, exposicions universals, cafès, ateneus, casinos, teatres i salons privats. El present article aporta noves dades que expliquen el procés d'implantació i de difusió del piano des de la seva arribada a Catalunya l'últim quart del segle XVIII fins a final del segle XIX, quan es converteix en l'instrument més popular i en la icona cultural de referència, tal com ho evidència el sorgiment de pianistes de relleu internacional com ara Tintorer, Granados o Albéniz. L'estudi comprèn referències a constructors i venedors de pianos com ara F. Bernareggi i M. Guarro, a comerços de venda de partitures com el de F. España, a intèrprets i professors com J. B. Pujol, a material pedagògic i centres docents de música implicats, així com als espais públics i privats compromesos en la recepció sonora de l'instrument. Aquestes dades confirmen i evidencien l'alt desenvolupament de l'activitat i de la cultura del piano a la Catalunya vuitcentista.

**PARAULES CLAU:** piano, segle XIX, sociabilitat, ensenyament a Catalunya, cultura musical, indústria i comerç del piano

## INTRODUCCIÓ

Aquesta investigació s'emmarca dins del camp de la història cultural i social de la música. Per aquest motiu, el piano no serà analitzat com un objecte aïllat, sinó en connexió amb els perfils dels intèrprets i del públic, de la recepció dels espectacles musicals, dels canals de distribució d'instruments i partitures, dels avenços industrials i de la premsa. És evident que l'estudi del piano constitueix un aspecte fonamental per a conèixer la vida cultural i social d'un país, atès que permet analitzar les vies de difusió i d'intercanvi de compositors, obres, idees i estils musicals entre aquest i altres països en les diferents xarxes nacionals i internacionals i proporciona informació sobre la classe de públic a la qual va dirigida la música, els repertoris de moda i els canvis que van experimentant amb el pas del temps, així com el material musical en circulació. En definitiva, resulta una eina valuosa per a dibuixar la importància i l'ús social de la música en un context determinat.

Tot i això, una qüestió fonamental com és la d'estudiar el procés d'arrelament del piano a la societat catalana del segle XIX només ha estat parcialment investigada pels historiadors de la música i de la cultura. Cal destacar els estudis de Bergadà i Marín referents a l'ensenyament del piano a la segona meitat del segle XIX,<sup>2</sup> l'aportació de Fukushima<sup>3</sup> en relació amb els constructors de pianos barcelonins i amb l'activitat musical de l'últim terç del segle XIX, o bé la contribució de Brugarolas<sup>4</sup> respecte a la construcció i comerç de pianos en la primera meitat del segle XIX, a més de diversos estudis de caràcter biogràfic de pianistes catalans de final del segle XIX<sup>5</sup> i altres de pertanyents a l'àmbit de la tècnica pianística.<sup>6</sup> Significativament, la majoria d'aquests estudis no aprofundeixen en el paper central que va tenir el piano en la connexió entre la música i la societat vuitcentista, ni es pregunten el perquè ni com el piano s'acaba imposant progressivament, al llarg de més d'un segle, d'una manera aclaparadora tant socialment com musical. En definitiva, no es pregunten sobre una qüestió essencial en la història de la música catalana del segle XIX: per què el piano fou l'instrument més popular al final d'aquest segle? Quin ha estat el seu procés

\* Adreça de contacte: Estel Marín Cos. E-mail: [estel.marin.cos@ub.edu](mailto:estel.marin.cos@ub.edu)

\*\* Adreça de contacte: Oriol Brugarolas Bonet. E-mail: [oriolbrugarolas@ub.edu](mailto:oriolbrugarolas@ub.edu)

d'arrelament en la societat catalana vuitcentista? Qui foren els protagonistes de la institucionalització del piano a Catalunya i quins mestres feren avançar el seu ensenyament i la seva tècnica a Catalunya?

Aquest article dona resposta a aquestes qüestions i 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 i del fons Gònima de Janer, ambdós de la Biblioteca de Catalunya (BC); dels Archives Nationales de France (ANF), i de la consulta sistemàtica i exhaustiva de les fonts hemerogràfiques, com ara *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia*, *Diario de Gerona de Avisos y Noticias*, *Diario de Tarragona*, *La Opinión* o *La Nueva Lucha*, entre altres publicacions periòdiques. Això permetrà posar en relleu una cultura del piano en gran part desconeguda i replantejar la història del piano a Catalunya obrint les portes a una rica realitat musical i cultural a l'entorn de l'instrument rei del segle XIX.

Les dates que comprenen el període estudiat estan determinades per la pròpia evolució, difusió i consolidació del piano a Catalunya. L'any 1788 és el de la primera referència documental de què es disposa de compravenda d'un piano a Catalunya. El 1901 marca el punt culminant del procés d'arrelament d'aquest instrument a Catalunya amb la creació de l'Acadèmia Granados i del furor pel piano que s'estava vivint en el tombant del segle XX.

En un context d'expansió general de la música, tal com mostren les dades de comerç i producció instrumental i de partitures a final del segle XVIII i al llarg del XIX,<sup>7</sup> no fou casual que el 1816 sorgís a Barcelona un dels primers diaris especialitzats en música en l'àmbit català i espanyol, que distribuïa peces per a piano i veu de repertori operístic, o que hi hagués activitat de compravenda de pianos a Tarragona a la dècada de 1810. De la mateixa manera, tampoc no ens pot passar per alt que cap a 1826 es comptabilitzessin quinze constructors actius de pianos a Barcelona o que a la dècada de 1830 sorgissin figures com la del pianista i mestre de piano Pere Tintorer. També s'ha de tenir en compte que el 1871 es va crear l'Associació de Pianistes Compositors o bé que la indústria musical més puixant a l'últim quart del segle XIX fou la de pianos, amb nombroses medalles guanyades a les exposicions universals. No és una coincidència, doncs, que el piano es convertís en l'instrument més demandat entre l'ensenyament musical o que a la segona meitat del segle XIX, en viles com Tortosa, Manresa o Mataró, el piano fos el moble dels espais públics i privats al voltant del qual s'organitzava la vida musical. La suma de tots aquests elements, i d'altres que es detallen més endavant, ens permet comprendre per què al diari *La Vanguardia* del gener de 1888 es parla de *pianomania* i com arriben a sorgir pianistes i pedagogs catalans tan coneguts internacionalment com Pujol, Vidiella, Isern o Granados.

## PRIMERA ETAPA: ELS INICIS DEL PIANO A CATALUNYA (1788-1814)

La referència comercial al piano més antiga de què es disposa a Catalunya és de 1788 i la proporciona el Baró de Maldà al seu *Calaix de sastre*.<sup>8</sup> A partir d'aquesta data, el piano desembarcarà progressivament en poblacions catalanes amb una forta tradició musical. La primera d'aquestes poblacions fou Mataró, on s'ha documentat l'activitat del fuster Jaume Parés en la construcció i venda de pianos a l'última dècada del segle XVIII.<sup>9</sup> A Girona tenim documentada l'activitat del constructor de pianos i orguener Pedro Figueras<sup>10</sup> a inici del segle XIX. I a la ciutat de Tarragona, tal com es pot llegir al *Diario de Tarragona* del 17 de gener de 1810: «En casa Rafael Fontova, en la calle mayor, darán razón de quien tiene un fuerte piano para vender.»<sup>11</sup>

Al llarg d'aquesta primera etapa s'intensificà la producció i el comerç de pianos, com queda palès en el nombre creixent d'anuncis al *Diario de Barcelona* referents a la compravenda de pianos i a la venda de partitures per a aquest instrument i en l'augment progressiu de constructors i afinadors de pianos. Aquest fenomen respon a l'increment de la demanda de la burgesia comercial, que acabà per impulsar la transformació de la Ciutat Comtal en un centre industrial emergent, per fomentar el desenvolupament de la vida cultural i artística de les principals ciutats catalanes i conformar el gruix dels aficionats que sovintejaven els concerts, participaven en tertúlies musicals en els salons privats i compraven partitures, instruments i mètodes per a l'aprenentatge musical.

Així, doncs, l'augment de la demanda estimulà tant la importació de pianos estrangers<sup>12</sup> com la producció local. Entre 1788 i 1814 es van obrir set tallers especialitzats en la construcció de pianos a Barcelona, un a Mataró i un a Tarragona. A més, les dades d'altres ciutats peninsulars o europees referents al nombre de constructors de pianos actius són molt semblants a les de la ciutat de Barcelona,<sup>13</sup> fet que ens permet constatar que Catalunya segueix el solc de l'expansió europea d'aquest instrument i que es correspon amb els interessos d'una societat que té la música, i particularment el piano, com a principal ocupació en l'oci cultural. Els tipus de pianos que sortiren d'aquests tallers locals i tingueren major difusió foren els de taula, de forma rectangular, fàcils de transportar i d'afinar, tot i que s'ha pogut documentar que els constructors suïssos Otter i Kyburz, assentats a Barcelona el 1798, també fabricaren alguns pianos de cua i molts orgues.

En aquests inicis de l'arrelament del piano és remarcable que qui en venia no era només el fabricant, sinó que el creixent interès social per aconseguir-ne un va fer que constructors d'altres instruments, com els guitarrers Manuel Bertran o Valentí Fabrés,<sup>14</sup> i altres comerciants no vinculats al món de la música, com el quincaller Josep Surnami,<sup>15</sup> volguessin mercadejar amb el piano, atès que el veien com una inversió segura, com un objecte valuós més enllà de la seva funcionalitat. Per guanyar clientela i

despertar la curiositat de possibles compradors, els venedors inserien a la premsa anuncis de compravenda de pianos nous o de segona mà i de construcció local o estrangera, i, ja des de 1794,<sup>16</sup> de lloguer de pianos. Aquesta última modalitat comercial permetia l'accés a l'instrument a butxaques menys acabades i també facilitava, a qui ho volgués i li agradés, canviar sovint de model de piano. En definitiva, s'adaptava millor a la demanda i a les necessitats dels diferents perfils d'aficionats.

En aquest sentit, al voltant de 1800, a Catalunya prosperà un comerç de partitures esperonat per l'increment de la demanda dels aficionats, d'amateurs o de dilettants pertanyents a la burgesia, que va permetre difondre amb celeritat un repertori per a piano, bé en qualitat de solista com per exemple l'obra per a piano de Mozart, de Haydn, de Pleyel o de Travería, bé en qualitat d'acompanyant, sobretot de la veu, com els arranjaments per a piano i veu d'algunes àries de les òperes de Piccinni, Anfossi, Cimarosa, Jommelli, Tozzi, Fioravanti i Paisiello que en aquell moment es podien sentir al Teatre de la Santa Creu.<sup>17</sup> A banda de copistes i músics, foren sobretot els llibreters (com els barcelonins Tomás Gorchs, Juan Francisco Pifferrer i Mateo Echterling)<sup>18</sup> els qui distribuïren partitures impreses i manuscrites mitjançant atractives fórmules, com la subscripció o el lloguer de partitures, per augmentar les vendes i atraure un públic potencialment més ampli. En conseqüència, el repertori per a piano reunia peces de música atractiva i de moda —com les adaptacions per a piano de les òperes conegudes— que seguien la tradició de la música que es tocava a les reunions socials de final del segle XVIII i inici del XIX.

L'ensenyament del piano que es podia fer abans de 1814 era, d'una banda, en l'àmbit religiós i, per tant, en escoles de música vinculades a una església o a una catedral; l'ensenyament anava a càrrec dels capellans.<sup>19</sup> Un exemple d'aquest tipus d'ensenyament fou l'escola de música de la catedral de Barcelona, que al voltant de 1800 disposava de pianos per a l'activitat docent. La dirigia el capellà Josep Prats, un músic molt actiu en la participació i l'organització de concerts privats. Tal com es pot llegir en el dietari del Baró de Maldà: «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.»<sup>20</sup> El material per a l'aprenentatge del piano que utilitzaven aquestes escoles eren els quaderns miscel·lanis que comprenien peces de diversa tipologia i d'autors diversos.<sup>21</sup>

D'altra banda, l'ensenyament es podia dur a terme en l'àmbit civil mitjançant classes privades a casa de l'alumne o del mestre, exercides per professors de música tant nacionals com estrangers. El primer d'aquests antecedents és el d'un professor que s'anuncia a la premsa el 1795 al *Diario de Barcelona*.<sup>22</sup> Això confirma 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, podien oferir tant concerts

privats i classes de música com concerts al Teatre de la Santa Creu.

La visita de figures internacionals del món de la música facilità el contacte dels músics d'aquí amb els procediments interpretatius i docents en vigor als principals centres musicals i culturals europeus. Aquestes visites s'iniciaven en aquest moment i seran una constant fins al tombant del segle XIX. El napolità Joseph Pintauro fou un d'aquests músics que arribà a Barcelona com a cantant d'una companyia d'òpera i acabà per establir-s'hi en veure les oportunitats musicals que oferia la ciutat. Hi va poder escriure música religiosa, exercir-hi d'empresari musical, participar-hi en concerts com a pianista acompanyant<sup>23</sup> i dedicar-s'hi a l'ensenyament del piano. Gràcies a una anotació del Baró de Maldà sobre ell, és possible fer-se càrrec del tipus de destinataris de l'educació pianística: anava orientada a un públic aficionat de caràcter domèstic, tot sovint del gènere femení; tot plegat molt significatiu del valor que s'atorgava al conreu de la música en aquells anys, és a dir, que era una pràctica ociosa i de farciment.<sup>24</sup> Precisament Pintauro és qui ens ha deixat la primera obra pedagògica específica per a l'ensenyament del piano a Catalunya, els *Preludij composti dal sigr. Pintauro, per uso dei suoi discepoli*,<sup>25</sup> un quadern d'estudi de vuit pàgines manuscrites amb peces pensades per a aficionats que aprenien a tocar el piano. A banda d'aquesta obra, en aquesta primera etapa no s'ha localitzat cap altre material docent específic del piano.

D'una manera tímida, però imparabile, el piano va anar estenent-se pels espais públics i privats dels aficionats i professionals de la música. Les primeres notícies de la presència d'aquest instrument en espais de concert públic català com el Teatre de la Santa Creu, o semipúblics com la sala principal del Gremi de Velers (Sala dels Velers), ambdós a Barcelona, són els concerts que la pianista italiana Antonia Bocucci feu el setembre de 1798,<sup>26</sup> en què interpretà obres per a piano sol i acompanyà àries d'òpera de Tozzi i de Piccinni; els que la pianista italiana Henriquette Borghese feu al Teatre i a la Sala dels Velers el 1800, i els que Sophie Gail donà el 1802 a la sala principal del Gremi de Velers, en què interpretà unes variacions de Mozart.<sup>27</sup>

Així mateix, els espais domèstics, com els salons, també van anar incorporant el piano tant per a ús i gaudi privat de la família com per a ús social mitjançant l'organització de concerts. D'aquí que els salons fossin els espais més amplis d'una casa burgesa, plens de cadires, de miralls i d'aranys, amb els millors mobles i els objectes més valuosos al costat del piano. Aquest és el cas de l'espai musical de què, el 1808, disposava el corredor de canvis Roberto Marning al seu pis del passeig de la Muralla, un saló que donava a la muralla del mar i que 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, [...] cuatro candelabros de bronce, una araña pequeña y cortinas de muselina rayadas en blancos para las ventanas de la sala.»<sup>28</sup>

O bé del pis d'un important comerciant, Onofre Glòria, situat al carrer de la Mercè, en el qual s'han comptabilitzat tres salons i una petita sala, adjacent a la sala principal, amb catorze cadires de fusta amb un petit cantell blanc, un *pianoforte* usat, dues gàbies d'ocells i un moble daurat. Era un espai no gaire gran, en comparació amb les altres sales de la casa Glòria, però preparat per a reunions que eren obertes al públic en general alhora que podia servir per al recolliment íntim i per a l'estudi de l'aficionat. Per les dimensions de la sala, segurament el piano devia ser de taula. En un context social com aquest, s'entén que la demanda d'ensenyament musical es veïa incrementada perquè calia una formació musical per participar activament en vetllades i concerts, així com per poder dur una pràctica musical de caràcter domèstic i familiar.

La situació d'inestabilitat social, econòmica, política i cultural a què es veïa sotmesa Catalunya durant la Guerra del Francès (restà ocupada des del febrer de 1808 fins al maig de 1814) tingué repercussions evidents en el consum musical, en general, i en la fabricació i comerç de pianos, en particular. El *Diario de Barcelona* ho reflecteix per omissió, ja que són escasses les notícies referents a la música i encara menys abundants les relacionades amb la construcció i el comerç del piano. El nombre de constructors de pianos actius en aquest període de guerra es reduí dràsticament i només s'ha pogut documentar l'activitat de Josep Martí i de Johan Kyburz (el seu company de taller, Francisco Otter, havia mort el 1807), que va romandre a Barcelona fins al 1810, en què es va traslladar a Ciutadella per construir un orgue per encàrrec de l'orde franciscà.

## SEGONA ETAPA: EL PIANO, UN OBJECTE DESITJAT (1815-1848)

Els rigors de la Guerra del Francès provocaren estralls a tots nivells i una forta inestabilitat política, econòmica i social a Catalunya. Segons Àlex Sánchez, al llarg d'aquest període, la població va créixer considerablement, es va potenciar la integració del mercat interior espanyol, es van refer les relacions amb els nous països americans independents i es van introduir les noves formes de producció modernes en la indústria que convertirien Catalunya, amb Barcelona al capdavant, en una de les regions industrials de l'Europa mediterrània més importants a la dècada de 1840.<sup>29</sup> Aquest procés comportà la puixança d'una burgesia comercial i industrial, com les famílies Bacardí, Gònima-Janer, Sagnier o Villavechia, entre d'altres, que foren les principals impulsores i consumidores de l'activitat cultural catalana.<sup>30</sup> Així mateix, també cal matisar la visió catastrofista que tradicionalment s'ha tingut de la realitat cultural catalana d'aquest període, perquè fou més

rica i activa del que podria semblar.<sup>31</sup> A partir de 1815, a Catalunya s'incrementà l'activitat musical i, de retruc, la demanda de professors de música. Es multiplicaren els tallers de construcció d'instruments, amb un notable augment del comerç de partitures; sorgiren els primers magatzems de música i es fundaren els primers diaris musicals: el *Periódico de Música* i *La Lira de Apolo*, el 1817.<sup>32</sup> Tots aquests elements són un reflex clar de l'expansió del mercat musical.

En aquest context, com ja hem avançat, el piano es convertí en un element fonamental de l'oci cultural, en l'instrument amb més presència i visibilitat social, a més de ser el més demandat pels aficionats a la música i el més desitjat. N'és una prova el sorgiment de nous tallers dedicats a la construcció, la reparació i l'afinació de pianos, així com a la importació de pianos estrangers. Si ens atanim a les xifres, a Barcelona es comptabilitzen vint-i-un constructors actius entre 1815 i 1839,<sup>33</sup> xifra que s'incrementa fins a vint-i-quatre a la dècada de 1840.<sup>34</sup> A la cartografia de la imatge es pot apreciar que gairebé la meitat dels constructors de pianos es concentren al sud-est de l'actual plaça de Sant Jaume, una zona que queda entre dos carrers comercials d'una gran importància com són el carrer dels Escudellers i el carrer de l'Argenteria, i molt a prop d'un dels carrers on habitava la burgesia comercial de Barcelona, el carrer Ample. Així mateix, un gruix important de fàbriques i tallers dedicats a la construcció de pianos es troba a la part baixa del Raval i a la vora del Teatre Principal, una zona industrial ocupada pel sector del tèxtil. Alhora, hi ha un petit grup de constructors —els números 7, 21 i 23— que se situen just al costat del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II. Aquesta proximitat no és fortuïta, sinó que amagava una voluntat comercial. Ser al costat d'una institució musical tan pionera com el Liceu afavoria tenir potencials compradors. Alguns constructors que disposaven de tallers grans, per abaratir costos de manteniment i de compra de material, compartien amb altres constructors l'espai de construcció, com és el cas d'Andrés Puig i Jaume Ribatallada, o els germans Bordas.

S'ha pogut documentar que tant a Figueres com a Girona es donava l'activitat d'un constructor, símptoma que la iniciativa local en la construcció de pianos s'havia consolidat. Aquests fabricants s'organitzaven majoritàriament en petits tallers de producció artesanal, si bé alguns, veient la possibilitat d'ampliar el negoci, transformaren els tallers en petites fàbriques, com ara Urivarrena (que fins i tot introdueix la mecanització en el procés de fabricació), Rafael Gabriel Pons o Lorenzo Munné. Fins i tot, grans fàbriques estrangeres arribaren a acords amb constructors locals, com fou el cas del pacte entre la casa de pianos francesa Boisselot i el constructor barceloní Francisco Bernareggi el 1845,<sup>35</sup> que permeté a Boisselot distribuir els pianos francesos en terres catalanes i ampliar i consolidar el seu mercat de vendes.

La competència entre fabricants era molt aferrissada i l'ànsia de poder aconseguir clientela i assegurar-se la ven-

da del producte portarà alguns fabricants a buscar estratègies comercials poc habituals, com ara la del fabricant Bergnes, que, per demostrar que els seus pianos estaven a l'altura de qualsevol altra fàbrica europea, reptà la fàbrica Boisselot a fer una exposició amb pianos Bergnes i Boisselot, perquè els aficionats poguessin comparar el so i la qualitat dels pianos d'ambdues fàbriques.<sup>36</sup> Un altre exemple d'estratègia comercial el proporciona el constructor Lorenzo Munné, que, per aconseguir copar més mercat i atreure un públic de marcada estètica romàntica, construï pianos «*adornecidos de elegante arquitectura gótica*»,<sup>37</sup> segurament imitant l'estètica de les il·lustracions «a la catedral» de les cobertes d'alguns llibres (en què la informació es presenta dins un marc de disseny gòtic), inspirada en els manuscrits medievals que es posaren de moda a França en les publicacions de viatges pintorescs durant el Romanticisme.<sup>38</sup> Fins i tot, gràcies al *Diario de Barcelona* s'ha detectat l'activitat de compravenda de pianos estrangers a Girona a la dècada de 1830.<sup>39</sup>

Igual que en l'etapa anterior, el piano de taula era el tipus que més es comercialitzava i, en menor mesura, el de cua, però a partir de 1819 comença a ser freqüent trobar als anuncis dels diaris la compravenda d'altres models de pianos (piano vertical, *pianino*, piano armari, piano de cua truncada i piano arpa) que responen, per una banda, a l'interès del piano no solament com a objecte musical, sinó també com a moble, és a dir, com a element del mobiliari burgès, símbol alhora de capacitat econòmica i del bon gust de la família. D'altra banda, respon a un interès comercial, ja que calia proporcionar al client diverses mides, formes de pianos aptes tant per a cases amb salons grans i amplis com per a llars més modestes amb espais més reduïts. Això queda palès en un catàleg de pianos de 1828 en què es pot llegir una àmplia oferta de tipus, formes i preus de piano amb la qual quedaven cobertes les exigències i els desitjos de tota mena de clients.

El model més car, un piano de cua de sis octaves i mitja de caoba amb tres cordes per nota i set registres (fort, fagot, sordina, arpa, bombo, campanetes i platets), costava 4.000 rals de billó; un piano de cost mitjà, com un piano de taula, imitant els models alemanys, de sis octaves, també de caoba, es podia comprar per 2.400 rals de billó, i el piano més barat del catàleg, un piano de taula de cinc octaves i mitja i un registre de fort, tenia un preu de 1.000 rals de billó. Si es tenen en compte alguns costos i sous d'aquests anys (cap a 1831, l'entrada més barata del Teatre de la Santa Creu costava quatre rals de billó; el sou d'un professor de conservatori com ara el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid era d'uns 14.000 rals de billó a l'any i un bon cantant podia cobrar entre 7.000 i 10.000 rals de billó a l'any),<sup>40</sup> es comprèn que la compra d'un piano que imitava els models vienesos de moda per 1.000 rals de billó era un objectiu que podia permetre's i assumir un sector relativament ampli de la societat catalana d'aquells anys. Cal dir que també era un opció de compra la importació de pianos, habitualment més cars que els fabricats a Catalunya i no-

més aptes per a aquells privilegiats que s'ho podien permetre. A banda de complir una funció musical, l'adquisició d'un piano estranger esdevenia tot un símbol de l'exclusivitat cultural i l'estatus econòmic i social que pocs podien assolir, com fou el cas del piano comprat a Viena pel comerciant Baltasar de Bacardí per a la seva residència del carrer de Lledó, cantonada Caçador, de Barcelona.<sup>41</sup>

Coincidint amb aquesta difusió del piano, cal tenir present que, en aquesta segona etapa, s'intensifica la circulació de partitures en el mercat musical català que permeté l'accés de l'aficionat i el professional a tota mena de repertori pianístic: peces de caràcter (nocturns, balades, romanços...), peces de ball i de saló (fantasies, variacions sobre temes coneguts d'òperes d'autors de moda), mètode i estudis i transcripcions d'obertures i àries d'òpera o de parts d'alguna simfonia. Al mateix temps, la multiplicació d'aquest repertori i la seva especialització en diversos tipus de consum musical i nivell tècnic normalitzaren la pràctica pianística i afavoriren, com és lògic, la venda de pianos.

Els actors principals en el comerç de partitures foren, d'una banda, els llibreters, com ara Manuel Riera i Juan Francisco Piferrer,<sup>42</sup> que solien vendre partitures tant impreses com manuscrites,<sup>43</sup> prèviament adquirides a l'estranger. Venien les obres que els editors deixaven en dipòsit o venien partitures impreses per ells mateixos o bé fins i tot reimprimien partitures d'autors coetanis coneguts, com ara Ferran Sor, que compraven a l'estranger i que després venien a la seva botiga o les comercialitzaven en quaderns miscel·lanis. D'altra banda, també hi havia els magatzemistes musicals, com Francisco Bernareggi o Francisco España, que regentaven un tipus de botiga en què es podia trobar des d'un instrument musical o una partitura fins a cordes per a instrument, paper pautat i gravats i litografies de músics coneguts. La distribució musical (i editorial, en general) a Catalunya es feia a través d'una eficaç xarxa entre llibreters locals connectats amb Barcelona o llibreters com Ignacio Boix, que tenien llibreria a Tarragona i Barcelona.<sup>44</sup> Els anuncis que apareixen al *Diario de Barcelona*, un diari que tenia difusió arreu de Catalunya, referents a la venda o a la subscripció d'algunes obres musicals indiquen les llibreries de les diferents poblacions catalanes on es podien adquirir: «Se suscribe en la librería de Sauri y compañía, calle de Escudellers; en Reus en la de Sánchez; en Tarragona en la de Puigrubí y en la de Ferrer y Vives; en Figueras en la de Ripoll; en Tortosa en la de Puigrubí; en Cervera en la de Casanovas; en Manresa en la de Abadal; en Lérida en la de Corominas; en Gerona en la de Figaró. En todas las dichas librerías se reparte gratis el prospecto.»<sup>45</sup>

La necessitat de respondre a nous perfils professionals impulsà noves iniciatives en l'ensenyament musical, en general, i del piano, en particular; alhora, forçà l'expansió d'aquest ensenyament musical en un marc que podríem denominar civil, amb el que això implica d'abandó progressiu dels paràmetres eclesiàstics. La caiguda de l'absolutisme de Ferran VII el 1833 i les mesures desamortitza-

dores, iniciades anteriorment per Godoy el 1798 i culminades pel ministre 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.<sup>46</sup>

Aquesta nova situació va reduir progressivament el domini de l'Església en l'ensenyament musical i va motivar l'aparició i consolidació d'iniciatives pedagògiques musicals de caràcter privat: professors particulars, acadèmies, escoles de música i conservatoris. Pel que fa a l'ensenyament particular del piano, la premsa d'aquest període ha permès documentar, a diferència de l'etapa anterior, una intensa activitat exercida per professors de perfils molt diversos. En primer lloc, per capellans o excapellans que no exercien a cap capella i que, desposseïts de fonts d'ingressos a causa del procés de secularització, es dedicaren a l'ensenyament particular del piano, com per exemple José Menéndez, que després de treballar en diferents capelles de música catalanes s'estableix a Barcelona com a professor de piano.<sup>47</sup> En segon lloc, per pianistes nacionals i estrangers itinerants que s'aturaven a les principals poblacions catalanes, sobretot a Barcelona, i oferien concerts en els teatres públics, concerts privats o bé classes de piano particulars, com per exemple Joaquín Gaztambide, Franz Liszt o Maurice Strakosch. A més, aquesta visita de figures internacionals del món del piano facilità el contacte dels músics i aficionats catalans amb els procediments interpretatius i docents en vigor als principals centres musicals i culturals europeus.<sup>48</sup> En tercer lloc, tenim aquells pianistes no itinerants, nacionals o estrangers, que viuen o que es traslladen a viure i fixen la residència a Catalunya per dedicar-se, entre altres ocupacions musicals, a la docència del piano, com el mataroní Jaume Isern, que, després d'haver viscut entre Montpeller i Barcelona, cap a 1821 s'instal·la definitivament a Mataró, on duu a terme una important tasca com a pedagog;<sup>49</sup> o com Antonio Nogués, que combinava la tasca de pianista en teatres i societats culturals de Barcelona amb la de docent, o com com tants d'altres que s'anuncien al *Diario de Barcelona* oferint els seus serveis: «Un joven profesor de piano, canto y composición, desea ocuparse en dar lecciones a las señoritas y señoritos cuyos padres tengan a bien honrarle con su confianza; lo que hará por un precio moderado.»<sup>50</sup> L'oferta de professors i la competència per aconseguir alumnes eren prou elevades si tenim en compte l'oferta del professor Antonio Gallard d'afinar els pianos dels aficionats que el contractessin per fer classes a domicili.<sup>51</sup>

En relació amb les iniciatives privades, també cal situar tot un seguit d'escoles i acadèmies de música i associacions culturals que conformen un panorama ric en oportunitats per accedir a l'estudi del piano. Així doncs, a partir de mitjan dècada de 1830 obriren a Barcelona les primeres acadèmies privades de música, en les quals s'oferia, entre d'altres instruments, l'ensenyament del piano, com l'acadèmia del carrer de Sant Pau, número 92, o l'acadèmia dirigida per Francisco Berini, violí primer del

Teatre Principal.<sup>52</sup> A Mataró, a partir de 1840 es podia estudiar piano a la recentment creada Escola Municipal de Música, dirigida per Jaume Isern, i a Girona. el compositor i pedagog Joan Carreras i Dagas fundà el 1848 un centre de formació musical anomenat Establecimiento Musical.<sup>53</sup>

En l'àmbit de l'associacionisme cultural privat de tall burgès, el 1837 sorgí una institució pedagògica, el Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, popularment conegut com a Conservatori del Liceu, una associació d'aficionats presidida pel comandant de la Milícia Nacional Manuel Gibert, que preveia la formació musical i teatral dels seus socis.<sup>54</sup> L'activitat del Liceu animà la vida musical de la ciutat de Barcelona, la dotà d'estabilitat i es consolidà quan, amb la inauguració del Gran Teatre del Liceu, el 1847, es traslladà de l'antic convent de Montsió al convent dels trinitaris de la Rambla i adoptà definitivament el nom de Reial Conservatori.

Encara en l'entorn de l'ensenyament del piano, cal fer esment d'institucions educatives no específicament musicals, com és el cas de les Escuelas de Enseñanza para Señoritas, en les quals «se les enseñará lo siguiente: coser toda especie de ropa blanca y demás para el uso doméstico; hacer calceta de todas clases; bordar tanto a la mano como al tambor y en hasta; el catecismo y principios de religión; leer y escribir la lengua francesa»,<sup>55</sup> i cal afegir que s'hi impartia una matèria d'adornament: el piano. Per aquest motiu, la dona fou la principal destinatària d'una gran part de la literatura pianística (i no pianística) de la primera meitat del segle XIX i li foren dedicades expressament algunes de les obres didàctiques per a piano. D'altra banda, l'instrument s'ensenyà en escoles de primer i de segon ensenyament com la de José Alegret, en les quals s'impartia la matèria de música i de manera optativa el piano, o bé en la que fundà l'Ajuntament de Barcelona el 1837 sota el nom d'Instituto Barcelonés.<sup>56</sup>

Per dur a terme la tasca docent, els professors necessitaven un material pedagògic especialitzat: mètodes, tractats musicals i quaderns d'estudis.<sup>57</sup> La major part d'aquest material en circulació a Catalunya, que es podia aconseguir a les llibreries especialitzades en venda de partitures i als magatzems musicals, era de factura estrangera i elaborat per reconeguts professors de les escoles i els conservatoris més importants d'Europa, com ara els mètodes de Louis Adam, Bernard Viguierie o Francesco Pollini.<sup>58</sup> D'altra banda, i en menor mesura, també hi havia disponible material de producció local, català i espanyol, bé confeccionat per músics de renom, com el mètode de Josep Nono, bé per mestres de piano menys coneguts o anònims, com el mètode de piano *El arte del fortepiano simplificado y reducido al orden natural*, de 1820-1821, d'autor desconegut.<sup>59</sup> A partir de 1815 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 de piano que es podien comprar a llibreries i magatzems de música especialitzats. 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 d'un de professional, atès que en aquells moments s'intensificava la producció i venda de pianos i de partitures<sup>60</sup> i la demanda de professors de piano.

En clara correspondència amb el que s'ha explicat anteriorment, la presència del piano en espais de concert públics i privats també s'anà incrementant respecte a la primera etapa. A partir de 1840, el piano acabà per adquirir i consolidar el perfil públic que el definiria durant la segona meitat del segle XIX. És així per la conjunció de diversos factors: el desenvolupament d'una vida musical marcada per un actiu associacionisme burgès,<sup>61</sup> la institucionalització dels concerts com a manifestació central de la vida musical urbana, la consolidació del mercat musical (botigues de música, editors i fabricants), l'aparició de premsa musical especialitzada —a la dècada de 1840 l'aficionat es podia subscriure a les llibreries catalanes a les revistes *Álbum Musical*, *El Arpa del Creyente*, *El Eco de la Ópera Italiana*, *El Filarmónico*, *El Termómetro del Teatro Español* o *El Trovador*, entre d'altres.

En definitiva, el piano començà a guanyar un protagonisme central en la vida concertística que es consolidà en l'etapa següent, adquirí una rellevància estètica, social i econòmica fins llavors desconeguda i acabà convertint-se en una mercaderia d'oci cultural de prestigi. En aquest context veurem que el pas per Barcelona de figures de primer nivell com Franz Liszt, Émile Prudent o Sigismund Thalberg fou clau per esperonar l'activitat concertística del piano en espais públics com teatres i cafès i en els espais privats d'associacions musicals com ara la Societat Filharmònica, el Casino Barcelonès o el ja esmentat Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, en les quals participaven activament músics com Antoni Llorens, Eusebi Font i Pere Nolasc Llorens.

Així mateix, és significatiu el testimoni de Francisco Bernareggi, un important constructor d'instruments i amo d'un dels magatzems de música més importants de Barcelona de la primera meitat del segle XIX, perquè permet fer-se una idea de l'expansió social del piano i copsar la intensitat amb què estava penetrant en les llars catalanes: «El rápido desarrollo que el germen del saber experimenta entre nosotros en todos los ramos de la literatura, se ha extendido felizmente a aquel arte sublime que tan pronto arranca gritos de entusiasmo como lágrimas de ternura, vías de alegría como preces de arrepentimiento y devoción: la música. En efecto, la afición en este arte va cundiendo cada vez más entre nosotros; no hay casa un poco acomodada en que no se encuentre un piano; no hay una reunión particular que no funde una de sus principales diversiones en el canto o en el baile.»<sup>62</sup> I és que el desig d'aconseguir un piano es va convertir en realitat per a un sector cada cop més ampli de la societat catalana.

D'altra banda, l'arribada a Barcelona, el 1848, del pianista, pedagog i compositor mallorquí Pere Tintorer marca el final d'una etapa d'expansió de la cultura del piano i l'inici de la consolidació i l'aprofundiment de l'arrelament

del piano arreu de Catalunya. Tintorer, format al Conservatori de Madrid i a París, es convertirà en un dels pedagogs i intèrprets més influents a Catalunya, i liderarà la renovació de la tècnica de l'instrument en introduir-hi un repertori associat al piano modern conformat al llarg de la segona meitat del segle XIX.

### TERCERA ETAPA: CONSOLIDACIÓ DE L'ARRELAMENT DEL PIANO (1848-1901). UN OBJECTE SOCIAL NECESSARI

A la segona meitat del segle XIX tingué lloc una autèntica expansió del mercat musical. El canvi radical que hi va haver en el sistema de producció i comerç, en les aplicacions tecnològiques i industrials i en els hàbits socials durant la segona revolució industrial incidí d'una manera decisiva en tots els àmbits de la música, des de la fabricació i venda d'instruments fins a la indústria i el comerç editorials. En aquest context, i lligat al procés d'industrialització, s'inicià l'enderrocament de les muralles d'algunes de les ciutats més importants de Catalunya, com ara les de Barcelona i Tarragona —en ambdues ciutats iniciat el 1854—, les de Manresa —a partir de 1877— o les de Tortosa —el 1878—, amb l'eixamplament i la modernització consegüents. La ciutat esdevé l'espai bàsic on es definirà la cultura liberal per dos motius: en primer lloc, per la qualitat d'espai social i de difusió dels nous idearis; en segon lloc, perquè es on es despleguen les noves institucions liberals (administratives, governatives) i les polítiques públiques (ensenyament, servei militar).

A Catalunya, Barcelona fou la ciutat que es consolidà progressivament com un centre productiu i comercial de pianos de primer ordre que a final de segle XIX aconseguí fer la competència a les grans fàbriques estrangeres, un indicatiu clar que el piano estava guanyant, d'una manera exponencial, més adeptes. Dels vint-i-set<sup>63</sup> constructors actius a Barcelona la segona meitat del segle XIX, una vintena eren petits tallers i la resta es consoliden progressivament com a fàbriques d'una important capacitat comercial i distribuïdora tant pel territori nacional com a l'estranger. Cal afegir-hi que el tipus de constructors presents en algunes de les viles catalanes, com Vicente Arbona a Tarragona o Francisco Torrent a Cervera, són de caire artesanal i que, a més de vendre els seus pianos, en venien a d'altres constructors i feien tasques de reparació, restauració i afinació.<sup>64</sup>

Una bona mostra d'aquest interès pel piano i del seu arrelament social és la presència d'aquesta indústria pianística en les exposicions nacionals i universals. En aquestes mostres, la música ocupà un lloc especial en les seccions industrials per la seva particular relació amb la tecnologia. La gradual expansió industrial impulsà l'experimentació i les consegüents transformacions de les tècniques de fabricació d'instruments, en especial d'aquells que requerien aplicacions metallúrgiques o tenien un mecanisme complicat com el piano, motiu pel qual no resul-

ta estrany que aquest instrument, en algunes exposicions, fos presentat no amb la resta d'instruments, sinó en la secció dedicada a la maquinària. A la segona meitat del segle XIX, aquestes exposicions constituïren un aparador social immillorable per als fabricants de pianos, que hi mostraven les darreres novetats tècniques i industrials aplicades a l'instrument.

A l'Exposición Industrial y Artística de Productos del Principado de Cataluña de 1860 tingueren un reconeixement especial els pianos dels constructors barcelonins Boisselot-Bernareggi y Cía., els de M. Guarro pel mecanisme modern i de gran precisió, i un piano d'E. Daniel que resistia els canvis de temperatura i d'humitat.<sup>65</sup> Així mateix, en l'Exposición Universal de París de 1867 obtingueren premis honorífics els pianos de Bernareggi, Plana i Auger. Però fou a partir de l'Exposición General de las Cuatro Provincias de 1871 que els expositors de pianos barcelonins duplicaren la seva presència respecte a les edicions anteriors. La presència d'aquests industrials del piano en les diverses exposicions nacionals i universals no deixarà de créixer. Per exemple, a l'Exposición Universal de Viena de 1873, entre el centenar d'expositors de pianos existents, es concediren tres medalles de bronze: als pianos de Raynard y Masseres (Barcelona), a Hijos de Montano (Madrid) i a Gómez e hijos (València), i rebé una medalla de plata la fàbrica de Bernareggi Gassó y Cía. (Barcelona), que seguia sent la indústria més forta del país en la construcció de pianos.<sup>66</sup>

Cap a 1880, la fàbrica de Bernareggi disposava d'uns 200 obrers, exportava pianos sobretot a Portugal, les Antilles i Amèrica Central i fabricava mig miler de pianos l'any, una xifra de producció important en territori català i espanyol, però insignificant si es compara amb la de les grans fàbriques franceses com Pleyel o Érard, que en les mateixes dates produïen uns quinze mil pianos l'any, o bé amb la indústria alemanya com ara les fàbriques de pianos Rönisch o Bechstein, que construïen entre seixanta i setanta mil pianos l'any. A més de Bernareggi, fou també important la casa fundada per Juan Chassaigne el 1864, més tard Chassaigne Frères, que cap a 1900 era una de les més importants d'Espanya i havia rebut premis a diverses exposicions nacionals i internacionals —com la medalla de plata a l'Exposición Universal de París de 1900— i els pianos de la qual s'exportaven a França, les Filipines i Amèrica del Sud.<sup>67</sup>

Així mateix, els pianos d'aquests fabricants barcelonins —majoritàriament verticals, ja que els de taula havien caigut en desús— es distribuïen per tot Catalunya a través dels magatzems de música locals, que sovint eren sucursals o delegacions dels grans magatzems de música barcelonins, com fou el cas del magatzem de música de Juan Ayné, que tenia botiga a Barcelona i a Tarragona; dels comerciants Salas o José Masanet de Girona,<sup>68</sup> que distribuïen pianos Bernareggi-Gassó & Cía. i Chassaigne Frères, o de l'establiment de música Parramon, de Ripoll,<sup>69</sup> que també subministrava pianos Bernareggi. A més, alguns professors de piano com el tarragoní Francisco Bonet, el

reusenc Ramon Vidal o l'afinador Francisco Torrent, de Cervera, exercien d'intermediaris entre els aficionats i les fàbriques de pianos catalanes de més renom, com ara Boisselot-Bernareggi, Guarro o Chassaigne Frères, entre d'altres. De fet, alguns d'aquests magatzems musicals obriren sales —també anomenades salons— de concerts en les quals es donaven a conèixer músics, instruments i repertoris musicals, i, a més, potenciaren la vida musical de les ciutats. Fou el cas de Juan Ayné, que obrí el Salón Ayné a Tarragona a inici de la dècada de 1880, o del Salón Bernareggi-Gassó y Cía. de Barcelona.<sup>70</sup>

Una altra mostra que el piano estava profundament arrelat a Catalunya és la seva presència i ús en teatres i centres culturals catalans des de Tortosa fins a Puigcerdà passant per Tremp i Manresa. Serà al llarg de la segona meitat del segle XIX, en ple creixement econòmic del país arran de la progressiva industrialització, que, d'una banda, les classes benestants aniran articulant al seu voltant i dotant d'espais culturals, intel·lectuals —casinos, escoles, acadèmies— i d'esbarjo —cafès— pobles i ciutats; de l'altra, la classe treballadora i la mitjana també impulsen els seus propis espais de sociabilitat i relació, com ara els ateneus i les cooperatives.<sup>71</sup> El piano serà present en tots aquest espais i vertebrarà al seu voltant bona part de l'oci cultural i de la sociabilitat d'aquell moment. Només cal donar una ullada a la premsa catalana per adonar-se de l'abast d'aquest fenomen i de la constància amb què apareixen ressenyades activitats musicals amb piano en tota mena d'espais.

L'*Eco de Granollers* de l'11 de febrer de 1883 es fa ressò d'una vetllada musical de veu i piano al Casino de Granollers amb motiu de la Candelera. I en la *Crónica Mataronesa* del 8 de setembre de 1866 es pot llegir: «Hoy tendrá lugar un concierto de piano en el Ateneo Mataronés, por el célebre profesor catalán Juan Miralles.» També el diari *El Jueves*, de la comarca del Ripollès, es fa ressò d'una festa major a Montesquiú en què la gent es va agrupar al cafè del Feliuet per cantar un vals i unes peces «de los coros del inmortal Clavé que tanta fama han dado a su autor y finalizando con unas peteneras, todo ello acompañado al piano por el joven Ramon Perramon». Al *Diario de Tarragona* del 9 de febrer de 1878 s'explica que «el dueño del café del Centro situado en la nueva rambla de San Juan ha adquirido un magnífico piano de cola, lo que no dudamos le agradecerán los concurrentes que podrán oír buenas piezas musicales durante las horas de costumbre». El diari quinzenal *La Comarca del Noya* de l'11 d'octubre de 1891 informa d'un concert de cambra organitzat per la societat Centre Saturninense de Sant Sadurní d'Anoia en què es tocà un quartet de corda amb piano. En l'edició de tarda del *Diario de Tarragona* de l'1 de març de 1872 es pot llegir que el jove pianista Adolfo Barroso Zampa actuà a la societat cultural Centro Tarraconense. Al *Diario de Tortosa* del 12 de maig de 1882 i al setmanari tortosí *La Verdad* del 25 de setembre de 1881 es deixa clar que tant al Casino de Tortosa com al Círculo de Artesanos de Tortosa programaven concerts i activitats culturals amb el pia-



no com a protagonista. No passa per alt que el dia de la inauguració del Teatre del Casino Ceretano, a Puigcerdà, a l'entreacte, «la señorita Martí se sentó al piano y ejecutó como ella sabe hacerlo una bellísima composición acompañándole con la flauta el inteligente músico de esta villa Sebastián Carol»,<sup>72</sup> i que uns anys després, vers el 1890, el pianista Enrique Granados va actuar en aquest mateix teatre.<sup>73</sup>

Amb aquesta obertura cultural, tot i que la demanda per aprendre piano és present en l'àmbit domèstic de la majoria de famílies burgeses i classes mitjanament acomodades, també s'expandeix considerablement a estaments socials més baixos, gràcies als ateneus i a les associacions populars. Aquesta aspiració social de tocar el piano condueix directament a una necessitat creixent de mestres que en puguin ensenyar i de centres musicals on se'n pugui impartir l'ensenyament. És així com, en aquest darrer període, l'oferta d'ensenyament del piano arriba al punt més àlgid amb la seva institucionalització a través dels conservatoris i de les escoles municipals (el 1847 obre el Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II, el 1886 ho fa l'Escuela Municipal de Música de Barcelona<sup>74</sup> i pocs anys després, el 1892, s'inaugura l'Escola Municipal de Música de Girona), i la multiplicació de les acadèmies privades a Barcelona, com l'Acadèmia Musical Barcelonesa, l'Acadèmia Nicolau o l'Acadèmia Pujol; o a Tarragona l'acadèmia de piano i cant del pianista Eduardo Amigó,<sup>75</sup> o bé l'acadèmia de música de Juan Pastallé a la ciutat de Valls.<sup>76</sup>

Tanmateix, continua la presència d'espais que, tot i no estar concebuts per a l'educació musical, ensenyen piano i conformen un eix gens menyspreable de socialització artística, com l'Escuela de Ciegos,<sup>77</sup> que oferia una formació musical com a sistema d'inclusió a la societat, i l'activitat musical de les associacions musicals privades en què els socis organitzaven concerts de piano. I també es constitueixen entitats pedagògiques de formació musical en les quals l'ensenyament del piano es va introduir posteriorment, com la Societat Filharmònica, a Barcelona (que sorgeix el 1844 amb l'objectiu d'organitzar audicions i en què el 1851 ja s'hi podia estudiar harmonia, composició, solfeig, eloqüència i dibuix), el Conservatori Barcelonès, l'Institut Musical o la Societat Lírico-Dramàtica; així mateix s'inauguren casinos, associacions i centres culturals en què s'ofereixen classes de música i sobretot de piano, com el Centre de Lectura de Reus, l'Obrera Vallense (a Valls), el Círculo Villanovés (a Vilanova i la Geltrú) —actiu a la dècada de 1880— o bé l'Alianza Fraternitat de Sant Sadurní d'Anoia. Tots els espais on aprendre música estaven interrelacionats i aquesta relació s'estableix a través dels mestratges, ja que no es tractava d'espais estancs, sinó permeables. Aquest és el motiu que ajuda a entendre com, per exemple, la separació entre la classe particular i l'ensenyament en una acadèmia no era totalment evident, atès que l'acadèmia de música neix com una continuació de la classe particular. Així, sorgeixen acadèmies dirigides per destacats concertistes, compositors de renom o pianistes

virtuosos com Nicolau, Pujol o Granados, on s'ensenyava piano i altres matèries.

A Barcelona, per exemple, la majoria d'aquestes escoles de música se situen entre el centre històric de la ciutat medieval i moderna i la zona just per sobre de la plaça de Catalunya. Altrament, l'elevat nombre de professors de piano en relació amb els professors de música generalistes també és una mostra del delit cultural per aquest instrument i de l'activitat docent fora del conservatori.<sup>78</sup> Tal com es pot veure a la imatge 2, el perímetre d'activitat de l'ensenyament musical es mou entre dues zones, una de les quals 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. Aquest desplaçament de professors de piano cap a la zona nord té una relació directa amb el desplaçament de la burgesia —el principal client musical— del centre de la ciutat cap a l'Eixample. Tot i això, ja hi ha molts professors que en aquest segon període comencen a fer classes fora d'aquest perímetre i se situen a Sant Gervasi, Sarrià, Gràcia i Sant Andreu de Palomar, que són zones que fins a final 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 la Ciutat Comtal). En canvi, els tallers i les fàbriques dels constructors de pianos es mantenen dins la ciutat emmurallada, igual que altres sectors industrials, i es concentren a la banda del Raval, que continua sent la zona més industrialitzada de la Barcelona antiga.

A nivell professional, és a dir, en els dos conservatoris de Barcelona, 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 a 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.»<sup>79</sup>

Pel que fa a l'Escola Municipal de Música, el piano ja consta en el primer quadre d'ensenyaments d'aquesta entitat i el 1886 hi ha un nombre molt elevat de professors d'aquest instrument que es postulen per fer docència en aquesta institució mitjançant oposicions. Alhora, també es nomenen professors, en un nivell d'organització força avançat per a l'època. Tot i això, els models conservadors en qüestió de gènere i en les pautes socials foren aquí molt difícils de trencar en comparació amb altres països europeus. Aquesta situació explica per què sortiren de les escoles de música grans pianistes de sexe masculí, mentre que les dones només ocasionalment podien superar l'espai de pianistes aficionades. Eren, generalment, dones amb talents polivalents que alternaven els estudis de piano amb altres activitats. Així, 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.

De la mateixa manera que l'oferta d'ensenyament musical és molt variada (des del nivell professional fins a l'*amateur*), la del perfil de músic també ho és: des d'aquell músic centrat quasi exclusivament en l'activitat de mestre fins a aquell que ha de combinar diverses activitats musicals per a poder subsistir. La majoria dels professors de piano dels dos conservatoris de Barcelona es van formar tant al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, on els pianistes catalans completaven la formació, com amb les grans figures de la pianística europea, i és per això que l'ensenyament a Barcelona presenta característiques similars a la metodologia de la resta d'Espanya i de l'estranger, ja que els pedagogs s'havien educat a París, on van poder aprendre la tècnica francesa, que era el patró a seguir a l'Europa de la segona meitat del segle XIX.

Si fem un breu recorregut de la trajectòria dels pedagogs del piano dels conservatoris de Barcelona, veiem com es formen amb els grans pianistes del moment i com aquest és un dels motius per entendre la penetració de la didàctica pianística dels compositors estrangers a Catalunya. Les baules de la cadena de mestres són Pere Tintorer i Joan Baptista Pujol, ja que la pedagogia pianística a Catalunya avança especialment gràcies a la seva producció material, que mostra l'adquisició de la tècnica pianística d'una manera clara. I continua creixent amb pedagogs tan importants com Pellicer i Vidiella. Aquest últim, per exemple, va dedicar la vida a l'ensenyament del piano i en la seva acadèmia particular va poder formar molts pianistes.<sup>80</sup>

D'una banda, Pere Tintorer es va formar amb el màxim representant de l'escola pianística espanyola, Pedro Albéniz, i, després de romandre a l'estranger amb els representants del virtuosisme pianístic europeu, torna de Lió el 1848. La citació del *Diario de Barcelona* del 2 de novembre de 1848<sup>81</sup> ens corrobora que Tintorer ja hi feia concerts: «En el concierto musical que se dispone para mañana en el gran teatro del Liceo, se presentará a 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.» Tintorer desenvoluparà les classes de piano al Conservatorio de Música y Declamación del Liceo de S. M. Isabel II de Barcelona el 1849 mentre publica els primers mètodes de piano que seran obres obligatòries a l'entitat, i exercirà la càtedra de piano fins al 1891.

Entre els seus deixebles hi ha un altre músic clau en l'evolució del mestratge de piano a la ciutat, Joan Baptista Pujol. Pujol havia entrat com a alumne d'Adolphe-François Laurent al Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París a l'edat de quinze anys<sup>82</sup> i és qui representarà l'exemple de la polivalència del músic vuitcentista en compaginar l'ensenyament del piano, la convocatòria de concursos,<sup>83</sup> 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 del piano i pianistes Vicent Costa i Nogueras, Carles G. Vidiella, Antoni Nicolau, Isaac Albéniz, Joan Baptista Pellicer, Enric Granados, Carme Matas i Joaquim Canals, entre d'altres.<sup>84</sup>

Filant més prim, es constaten grups d'alumnes i professors clau que fan avançar i desenvolupar l'ensenyament del piano a Catalunya i que podem distribuir en quatre fases. Com a antecedents, tindriem els mestres que van formar Pere Tintorer, que representen les diferents fonts des de les quals s'origina l'aprenentatge pianístic a la ciutat: l'organista Carles Bager (1768-1808), home clau en l'enllaç de la música catalana de finals del segle XVIII i principi del XIX; els 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). Posteriorment, tenim el grup dels deixebles de Pere Tintorer, bona part dels quals són continuadors d'aquest mestratge dins del mateix conservatori (com Josep Còdol, Agustí L. Salvans, Joan Lamote de Grignon) o a l'Escuela Municipal de Música (Joan Baptista Pujol), i d'altres projecten la seva carrera pianística fora del conservatori (Maties Miquel).

La propera fase està constituïda pels alumnes de Joan Baptista Pujol, dels quals distingim aquells que combinen l'ensenyament amb la professió i els que es consagren com a pianistes. Cal posar en relleu que els pianistes que s'especialitzen a l'estranger i encaren la seva vida vers la interpretació de l'instrument no tenen un conjunt d'alumnes important. I al mateix temps s'observa 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 pas una garantia— per als qui 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, tota la cadena d'estudiants que tenen com a professors Joan Baptista Pellicer, Carles G. Vidiella, Ricard Viñes i Enric Granados.

La gran demanda al voltant de l'ensenyament del piano a Catalunya segueix diversificant la varietat de tractats pedagògics per aprendre a tocar, per la qual cosa tenim, d'una banda, obres senzilles perquè l'alumne pugui tocar el piano sense fer un aprenentatge metòdic del solfeig ni de la tècnica pianística, i de l'altra, obres que contenen una metodologia rigorosa i que estan destinades als alumnes de conservatori, com el *Curso completo de piano* de Pere Tintorer. El corpus d'obres que l'alumne de piano practicava no estava comprès únicament per aquests mètodes, i s'ampliava amb altres repertoris que componien els mateixos professors de piano, com per exemple el

*Método teórico-práctico dividido en 2 partes op. 104* i els *20 estudios de velocidad, mecanismo y estilo op. 103*, de Pere Tintorer, o els *Estudios característicos para piano*, de Vicent Costa i Nogueras.<sup>85</sup> A finals de segle també sorgeixen obres tècniques que s'especialitzen en un aspecte concret de la tècnica i la descripció fisiològica.

La diversificació en la faceta professional del professor de piano també és un element important a tenir en compte, ja que tant participava en concerts i recitals com es dedicava a la interpretació, feia d'empresari, organitzava concursos de piano o impartia classes particulars «a domicili» a les escoles de música semiprivades, o tocava en cafès. Aquesta pluriocupació ja la trobàvem present en les dues èpoques anteriors, atès que era una bona manera de subsistir o d'incrementar els ingressos econòmics. Només decreix en el moment en què la figura de l'interpret aconsegueix un cert estatus i ingressos econòmics més alts que li permeten 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 tercer període. Les ocupacions més comunes que podien fer els mestres de piano eren de pianista de cafè, editor i intèrpret. Al cafè, els mestres no tan sols hi tocaven, sinó que també hi feien classes particulars. Tenim constància de pianistes de renom com Tintorer, Albéniz, Vidiella, Joan Baptista Pujol o Granados que van començar la carrera tocant als cafès. Tinguem present que, entre 1847 i 1862, els cafès representaven l'avantguarda del moviment urbà i que van evolucionar a mesura que l'afició musical dels catalans també ho va fer.

Pel que fa a l'edició de les obres, si fins al segle XIX l'autor s'encarregava de negociar-ne la publicació amb l'impressor, ara l'impressor farà alhora d'editor. Aquest editor promociona els intèrprets que li interessa i compra i comercialitza mètodes de professors reconeguts de l'estranger que després distribueix i comercialitza, per a un públic aficionat, sobretot entre les entitats pedagògiques catalanes a través de la xarxa de magatzemistes explicada anteriorment o de llibreters venedors de música a Barcelona, Tarragona, Tortosa, Manresa, Girona, Figueres i Montblanc. Una de les figures que encarna el perfil de mestre i editor és Joan Baptista Pujol, que va fundar l'editorial musical Pujol & Cía., des de la qual va donar a conèixer a Espanya les obres internacionals més prestigioses.

Pel que fa a la interpretació, són moltes les figures destacades que compaginen aquesta faceta amb la pedagògica, dues vessants que es desenvolupen simultàniament o una de les quals preval sobre l'altra. Recordem que l'efectivisme de la tècnica virtuosística que es coneixia a Europa des de la dècada de 1830 es continua difonent a Barcelona amb les visites de figures internacionals del món de la interpretació com Liszt, Thalberg o Gottschalk, que fan augmentar cada vegada més el contacte dels músics amb els avenços interpretatius dels principals centres musicals estrangers i esdevenen un fort estímulo per a perfeccionar la tècnica, ja que els joves estudiants volen imitar aquest virtuosisme. Aquesta exigència en el camp de la interpre-

tació també provoca una gran evolució de la tècnica i, alhora, la recepció d'aquests músics ajuda a regenerar la cultura musical de la societat burgesa barcelonina al tombant del segle XX. Aquest canvi també està marcat per la creació d'un dels centres més importants a escala pianística a Barcelona, l'Acadèmia Granados, fundada per Enric Granados el 1901 amb l'objectiu de difondre una formació musical completa als pianistes de les futures generacions perquè «indubtablement també el record de la tècnica apresada al costat del mestre Pujol i perfeccionada a França amb De Bériot el ratifica en la responsabilitat de difondre i de vetllar per la correcta formació de les futures generacions de músics».<sup>86</sup>

És en aquest context de final del segle XIX que les iròniques paraules d'un redactor de *La Vanguardia*, el gener de 1888, mostren les profundes implicacions socials i musicals d'una cultura del piano plenament arrelada: «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. Los jóvenes desiertan de los salones y no van al baile sino para jugar su partida a 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.»<sup>87</sup>

## CONCLUSIONS

La creixent popularitat del piano al llarg de tot el segle XIX a Catalunya es manifesta en els anuncis constants a la premsa de l'època per llogar, comprar o vendre pianos i partitures, en els oferiments de classes de piano particulars o en acadèmies privades, en anuncis d'afinadors, en la creació dels conservatoris i l'edició de mètodes per a piano, en l'activitat editorial, en la seva presència al cafè com a element socialitzador i en articles i crítiques sobre vetllades pianístiques. Al voltant del piano emergeix un dinamisme cultural que traspasa les fronteres de l'àmbit musical i es vertebrava arreu de Catalunya a través de l'activitat social d'associacions culturals, casinos, cercles i ateneus; i, a més, a l'entorn del piano es desenvolupa una potent activitat industrial i comercial concretada en la formació d'indústries editorials —alimentada, sobretot, per repertori específic per a piano i arranjaments de peces de moda com ara òperes, sarsueles, havaneres i balls de saló—, fàbriques de piano, acadèmies, conservatoris de música i sales de concert.

Tots aquests elements es desenvolupen al llarg de tres fases. La primera arrenca amb la primera referència sobre el comerç del piano a Catalunya, el 1788 i es tanca quan ho fa la Guerra del Francès, el 1814. En aquest període hi comença a haver una notable demanda de pianos per part de la burgesia, fet que condueix a la intensificació de la producció i del comerç de l'instrument d'una manera progressiva. En el terreny de l'ensenyament, es podia

aprendre tant en l'àmbit religiós, a càrrec de capellans, com en el civil, per compte de professors particulars.

La segona fase va des de 1815 fins a la meitat del segle XIX i es caracteritza per una presència del piano que s'estén als espais públics i que adquireix una rellevància social, estètica i econòmica sense precedents. Les cartografies plasmen la presència creixent de constructors de piano i mestres de música que se situen principalment a Barcelona, tot i que també són presents en altres nuclis importants com Mataró o Reus.

La tercera fase parteix del canvi radical en el mecanisme de producció i comerç de l'instrument en la segona revolució industrial, l'aprovació del Concordat de la Santa Seu i la institucionalització del piano al Conservatorio Superior de Música del Liceo de S. M. Isabel II. En aquest període es vertebra una veritable xarxa de professors i alumnes que, encapçalats per Pere Tintorer i Joan Baptista Pujol, es formen a l'estranger i encimbellen la tècnica pianística d'arreu fins a donar noms tan rellevants com Vidiella, Joan Baptista Pellicer, Malats, Viñes o Granados. El període es clou al tombant del segle XX, amb un entusiasme consolidat per la tècnica pianística que comporta una especialització de la figura del pianista i el professor de piano i que coincideix amb el naixement de l'Acadèmia Granados.

Es palpa un fervor social per un instrument musical que alhora és un moble —havia d'estar ornamentat d'acord amb la resta del mobiliari dels espais privats— i una màquina —en evolució constant gràcies a les investigacions dels constructors—. És així com s'entén que la compra d'un piano nou pugui esdevenir un motiu per organitzar una gran vetllada musical o que sigui anunciada en un diari. Només cal llegir la nota del *Diario de Tarragona* del 3 de març de 1880, en què es detalla l'escena següent, amb el piano com a convidat més desitjat: «El domingo último, al anochecer, en el piso principal de la viuda de don Jaime Bru se estrenó un piano de la acreditada fábrica Raynard y Maseras. [...] El pianista fue el joven organista de la parroquia de San Francisco. También el joven señor Gabriel tocó alguna pieza muy bien ejecutada que dejó muy complacida a toda la concurrencia que había en dicha casa.» I és que calia fer saber que es disposava d'un dels objectes socials més sofisticats, preuats i volguts de l'aparador social del segle XIX.

Així és com, d'una manera imparable, el piano arrelà en la societat catalana vuitcentista i s'anà transformant al llarg dels anys centrals de la primera meitat del segle XIX en un objecte de desig per part de la burgesia comercial i industrial, fins a convertir-se en un objecte social necessari per a la majoria d'aficionats i aficionades a la música al llarg de la segona meitat del segle XIX.

## NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Terme utilitzat en un article del diari *La Vanguardia* del 19 de gener de 1888 per explicar la dèria i l'obsessió que es tenia per aquest instrument a final del segle XIX.
- [2] Montserrat BERGADÀ. *Les pianistes Catalans à Paris entre 1875 et 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesi doctoral. Université François Rabelais, Tours 1997; Estel MARÍN. *L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2017.
- [3] Mutsumi FUKUSHIMA. *El piano en Barcelona entre 1880 y 1936*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona 2008.
- [4] Oriol BRUGAROLAS. *El piano en Barcelona (1790-1849): Construcción, difusión y comercio*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, Barcelona 2015.
- [5] Mònica PAGÈS. *Acadèmia Granados-Marshall: 100 anys d'escola pianística a Barcelona*. Mateu, Barcelona 2000; Miriam PERANDONES. «Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional». *Revista de Musicología*, núm. 34 (2011), p. 203-232.
- [6] Carles SÁNCHEZ. *Una mirada a l'escola pianística catalana*. Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona 2015.
- [7] Alguns estudis recents mostren que a Espanya i Catalunya, des de final del segle XVIII, existia una activitat comercial molt intensa d'instruments i de partitures: Yolanda ACKER. *Música y danza en el 'Diario de Madrid' (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid 2007; Cristina BORDAS. *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770 - ca. 1870*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2004; Oriol BRUGAROLAS. «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi». *Anuario Musical*, núm. 71 (2016), p. 163-178; Miguel Ángel MARÍN. «Music-Selling in Boccherini's Madrid». *Early Music*, núm. 33 (2005), p. 165-177.
- [8] «En la vigilia del 11 febrer sem dugué a casa lo Pianofort comprat.» AHCB, ms. A 202 [Rafel d'Amat i de Cortada, *Calaix de sastre*, II], p. 314. Anys més tard, Maldà escrigué en el seu dietari que el constructor i afinador de l'esmentat piano de taula i d'altres pianos de la Ciutat Comtal era Josep Alsina, actiu a Barcelona des de 1770 fins a 1819.
- [9] *Diario de Barcelona* (d'ara endavant *DdB*), 30 de novembre de 1797, p. 1420.
- [10] Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (a partir d'ara AHCB), fons de la Junta de Comerç, caixa 40.
- [11] *Diario de Tarragona* (d'ara endavant *DdT*), 17 de gener de 1810, p. 87.
- [12] La primera referència de què es disposa sobre la importació d'un piano a Barcelona és de 1803. AHCB, Fons municipal, secció Sanitat, XII-4/C-10, 1803.
- [13] Per exemple, cap a 1800: a Barcelona, amb una població de 100.000 habitants, hi havia actius set constructors; a Madrid, amb una població de 160.000 habitants, n'hi havia deu (6,25 per cada 100.000 habitants); Milà, amb una població de 140.000 habitants, disposava d'onze cons-

- tractors de pianos (7,8 per cada 100.000 habitants), i a París, amb una població de 625.000 habitants, se n'han comptabilitzat vint-i-set (quatre per cada 100.000 habitants).
- [14] *DdB*, 26 de maig de 1800, p. 591; 2 d'abril de 1803, p. 423.
- [15] *DdB*, 7 de setembre de 1804, p. 1155.
- [16] *DdB*, 12 de novembre de 1794, p. 1280.
- [17] Vegeu alguns dels anuncis del *DdB* que fan referència a la venda de partitures per a piano: 10 de gener de 1799, p. 39; 4 d'abril de 1800, p. 380; 28 de novembre de 1804, p. 1554; 18 de març de 1808, p. 332, entre d'altres.
- [18] Oriol BRUGAROLAS. «El comercio de partituras...», *op. cit.*, p. 166-167.
- [19] Aquesta situació no canviarà fins a l'aprovació del Concordat amb la Santa Seu el 1851. Com veurem, a partir d'aquest concordat, els músics pertanyents a les capelles eclesiàstiques havien de ser clergues, fet que va tenir diverses implicacions. D'una banda, l'ensenyament musical, molt lligat en aquesta primera etapa a les capelles musicals, anirà desvinculant-se de l'àmbit de l'Església com a conseqüència tant de la seva pèrdua d'hegemonia com del sorgiment de la nova classe burgesa que buscava organitzar les seves pròpies institucions acadèmiques. Arran de les exigències del Concordat, molts dels músics que fins aleshores havien treballat en l'àmbit religiós abandonin els seus llocs de treball d'una manera sobtada i es vegin obligats a continuar la seva activitat musical en l'àmbit civil com a professors particulars i d'acadèmies o com a músics d'orquestra, entre altres ocupacions.
- [20] AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, ms. A-212, vol. XII.
- [21] En relació amb els quaderns miscel·lanis de música, vegeu: Laura PALLÀS. *Estudi codicològic i catalogació del manuscrit E-VI 293: Un testimoni de la música de tecla a Catalunya a principis del segle XIX*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2017; Celestino YÁNEZ. «Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX». *Anuario Musical*, núm. 62 (2007), p. 291-334.
- [22] 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». Oriol BRUGAROLAS. *El piano en Barcelona...*, *op. cit.*, p. 342.
- [23] El Baró de Maldà explica la participació de Pintaura en algun d'aquests concerts privats en què actuava com a acompanyant: «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 currutaca ab Pintaura, músich tenor que fou del teatre.» AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, ms. A-218, vol. XVII, p. 297, 29 de març de 1800.
- [24] «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 [...]. Me havia olvidat de notár, que lo Mestre de Capella o qui tocaba la Clave o bé el Fortepiano era el senyor Pintaura [Joseph Pintaura], ques pinta per ell sol en cantár, tocár y ensenyar a Madamoiselas.» AHCB, Rafael d'Amat i de Cortada (Baró de Maldà), *Calaix de sastre*, vol. XXII, p. 169, 22 de febrer de 1801.
- [25] La partitura es pot trobar a la Biblioteca de Catalunya (BC), fons Carreras Dagas, M 732/30.
- [26] *DdB*, 12 de setembre de 1798, p. 1027.
- [27] En relació amb Henriquette Borghese, vegeu *DdB*, 10 d'octubre de 1800, p. 1237. Vegeu *DdB*, 21 d'octubre de 1802, p. 1294, en relació amb Sophie Gail.
- [28] Arxiu Històric de Protocols Notarials de Barcelona (d'ara endavant, AHPNB), Francisco Portell (notari núm. 1142), vol. 42, Inventaris, vol. 34, f. 226-227.
- [29] Àlex SÁNCHEZ. «Crisis económica y respuesta empresarial. Los inicios del sistema fabril en la industria algodonera catalana, 1797-1839». *Revista de Historia Económica*, núm. 8 (2000), p. 485-523.
- [30] Erasme de Janer va ser un personatge clau en la Societat del Teatre de la Santa Creu des de 1826 fins a mitjan dècada de 1840; Lluís Sagnier fou un dels primers presidents del Conservatori del Liceu de Barcelona, fundat el 1838; Ignasi Villavecchia era un comerciant i industrial, com el seu oncle del mateix nom, i fou un dels impulsors de la construcció del Teatre del Liceu, inaugurat el 1847.
- [31] El 1815 es va crear una societat de caràcter científicoliterari anomenada Societat Filosòfica. La societat proposava l'intercanvi intel·lectual entre coetanis de procedència social diversa, donant veu a joves intel·lectuals com ara el futur novel·lista romàntic Ramon López Soler o l'escriptor i economista B. C. Aribau. A més l'activitat editorial en general, abans de 1830, va viure un repunt important amb la traducció al castellà de les obres de Young, Chateaubriand, Byron, Goethe, Schiller i les novel·les de Sophia Lee, Agnes Marie Bennet o Regina Maria Roche.
- [32] Aquests diaris publicaven obres musicals, generalment reduccions per a piano i veu de les òperes de Rossini, Carnicer, Orlandi i Generali, entre d'altres, que eren les que sonaven amb més freqüència al Teatre de la Santa Creu.
- [33] José Martí, Goessel, Jaime Ribatallada, Antonio Vergés, José Vila, Pedro Figueras, Lorenzo Munné, Juan Munné, Manuel Vila, Antonio Vila, Andrés Puig, José Cabañeras, José de Urivarrena, Auguste Rideau, Antonio Orfila, Bartolomé Camps, Francisco Puig, Antonio Lladó, Rafael Gabriel Pons, Manuel Bordas i Jerónimo Bordas. Vegeu: Oriol BRUGAROLAS. «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830». *Revista de Musicología*, vol. XLI, núm. 2 (2018), p. 79-110.
- [34] Antonio Orfila, Bartolomé Camps, Francisco Puig, Antonio Lladó, Rafael Gabriel Pons, Manuel Bordas, Jerónimo Bordas, Lorenzo Munné, Juan Munné, José Vila, F. Bernareggi - L. Boisselot, Jaime Anglada, Adolfo Lerch,

- Martín Plana, Miguel Trepát, Cayetano Vilarderbó, Francisco Antiga, Luis Dávila, Llusá, Manuel Rosell, Francisco España, Cayetano Piazza, Evaristo Bergnes i Faugier. Vegeu Oriol BRUGAROLAS. «Del piano de Joseph Alsina...», *op. cit.*, p. 87.
- [35] *DdB*, 24 de febrer de 1849, p. 913.
- [36] *DdB*, 18 de juliol 1849, p. 3394.
- [37] *DdB*, 26 de gener de 1836, p. 208.
- [38] Vegeu la portada de l'obra de Joan Baptista Roca i Bisbal *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*. Impremta del llibreter Joaquim Verdaguer, Barcelona 1837. Aquesta publicació destaca per la portada «a la catedral». Biblioteca de Catalunya, M 3902.
- [39] *DdB*, 23 de març de 1830, p. 756: «Se halla de venta en Gerona un piano fabricado en París por Ceutlet [sic], con seis registros en forma de lira, seis octavas a tres cuerdas, nuevo y sin defecto alguno.»
- [40] Octavio LAFOURCADE. *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesi doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 2009, p. 228.
- [41] AHPNB, Josep Maria Torrent i Sayrols (notari núm. 1199), vol. 16, *Manuale Totiusque Instrumentorum 1822-1823*.
- [42] Oriol BRUGAROLAS. «El comercio de partitures...», *op. cit.*, p. 163-178.
- [43] Almenys fins a 1850, data a partir de la qual es va imposar definitivament la comercialització de l'imprès calcogràfic.
- [44] La llibreria de Tarragona es trobava al carrer Major, núm. 21, i la de Barcelona, a la baixada de Sant Miquel. *Faro del Francolí*, 31 de maig, 1845, p. 1.
- [45] *DdB*, 22 de febrer de 1828, núm. 53, p. 435.
- [46] Francesc CORTÈS. «La música religiosa». A: Xosé AVIÑOÀ (ed.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. III. Edicions 62, Barcelona 2000, p. 187-253.
- [47] *DdB*, 8 de maig de 1834, p. 1044.
- [48] Xosé AVIÑOÀ (dir.), *Història de la música...*, *op. cit.*, p. 12-17.
- [49] Montserrat GURRERA i LLUCH. «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 (2006-2007), p. 168-192.
- [50] *DdB*, 16 d'abril de 1836, p. 861.
- [51] *DdB*, 19 de febrer de 1831, p. 399.
- [52] El 1840, l'Ajuntament de Girona contractà Francisco Berini per fer classes de música a minyons. «La vida musical vuitcentista». A: Xosé AVIÑOÀ (ed.). *Història de la música...*, *op. cit.*, p. 13-26.
- [53] Josep Maria GARCIA BALDA. «Carreras i Dagas i l'educació dels discapacitats». *Revista de Girona*, núm. 253 (2009), p. 66-70.
- [54] En l'àmbit espanyol, el centre educatiu de referència en la vida musical fou el Real Conservatorio de Madrid, inaugurat el 2 d'abril de 1831.
- [55] *DdB*, 8 de febrer de 1819, p. 310.
- [56] *DdB*, 2 de setembre de 1841, p. 3500.
- [57] Ens referim a «estudis» en el sentit de peces concebudes específicament per a la pràctica de les diverses tècniques i dificultats instrumentals.
- [58] *DdB*, 1 de gener de 1823, p. 8.
- [59] BC, M196.
- [60] Oriol BRUGAROLAS. «El comercio de partituras...», *op. cit.*, p. 170-174.
- [61] Que donà lloc, a la dècada de 1840, a institucions com el Conservatori i el Teatre del Liceu, la Societat Filharmònica, el Teatre Nou, el Casino Barcelonès, i a partir de la dècada de 1850 començaren a sorgir a la resta de Catalunya.
- [62] *DdB*, 23 de juny de 1838, p. 1399.
- [63] Lope Alberdi, Agustí Altimira, Francisco Arbona, Poncio Auger, Juan Ayné, Jaime Balbi, Boisselot-Bernareggi / Gassó y Cía., Bartolomé Brusco, Luis Casali, Cateura y Cía., Charrier y Cía., Chassaigne Frères, Francisco Cicopero, Corominas y Riera, Francisco España, Mariano Guarro Guim, Joan Baptista Pujol y Cía., Adolph Lerch, Ròmul Maristany, Maseras y Raynard, Mayol, Poch y Cía., Ortiz y Cussó, Martí Plana, Manuel Rosell, Miquel Trepát, Cayetano Vilarderbó. Vegeu AHCB, Junta de Comerç, caixa 12. Vegeu també Mutsumi FUKUSHIMA. *El piano en Barcelona...*, p. 74-101.
- [64] *DdT*, 4 de febrer de 1874, p. 4.
- [65] Francisco José ORELLANA. *Reseña completa descriptiva y crítica de la exposición industrial y artística de productos del principado de Cataluña, improvisada en Barcelona, para obsequiar a S. M. la Reina Doña Isabel II y a su Real familia, con motivo de su venida a esta ciudad*. Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, Barcelona 1860, p. 51 i 239.
- [66] Juan José CARRERAS (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en España en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 2018, p. 608-614.
- [67] Juan José CARRERAS (ed.) *Historia de la música en España...*, p. 610-615.
- [68] *Diario de Gerona*, 21 d'octubre de 1894, p. 14; *La España Musical*, 7 d'octubre de 1869, p. 4.
- [69] *El Ripollés*, 1 de juliol de 1881, p. 8.
- [70] *DdT*, 19 de març de 1895; *La Vanguardia*, 25 de novembre de 1881.
- [71] Santiago IZQUIERDO. «Els ateneus a Catalunya. Cultura i sociabilitat als segles XIX i XX». *Catalan Historical Review*, núm. 11 (2018), p. 151-162.
- [72] *La Voz del Pirineo: Semanario de Intereses Locales, Noticias y Avisos*, 12 de novembre de 1882, p. 3.
- [73] Entre altres exemples: *La Voz del Litoral* del 3 de maig de 1885 ressenya que la Societat Cooperativa Mataronesa organitzà una vetllada literariomusical en què «se dio comienzo con las hermanas Moreu, distinguidas profesoras de la sociedad, tocando al piano y a cuatro manos una bella fantasia [...]», o que en els salons del Casino Figuerense es va fer un concert per a veu i piano a càrrec del

- tenor italià Parodi, tal com es pot llegir a *El Eco Ampurdanés* del 16 d'abril de 1876.
- [74] Entre 1847 i 1886 sorgeixen a les principals capitals d'Espanya conservatoris i escoles de música: a Alacant existia des de 1860 una acadèmia musical dirigida per Enrique Guillén; a València tenim el Liceo Valenciano el 1841 (el conservatori arriba l'any 1879); el Conservatorio de Málaga és del 1870, i el 1883 a Oviedo es crea l'Escuela Provincial y Elemental de Música.
- [75] *La Opinión*, 27 de febrer de 1885, p. 3.
- [76] *El Progreso Vallense*, 22 de novembre de 1896, p. 3.
- [77] Esther BURGOS. *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España (1830-1938)*. ONCE, Madrid 2004.
- [78] Alexandre GALÍ. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya: 1900-1936*. Vol. 12. Fundació Alexandre Galí, Barcelona 1984, p. 36.
- [79] *La Vanguardia*, 8 de novembre de 1898, p. 1.
- [80] Joan Miquel HERNÁNDEZ. *L'escola pianística de Carles G. Vidiella*. Universitat de Barcelona, Barcelona 2009.
- [81] Oriol BRUGAROLAS. *El piano en Barcelona...*, op. cit., p. 369.
- [82] Paral·lelament a les classes superiors de piano de Zimmermann, hi havia les d'Adolphe-François Laurent (1852-1859). Mentre que el primer va tenir un èxit rotund, les classes de Laurent van ser menys sol·licitades. El 1828, Cherubini tria Laurent com a professor perquè el fet que hagués estat deixeble de Zimmermann assegurava una continuïtat d'ensenyament al Conservatori. Laurent hi fa classes del 1828 al 1862 i les valoracions que en fa són sempre positives. A tall d'exemple, les de 1853 diuen: «Bon élève, exécution remarquable»; «Va très bien. Je demande le Concours.» Vegeu: Arxiu del Conservatoire National de Musique et de Déclamation de París, 1853, Sèrie AJ/37, ANF.
- [83] Respecte al Concurs Tintorer-Pujol que van organitzar aquests dos mestres, en trobem informació a Montserrat BERGADÀ. «Les pianistes espagnols aux Conservatoires de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle». A: François LESURE (ed.). *Échanges musicaux franco-espagnols XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Klincksieck, Saints-Geosmes, 2000, col·l. «Actes des Rencontres de Villecroze», IV, p. 195-233.
- [84] Altres alumnes: Agustí Quintas, Blai Net, Gibert Camins, Màrius Calado, Lluís Mas, J. Sancho Condis, Maties Miquel, Ricard Viñes, Joaquim Malats, Rachele, Costa, Picó, F. Viada, L. Bau, Frederic Lliurat, Antoni Camps, i «les Srtes. Guitian Grimaldi Castelar». Vegeu Estel MARÍN. *L'ensenyament del piano...*, op. cit., p. 217-232.
- [85] Cal destacar, entre altres mètodes, estudis i exercicis de piano: *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices*, de Joan Baptista Pujol; *25 estudios de mecanismo y estilo op. 100*, o els *30 estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo op. 102*, ambdós de Pere Tintorer, i *18 pequeños estudios*, d'Antoni Buyé, entre d'altres. Vegeu: Estel MARÍN. *L'ensenyament del piano...*, op. cit., p. 264.
- [86] Mònica PAGÈS. *Acadèmia Granados-Marshall...*, op. cit., p. 36.
- [87] *La Vanguardia*, 19 de gener de 1888, p. 1.

## NOTES BIOGRÀFIQUES

Oriol Brugarolas, doctor en història, especialitat d'història de la música, per la Universitat de Barcelona, i llicenciat en piano i solfeig i teoria de la música pel Conservatori Superior de Música del Liceu, és professor associat de la Universitat de Barcelona des de l'any 2013. És membre del grup de recerca «Música, tecnologia i pensament en els segles XIX i XX», col·labora amb el projecte de recerca de la Universitat de La Rioja «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» i amb el projecte de recerca del CSIC «El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII)». Com a investigador, s'ha especialitzat en el comerç, producció, consum i difusió musical a Barcelona i Espanya entre 1780 i 1830. Entre les seves publicacions, cal destacar: «La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores» (*Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 21 (2011), p. 83-102); «Recepción y asimilación de la música sinfónica y de cámara de Beethoven en Barcelona (1844-1880)» (a Paulino Capdepón (ed.), *Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2020, 177-249); «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi» (*Anuario Musical* (CSIC), núm. 71 (2016), p. 157-172); «L'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi» (*Revista d'Història de l'Educació*, vol. XXXII/2 (2018)); «Del piano de Joseph Alsina a los pianos de los hermanos Munné: construcción y comercio de pianos en Barcelona de 1788 a la década de 1830» (*Revista de Musicología*, núm. XLI/2 (2018)).

Estel Marín, doctora en història i ciències de la música per la Universitat Autònoma de Barcelona amb la tesi *L'ensenyament del piano a Barcelona: 1850-1901*. Llicenciada en piano pel Conservatori Superior de Música del Liceu i en música de cambra pel Conservatori de Badalona. Diplomada en Magisteri, especialitat de música, per la Universitat de Barcelona. És membre del grup consolidat de recerca «Poció de la Universitat de Barcelona i de la Xarxa d'Innovació Educativa Geografies Literàries 3.0» de la Universitat de València. S'ha dedicat a l'ensenyament del piano i a la docència de la música en centres de règim ordinari. Ha desenvolupat el disseny de programes educatius col·laborant amb grups de recerca com el Music Technology Group de la Universitat Pompeu Fabra. Actualment és Cap del Servei de Recerca Educativa del Departament d'Educació. Destaquen les seves publicacions en relació amb l'ensenyament de la música en diferents àmbits: «Imágenes musicales del siglo XX» (*Aula de Innovación Educativa*, 2012); «Desenvolupar competències ètiques a l'educació musical i corporal. Un estudi empíric als estudis de mestre en educació infantil de la Universitat de Barcelona» (*Artseduca*, 2012); «La proyección del bienestar desde la mirada de la gestión cultural», (*Arte y Bienestar* (Publicacions UB), núm. 48-59, 2014).