

Romà ESCALAS I LLIMONA [cur.]  
*Perspectiva musical de Catalunya des de la Revista Musical Catalana (1904-2008)*  
Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2009, p. 85-116

## El patrimoni organològic a Catalunya

Romà Escalas i Llimona

Director del Museu de la Música de Barcelona

### 1. Naixement d'una nova sensibilitat patrimonial

Contràriament al que es podia esperar d'una publicació dedicada a recollir i difondre fonamentalment les opinions del món dels cantaires de l'Orfeó Català de principis del segle xx, em va sorprendre especialment la gran sensibilitat que mostrava aquesta publicació, des del primer moment, envers el patrimoni organològic, tant de la seva època com del passat, representat pels instruments, el seu ús musical i el seu entorn social.

Ja en el primer butlletí, batejat com a *Revista Musical Catalana* (RMC), apareixen referències als instruments de l'època i a les tradicions instrumentals relacionades amb el patrimoni musical català. Informació que fa sovint referència a fets quotidians, com ara els conflictes suscitats per l'aplicació de les instruccions sobre la música sagrada imposades pel papa Pius X en el *Motu proprio Tra le sollecitudini*, comentat per Esteve Suñol en l'article «La reforma de la música en la Església»,<sup>1</sup> en el qual ens descriu les regulacions imposades sobre l'ús dels instruments prohibits per al culte eclesíastic: «[...] el piano y altres instruments sorollosos o lleugers com el timbal, el xinesc, els platerets y altres semblants [...] i decantant-se a favor de la música ab acompanyament d'orga [...]».<sup>2</sup>

Un any més tard, Francesc Pujol<sup>3</sup> recull a la *Revista* els efectes i les reaccions pro-

1. Esteve SUÑOL, «La reforma de la música en la Església», RMC, núm. 1 (1904), p. 26-28.
2. En totes les citacions dels texts de la *Revista Musical Catalana* hem conservat l'ortografia original.
3. Francesc PUJOL, «Restauració de la música religiosa», RMC, núm. 1 (1904), p. 27.

duïdes per aquestes regulacions sobre els sons originals de les obres tradicionals i ens descriu la «prohibició expressa de la cèlebre missa pastoral d'en Vilanova», que se celebra per Nadal, en no considerar-se aquesta festa com a «diada bona pera portar al temple musica d'opereta, ab panderos y ferrets», tot recollint les opinions dels seus contemporanis, que acollien la mesura «ab greu sentiment», fet que fins i tot motivà que trobessin «que'l gall no estava a bon punt de rostit y que els macarrons no eran prou cuyts».

Des d'aquesta nova sensibilitat respecte al patrimoni cultural i tradicional, sorgeix el despertar de l'interès per les interpretacions històriques amb instruments d'època, coherent amb l'interès per la seva recuperació i conservació. Aquests nous enfocaments i moviments musicals es fan ben palesos en aquests primers butlletins. Així, a les notes bibliogràfiques trobem els primers anuncis de les adaptacions de les obres d'orgue del segle XVI de fra Juan Bermudo i una recessió detallada del llibre d'Alfred Einstein sobre literatura alemanya per a viola de gamba:

[...] quadern de 120 pagines amb els treballs d'investigació sobre aquests instrument recuperat... En lo primer fascicle de la serie segona, y en lo duhit epai de 59 planes de text, s'hi troba, ab abundosa riquesa de datos, tot lo referent a la forma y contribució de la viola de gamba [...] amb atenció preferent al «Tratado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones (1553)» [...] [el qual] dona idea de la inventiva y virtuositat exigida als instrumentistes d'aquell temps.<sup>4</sup>

Apareix també, més endavant, un «Comentari del Tractat de Joan Carles Amat sobre la Guitarra \ Española y Vandola», seguit d'una interessant i primerenca descripció de la tècnica de la guitarra barroca.<sup>5</sup>

En canvi, en els treballs de Gabriel Castellà<sup>6</sup> sobre els balls populars, quasi mai, excepte en alguna referència a la gralla, no se citen els instruments emprats.

La necessitat organològica d'una classificació més científica dels instruments apareix en la mateixa època i la *Revista* se'n fa ressò immediatament. Emprant una metodologia moderna basada en el funcionament acústic i inspirada en els criteris de Victor Mahillon, fundador del Museu de Brusselles, Felip Pedrell exposa la seva clas-

4. Alfred EINSTEIN, «Literatura alemanya per a viola da gamba», RMC, núm. 2 (1905), p. 89.

5. RMC, núm. 2 (1905), p. 229.

6. RMC, núm. 2 (1905), p. 172.

sificació en una conferència donada a l'Acadèmia Granados de Barcelona,<sup>7</sup> en la qual destaca el paper preponderant dels instruments amb «una classificació metòdica dels instruments [considerats com elements] que s'acoplan a la cansó y als moviments més eficassos de la dansa. El conreu social dels instruments, si es preponderant en els temps moderns, no ho fou pas menys en l'antiguitat.»

L'estudi dels instruments històrics en el seu context musical i social es desenvolupà de forma paral·lela al de la seva descripció i conservació. Josep Rafael Carreras, en l'article «Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils»,<sup>8</sup> en referir-se als «joglars d'aquella llunyana època», ens comenta, en tractar dels instruments que sonaven, que «hem de consignar que's reduhien a instruments de corda, lires, arpes, cítars, rebeus y violes [...] y instruments de vent quasi sempre de fusta (no dominà'l metall fins després de les creuades), y infinitat d'instruments percussió». Seguit d'una interessant descripció de fonts iconogràfiques de manuscrits i escultures de l'època.

El pianista i organista Vicenç M. de Gibert s'interessà també pels orgues del Renaixement i la música d'aquesta època i, en el seu article sobre l'organista Antonio de Cabezón,<sup>9</sup> ens comenta:

No sabem res dels instruments que Cabezón va tocar; però, sense gran esforç d'imaginació, ens els podem representar recordant l'estat d'avenç de l'art de la construcció orgues en el segle XVI y buscant la descripció d'algun dels instruments coneguts d'aquella època [...] a l'antiga Catedral de Salamanca s'ha conservat la caixa d'un orgue construït durant l'últim quart del segle XIV [...] i un orgue encara més important, l'erigit en 1413 en la Catedral de Saragoça.

I a continuació, un article que recull l'opinió experta de George A. Audsley sobre la construcció dels orgues antics ens remarca que a «Espanya la factura d'orgues sembla haver fet grans progressos des del segle XVI».<sup>10</sup>

7. «Conferències donades en l'Acadèmia Granados per Felip Pedrell», RMC, núm. 2 (1905), p. 214.

8. Josep Rafael CARRERAS, «Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils», RMC, núm. 5 (1908), p. 57 i s.

9. Vicenç M. de GIBERT, «Cabezón. Organista», RMC, núm. 7 (1910), p. 71 i s.

10. George Ashdown AUDSLEY, «L'art de la construcció d'orgues», RMC, núm. 7 (1910), p. 71 i s.

## 2. La descoberta dels sons del passat

L'ús i la interpretació musical d'instruments històrics en les sales de concert va iniciar una polèmica, encara vigent a finals de segle, entre l'opinió dels partidaris de la música amb «color» històric i els més conservadors. Entre els recitals que varen contribuir d'una manera més evident a la polarització d'aquestes opinions, trobem àmpliament comentats a la *Revista*<sup>11</sup> els de la clavecinista polonesa Wanda Landowska, amb posicions tan evidents sobre l'execució de les obres de Bach amb clavicèmbal o piano com el reconèixer que «els músics instruïts deixen ja d'arreconar en un mateix caixó de ferro vell els llaüts, els clavicèmbals, les espinetes y tots els altres instruments dels nostres més grans mestres del passat», emprant amb èxit instruments d'època com ara el clavicèmbal, «perfecte en quant a sa extensió, y brillant per sí mateix —com escriu Couperin; i com ja veieu, l'indicació de Couperin es idèntica a la de J. S. Bach». Per arribar a la conclusió que «fins per a una interpretació sobre el nostre piano modern, es de tota importància haver en vista per quin instrument l'obra havia estat concebuda, a fi d'obtenir, dintre lo possible, les sonoritats y els efectes que foren l'intenció de l'autor».

No hi ha cap dubte que Landowska va captivar i convèncer la majoria dels músics catalans de l'època,<sup>12</sup> que deixaren el seu testimoni als comentaris de la *Revista*:

Al nostre judici l'execució de les obres es el triomf més gran de na Landowska; i ho es doblement, no tant sols perquè la seva interpretació es una meravella de justesa, de claredat i de simplicitat, sinó també per haver-les reintegrades an el llur veritable element sonor, el clavicèmbal. ¡Quina revelació!

Aquesta revelació no podia restar sense conseqüències, i immediatament apareixen conreadors de l'art dels instruments de teclat històrics, com a mitjà de recerca de la interpretació de la música històrica. Un instrument senzill, però fonamental en aquesta recuperació, va ser el clavicordi. La primera notícia ens la dona Lluís Millet,<sup>13</sup> en el seu text del 1914, en el qual es lamenta de la poca preocupació pel pa-

11. Wanda LANDOWSKA, «Bach i el clavicèmbal», RMC, núm. 7 (1910), p. 310.

12. Comentaris sobre els concerts de W. Landowska del 23 i 25 de gener. RMC, núm. 8 (1911), p. 911.

13. Lluís MILLET, «Un clavicordi català i el clavicordista company nostre», RMC, núm. 11 (1914), p. 14 i s.

trimoni instrumental de les generacions anteriors i celebra la nova cultura actual de respecte:

[...] encara, que'l benaurat Carreras, de la Bisbal, en època oportuna, va sentir-se pres de la dalera d'arreglar tot allò que podia i pot donar-nos alguna llum sobre la nostra música antiga [...] dels instruments antics, qui se n'ha recordat?

Els nostres avis bé tocaven llauts i tiorbes, clavicèmbals i clavicordis; bé hi havia bones manufactures d'aquests instruments a la nostra terra; pe xò l'ignorancia i la deixadesa, ensopeïment en tota cosa intel·lectual i espiritual de referencia a l'art de la música, ha deixat corcar; o ha fet estelles, quasi tot aquest patrimoni de l'antigor [...].

¿Com no, fer constar, doncs, el nostre agraïment an en Joan Salvat, qui a casa nostra portà un clavicordi català, barceloni i encara ens contà un poc de sa historia i, asseient-sei al davant, el féu parlar delicadament de coses alegres i tristes, de coses serioses i de broma [...]. Aquell clavicordi, per mans d'en Salvat, ens parlà d'alegries i tristeses de Bach, de la gracia senyorívola de Milan amb sa pavana, la més bella que mai havem sentit; de Couperin amb son Carnaval francès [...]. I tot això ho deia el clavicordi barceloní fet per en Josep Alsina allà a l'any 1801 [...].

Enhorabones en aquell rector de Foliola, Mn. Joan Codina, l'amable patriarca de la Plana d'Urgell, qui guardava de temps el petit instrument... i el seu actual possessor, l'Agustí Valls i Cascante [...].

El més interessant d'aquesta singular experiència musical és que, en una data tan primerenca, la recuperació sonora d'aquest instrument històric, precedida per una restauració, va causar tanta impressió que el mateix Joan Salvat<sup>14</sup> publicà el resultat d'aquesta conferència concert, en el qual ens comentava la bona acollida del públic d'aquest clavicordi, fruit sens dubte de l'interès que havien despertat els recents concerts de Wanda Landowska:

La primera visita que fa justos quatre anys ens féu Mme. Wanda Landowska, al revelar-nos la gracia excelsa del clavicèmbal, va despertar en nosaltres un nou món de sensacions...no, és estrany, doncs, que a l'oïr per primera vegada el clavecí, que alguns mestres francesos conreen encara avui dia, ens interesséssim per aquell instrument i tots els demés de tecla d'aquella passada època [...]. [Explicant-nos] les aventures d'Agustí Valls i Cascante, per fer arribat a Barcelona el vell instrument

14. JOAN SALVAT, «Breus notícies sobres la restauració d'un clavicordi», RMC, núm. 11 (1914), p. 9 i s.

[...] i com el taller de l'entès afinador i restaurador de pianos Nicolau Ribas posà a punt el seu mecanisme, que era de percussió per medi d'unes tiges o planxetes de metall.

L'apartat dedicat a la música a Catalunya del número 12 de l'any 1915 ens mostra una de les primeres fases del descobriment i de la valoració de l'orgueneria històrica catalana, amb la descripció dels models i de les parts constructives i l'estudi dels orgueners. Una ullada a la taula de les matèries i dels constructors citats ens il·lustra sobre l'estat de les recerques dutes a terme:

Orguens, de coll i cadireta (9 entrades)  
 Bordon (Bardo, Bardon), Pere (Pierre). Organer  
 Bordons, Francesc. Organer.  
 Cases, Josep. Organer.  
 Galtayres, Joseph. Organer  
 Magistri cordarum: Domingo ortafá, Miquel Narcí, Antoni Ragués  
 Bernat Plen, mestre instruments de corda  
 Miquel Pomes, orguener

En la mateixa secció del número 13, un any més tard, amb l'aplec de materials històrics citats a les referències biogràfiques apareixen els orgueners Anton Bosca, Julio Cesar i F. Galtayres, així com altres constructors d'instruments, com ara el tamborer Rafel Vilar, juntament amb citacions diverses sobre els cimbals, els llaüts, els tambors i la tuba.<sup>15</sup> En el mateix número apareixen per primera vegada anuncis de constructors de l'època, com ara la «Gran Fabrica d'orgues d'en Pau Xuclà» de Barcelona, que ofería un catàleg d'orgues pneumàtics, elèctrics, tubulars i mecànics de tota mena, i l'Angelus Hall, que comercialitzava en aquest temps pianos automàtics, pianos Guarro i els orgues Walker.

En aquesta època l'interès pels instruments antics va acompanyat de les interpretacions musicals històriques. És en aquest moment quan es consolida el concepte i el terme *música antiga*, tal com l'entenem avui, com demostra el text de Frederic Lliurat:<sup>16</sup>

15. Josep R. CARRERAS, «La musica a Catalunya, aplec de materials per a contribuir a sa historia», RMC, núm. 13 (1916), p. 41, 240 i 309.

16. Frederic LLIUAT, «A propòsit dels darrers recitals de guitarra», RMC, núm. 14 (1917), p. 7.

Assistim, fa alguns anys, a un ver renaixement de l'art antic. Música antiga, instruments antics; tot reprèn vida. Ara per què els guitarristes no es decideixen ja, conscientment, amorosament, a lluitar també, ardits, al costat d'altres músics, en favor de l'art antic, en favor de les dolçors, de la bellesa, en un mot, creada i amada, un dia, pels artistes dels temps que foren [...].

Les audicions amb instruments originals d'època se succeeixen, i hem de suposar que comportaven ja una recerca i una actitud primerenca sobre criteris de conservació i restauració, malgrat que certes llicències irreversibles en els processos es justificaven en funció del resultat sonor i d'una mítica finalitat, sortosament avui abandonada, de «resurrecció» dels instruments, terme emprat per Joan Salvat.<sup>17</sup>

En els números següents, del 1918 al 1921, concretament en «L'aplega de materials per a la història de la música de Catalunya», no apareixen més notícies que ens aportin més informació sobre el tema d'aquest capítol. Tot i això, de forma indirecta, la interpretació de la *Passió segons sant Mateu* de Johann Sebastian Bach al Palau de la Música, l'any 1921, comptà amb criteris de reconstrucció sonora que motivaren l'encàrrec d'instruments especials, trompetes i oboè d'amor, destinats a reproduir els timbres de l'orquestra barroca. En trobem una descripció precisa que reflecteix la visió d'un músic de gran qualitat i sensibilitat, Vicenç M. de Gibert, pianista i clavecinista, testimoni compromès en aquesta nova estètica basada en la documentació històrica,<sup>18</sup> impulsada per músics i musicòlegs que van traçar els solcs del desenvolupament de la nostra cultura actual. Entre ells no podem oblidar el gran historiador de la música espanyola Josep Subirà, organitzador i cronista de les primeres classes magistrals sobre la tècnica i la interpretació amb instruments històrics, ja anunciades com a curs superior de Música antiga:

A la Sala Mozart [es donaren] les sis lliçons que constituïren l'anunciat Curs Superior de Música Antiga, organitzat per l'Escola Municipal de Música, l'Associació de «Música da Camera» i l'Associació d'Amics de la Música, sota el Patronatge de la Comissió. En la primera lliçó, Wanda Landowska parlà de l'esperit de la música dels segles XVII i XVIII [...] i de la música de Scarlatti i Purcell<sup>19</sup> [...]. Les lliçons de Wanda Landowska hauran estat fruitoses, així ho esperem. I hom [...] haurà sentit desvetllar-se en son esperit un viu desitg d'escoltar-la altra vegada.

17. Joan SALVAT, «Proemi a una audició de clavicordi», RMC, núm. 14 (1917), p. 278.

18. Vicenç M. de GIBERT, RMC, núm. 18 (1921), p. 15.

19. Josep SUBIRÀ, RMC, núm. 18 (1921), p. 231.

Text que reflecteix fidelment l'ambient favorable a la interpretació històrica amb instruments originals i l'interès i la curiositat que aquests instruments despertaven, els quals també es feren palesos amb exposicions públiques, com ara la que es presentà al Palauet Albéniz en 1923, en la qual ja es trobaven instruments que més tard nodririen les col·leccions del Museu d'Instrumentos de Música Antiga.<sup>20</sup> Cal remarcar el fet que aquesta motivació procedia sempre d'una experiència musical, tant concertística com docent. És a dir, prové d'un sentiment estètic i cultural arrelat a Catalunya i desenvolupat des d'aquí. No hem d'oblidar que en la recerca musicològica i la interpretació històrica la ciutat de Barcelona assolí un nivell preponderant entre els principals centres europeus, situació que es va fer ben palesa amb el congrés que la Societat Internacional de Musicologia<sup>21</sup> organitzà l'any 1936. En l'article de Maria Carme Gómez publicat durant la segona època de la *Revista*, amb motiu d'acollir-se de nou a Espanya, l'any 1992, la seu d'un nou congrés de la Societat Internacional de Musicologia, que aquesta vegada se celebrava a Madrid, se'ns descriu el del 1936 a Barcelona i la seva comissió organitzadora, en la qual destacaven noms com ara Pau Casals, Manuel de Falla, Robert Gerhard, Lluís Millet i Joaquin Turina.

El congrés del 1936 tingué com a centre organitzador l'Institut d'Estudis Catalans. Segons el programa publicat del congrés, al llarg de quatre dies van celebrar-se disset sessions científiques, en les quals es presentaren un total de setanta-sis ponències, entre les quals destacaren les dels nostres investigadors: «La polyphonie de la Court pontificale d'Avignon», d'Higini Anglès; «Els instruments musicals en la iconografia hispanica de l'Edat Mitjana», de Josep Ricart i Matas; «La transcription de la tablature pour vihuela d'après la technique de l'instrument», d'Emili Pujol, i «Los ministriles de la Catedral de Valencia», de Vicenç Ripollès; amb aportacions especials a la nostra tradició orguenera, com ara la de N. Dufourg, «Le maitre franco-espagnol Aristide Cavaille-Coll (1811-1899) et l'évolution de la musique Espagnole d'orgue». Al llarg del congrés actuà, amb instruments «originals», el grup *Ars Musicae* de Barcelona, pioner europeu en aquestes interpretacions històriques.

20. Vegeu la il·lustració 1 a la pàgina 115.

21. Maria Carmen GÓMEZ MUNTANER, «La musicologia espanyola i catalana davant del gran repete», *RMC*, núm. 39 (1988), p. 28.

### 3. Segona època. La recuperació dels criteris i conceptes culturals

L'inici de la segona època de la *Revista Musical Catalana*, l'any 1984, suposà un gran esforç per la recuperació dels criteris i conceptes culturals assolits al llarg de l'etapa anterior, amb una clara voluntat d'actualització, després d'anys llargs i difícils plens de tota mena d'ensurts, canvis socials i noves estètiques, amb la voluntat d'actualitzar en la mesura que fos possible l'esperit que n'impulsà la creació. Aquesta voluntat, restava sovint discretament amagada darrere missatges aparentment innocents, com ara l'anunci del taller artesà de guitarres de Joan Estruch del carrer Ample, que s'identifica com «el més antic de Catalunya».<sup>22</sup> Lluís Millet, des de la seva perspectiva privilegiada, com a net del primer director, ens ho explicarà en 1993, en les pàgines dedicades a la fundació de la *Revista*:

La nova publicació no respongué a un compendi híbrid de musicografia, sinó que adoptà una posició engatjada i militant en relació amb un projecte concret de nacionalisme musical.<sup>23</sup>

En aquesta nova època feia ja sis anys que Josep Ricart i Matas, violoncellista i musicòleg, havia mort. Refundador i director del Museu Municipal d'Instrumentes Musicals, Ricart va ser l'hereu d'aquell projecte de museu destinat a representar la salvaguarda del patrimoni musical a Catalunya. Impulsat pels vents favorables d'un sector cultural aparentment inofensiu, la música, el museu representà des del primer moment l'única institució especialment dirigida a la temàtica de la museologia musical a tot l'Estat espanyol i restà instal·lat a la quarta planta de l'edifici del Conservatori Municipal, al carrer Bruc. La *Revista*, conscient de la importància d'aquesta institució, se'n féu ressò, en el tercer número d'aquesta nova etapa, dedicant un espai d'homenatge a Ricart i Matas, en el qual descriu el nou marc museístic que va crear i la seva trajectòria professional, poc reconeguda els anys que precediren el règim democràtic actual:

22. RMC, any I, núm. 1 (novembre 1984).

23. Lluís MILLET, «Una proposta ideològica i uns materials per a la història», RMC, núm. 100 (febrer 1993), p. 24.

La Revista Musical Catalana a creu que es indefugible, per a encapçalar una ressenya sobre el Museu de Música de Barcelona, d'esbossar, la figura del seu refundador i impulsor, Josep Ricart i Matas [...].

En 1933 s'instal·là a Londres, a on se li manifestà per primera vegada la malaltia que li havia de privar l'agilitat de les mans. A les hores, es refugià en els llibres i els Museus, tot encetant una nova vocació que desembocà en l'organologia musical —instruments d'arc especialment— i l'etnomusicologia.

L'any 1933 retornà a Barcelona com a musicòleg, l'any 1936 col·laborà amb una ponència sobre els instruments medievals hispànics al Congrés Internacional de Musicologia celebrat a Barcelona [...] abans, havia treballat amb mossèn Higiní Anglès com assessor de la part organològica de l'obra *La Música a Catalunya* fins al segle XIII.

L'any 1942 fou nomenat catedràtic de violoncel de l'Escolat Municipal de Música.

En 1943 fundà i dirigí el Museu d'Instruments de música, allotjat als locals de la mateixa Escola: aquesta fou la passió mes gran de la seva vida... amplià el primitiu fons i estudià curosament les seves peces [...]. La seva vida, plena de tantes i tan complexes facetes —l'investigador i l'artista— s'extingí el vint-i-quatre d'agost de 1978.<sup>24</sup>

En el mateix número, Colette Harris analitza la situació del museu, comparant-lo amb un recorregut per la història de la música, des de la visió de futur proposada pel músic i musicògraf Manuel Valls, consistent en traslladar el museu a un nou edifici, ja que al Conservatori estava ofegat per la manca d'espai. L'autora ens comenta com s'inicià el desenvolupament del museu, que s'inaugurà l'any 1983, en la nova ubicació, sota la direcció de Romà Escalas:

Després de la mort de Ricart Matas [...] es feu palesa una certa incertesa sobre el futur del Museu, i es va crear una comissió per tal d'avaluar-ne les possibilitats de viabilitat [...]. L'entranyable Manuel Valls, presidí aquella Comissió i actuà de director i com a administrador principal del Museu [...] es va prendre la decisió de dotar el Museu d'una nova radicació: la Casa Quadras de la Diagonal, [...] una obra del gran arquitecte català Josep Puig i Cadafalch.

Roma Escalas —que havia estat membre de la comissió administradora del museu— en va ésser nomenat director el 1981. «La seva infatigable dedicació, en els tres

24. «Josep Ricart i Matas. Artífex del Museu de la Música», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 24 i s.

anys que ja ha exercit el càrrec, ha aconseguit de situar el Museu entre els millors d'Europa, en l'especialitat d'instruments musicals»,<sup>25</sup> escriu l'autora. En primer lloc, el nou director va aplegar totes les col·leccions d'instruments que eren propietat de l'Ajuntament de Barcelona i s'havien dispersat en temps de la Guerra Civil, per tal d'ampliar el museu, i exposà també un significatiu conjunt documental, conservat al museu, relacionat amb diversos compositors catalans.

La descripció s'estén a la singularitat de les col·leccions, entre les quals cita les d'instruments no europeus, els instruments precolombins, la col·lecció japonesa i els instruments africans. Col·leccions que complementen el fons principal, integrat per instruments europeus de tota mena, les quals ens ofereixen una font única a l'Estat espanyol per a la investigació històrica, estètica i musicològica. Ens comenta també el nou projecte de confecció d'un catàleg exhaustiu, en l'àmbit científic i musicològic.

Les informacions sobre el museu es completen a la mateixa *Revista*, i en una entrevista al director, Romà Escalas ens comentava la nova presentació museogràfica de les col·leccions a la Casa Quadras, amb el nou nom de Museu de la Música, i com «a poc a poc anirem ampliant aquestes informacions [dels instruments], i les acompanyarem fins i tot amb il·lustracions sobre l'època i sobre com es toquen».<sup>26</sup>

#### 4. Entre la praxi i la polèmica

També en aquesta època s'havia recuperat i reforçat l'esperit que impulsà la creació del primer projecte del museu, derivat possiblement d'un enfocament pràctic dels coneixements musicals i musicològics que ja des de feia anys ens diferenciava dels corrents musicals de la resta de l'Estat. La continuïtat d'*Ars Musicae*, grup dedicat a l'estudi i la difusió de la música històrica amb els sons, les tècniques i els estils originals, havia estat garantida i ampliada sota el guiatge de Josep M. Lamaña, Enric Gispert i, posteriorment, el mateix Romà Escalas. La vitalitat d'aquesta sensibilitat del públic català es fa palesa en les polèmiques generades al voltant de les interpretacions «històricament fonamentades».

Al dossier del tricentenari de Bach es manté la voluntat de dedicar-lo «a les qüestions que la interpretació de Bach provoca o desvetlla, tant als musicòlegs com als

25. Colette HARRIS, «Un recorregut per la història de la música», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 27-33.

26. Laia GONZÁLEZ, «Un museu massa ignorat encara», RMC, núm. 3 (gener 1985), p. 33-34.

músics pràctics»,<sup>27</sup> les quals s'expressen amb claredat en el col·loqui entre Helmuth Rilling i Nikolaus Harnoncourt, que ens comenta la seva visió eclèctica i flexible, però inclinada cap a la interpretació amb instruments històrics:

Soc del parer que cada intent de parlar de [...] fer una autèntica interpretació és, des d'un principi, un engany [...] i també ara em prenc, com a intèrpret, la llibertat i la possibilitat d'escollir els mitjans que crec són més idonis per a la realització de la meua versió, dels meus coneixements que obtinc de les fonts literàries i de la notació.

No puc acceptar [...] que hom parli d'instruments moderns, no n'hi ha cap que tingui menys de cent anys en la seva forma actual. No hi ha una gran diferència entre la orquestra històrica del temps de Bach i l'orquestra que hom anomena orquestra moderna.<sup>28</sup>

Simultàniament, la visió més actual del paper dels instruments en la música contemporània s'expressava obertament en l'opinió dels compositors del moment. Gabriel Brnçic<sup>29</sup> opina que la música instrumental representa la música feta amb sons no precisament humans i que la seva tradició i el seu desenvolupament obeeixen a criteris molt propers als de l'enginyeria en el sentit estricte i la tecnologia, tot analitzant les conseqüències futures de la incorporació dels instruments electroacústics i la seva orientació cap a la informàtica i el domini digital. Joaquim Homs<sup>30</sup> analitza també el «problema dels recents instruments» i incideix en un dels punts clau de la creació musical, la relació entre el desenvolupament tecnològic i els compositors i intèrprets: «Finalment, cal remarcar que la renovació dels instruments productors de sons sempre influeix beneficiosament en la concepció de nous camins aplicables a la composició.» A. Levin-Richter<sup>31</sup> aposta per l'altaveu com a vertader «instrument» de les noves tecnologies: «[...] una disparitat de tecnologies que presenten un comú denominador: la difusió del so a través del mitjà electroacústic anomenat altaveu», i ens comenta l'arribada d'aquesta música electroacústica a Barcelona l'any 1954, per

27. RMC, núm. 4 (febrer 1985).

28. REDACCIÓ, «Aspectes de la interpretació de Bach avui. Col·loqui entre Helmuth Rilling i Nikolaus Harnoncourt», RMC, núm. 5 (març 1985), p. 28 i s.

29. Gabriel BRNÇIC, «La tradició d'una música instrumental», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 24.

30. Joaquim HOMS, «Consideracions sobre la música electroacústica», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 26.

31. Andrés LEVIN-RICHTER, «La música electroacústica a Catalunya», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 28-29.

iniciativa del Club 49, en col·laboració amb l'Institut Francès de Barcelona. La difusió i l'assimilació d'aquesta música, que es va establir com a referència fonamental, amb els seus instruments, des del Laboratori Phonos de Musica Electrònica de Barcelona, que inicià les seves activitats el 1968, va ser determinant per a l'ampliació dels nostres horitzons musicals. Ens ho comenta Jaume Comellas com a fenomen de potenciació dels recursos sonors dels instruments.<sup>32</sup>

Observem, doncs, que a mitjan anys vuitanta s'han definit ja dues grans tendències respecte a la interpretació de la música instrumental i l'ús dels instruments: la històrica, que amb més o menys precisió, encert i recursos pretén oferir versions més properes als sons originals, i una altra que basa la producció del so en procediments electroacústics, sovint acompanyada de tendències que promouen versions orquestrals totalment lliures, despreocupades del seu context original. No cal dir que la polèmica està encetada; a vegades els criteris s'aproximen i d'altres es radicalitzen. Hem sentit obres de J. S. Bach interpretades amb sintetitzadors i arranjaments de música medieval incorporats als repertoris de les orquestres simfòniques postwagnerianes. Aquesta situació no ens ha de preocupar, ans ens mostra una gran vitalitat i activitat musical que sens dubte ha afavorit la protecció, l'ús i la gestió del nostre patrimoni musical.

## 5. La revalorització de l'instrumentari històric i el moviment de la música antiga

L'ús dels instruments d'època o la reconstrucció d'aquests a partir d'exemplars conservats en els museus, impulsat pel moviment interpretatiu de la «música antiga», dóna una nova dimensió als criteris de conservació i gestió de les col·leccions patrimonials, de la qual es fa ressò el Museu de la Música de Barcelona, que afavoreix restauracions, interpretacions en directe, enregistraments i construcció de facsímils.

El número 7 de la *Revista*, del més de maig del 1985, recull extensament aquesta situació favorable a la interpretació i reconstrucció històrica en diversos articles. Albert Romaní analitza l'ordre aparentment poc lògic, i més aviat lingüístic, en què s'han anat redescobrint els instruments antics:

32. Jaume COMELLAS, «Laboratori Phonos una referència fonamental», RMC, núm. 6 (abril 1985), p. 29-30.

En comptes de començar pels mes importants, pels de mes repertori, com ara el violi, es va començar per recuperar els mes estranys, els més exòtics, bo i deixant-se portar molt sovint només per a fascinació del nom [...] el clavicembal, la flauta de bec, el llaüt [...], tot deixant per a l'últim tots aquells que no han canviat de nom i que han sobreviscut.<sup>33</sup>

La visió de com s'incorporà professionalment aquest nou enfocament de la interpretació musical ens l'aportà Enric Gispert, en aquell moment director d'Ars Musicae, grup del qual sortiren més tard els grans intèrprets catalans de la música antiga, com ara Victòria dels Àngels, Montserrat Torrent o Jordi Savall.<sup>34</sup> Gispert repassa la història del moviment de recuperació de la música antiga i en situa els inicis l'any 1832, quan el compositor i musicòleg François-Joseph Fetis, director del Conservatori de Brusselles, que havia reunit una nombrosa col·lecció d'instruments antics, decideix de fer reviure les músiques i les tècniques que els eren pròpies. Respecte a la situació actual, ens comenta: «Entrem en una etapa de proliferació, de creixent i d'especialització [...] el moviment de la “musica antiga” s'ha consolidat definitivament com el fenomen mes important del nostre temps en el camp de la interpretació musical.»<sup>35</sup> En un altre article, Romà Escalas relaciona aquest moviment amb fenòmens de pensament recurrents en altres etapes de la història, establint paral·lelismes amb l'època dels pensadors grecs: «[...] de Plató ençà, van intuir que el veritable coneixement tenia el fonament en l'estudi dels orígens»,<sup>36</sup> tot remarcant l'evidència que ens trobem davant d'un fet universal: «La recuperació de la “musica antiga” es una realitat cultural», situació demostrada per la incorporació d'aquesta al món dels concerts i festivals,<sup>37</sup> i al de l'ensenyament musical, al principi de forma no regulada<sup>38</sup> i fi-

33. Albert ROMANÍ, «El concepte de musica antiga ara», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 15-16.

34. Vegeu REDACCIÓ, «Josep M. Llamaña, mentor de la carrera de Victòria dels Àngels», RMC, núm. 39 (gener 1988), p. 33, i Jaume COMELLAS, «La grandesa d'una veritable dama», RMC, núm. 39 (gener 1988), p. 34 i s. Entrevista on Victòria ens conta que «a través d'Ars Musicae, va aconseguir una visió total de la música. No sols de la música antiga, sinó també del Liederisme i l'oratori».

35. Enric GISPERT, «La recerca d'una interpretació autèntica», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 17-18.

36. Romà ESCALAS, «Novetat de la música antiga», RMC, núm. 7 (maig 1985), p. 24-25.

37. REDACCIÓ, «La musica antiga serà servida... Ibercamara i Euroconcert. L'Orquestra Barroca d'Amsterdam», RMC, núm. 14 (desembre 1985), p. 44.

38. Apareixen a la RMC els anuncis del curs de Música antiga a Catalunya, que es mantindran fins al 2004, a partir del núm. 8 (juny 1985).

nalment incorporada com a departament de música antiga en els conservatoris superiors.

## 6. La recerca

El manteniment i l'aplicació pràctica dels instruments històrics aportà a les institucions i als musicòlegs especialitzats una gran ampliació de coneixements, fruit d'una recerca llarga i pacient, la qual donà resultats importants arreu d'Europa i particularment a Catalunya. D'aquesta activitat científica n'és testimoni la *Revista* com a mitjà divulgador, que, malgrat que l'esmentada activitat ja es publicava a revistes especialitzades, considerava necessari fer-ne participar l'afecionat que desitjava ampliar la seva formació.

Es varen publicar articles sobre instruments històric i sobre instruments tradicionals, en una línia d'informació rigorosa i d'alt nivell que ens recorda els continguts de la primera època de la *Revista*. Maria Lluïsa Cortada, clavecinista i musicòloga, va difondre la polèmica sobre els instruments de Scarlatti, des d'una visió barcelonina, ja que s'havia especulat amb el possible origen scarlattià d'un dels clavicèmbals del museu:

L'instrument per al qual D. Scarlatti va escriure les sonates podria ser un clavicèmbal d'escola italiana. Si a aquesta suposició, afegim el fet que el compositor era d'origen napolità i que el regne de Nàpols pertanyia ala Corona d'Aragó, la hipòtesi sembla ben argumentada. Però els instruments italians solien ser d'un teclat; i si bé això no representa cap impediment insalvable, el problema rau en l'extensió. A la cort de la Reina Maria Bàrbara s'hi van trobar, després de la seva mort, dotze instruments de teclat de construcció italiana, flamenca i espanyola, d'un i dos teclats, i proveïts de dos a cinc registres; entre ells hi havia cinc pianofortes. Cap d'aquests instruments no sobrepassava les cinquanta sis o seixanta una notes. Cal remarcar que cap compositor del segle XVIII no sobrepassa l'àmbit de seixanta una notes, amb l'excepció de Sacarlatti i del P. Antoni Soler.

[...] ¿va existir l'hipotètic instrument espanyol de seixanta tres notes? [...]. Fins ara no s'ha trobat cap instrument de cinc octaves o semblants característiques a l'entorn scarlattià [...]. Potser, algun dia, en descobrir-lo a les golfes oblidades d'un convent o palau, podrem desxifrar l'incògnita [...].<sup>39</sup>

39. M. Lluïsa CORTADA, «A la frontera de dues...», RMC, núm. 14 (desembre 1985), p. 20.

D'altra banda, l'estudi dels instruments tradicionals des de l'àmbit de l'etnomusicologia es tradueix en els treballs de Josep Crivillé, seguits dels de Gabriel Ferré. L'estudi seriós dels instruments populars reforçava el paper de les persones i institucions responsables de la conservació i gestió de la música tradicional i els donava cada dia més suport. Pel que fa a la música instrumental, Crivillé opina:

Cal tenir en compte que la gènesi dels instruments musicals està íntimament lligada al desenvolupament de la vida humana, a la vida de les institucions i a les diverses activitats dels grups humans. Sovint, trobem els instruments com a objectes vinculats a determinants estrats culturals, i aquells poden posseir connotacions de ritualisme, de sacrifici, de prohibició, de superstició, de mite, etc.<sup>40</sup>

En el seu text descriu alguns instruments associats a altres cultures, com ara el *qanun*, la *vina*, el *koto* i la viola de roda.

En l'article «Cançó i música tradicional als països Catalans», Gabriel Ferré ens orienta sobre les recerques més actualitzades de l'organologia dels instruments populars, aconsellant-nos els treballs de Xavier i Pau Orriols, R. Casals, P. M. Ibern, J. Tomas, R. Mitjans i J. Alpiste,<sup>41</sup> i es plany que la vitalitat de la música instrumental contrasti amb certa valoració pessimista de la recuperació del cançoner.

El món de la sardana afegeix també, a la visió del passat històric, elements i criteris etnomusicològics, sempre tractats de forma més conservadora. En la sèrie d'articles sobre la cobla i la sardana apareguts en aquesta època, Lluís Albert descriu l'estructura de la cobla mitjançant un estudi històric de la formació, l'evolució i el repertori, en la qual recomana «no introduir reformes en que, entre altres funestes conseqüències, podrien posar en perill la [seva] unitat i la forma estable».<sup>42</sup>

40. Josep CRIVILLÉ, «La música tradicional: Conceptes i camps d'acció de la ciència etnomusicològica», RMC, núm. 15 (gener 1986), p. 13.

41. Gabriel FERRÉ *et al.*, «Cançó i música tradicional als Països Catalans», RMC, núm. 20 (juny 1986), p. 7.

42. Lluís ALBERT, «Introducció històrica a un món peculiar», RMC, núm. 21-22 (juliol-agost 1986), p. 17 i s.

## 7. El paper de la construcció d'instruments

La presa de consciència de la importància de la construcció i reconstrucció d'instruments aporta un element imprescindible en favor dels criteris de defensa del patrimoni organològic. Jaume Comellas ho ilustra de forma magistral mitjançant una anècdota de Charlie Rivel, amb la qual demana als espectadors musicals que reconeixin el mèrit dels instruments en la poètica musical: «Rivel també demanava un aplaudiment per a la seva cadira i la seva guitarra, [...] estris que formaven par essencial de la seva creativitat.»<sup>43</sup>

En el camp de la construcció instrumental és on es posen en pràctica els coneixements teòrics adquirits a partir de la recerca organològica, i malgrat la manca d'estructures docents sobre aquestes tècniques constructives, la tradició i la professionalitat de molts músics i lutiers ha estat capaç de suplir aquestes mancances.

Una de les escoles de més relleu a Catalunya ha estat l'orgueneria. Orgueners formats als tallers de Gabriel Blancafort, orguener i investigador, han recollit els seus ensenyaments i criteris, en sintonia amb els tallers més avançats d'Europa, i han projectat la seva escola de construcció i restauració arreu del món. Lluís Millet, en el seu monogràfic dedicat a Gabriel Blancafort, situa aquest personatge a partir de les seves arrels de formació germànica:

Ja en 1906, Albert Schweitzer va ser el primer en remarcar que els instruments aleshores «moderns» no eren particularment adients per a la música de l'època de Bach: L'estudi dels instruments antics que restaren [...] cap als anys 20 va provocar una renovació organològica, coneguda pel nom alemany *orgelbewegung*.<sup>44</sup>

Però el problema de la formació i protecció dels lutiers, com a artesans portadors d'una tradició centenària, és a dir, com a transmissors d'un patrimoni tecnològic i artístic, no està resolt. Des de les pàgines de la *Revista* s'ha reivindicat sovint l'atenció sobre aquest element creatiu i fonamental de la música sense que encara avui s'albiri cap solució satisfactòria. Malauradament s'han perdut la majoria dels tallers de guitarrers de Barcelona amb les fàbriques d'altres instruments. Els artesans lluiten per

43. Jaume COMELLAS, «L'instrument de qualitat, un món únic en ebullició», RMC, núm. 36 (octubre 1987), p. 31.

44. Lluís MILLET, «Gabriel Blancafort. L'orgueneria com a vocació», RMC, núm. 20 (juny 1986), p. 36 i s.

reivindicar el seu espai, però el recolzament oficial no apareix per cap banda. Lourdes Morgades ho denuncia en un monogràfic commemoratiu dels dos-cents cinquanta anys de la mort de Stradivari, en el qual comenta una proposta del museu, fruit possiblement d'un malentès:

Actualment a l'estat espanyol no hi ha cap escola per a formar els artesans luthiers [...] [...] per aquest motiu al Museu de la Música de Barcelona s'està intentant crear una escola per formar els constructors.<sup>45</sup>

Tant de bo fos possible!

Finalment, el mes de febrer de 1988, la *Revista* dedicà un monogràfic al món de l'orgue. Sota el títol «Els orgues de Catalunya» es recollien diversos articles que recorrien el domini musical ocupat per l'orgue: «La musica per a orgue», de Josep M. Mas i Bonet; «Recerca de l'orgue català», de Gabriel Blancafort; «Els orgues als Països Catalans», de Gerhard Grenzing, i «L'organista professional», de Josep M. Mas i Bonet. En el seu article, Gerhard Grenzing,<sup>46</sup> després de plantejar les qüestions fonamentals següents: què és un orgue històric?, per què restaurar?, com restaurar?, i la reconstrucció?, ens convida a una gran responsabilitat moral: «El màxim respecte de cara als pocs orgues conservats a Catalunya, per mantenir seu estil pur i realitzar les restauracions només en el sentit original.»

## 8. Noves recerques i tecnologies

Un nou territori incorporat a la recerca musical és l'estudi de la iconografia. Fins aquesta època no apareix divulgat en la *Revista*, tot i que en grans obres de la musicologia catalana ja s'hi havien dedicat extensos capítols de referència. De la ploma de l'arquitecte Jordi Bonet apareix el primer text dedicat a les escultures de la capella del Palau Dalmaes de Barcelona, considerades com a documents iconogràfics musicals:

De valor artístic i documental incalculable es la volta de la capella anomenada de Santa Maria dels Socors, que conserva el Palau Dalmaes, del carrer de Montcada. [...] una mostra d'allò que a traves de la pedra esculpura, podia oferir l'arqui-

45. Lourdes MORGADES, «La situació del luthier a casa nostra», RMC, núm. 36 (octubre 1987), p. 30.

46. Gerhard GRENZING, «Els orgues als Països Catalans», RMC, núm. 40 (febrer 1988), p. 26 i s.

itectura d'una de les voltes gòtiques més singulars que existeixen: quaranta vuit àngels músics, més vuit a les claus, atribuïbles al taller dels Claperós.<sup>47</sup>

Però la metodologia acadèmica d'aquest aspecte de la recerca no va ser descrita fins l'article del mateix any de Jordi Ballester, professor d'aquesta matèria a la Universitat Autònoma, que ens comentava la utilitat de la iconografia musical en la musicologia:

El detall amb què son representats els instruments sembla evidenciar que estan inspirats en exemplars reals; [...] hi podem veure les característiques i els detalls constructius, una informació molt valuosa, si considerem les escasses fonts que han arribat fins a nosaltres.<sup>48</sup>

Mentrestant, el Festival de Música Antiga ofereix la seva dotzena edició, com a testimoni de consolidació de l'esforç col·lectiu per a recuperar i preservar el nostre patrimoni sonor. Precisament aquell any el festival comptà amb la presència de Paul Badura-Skoda, màxim representant de la «resurrecció del fortepiano».<sup>49</sup> El seu coordinador, Carles Riera, amb el mateix esperit que n'animà la fundació, remarca: «Qualsevol obra de qualsevol època pot ser interpretada amb els instruments que el compositor tenia al cap en compondre-la.»<sup>50</sup>

## 9. Els anys noranta. La fi del segle

La fi del segle xx planteja posicions revisionistes sobre totes les tendències musicals desenvolupades al llarg dels darrers cinquanta anys. Algunes es recullen com a clou d'una època i d'altres com a examen autocrític, amb consciència del llegat que es projectarà cap al segle XXI. La conservació del patrimoni musical no en resta al marge, i encara menys la seva gestió. Dels testimonis diversos que en recull la *Revista*

47. Jordi BONET, «L'arquitectura catalana i la música», RMC, núm. 41 (març 1988), p. 29.

48. Jordi BALLESTER, «Iconografia musical: una eina per a l'estudi de la música del passat», RMC, núm. 44 (juny 1988), p. 10 i s.

49. Carmen MARTÍNEZ, «Paul Badura-Skoda, l'apostolat de pianoforte», RMC, núm. 55 (maig 1989), p. 32.

50. Carles RIERA, «XII Festival de Música Antiga. La interpretació amb instruments d'època», RMC, núm. 51 (gener 1989), p. 5.

podem fer una radiografia de la situació, possiblement encara condicionada per una proximitat cronològica massa recent.

Potser un dels fenòmens d'aparició més recent, i que encara va sorprendre més d'un músic, va ser la «professionalització» i l'emmarcament en programes de festivals de la música antiga i la popular, amb els seus instruments, sovint juntament amb d'altres basats en les tecnologies més actuals.

Com a resultat de la demanda de nous tipus d'instruments, apareixen nous constructors d'aquests instruments «especialitzats», en els tallers dels quals es combinen tradicions constructives de principis del segle xx amb les tecnologies i eines més modernes. No és estrany, doncs, que els primers en comentar la nova situació fossin els mateixos constructors. Xavier Orriols, en el cas dels instruments populars, ens explica que «ja a la dècada dels vuitanta [...] l'ús dels instruments tradicionals es fa pràctica habitual en recitals».<sup>51</sup>

Aquest increment d'oferta d'instruments històrics i populars —sovint la frontera n'és imperceptible— es detecta amb la diversitat de matèries ofertes al curs de Musica antiga a Catalunya i Andorra: «viola, flauta, corneta, llaüt, xeremia, baixó, sacabutx i teclats».<sup>52</sup> Encara que entre aquests darrers el *fortepiano* no acaba de trobar el seu lloc malgrat la difusió que se'n fa. Gerhard Doderer ens comenta que «a l'inici dels anys 80 del segle XVIII, Mozart i Haydn afavoriran clarament l'ús del pianoforte de J. A. Stein»,<sup>53</sup> és a dir, el piano de mecànica vienesa. És lògic que les noves tendències tecnològiques s'apliquessin als instruments de la cobla de la sardana amb resultats diversos, cosa que provocà una reacció contrària, gairebé unànime, entre els directors i compositors més tradicionalistes. Joan Lluís Moraleda, compositor i director de cobles, comenta, taxatiu: «Si algú cerca obtenir de la cobla una sonoritat de conjunt de cambra, més val que ho deixi estar. Escriure per a cobla vol dir acceptar-ne les seves limitacions, que, tanmateix, són l'essència de les seves grans particularitats.»<sup>54</sup>

51. Xavier ORRIOLS, «La revaloració de la música popular. Els constructors d'instruments», RMC, núm. 76 (febrer 1991), p. 26.

52. Anunci de l'onzè curs de Musica antiga a Catalunya i Andorra. Director: Romà Escalas. RMC, núm. 79 (maig 1991).

53. Gerhard DODERER, «Mozart i el pianoforte del segle XVIII», RMC, núm. 86 (desembre 1991), p. 6.

54. Joan Lluís MORALEDA, «La cobla: una rara avis en perill d'extinció», RMC, núm. 87 (gener 1992), p. 30.

## 10. Les institucions patrimonials

En 1992, la Casa Museu Pau Casals s'ofereix com a nou centre dinamitzador musical. Encara que trobem a faltar la difusió del seu compromís patrimonial de conservació de la Casa i del contingut d'aquesta: documents, instruments, mobles, pintura i objectes personals, representa una de les institucions emblemàtiques de la defensa del nostre patrimoni. Jaume Carbonell ens la descriu com un centre evocador i dinamitzador del Vendrell:

[...] ubicat a la casa que fou d'estiueig des del 1911 (construïda en 1909 i ampliada el 1931). S'inaugurà el 1974, sota el patronatge de la Fundació Pau Casals en la població de Sant Salvador del Vendrell [entre el material exposat] hi ha la carabassetta, el primer instrument de corda de Pau Casals, el violoncel que li comprà el seu pare el 1888 a Barcelona, la Viola da gamba de 1762 d'Antonio Gagliano i el piano que feu servir a Prada per a la Composició del Pessebre.<sup>55</sup>

Els mateixos anys, mentre Jaume Comellas especula sobre l'utòpic luxe d'utilitzar un Stradivarius,<sup>56</sup> Josep Serra, des de Benissanet, malda per a donar continuïtat a la seva col·lecció d'instruments, una mostra única de la vida musical a les comarques del sud de Catalunya. Després d'anys de gestions, ens comenta que «entre l'Ajuntament per un costat i la Generalitat per un altre ningú no aporta solucions».<sup>57</sup> Miquel Porter Moix ens descriu aquesta col·lecció com a museu d'instruments musicals en el qual s'allotgen en 60 m<sup>2</sup> més de tres-cents instruments. En l'entrevista amb el propietari, Josep Serra, aquest ens comenta:

A causa de la meua tasca pedagògica passaven molts instruments per les meves mans, i els que em semblaven prou interessants, en principi els venia al museu d'instruments de Barcelona. Més tard vaig pensar que els podia col·leccionar.<sup>58</sup>

55. Jaume CARBONELL, «La casa-museu Pau Casals», RMC, núm. 91 (maig 1992), p. 6.

56. Jaume COMELLAS, «Stradivarius, un luxe no a l'abast de mans nacionals», RMC, núm. 91 (maig 1992), p. 13.

57. Miquel PORTER MOIX, «Benissanet, un museu per a la Ribera», RMC, núm. 97 (novembre 1992), p. 8.

58. Miquel PORTER MOIX, «Benissanet, un museu per a la Ribera», RMC, núm. 97 (novembre 1992), p. 8.

El món dels instruments musicals es veu enriquit a Catalunya amb la inauguració oficial del carilló del Palau de la Generalitat, el 21 de desembre de 1976. Ens ho comenta Elena Bayo, carillonista oficial.<sup>59</sup> Malgrat la manca de tradició carillonística de les nostres esglésies i la ubicació poc encertada del carilló, inaudible per als viants i una tortura per als veïns, es tracta d'un bon instrument, que ha permès interpretar repertoris fins ara inaudits a la ciutat de Barcelona. En un registre decibèlic totalment oposat, Gustav Leonhardt segueix delectant-nos amb el seu refinament clavecinístic. Les seves interpretacions inspiraren Maria Lluïsa Cortada<sup>60</sup> a comparar el moviment de conservació i recuperació de la música antiga amb el pensament ecologista, posició no massa allunyada de les que els intèrprets adopten en la tria de recursos sonors per a la interpretació de la música històrica. En la mateixa època, des de l'abadia de Montserrat, el pare Gregori Estrada, organista, compositor i musicòleg, renova la informació sobre la notable història dels orgues de la basílica.<sup>61</sup>

La construcció dels instruments s'apropa a la ciència, i viceversa. Per primer cop a la Universitat de Barcelona els estudis d'acústica s'orienten cap a l'estudi i el possible perfeccionament dels instruments tradicionals, el flabiol i la tenora. Ens ho explica David Puertas l'any 1994, comentant-nos els estudis d'acústica del doctor Joaquim Agulló, iniciats en 1975 a l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers de Barcelona.<sup>62</sup> El científic opina que «la tenora actual té certes deficiències que la fan un instrument dur i poc agraït a l'hora de tocar i que creiem que són millorables». Els resultats encara no són definitius, ja que en els experiments sobre l'afinació, tal com explica el tenora Jaume Vilà, la sonoritat va perdre un xic de qualitat.

Les noves tecnologies aplicades a la construcció d'instruments històrics donen fruit de gran qualitat en la construcció de clavicèmbals. Joan Martí, constructor i restaurador, construeix els instruments de més qualitat de l'Estat espanyol, en una línia de competència que aviat el situarà entre els millors constructors del món. El maig del 1995 la *Revista* li dedica un espai comentat per Mònica Monturiol, on ens descriu les tècniques de Joan Martí en la reconstrucció i recreació d'instruments històrics i la seva restauració, tot recollint l'opinió del constructor: «Mai no s'intenta

59. Elena BAYO, «El carilló: un concertisme instrumental poc conegut», RMC, núm. 101 (març 1993), p. 6.

60. M. Lluïsa CORTADA, «La refinada discreció de Gustav Leonhardt», RMC, núm. 107 (setembre 1993), p. 35.

61. Gregori ESTRADA, «L'orgue i els organistes. Resumida història dels instruments de la basílica», RMC, núm. 111 (gener 1994), p. 29.

62. David PUERTAS, «Ciència i música el cas de la tenora», RMC, núm. 115 (maig 1994), p. 6-11.

refer de nou, perquè suposaria tants canvis en la peça original, que [...] desapareixeria com a document històric.»<sup>63</sup> Actitud en justa sintonia amb els darrers criteris del Congrés Internacional del 1994 del Comitè Internacional de Museus (ICOM), organisme dependent de la UNESCO, el qual fixà el tractament i la conservació de les col·leccions musicals, enteses com a part del patrimoni immaterial.

Les tasques de conservació i restauració exigeixen especialistes que no sempre podem trobar a Catalunya. Sortosament, l'àmbit dels instruments de teclat, com hem observat, està en bones mans i ha permès dur a terme, des del Museu de la Música i altres institucions, treballs delicats i compromesos amb resultats òptims. Tot i això, quan es tracta d'instruments de vent o de corda, les possibilitats es restringeixen. La millora d'aquesta situació depèn dels mateixos lutiers i del recolzament institucional. Des del Museu de la Música s'organitzà una exposició homenatge al guitarrista Miquel Llobet, amb una mostra de les seves guitarres. Col·lecció que Romà Escalas, director del Museu, ens comenta a la *Revista*, «que té l'honor de comptar entre els nostres instruments [...] composta de divuit exemplars de notabilíssima factura»,<sup>64</sup> alguns d'ells en procés de restauració malgrat la dificultat de trobar especialistes a Barcelona. L'exposició es documentà amb fons de l'arxiu, que en un futur havien de millorar la seva accessibilitat, com ens comenta al mateix article:

D'un temps ençà el Museu ha previst un espai per a l'exposició temporal dels fons i documents pertanyents al seu arxiu musical, com un preludi del que volem que sigui la sala dels Mestres Catalans en el nostre projecte a l'Auditori.

Un any més tard, el 1996, reafirmant-se en el seu compromís de protegir i fomentar l'art de la lutieria, el Museu de la Música de Barcelona, dins del marc festiu de la celebració del cinquantenari de la seva creació i amb motiu de la trobada del Congrés Internacional de Lutiers, presentà a la capella de Santa Àgata d'aquesta ciutat una mostra evolutiva d'instruments de corda hispànics, des del segle XVII fins al segle XX, sota el títol «Els nostres luthiers. Escultors del so». Mònica Monturiol se'n fa ressò des de les pàgines de la *Revista*:

63. Mònica MONTURIOL, «Tecnologia del passat posada al dia. L'art de construir clavicèmbals», RMC, núm. 127 (maig 1995), p. 6.

64. Romà ESCALAS, «El llegat de Miquel Llobet al Museu de la Música», RMC, núm. 123 (gener 1995), p. 26.

L'exposició «Els nostres luthiers. Escultors del so» aplega una extensa col·lecció de violins, violes i violoncel·ls dels segles XVIII i XIX, dels mestres J. Guillami, J. Contreras i V. Asensio, entre d'altres. La mostra també acollirà altres instruments fabricats per luthiers, com guitarres, o el primer clavicèmbal signat i construït a Catalunya, datat el 1743 i de Salvador Bofill. Una última part és dedicada a tres luthiers barcelonins del present segle.<sup>65</sup>

Mònica Pagès insisteix a remarcar la importància de l'esdeveniment i el concert que Ruggiero Ricci va interpretar amb un violí del jove lutier català David Bagué, actes «que varen convertir l'Entente en una estada inoblidable».<sup>66</sup> Però el més sorprenent d'aquesta trobada, a la qual assistiren els principals lutiers de tot el món, va ser la revaloració dels nostres instruments històrics com a patrimoni diferenciat i el compromís de no utilitzar-los com a base de falsificació d'instruments italians, fins aleshores molt més valorats econòmicament. A partir d'aquest moment, serà més improbable trobar al mercat Guillamis o Asensios amb etiquetes de lutiers cremonesos.

Les obres del nou equipament musical de l'Auditori reprenen el seu ritme correcte; després d'uns anys de pausa, aquest espai allotjarà el nou Museu de la Música. Compassos d'espera obligats i motivats pels Jocs Olímpics i altres accidents imprevistos, com ara l'incendi del Liceu. Ja s'albira l'horitzó de la inauguració de la sala simfònica. El museu espera el seu torn: fins que no s'hagin acabat les obres de les sales i de l'Escola Superior de Música, no hi podrà accedir. Però el projecte de la nova instal·lació ja ha pres forma i s'estan fent les gestions per al futur trasllat. Amb motiu de la commemoració del cinquantè aniversari de la creació del Museu de la Música, Jaume Comellas comenta amb el director les necessitats del projecte que s'està gestant:

La commemoració del 50 aniversari de la creació del Museu de la Música [ens ofereix una bona] oportunitat per conversar amb el director, per tal que situï aquest ens en el moment actual i ens exposi les expectatives futures [...] del trasllat a la seu del gran espai de l'Auditori [...]. La lluita per un futur diferent guanyat amb escriure i que ha de traduir-se en aquest nou Museu de la Música, capaç de projectar amb tot

65. Mònica MONTURIOL, «Barcelona acull el Congrés Internacional de Luthiers», RMC, núm. 139 (1996), p. 17.

66. Mònica PAGÉS, «Trobada històrica de l'Entente Internacional de Mestres Luthiers a Barcelona», RMC, núm. 141-142 (1996), p. 11.

el seu potencial l'energia mal comprimida entre els murs tan nobles com espacialment i funcionalment insuficients de la Casa Quadras.<sup>67</sup>

Mentre s'acostaven les dates esperades per a la preparació del trasllat, el museu participà activament en els actes del 150è aniversari de la tenora. No oblidem que aquesta institució és dipositària de l'instrument dissenyat per Touron de Perpinyà, sota les directrius de Pep Ventura, a fi d'establir l'estructura de la cobla, que es mantindrà inalterada al llarg de tot el segle xx. El museu exposà aquest instrument i Romà Escalas en comentà el paper històric i tradicional en el número 183 de la *Revista* amb un estudi organològic detallat, en el qual establia les relacions de la tenora amb els instruments històrics del passat, les xeremies i bombardes.<sup>68</sup> Complementa aquest article el de Lluís Albert, amb un enfocament des de la visió de la música tradicional, que actualitza els seus principis, inspirats en «l'instrument més suggeridor de la cobla»,<sup>69</sup> com ell el qualifica.

## 11. El segle XXI

Tot just iniciat el nou segle, un fet extraordinari donà una nova empenta significativa i actualitzada als esforços col·lectius per a retre homenatge al patrimoni musical català i conservar-lo: el 2 de juny de l'any 2001 se celebrà al Vendrell la remodelació de la Casa Museu Pau Casals, realitzada per la Fundació Pau Casals, institució fundada en 1972 pel mateix Casals i Marta Montañez, la seva esposa, amb l'objectiu de fer viure el record i l'exemple del mestre i de traspassar el seu llegat musical i humà a les generacions futures.

La rehabilitació arquitectònica i expositiva va córrer a càrrec de Dani Freixes, qui ens comentava: «Pau Casals n'és l'amfitrió, ell mateix ens acull i explica la seva vida en primera persona.»<sup>70</sup>

67. Jaume COMELLAS, «Romà Escalas guardià del patrimoni instrumental històric», RMC, núm. 146 (1996), p. 40 i s.

68. Romà ESCALAS, «Tenores i tibles, xeremies i bombardes», RMC, núm. 183 (2000), p. 30 i s.

69. Lluís ALBERT, «Antecedents de la tenora», RMC, núm. 183 (2000), p. 34.

70. Carme MARTÍNEZ, «La inauguració de la ViHa Casals, una festa de tots», RMC, núm. 203 (setembre 2001), p. 6.

El concepte museístic de l'exposició convertí aquesta antiga casa d'estiueig en un espai compromès amb la història de la música i el nostre patrimoni, amb una lectura actualitzada, il·lustrada amb recursos audiovisuals. En un estil nou de museografia molt dirigida als sentiments dels visitants, que en una mesura discreta deixa entreveure un nou equilibri entre la combinació d'elements museogràfics i les col·leccions.

La recuperació de la Casa Museu Pau Casals aviat donà fruits de ressonància internacional i provocà la revalidació de la figura del mestre. Tilbert Dídac Stegmann ens presenta, en un article del 2002, una nova faceta del músic com a pedagog del violoncel i remarca:

[...] la valoració concedida a Pau Casals com la personalitat més important en tota la història de la pedagogia del violoncel [com a] innovador de la interpretació viloncellística en el segle xx [...] el seu ensenyament atragué els violoncellistes més destacats del seu temps. Casals sortí de les limitacions de l'especialitat, supedità de forma consegüent els exercicis instrumentals a objectius musicals, i finalment [...] a valors humans fonamentals.<sup>71</sup>

Aquesta nova posició es contraposa a la preocupació demostrada, en alguns sectors de l'àmbit concertístic, envers la dificultat de comptar amb instruments inusuals a fi de respectar l'autèntica fidelitat tímbrica de les obres. No és estrany que aquest problema sorgeixi els anys de remodelació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Oriol Gras ens comenta la dificultat de trobar els instruments que els compositors han previst per a la interpretació de les seves obres —s'entén que simfòniques—, la qual motiva una «especial relació d'amor-odi de les orquestres envers els instruments atípics».<sup>72</sup> Tot i l'excusa del context organitzatiu de la música «oficial» a Barcelona, creiem que aquesta problemàtica sortosament ha estat sempre compensada per la creativitat dels compositors; en cas contrari ens trobaríem encara amb l'orquestra de Monteverdi com a formació concertística actual.

Amb un caire més positiu i emocional, apareix el mateix any, de la ploma de Lluís Millet, l'homenatge dedicat al gran orguener català Gabriel Blancafort, «Adéu a

71. Tilbert Dídac STEGMANN, «Pau Casals com a pedagog del violoncel», RMC, núm. 207 (gener 2002), p. 36-37.

72. GRAS MONTOLIO, «A la recerca de l'instrument perdut», RMC, núm. 18 (novembre 2001), p. 43.

Gabriel Blancafort»<sup>73</sup>. Millet ens recorda la biografia d'aquest mestre orguener i mestre de mestres, des dels seus orígens al taller de rotlles de pianola del seu pare, el compositor Manuel Blancafort, a la Garriga. I com la seva habilitat innata i el seu sentit musical l'orientaren a la creació dels seu famós taller d'orgueneria a Collbató, des d'on predicà i exercí «l'apassionada defensa el nostre patrimoni orguenerístic i el retorn a l'autenticitat originària».

L'estiu del 2002, i en un marc típicament festiu, la *Revista* dedicà una important secció, «Tema», a la història i la recuperació de la gralla i ens presentà com «acarar la gralla com a tema, [fenomen en el qual] hom intenta pouar en una tradició històrica que ve de molt lluny, que conté inevitables connotacions ètniques, i [...] tot expandint-se, avui demostra fins a quin punt és important».<sup>74</sup>

En el mateix número, Esteve Molero ens ofereix una anàlisi històrica i comparativa entre el vell instrument i el nou i ens condueix fins arribar al paper de l'Aula de Música Tradicional de la Generalitat de Catalunya per a formar els nous instrumentistes,<sup>75</sup> i Biel Ferrer ens comenta la recuperació de la gralla des d'una inefable visita al taller de Xavier Orriols a Vilanova i la Geltrú. Orriols opina que «la gralla ens porta a un món organològic de gran riquesa [...] no necessita amplificació, [...] la seva humilitat i la seva efectivitat, pot amenitzar qualsevol esdeveniment festiu on calgui».<sup>76</sup>

Com a cloenda del monogràfic, Josep Crivillé, etnomusicòleg creador dels referents més sòlids d'aquesta disciplina a Catalunya, escriu «El repertori per a gralla editat pel Departament de Cultura de la Generalitat», amb un aplec interessant de repertori antic i de nova creació, complementat amb una detallada discografia i bibliografia, i «una llista de les festes, localitats i repertoris on les gralles tenen un protagonisme cert».<sup>77</sup>

El setembre del mateix any, tornem a tenir notícies de la restauració de l'orgue del Palau a mode de recordatori de la seva importància com a valor patrimonial:

73. Lluís MILLET, «Adéu a Gabriel Blancafort», RMC, núm. 205 (novembre 2001), p. 25.

74. «La Gralla», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 33.

75. Esteve MOLERO, «Les tres edats de la gralla», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 34.

76. Biel FERRER I PUIG, «Sentint enraonar Xavier Orriols», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 36.

77. Josep CRIVILLÉ, «El repertori per a gralla editat pel Departament de Cultura de la Generalitat», RMC, núm. 213-214 (agost 2002), p. 38.

Construït entre 1906 i 1908 per la casa Walker d'Alemanya [és] d'una gran importància històrica, com a representant de la seva època, i d'una etapa important en la història de l'orgueneria.<sup>78</sup>

Notícia que serà aviat confirmada per l'anunci de l'inici de la recuperació de l'orgue del Palau el 27 d'octubre de 2003.<sup>79</sup> El mateix restaurador de l'orgue, Gerhard Grenzing, ens presenta de nou l'instrument, celebrant que amb accions com aquesta «tornem a valorar i estimar els nostres orgues romàntics, i com que són ideals per a la seva literatura es restauren, es reconstrueixen i també se'n fan còpies».<sup>80</sup> En el mateix número Antoni Escalona ens ofereix un comentari il·lustrador sobre la música catalana per a orgue romàntic.<sup>81</sup>

## 12. El Museu de la Música a l'Auditori

Els orígens del primer projecte constructiu d'un museu de música a Barcelona es remunten al canvi de mentalitat que va comportar l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. Noemí Calonge, en un article de la *Revista* del 2003, resumeix les seves recerques al voltant de la creació del museu i ens ho explica:

El 1890 es va crear la comissió [...] més tard denominada Comissió de Museus Municipals [...]. L'alcalde Rius i Taulet havia encarregat a Pompeu Gener l'elaboració del projecte del Pla General de Museus [...], el qual englobava tots els aspectes artístics, científics, industrials d'un país [...]. [...] dintre el capítol del Museu de les manifestacions socials, es trobaven les belles arts, que agrupaven la pintura, l'escultura, l'arquitectura i música.

La comissió de Museus, Biblioteques i exposicions [...] va crear en 1892 el Museu de la Història, que es va dividir en les seccions següents: protohistòria, armes, cerà-

78. REDACCIÓ, «L'orgue del Palau de la Música Catalana. Un instrument emblemàtic en vies de recuperació», RMC, núm. 215 (setembre 2002), p. 10.

79. «L'orgue romàntic. Davant la recuperació de l'orgue del Palau», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 25.

80. Gerhard GRENZING, «L'orgue romàntic i el seu entorn», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 26.

81. Josep M. ESCALONA, «La música catalana per a orgue romàntic», RMC, núm. 228 (octubre 2003), p. 28.

mica, metalls, [...] pintures i eufònica. Cal buscar en aquest darrer epígraf els orígens del que havia de ser el Museu de la Música.<sup>82</sup>

L'autora ens comenta el seguiment del món conceptual, polític i administratiu que desembocà en el projecte definitiu i ens descriu els instruments i objectes que s'incorporaren en cada una de les fases de la seva gestació. També ens aporta interessants informacions sobre les peces que nodriren els primers fons del museu a partir de dipòsits, llegats i donacions, procés que s'aturà durant disset anys a causa de la deixadesa i l'enfargament de la burocràcia necessària per a aquest tipus d'operacions i transaccions culturals. Els canvis propiciats per la Junta Tècnica de Belles Arts varen suposar un nou impuls d'entrada d'instruments a les col·leccions instal·lades des del 1902 al Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic, que es trobava en 1906 al parc de la Ciutadella, fins que Marc Jesús Beltran començà a especular sobre la creació del nou Museu del Teatre, la Música i la Dansa, el qual per culpa de la Guerra Civil mai no s'instal·là al pavelló regi de Montjuïc, rebatejat com a Palauet Albéniz pel fet d'haver-se destinat a allotjar les col·leccions del museu.

La mateixa autora, uns anys més tard, completarà la seva crònica amb la descripció de la instal·lació i la inauguració oficial del museu el 29 de maig de 1946, a l'edifici del carrer del Bruc del Conservatori Municipal de Música, tot celebrant «l'èxit assolit i la transcendència que havia de suposar per a la ciutat l'ensenyament i la cultura musical».<sup>83</sup> Cal remarcar que els criteris de conservació patrimonial s'apropen a l'ensenyament, i el museu de Barcelona neix amb una orientació semblant a la de centres semblants, referents de la cultura europea, com els que ja funcionaven a París, Brussel·les, Berlín i Viena: «nascut com una eina més del Conservatori, el Museu es convertí en una entitat amb personalitat independent»,<sup>84</sup> que desenvoluparà els seus objectius fins al trasllat a la Casa Quadras els anys vuitanta.

Finalment, després d'un període de vint anys, el museu actual s'instal·là a la nova seu de l'Auditori de Barcelona. La *Revista* dedicà al museu, en el número 269, amb motiu de la inauguració del nou equipament, un ampli espai amb tres textos de diferents col·laboradors. El primer correspon a la secció «Tema» i s'hi anuncia la propera obertura del 10 de març de l'any 2007; el segon, de Mercedes Conde, és de caire infor-

82. Noemí CALONGE, «A la recerca dels orígens del Museu de la Música», RMC, núm. 221 (2003), p. 126-127.

83. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

84. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

matiu general, i el tercer completa la trajectòria històrica de la institució, amb la crònica dels anys en què el museu es trobava al Conservatori Municipal i, posteriorment, a la Casa Quadras.<sup>85</sup>

Pocs dies abans d'obrir les portes del nou museu a l'Auditori de Rafael Moneo de Barcelona, la *Revista* anunciava la recent inauguració:

Es tracta d'un esdeveniment d'una importància remarcable, ja que amb ell aquesta institució assoleix la fita cabdal de disposar, a la fi, d'una seu pròpia estrictament pensada i realitzada en funció de les seves exigències [...]. Ara la disposició d'unes instal·lacions ben equipades [...] i sobretot ben dirigides envers les funcions i els objectius propis ha de permetre una etapa que ofereixi els fruits esponerosos que pot esperar-se del seu potencial de contingut.<sup>86</sup>

Mercedes Conde descriu amb detall el nou projecte arquitectònic i museogràfic a partir de les informacions d'una entrevista mantinguda amb el director, Roma Escalas: «un museu per primer cop concebut com a tal, dins d'un acurat projecte arquitectònic i museològic que l'ha de col·locar a l'alçada dels més importants museus de música europeus».<sup>87</sup> L'autora ens comenta també que el nou museu ja no és un magatzem d'instruments ben endreçat i classificat, sinó que l'instrument esdevé «el representant de la música de totes les cultures. El nou museu planteja, a més, la posada en marxa d'exposicions temporals paral·leles [...] establint sinèrgies amb la mateixa ciutat o amb el mateix Auditori».

En una paraula, des d'aquesta nova dimensió, el museu pretén abastar un ventall molt més ampli de públic, mantenint-se en el circuit internacional, com a exposició singular i com a centre de divulgació i de recerca del patrimoni organològic i musical.

85. Noemí CALONGE, «Del Conservatori a la Casa Quadras», RMC, núm. 269 (2007), p. 127.

86. «El Museu de la Música refundat», RMC, núm. 269 (2007), p. 123.

87. Mercedes CONDE PONS, «El Museu de la Música de Barcelona s'obre al futur», RMC, núm. 269 (2007), p. 124-126.



IL·LUSTRACIÓ 1. Daguerreotip de l'exposició del 1846 al Palauet Albéniz de Barcelona. (Fons Salvany, BNC SaP 734\_06.)



IL·LUSTRACIÓ 2. Fotografia d'una sala del Museu de la Música al Conservatori, 1946. (Fons Museu de la Música.)



IL·LUSTRACIÓ 3. Josep Ricart i Matas.  
(Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas.)



IL·LUSTRACIÓ 4. El nou Museu de la Música de Barcelona, 2008.  
(Fons Museu de la Música.)