



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Trabajo de fin de grado

**Las tendencias musicales a principios del siglo XX
desde el fenómeno de la pianola en Catalunya**

Un análisis sobre la catalogación de Victoria

Jan Palacín Sallán

Grado en Historia de Arte

Curso 2020/2021

Directora del TFG: Dra. Magda Polo Pujadas

Agradecimientos;

A la Dra. Magda Polo Pujadas por su incondicional saber y el sustento ejercido en este trabajo.

A María Pilar Sallán Vinzo por su incalculable amor como madre.

A mis abuelos paternos por revelarme la envergadura de nuestra existencia.

A mis abuelos maternos por instruir en mí los valores del noble corazón.

A mi hermano por quien tengo infinito querer.

A mis amigos por su férrea sustentación.

Al Dr. Cándid Palacín Bartrolí por educar los valores inherentes en mí.

Tabla de Contenido

1.	Introducción	1
1.1	Justificación y objetivos.....	1
1.2	Metodología	2
1.3	Estado de la cuestión	3
2.	La pianola y su historia	9
2.1	Historia de la pianola.....	9
2.2	El rollo de pianola.....	12
2.3	Modernismo y Novecentismo	15
2.4	El mercado catalán de papel perforado	18
3.	Catálogos conservados.....	21
3.1	El catálogo de 1919	22
3.2	El catálogo de 1929	24
3.3	Sobre las colecciones personales y la edición de partituras	26
3.3.1	Las colecciones personales.....	26
3.3.2.	La edición de partituras.....	27
4.	Música y sociedad	29
4.1	Sobre los bailables.....	29
4.2	La recepción de Beethoven	36
5.	Conclusiones.....	40
6.	Bibliografía y Hemerografía	42
6.1	Bibliografía	42
6.2	Hemerografía consultada	45
6.2	Catálogos de producción consultados	47
7.	Anexos.....	48

1. Introducción

1.1 Justificación y objetivos

El estudio que sostiene el lector en sus manos proyecta un análisis sobre la producción de rollos de pianola a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX en Catalunya. La investigación se formula en torno a la elaboración de Victoria, la única distribuidora de origen nacional que manufacturó rollos musicales en el territorio catalán. El objetivo es encontrar un equilibrio entre los catálogos de la empresa y la documentación hallada con tal de comprender cuán verosímil fue la producción de la Garriga a las preferencias sonoras coetáneas. Por todo ello, las cuestiones planteadas a lo largo de este TFG buscan dar respuesta a dos interrogantes; ¿Qué producción realizó la empresa de Blancafort? Y ¿Fue tal confección semejante a los gustos musicales de la época?

Diversos eruditos han cuestionado la credibilidad en la producción de Victoria como reflejo de unas preferencias sonoras, de igual manera, otros han subrayado la envergadura del producto en cuanto a una fuente documental de la época y sus gustos musicales. Nada más lejos de la realidad, la falta de estudios sobre el instrumento mecánico en Catalunya ha estimulado una constante preocupación musicológica por abarcar el fenómeno, que sin embargo, no parece haber visto buen puerto hasta bien entrado el siglo XXI.

El ser humano suele dar por verídicos aquellos escritos que, siendo más o menos acertados, investigan sobre un contexto particular e informan sobre él. No obstante, estos textos se suelen centrar en un conjunto de sucesos que dejan múltiples temas en el tintero. Como no podía ser de otra manera lo mismo ocurre en el campo de la música catalana, al menos a inicios del siglo XX, donde es frecuente encontrar lagunas sobre los géneros y estilos musicales que convivieron. Algunos incluso son despojados del mundo literario, quizás, por la falta de información al respecto. Sin embargo, si se verifica en la producción de Victoria una verosimilitud con a la música coetánea, se esbozará una fuente de innumerable valor, que por ende, no dejará prácticamente cabos sueltos sobre qué géneros coexistieron en el mundo musical catalán durante la época modernista y novecentista. No hace falta decir, por la naturaleza de este trabajo, que poco más a una toma de contacto se establece con el fenómeno. Por tanto, la relación entre producción musical y sociedad no será decretada de forma íntegra.

Un insaciable anhelo por el conocimiento y una abismal añoranza por la música rutilan en mi interior. Las llamas de mi corazón se agrandan ante el sonido que consume tanto el sufrimiento como la desilusión de mi ser. Resulta prácticamente imposible delinear mi interés por el fenómeno sonoro, por ende, no oscilo al afirmar que lo mismo sucederá con el lector. ¿Justificará todo ello mi interés en este estudio? Asimismo ¿Qué mejor forma de adentrarse en la música que tratar un suceso particular de mi tierra? Debo advertir sobre mis carencias, y es que mi saber sobre el siglo XX es prácticamente exiguo en cuanto a música se refiere, quizás, esa fue la razón que determinó este trabajo, concediéndome la oportunidad de aprender, y de

igual manera, relacionar dos acontecimientos entre sí que sin duda es una de las prácticas más satisfactorias en la vida del estudiante.

¿Sobre mi interés por la pianola y sus rollos de papel perforado? Hasta hace apenas un par de años mi concepción del instrumento no iba más allá de una ambigua asociación con el salvaje oeste americano. ¡Ni mucho menos me imaginaba el peso que supuso para la sociedad este medio mecánico de transmisión sonora! Pues no solo tiene el valor de conservar y archivar las obras de antaño, también de custodiar acontecimientos históricos. ¡Quién no ha soñado en escuchar la autenticidad de las obras del pasado! ¡Del órgano de Bach o del piano de Liszt! En cualquier caso, fue en esas fugaces clases de tercero que el doctor Brugarolas aludió al tema, haciendo manifestar la curiosidad en mi interior. ¿No eran las pianolas algo tan anticuado como horrendo? ¿De verdad existe un valor histórico en ellas? Esas ridículas preguntas frecuentaban mi persona, aunque, nada más lejos de la realidad, esa concepción personal estaba por cambiar.

1.2 Metodología

Como ya se ha mencionado el TFG subsiguiente plantea establecer cuán simbiótica fue la producción de papel perforado a los gustos musicales de antaño. Por todo ello, siguiendo los patrones metodológicos de la revisión bibliográfica, y bajo un análisis esencialmente cualitativo, el primer objetivo de estudio busca establecer qué conocemos sobre la producción catalana de rollos musicales. Se determinan, en primer lugar, los dos catálogos sobre obras de pianola conservados y consecutivamente los artistas, géneros y estilos inherentes en los documentos. Progresivamente, se clasifica la envergadura de los datos. Todo ello se abastece tanto de fuentes secundarias, de carácter científico - que anteriormente reflexionaron sobre la temática - , como de fuentes primarias; sea el caso de los propios catálogos. A lo largo de este apartado se correlaciona la desigualdad presente entre ambos índices de piezas y de forma similar se trata la evolución de sus géneros y artistas. Siendo menester, en compositores o géneros específicos, indagar en su presencia y evolución aportando datos que verifiquen el progreso percibido.

Una vez establecidos los rollos musicales manufacturados, y sus características, se han puesto en común con la demanda de la clase adinerada y el comercio de las partituras, tratando de establecer que constantes mantuvieron. ¿Fueron los artistas de mayor envergadura, en los rollos de Victoria, latentes en la demanda aristocrática y la edición de partituras? ¿Existe la ausencia de algún género? ¿Se refleja alguna preferencia estilística? Son las cuestiones principales que aborda este apartado con el objetivo de discernir si la confección de la Garriga fue semejante a la demanda y la edición musical de la época.

De forma similar, y en último lugar, se indaga en la información sustraída de los géneros de baile y la música clásica, vinculándose con los espectáculos musicales en Catalunya a inicios de siglo. Sobre ambos géneros, se recopila su función en la sociedad mediante diversos escritos de diarios, revistas o boletos de la época. Asimismo, se utilizan estudios que hayan tratado de primera mano la temática.

1.3 Estado de la cuestión

La industria de reproducción sonora en Catalunya sigue siendo hoy en día una fuerte preocupación de la musicología, especialmente, el fenómeno del piano reproductor. Un instrumento que indiscutiblemente revolucionó la concepción y el goce musical de antaño. Se suelen asociar las grandes temáticas de la historia a los grandes eruditos, cuyos estudios, dentro de la historiografía son vistos como pilares fundamentales del conocimiento contemporáneo. No obstante, de vez en cuando, sorprende hallar temáticas prácticamente inéditas en el ámbito académico. En esencia, el fenómeno de la pianola en las tierras catalanas es el ejemplo perfecto de una materia inexplorada que requiere aún de esfuerzo entre sus investigadores.

Puede presuponer el lector cuán limitada es una bibliografía, que si bien trata el piano mecánico, poco se adentra en materias específicas. En cualquier caso, dado que este estudio se centra en la producción de Victoria y sus catálogos, es preciso hacer una revisión sobre las investigaciones que han tratado de forma directa la temática y asimismo indagar en qué clarifican sobre los autores y las obras producidas, dado que, confeccionarán el marco teórico que permita establecer cuán verosímil es la producción de Blancafort a los gustos musicales en la Catalunya del siglo XX.

En la actualidad, se conservan dos inventarios de la empresa; el de 1919 y el de 1929.^{1 2} Del primero, tan solo ha sido localizado un artículo que trate el tema de primera mano; *La pianola: Una altra forma de gaudir la música*. Sin embargo, la autora no fue capaz de datar el año del catálogo.³ Desconozco las razones que lo impidieron, pero tras estudiar el índice de 1919, no cabe duda de que el documento analizado es la catalogación de ese mismo año. Sin embargo, por la ambigüedad planteada, sus aportaciones pasan prácticamente desapercibidas a lo largo de este trabajo, ya que, no se pudo comprobar la identidad del documento hasta que no fue puesto en relación con el análisis, de este TFG, sobre la producción de 1919.⁴ No hace falta mencionar que todas las aportaciones de la autora fueron consideradas de forma posterior.

El segundo catálogo, en contraposición, ha sido el foco de atención y reflexión en diversas investigaciones. Por orden cronológico, las primeras estimaciones sobre la empresa Victoria y sus rollos musicales aparecen en un capítulo de libro denominado “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica” de Antonio Gallego.⁵ El escrito clarifica algunos de los músicos con mayor presencia y asimismo los géneros que formaban parte de la producción en 1929. No obstante, si bien la cantidad de compositores mencionados es considerable, no se señala el número de piezas por autor. Asimismo, los compositores más

¹ Catálogo de 1919 [BNE] Disponible en; [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058651&page=1>]

² Catálogo de 1929 [BC] Disponible en; [<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic/id/438>]

³ MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». *WAGNERIANA CATALANA*. núm. 23, 2005.

⁴ Me gustaría dejar con ello patente la existencia de un artículo sobre el catálogo de 1919, aunque, dado el desconocimiento de la autora sobre el índice tratado, haya sido prácticamente imposible de utilizar.

⁵ GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. LOLO HERRANZ, Begoña. JOSÉ GOSÁLVEZ LARA, Carlos (Coords.). *Imprenta y edición musical en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Pág. 593 - 618.

concurrentes no son expuestos en su totalidad. Se enfatiza en la presencia de Beethoven como sumo compositor, se matiza a Jacinto Guerrero y se comenta la imagen de Wagner, entre otros, sin embargo, existe una ausencia latente ante músicos como Chopin o Liszt – quienes tal y como clarifican otros estudios ostentan la segunda y quinta cuantía en rollos -.

En último lugar, debe ser mencionada la figura de Jordi Roquer, máxima autoridad sobre el fenómeno de la pianola en Catalunya. Sus publicaciones van más allá de una mera introducción a los catálogos tratando el tema en profundidad. Su tesis doctoral abrió a la musicología un amplio conocimiento sobre de la materia, y si bien es cierto que el catálogo de 1929 nunca fue su primordial objetivo de estudio, entre sus líneas se hospeda una investigación lo suficientemente amplia como para ser utilizada como punto de partida en este trabajo.⁶ Por todo ello, afianzo, que la imagen de Roquer es el marco teórico esencial de este análisis y que su presencia es firme a lo largo de todo él. Se estará preguntando el lector; ¿que nos brinda su estudio sobre la producción de Victoria? En primer lugar, los géneros de mayor manufactura, que en esencia, coinciden con el estudio de Antonio Gallego. En segundo lugar, se nombran todos y cada uno de los compositores de firme presencia, no solo a nivel general, sino también por géneros de producción. Sin embargo, existen cuestiones que el autor omitió; es el caso de los bailables y las composiciones diversas, que dada su amplitud, no se trató a fondo. Por todo ello determinó que la música clásica y la zarzuela son, en el catálogo de 1929, la confección de mayor envergadura. Como se reitera a lo largo de este trabajo de fin de grado la sección de los bailables merece, cuanto poco, un arduo estudio, ya que su extensión en la producción de Blancafort es a la par que las composiciones diversas un género de excesiva manufactura. También deben tomarse en consideración los artículos que el erudito publicó, por lo general todo documento anterior a su tesis doctoral si bien es una fuente de información fiable debe ser tratado con cautela. Prueba de ello es el número de obras publicado en la *Revista Catalana de Musicologia* de manifiesta contraposición respecto a los datos de la tesis doctoral.⁷ Por todo ello, en las cifras que difieren, se ha otorgado siempre mayor validez a la tesis. Por el momento, se aparcará la imagen de Jordi Roquer, aunque será retomada enseguida.

En cualquier caso, las líneas anteriores constatan toda información utilizada sobre la producción de Victoria y sus catálogos, en cuanto, al estudio de autores y géneros traspasados al papel perforado – o lo que es lo mismo, a los rollos de pianola -. El siguiente objetivo es contrastar los datos de los estudios anteriores con investigaciones que permitan establecer cuán verosímil fue la producción de Blancafort de las tendencias coetáneas. Por ende, se debe mostrar que publicaciones han sido tomadas. Dividiré esta sección en tres apartados; en primer lugar las colecciones personales de rollos de pianola, consecutivamente la edición de partituras y finalmente la sociedad del siglo XX y sus espectáculos musicales.

⁶ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

⁷ ROQUER, Jordi. «Els sons ocults del paper perforat». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. VII , 2014, Págs. 137-152.

Jordi Roquer presenta un estudio sobre cuatro de las más extensas colecciones de papel perforado en las tierras catalanas.⁸ Con todo ello constata la dualidad existente entre el género de la zarzuela y la música clásica dentro de la demanda más aristocrática. Fenómeno que coincide con sus conclusiones, expuestas anteriormente, sobre el auge de ambos estilos en la manufacturación de Victoria. Todo ello, a grandes rasgos, clarifica la coexistencia de ambos géneros en la sociedad y su predilección en la demanda catalana. También es menester indagar en la confección de partituras. Su comparación con la producción de rollos musicales coge como referencia las ideas publicadas por la *Asociación Española de Documentación Musical* y el capítulo de libro “Nuevas aportaciones a la edición musical catalana entorno a 1900”.⁹ ¹⁰ Ambos documentos clarifican una demanda exhaustiva sobre el género de los bailables, tanto europeos como americanos, y asimismo, una predisposición por el carácter romántico. Cabe mencionar que no van más allá de 1915, que por consiguiente, presupone una limitación temporal dentro del estudio de la imprenta musical en Catalunya. También se ha utilizado *La edición musical española hasta 1936*, aunque, dada la naturaleza del libro –enfocado en la propia datación de partituras- poco más que algunas cifras sobre compositores se han utilizado como referencia.¹¹

Cerrando las comparaciones entre producción de Victoria y preferencias sonoras en Catalunya se expone un último apartado determinado por dos grandes bloques, que, proponen estudiar los espectáculos musicales a inicios de siglo. Dada la naturaleza de este TFG tan solo se han abordado los bailables y la música clásica - como géneros de mayor producción-. El primer apartado, sobre los rollos de bailes se nutre de forma exponencial de la tesis doctoral *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936)*.¹² Cuya autora, otorga una visión panorámica de los espectáculos sonoros anteriores a la guerra civil. La recepción de estilos como el cake walk, el fox-trot, el shimmy o el charleston son estudiados a través de sus aportaciones. No obstante, lejos de ser un análisis exhaustivo, muestra la ausencia de danzas con significativa aceptación; es el caso de los one y two steps o el schottisch. De forma similar, otros géneros lúdicos de menor acogida como el ragtime o el black bottom brillan por su ausencia o escasa mención. Aunque, quizás, dicha carencia, pueda presentar al lector la importancia que radica en los catálogos de Blancafort, donde los bailes asociados al ocio quedan claramente constatados. Algunos libros sobre el jazz en Catalunya, lejos de explayarse en las danzas de Barcelona, resultan interesantes por diseccionar la nueva percepción hacia la sociedad estadounidense. A mencionar *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*, cuyo escrito, además, enfatiza especialmente en el fenómeno del fox-trot.¹³ ¹⁴ Finalmente, se han manejado todo un conjunto

⁸ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op. Cit. Págs. 214- 219.

⁹ GARCÍA MALLO, M. Carmen. «La edición musical en Barcelona (1847-1915)» *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. Núm. 9(1). 2002. Págs. 7-154.

¹⁰ GARCÍA MALLO, M. Carmen. “Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900”. LOLO HERRANZ, Begoña. JOSÉ GOSÁLVEZ LARA, Carlos (Coords.). *Imprenta y edición musical en España*. Op. Cit. Pág. 593 - 618.

¹¹ GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “El estudio de la edición musical del siglo XIX y principios del XX”. *La edición musical española*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical. 1995. Pág. 81 - 108.

¹² ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936)*. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2015.

¹³ PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Barcelona, Almendra Music, 2005. Pág.13 – 32.

de artículos de prensa, revistas, boletos o similares, que, dada su extensión, no se revelarán por el momento. Puede el lector abastecerse de ellos en la sección “hemerografía”. El segundo apartado, trata de establecer el peso que Beethoven poseyó en Catalunya en representación de la música clásica. Su imagen es abordada por ser el sumo autor en cuanto a producción se refiere. El análisis se abastece, prácticamente en su totalidad, de los estudios de García Laborda quien estudia de primera mano la recepción del compositor en Barcelona.¹⁵ De forma similar diversos documentos de la prensa han sido recopilados con la finalidad de enriquecer el escrito.

Existen otros apartados de menor envergadura que deben ser abordados. Cada época a lo largo de la humanidad suele asociarse a un pensamiento propio y por lo general intransferible. Durante los tres primeros tercios de siglo, Catalunya se sumergió en dos corrientes tan coetáneas como antagónicas entre sí. El fenómeno cultural del Modernismo y el Novecentismo es el marco contextual del período estudiado, por tanto, no estará de menos matizar qué información se ha utilizado en su documentación. Ambas corrientes predisponen de una bibliografía tan extensa como inabarcable, en consecuencia, se ejemplifican tan solo los estudios que traten de primera mano el fenómeno musical y que hayan sido aplicados en este TFG. En primer lugar, es digno de mención, *Historia de la música a Catalunya*, libro que expone una síntesis sobre la conciencia nacional catalana a inicios del siglo XX.¹⁶ El cambio que suscita la Exposición Universal de 1888, al fraccionar la percepción sonora de la zona catalana, queda sustraído de este escrito. De forma similar, las instituciones musicales del país son descritas en él, sin embargo, se han considerado de mayor trascendencia los análisis de Xosé Aviñoa quien ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a la época del modernismo musical. Por ende, su escrito sobre *Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX* es uno de los pilares maestros para entender el asociacionismo musical dentro de los primeros tres tercios de siglo y la reciprocidad entre corrientes artísticas.¹⁷ En una misma línea se encuentra *Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys* que abastece de puntualizaciones significativas sobre el período, aunque, en contraposición a los escritos anteriores, no trata el Novecentismo.¹⁸ En todos estos documentos rutila la ausencia de corrientes americanas. Anteriormente, se han mencionado y exployado estos géneros lúdicos, cuya contextualización está abastecida de los documentos de Carmen García y Jordi Pujol. Con tal de no repetir lo tratado a priori, no se considera menester reincidir en sus estudios.^{19 20}

¹⁴ Se ha utilizado, asimismo, el capítulo “prehistòria” de Alfredo Papo; pero dada su poca envergadura en este estudio, he decidido eludir su mención. PAPO, Alfredo. “Prehistòria” *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1985. Pág. 13 – 17.

¹⁵ GARCÍA LABORDA, José María. «Beethoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». *Cuadernos de investigación musical*, número 11 extraordinario, 2020. Pág. 145 - 194.

¹⁶ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona, Col.lecció Base Històrica. 2011. Pág. 131 - 162.

¹⁷ AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996. Pág. 227-286.

¹⁸ AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Modernisme i música : una reflexió al cap dels anys». *Recerca Musicològica*, Núm. 14, 2004. Págs. 107-22.

¹⁹ GARCÍA MALLO, M. Carmen. «La edición musical en Barcelona (1847-1915)». Op.Cit. Págs. 7-154.

²⁰ PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Op.Cit. Pág.13 – 32.

A lo largo del análisis tan solo se ha tratado la imagen de Victoria por su unánime elaboración de rollos en el mercado catalán. Por todo ello, las siguientes líneas abordan tanto la imagen de la empresa como su función en el territorio. Por orden cronológico, los estudios científicos reflejan, en sus inicios, cierta ambigüedad sobre la industria de la Garriga como única productora catalana.²¹ No obstante, los análisis posteriores aseveran tal concepción con firmeza. Antonio Gallego constata la posibilidad, sin embargo, no será hasta que Jordi Roquer se pronuncie sobre ello que el fenómeno cobre veracidad.^{22 23} De hecho, tal posicionamiento puede resultar equívoco teniendo en cuenta la existencia de diversas empresas, en la península, externas a las tierras catalanas. Pero, dado que todas ellas se vieron abrumadas por la confección de Victoria, no resulta ambiguo concebir en Catalunya el designio de monopolio. En cualquier caso, *La solfa des de dins: Els secrets del paper perforat per Victoria*, es un libro que documenta tanto la evolución de la empresa como el contexto histórico y cultural, y por tanto, un pedestal primordial en este TFG a la hora de evidenciar tales acontecimientos.²⁴ Las crónicas de Pere Blancafort de igual manera presuponen una sólida fuente de información con un capítulo dedicado a la empresa de su padre.²⁵ Ejemplifica el engranaje que sumergió a la familia en la manufacturación de rollos, su desarrollo, y asimismo la demanda local de la clase adinerada. El peso de la fábrica en el mercado español queda análogamente reflejado en los documentos de *Scherzo: revista de música* y “Zarzuelas de papel perforado”, aunque, no examinen directamente la institución.^{26 27}

Más allá de contextos históricos, empresas o catálogos, cabe destacar la evolución del instrumento que da vida a este TFG, en efecto, se habla de la pianola. Probablemente, al igual que Fubini se considera el “santo grial” de la estética musical, lo mismo sucede con Ord-Hume dentro del instrumento mecánico y su concepción universal.²⁸ Autor que detalla con minuciosidad la evolución del piano automático, su funcionamiento, sus rollos o las más de 300 empresas dedicadas al negocio - entre tantos otros temas -. No obstante, su presencia en este trabajo se ha visto limitada a un solo apartado, dado que, si bien es cierto que indaga en la producción española, muy lejos queda de ser su destino de estudio. De forma similar, los estudios de Roquer nos ejemplifican el desarrollo del piano mecánico, aunque, en sus líneas, en contraposición a Ord-Hume, se echa en falta una mayor justificación sobre el declive del

²¹ MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». Op.Cit.

²² GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. Op.Cit.

²³ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit.

²⁴ ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Garriga, Ajuntament de la Garriga, 2018.

²⁵ BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. “La música se’ns torna negoci”. *La Garriga, el balneari i jo*. La Garriga, Ariel, 1976. Pág. 87-94.

²⁶ ROQUER, Jordi. «La pianola como paradigma de la música de reproducción mecánica». *Scherzo: revista de música*, Nº 350, 2019, Págs. 78-81.

²⁷ ROQUER, Jordi. “Zarzuelas de papel perforado. Jacinto Guerrero en el mercado de la pianola”. HONRADO PINILLA, Alberto. ÁREZ SANIAGO, Tatiana (coords.) *La Zarzuela Mecánica*. Madrid, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2020. Págs. 56-71.

²⁸ ORD-HUME, Arthur. *Automatic Pianos. A Collector's Guide to the Pianola, Barrel Piano and Aeolian Orchestrelle*. Surrey, Schiffer Publishing Ltd, 2004.

instrumento.^{29 30} De los estudios de Eva Muns y Antonio Gallego se han extraído algunas citas cuya finalidad radica en enriquecer las aportaciones generales del texto.^{31 32} Sobre los rollos de pianola, que presentan un apartado en este TFG, se han utilizado los mismos autores mencionados. Poco cabe señalar sobre ello; destacar el capítulo “The Music Roll, Piano Repertoire and Presentation” que disecciona a fondo el fenómeno, asimismo, el catálogo de 1929, en muestra de los tres tipos de papel perforado elaborado en la Garriga, y la crónica de *Catalunya Social* que exhibe el peso de todo ello en la sociedad.³³

Existe también toda una documentación que por su naturaleza no encaja en ninguno de los apartados anteriores. Pueden parecer temas anecdóticos pero aportan información significativa de forma puntual. A destacar *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950* que ejemplifica una vista panorámica del género músico teatral español. Tanto los artistas tratados como la nueva función que adoptó la capital catalana a partir de 1925, en torno a la zarzuela, quedan extraídas de sus líneas.³⁴ Finalmente, sobre la recepción de Wagner en Barcelona y su relación con las corrientes coetáneas, debe ser mencionado el capítulo de libro “El públic Barceloní”, que si bien, es algo antiguo, recopila con creces la envergadura del maestro en la sociedad.³⁵

²⁹ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat: aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit.

³⁰ ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Op.Cit.

³¹ MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». Op.Cit.

³² GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. Op.Cit.

³³ ORD-HUME, Arthur. *Automatic Pianos. A Collector's Guide to the Pianola, Barrel Piano and Aeolian Orchestrelle*. Op.Cit. Pág. 278 – 300.

³⁴ TEMES, José Luis. *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014.

³⁵ SOBREQÜÉS I GALLICÓ, Jaume. «El públic Barceloní» *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1983. Pág- 147-149.

2. La pianola y su historia

2.1 Historia de la pianola

La difusión musical del siglo XIX concierne rigurosamente dos vías distintas de propagación; la interpretación y la edición de partituras. La primera es propia de los recitales producidos “in situ”. La segunda un método escrito de divulgación musical. No obstante, el fin de siglo, origina una nueva manifestación que incluso hoy en día es palpable. Se trata de la música mecánica.

Desde la invención de la imprenta, a manos de Gutenberg, y su aplicación dentro del fenómeno musical, por Ottorino Petrucci, ningún otro fenómeno debió contribuir tanto a la transmisión sonora como la eclosión de los mecanismos de reproducción. En esencia; los instrumentos mecánicos, los discos, y ya en el siglo XX, la radio y el majestuoso cine sonoro impregnan la sociedad dejando huella. “Desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX hemos de añadir [...] mecanismos ligados a las nuevas formas de entretenimiento propiciadas por los instrumentos mecánicos, los discos, y en general, los otros medios audio y pronto audiovisuales”.³⁶

Dentro de este revolucionario grupo tropezamos con la pianola o el autopiano,³⁷ instrumento mecánico que nos acompañará a lo largo de este trabajo. Por ende, resulta imprescindible dedicar unas líneas a su evolución, historia e imagen.

Los orígenes del instrumento, o al menos el interés humano por capturar el fenómeno sonoro de forma mecánica, se remonta a la antigüedad. “*Trobem documents que ens parlen, per exemple, de l'existència d'una orquestra mecànica construïda al s. III aC per l'emperador xinès Han Gaozu [...] d'arpes eòliques que es remunten a Grècia clàssica [...] o de mecanismes hidràulics que poden automatitzar el so*”.³⁸ El anhelo e interés terrenal por los artilugios de reproducción mecánica persiste en el Medievo, constatado en los autómatas que León el matemático creó para Teófilo. Y se prorroga hasta el siglo XVII a través de *Musurgia Universalis*; escrito de Athanasius Kircher, donde se explica el cilindro de púas, uno de los pilares básicos en el futuro diseño de instrumentos reproductores.³⁹

El final del siglo XVIII inicia un momento clave en la hibridación de los instrumentos mecánicos y su divulgación. En 1786, Philip Jacobs Milchmeyer, exhibe por primera vez un piano de manubrio; pianoforte que reproducía sonidos predeterminados mediante el cilindro de púas.

^{40 41} Puede el lector presuponer cuán similar al autopiano es un sistema que incorpora cilindros

³⁶ GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. Op. Cit. Pág. 594.

³⁷ *El que los norteamericanos llamaban “the player piano”, los franceses “le piano automatique”, y aquí en España “el autopiano” [...] en todo el mundo [...] acabará popularizándose la denominación de “pianola”*. Ibid.

³⁸ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 23

³⁹ Ibid. Pág.24 - 25.

⁴⁰ Ibid Pág.26.

intercambiables, y por ende, melodías y armonías en constante trueque. Asimismo, en 1796, aparecen las cajas de música de Favre-Salomon.⁴²

Durante el siglo XIX veremos aparecer la pianola que fluctúa gracias al desarrollo tecnológico. Hay que destacar dos elementos fundamentales de su evolución; en primer lugar el sistema de tarjetas de cartón perforado, método que procesa y guarda datos para la maquinaria de la industria textil. En segundo lugar, la palanca neumática de Charles Baker.⁴³

Ambas invenciones se ven manifestadas en artilugios distintos que ensayan la mecanización del pianoforte; El *piano Debain* (1847) a manos de Alexandre-François Debain y el *pianista* (1863) de Jean-Louis Fournaux. El primero sustituye el tradicional cilindro de púas por placas de cartón.⁴⁴ El segundo posibilita a la reproducción mecánica alterar su intensidad, con la ayuda de un intérprete, bajo los principios de la neumática. *“Fourneaux serà el primer a tenir en compte l'acció de l'aire per inflar una manxa que permeti colpejar el martell del piano amb una intensitat variable”*.⁴⁵ Asimismo se debe matizar que *“no colpeja el martell, sinó que acciona la mateixa tecla del piano des de la part inferior del teclat”*,⁴⁶ tal y como realiza la pianola.

En 1895 aparece la primera pianola,⁴⁷ inventada por Edwin Scott Votey, bajo el nombre de *Piano Player*.⁴⁸ En esencia reúne tanto el sistema de tarjetas perforadas como la transmisión neumática, sin embargo, difiere notoriamente del *Player Piano* posterior. El artilugio funciona, al igual que toda pianola no eléctrica, mediante un fuelle manual que emite aire; este irradia hacia un papel que imposibilita su filtración. Una vez la presión es liberada, a través de las perforaciones del folio, activa otros fuelles que impulsan unos piquetes de madera, que a modo de dedos, interactúan con las teclas del piano. Hasta aquí, nada fuera de lo común. No obstante, el sistema no es íntegro del piano. En contraposición, se sitúa sobre él, impidiendo cualquier tipo de acción sobre las teclas y asimismo pudiendo ser retirado sin ninguna dificultad. Cabe matizar que por ello recibe la denominación de pianola *push-up*. *“Aeolian s'hi interessa ràpidament persuadint a Votey per a què cedeixi els drets del nou enginy [...] D'aquesta manera surt al mercat el Pianola, un model de piano player que gràcies al seu*

⁴¹ El proyecto cogió como referente los estudios de Marie Dominique Joseph Enramelle quien escribió *Tonotechnie ou l'Art de noter les cilindres*, una investigación que bebía primordialmente de Athanasius Kircher. Ibid. Pág. 25.

⁴² Ibid. Pág 26.

⁴³ ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Op.Cit. Pág 6.

⁴⁴ ROQUER, Jordi. *Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Op. Cit. Pág.27.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. Pág 28.

⁴⁷ *“Cal tenir molt present, però, que la major part de documentació conservada sobre els orígens de la pianola prové de l'època en què l'instrument ja tenia un enorme èxit comercial. Aquest fet pot implicar certa distorsió històrica, si més no, fa que sigui difícil parlar amb precisió dels orígens de l'instrument. Tot i que la majoria de fonts solen citar a Scott Votey com el pare del piano player, cal recordar la feina de John McTammant que l'any 1895 ja havia patentat un mecanisme molt similar a l'enginy de Votey.”* ROQUER, Jordi. *Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Op. Cit. Pág.30.

⁴⁸ ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Garriga, Op.Cit. Pág 6.

enorme èxit popularitzarà ràpidament el seu nom arreu del món".⁴⁹ Si le resulta menester al lector, puede consultar una fotografía del *Piano Player* y el *Pianola* en la [Imágenes 1 y 2] de los anexos finales.

Es a raíz del *Piano Player* que Theodore Peter Brown vincula de forma inherente el mecanismo de Votey al piano; haciendo de él un órgano más del objeto. Recibió el nombre de *Player Piano* y presenta un conjunto que permite la interacción del intérprete con las teclas del instrumento. Por ende, no deberíamos dudar al afirmar que la relación empresarial entre el piano y la pianola, sobre la que consta gran cercanía, surge de la novedosa obra de Brown. Pues fue su ingenio el que unificó dos artefactos que hasta el momento no mantenían una relación simbiótica.⁵⁰ Se exhibe una imagen del artefacto en los anexos [Imagen 3].

Hasta aquí se ha expuesto el recorrido histórico hacia la consagración de la pianola, poco más queda por nombrar, salvo breves matices que siguen a continuación. En 1906 aparecerá el piano reproductor a manos de la empresa alemana Welte und Söne, más tarde será tratado, pero por el momento mencionar en ello la consagración de pianos concebidos para una mera reproducción automática sin requerir intervención manual por parte de un operario u oyente.⁵¹ Durante los años siguientes se enfatizó en subsanar los problemas propios de la expresión musical, relegada a un sonido artificioso y mecánico.

El fenómeno de la pianola tuvo un impacto formidable en la sociedad, su producción fue en incremento constante y tuvo su auge en 1923, colocando la "*indústria de la pianola en el segon lloc del rànquing d'unitats venudes per any, volum de vendes que només és superat pel sector de l'automòbil*".⁵² ⁵³ Sin embargo, a partir de este momento las nuevas aportaciones tecnológicas empezaran a marcar terreno, destronando al autopiano y relegándolo a una mera rareza del pasado.

La caída en masa del producto se produce a raíz de la crisis mundial económica que acompaña los años 30 junto al auge de la radio y el disco. La radio es un fenómeno que existía desde 1910 y asimismo ocurría con el gramófono y el fonógrafo que se remontaban a la segunda mitad del siglo XIX. Entonces, ¿por qué desbancan a la pianola en este preciso momento? Para responder, hace falta aclarar que circunstancias impulsan el predominio del autopiano; en primer lugar se debe hablar del volumen que producían el gramófono, el fonógrafo y la radio, que en esencia es reducido. Asimismo, los discos del primer par están condicionados a dos minutos de duración por cara. Como el lector debe presuponer, la pianola solventa ambos inconvenientes, pues sus piezas llegan prácticamente a los 15 minutos y además tiene la misma capacidad, en volumen, que cualquier otro pianoforte. Por todo ello su propagación por salas de baile, cines, asociaciones u otros lugares públicos de similar función fue veloz ya que

⁴⁹ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op. Cit. Pág.30.

⁵⁰ Digamos que podían coexistir de formas separadas, y su unión, meramente estaba condicionada a cortos intervalos de tiempo, a gusto del consumidor, que respondían al deleite auditivo.

⁵¹ ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Garriga, Op.Cit. Pág 6.

⁵² Ibid. Pág. 7. En referencia a las ventas de 1923.

⁵³ En referencia a la venta americana, el fenómeno Europeo no es tratado ya que tal y como afirma Jordi Roquer la falta de información en el ámbito es considerable. ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op. Cit. Pág. 69.

permitía satisfacer la magnitud sonora y asimismo prescindir de cualquier músico remunerado. No tardó la clase adinerada en sentir interés por el fenómeno, portándolo a sus casas, y convirtiendo el instrumento mecánico en el producto de ostentación económica por excelencia.

Ahora bien, el avance tecnológico permite en 1925 evolucionar el disco a 78 revoluciones por minuto, aumentando su duración, y asimismo en 1930, se mercantiliza el altavoz que solventa el problema del volumen. Finalmente, el crack del 29 como factor más crucial, que cesa la producción de artículos de lujo, finalizando así la frenética pero efímera vida de la pianola.

2.2 El rollo de pianola

Una vez definida la imagen de la pianola, cabe indagar en el engranaje locomotor del instrumento. Si concibiéramos el piano mecánico como un cuerpo humano, nos encontraríamos con una mera carcasa vacía. En esencia, los rollos de pianola pueden ser definidos como el puro corazón del autopiano. Y paradójicamente también como el órgano que da vida a este trabajo. Por todo ello, las siguientes líneas van dedicadas al rollo musical. Se predispone al lector una fotografía del artilugio en los anexos finales [Imagen 4].

Aclaremos entonces qué es el rollo de pianola. Si el lector se posiciona delante de un pianoforte, lo que emane del instrumento será meramente silencio. Por ende, deberá tocar las teclas para satisfacer su gusto auditivo. Por tanto, el pianista es aquel que da vida al objeto interactuando con él. Quizás la metáfora anterior cobra mayor sentido una vez se precise que el rollo de papel perforado suplanta al intérprete en cuestión y en su lugar otorga sonoridad al instrumento.

Y si bien es cierto que el rollo musical no puede ser desvinculado totalmente del “intérprete” hasta la aparición del piano reproductor, tampoco cabe duda de que esa fue siempre su intención. Es cierto que la fama del instrumento se vio intensificada por la capacidad de dirigir sus parámetros interpretativos, pero tal circunstancia responde a poco más que un fetiche de la sociedad; el anhelo interpretativo del negligente musical.⁵⁴

En cualquier caso, el rollo de pianola puede ser definido como una partitura, que alejada del sistema convencional, expresa su caligrafía mediante orificios sobre papel. Perforaciones vinculadas a las notas musicales del teclado.⁵⁵ En definitiva, la notación musical del instrumento mecánico.

Sobre su funcionamiento, no entraré en detalles. Sin embargo, facilitaré al lector un breve pero conciso escrito sobre ello; “El rollo pasaba a través de un carril con 65 –luego 88- casilleros o agujeros, más o menos correspondientes a las teclas del piano. Cuando las perforaciones del rollo de papel coincidían con uno de los casilleros, la aspiración del aire

⁵⁴ Sin ánimos de ofender, ya que nada más lejos de la realidad, yo me encuentro entre ellos.

⁵⁵ MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». *WAGNERIANA CATALANA*. núm. 23, 2005. Pág. 4.

producido por los pedales, o por medios eléctricos, accionaba una válvula neumática que hacía bajar los macillos sobre las teclas”.⁵⁶

¿Llamará la atención del lector que existieran carriles de 65 y 88 notas? Es un fenómeno a tratar, ya que la empresa Victoria, que aparecerá más adelante, se abasteció de ambos sistemas de producción.

El piano estándar tiene 88 notas y la preocupación empresarial por implementar todas ellas en el piano mecánico responde a la concepción que se desarrolló sobre la aptitud del instrumento como artefacto interpretativo.⁵⁷ Sin embargo, ¿fue la ausencia de notas el sustento de tal evolución? o ¿fue meramente el interés comercial? *“El mes de diciembre de 1908 toda la industria del sector es reuneix en una conferència a Buffalo per pactar un nou estàndard universal de 88 notes [...] una jugada mestra per les empreses constructores de pianos, ja que obliga als usuaris a renovar el seu instrument”*.⁵⁸ Quizás ambas razones uniformaron.

Sea como fuere, la desaparición de los rollos con 65 carriles, relegó el *Piano Player* a su evanescencia, ya que sus modelos no amparaban las 88 notas. De todo ello resulta interesante que la empresa Victoria siguió produciendo rollos de 65 notas.⁵⁹ *“ROLLOS DE 65 NOTAS: Servimos todos los números a 65 notas corrientes, sin variar el precio señalado para cada rollo”*.⁶⁰

A raíz del cambio, el *Player Piano* homogeneizó el mercado *“va ser possible a partir d’aleshores la reproducció exacta de totes les composicions per a piano”*,⁶¹ al menos en cuanto a notas se refiere. Los rollos subsiguientes del *Player Piano*, incorporaron sistemas que permitirían tratar algunas intensidades sin necesidad de “intérprete” o acción manual.⁶²

Hasta aquí, salvo por algún que otro matiz pendiente, podríamos dar por concluida esta breve enseñanza sobre el rollo musical. No obstante, me gustaría enfatizar en un último fenómeno tecnológico que revolucionó por completo la industria. Se trata del piano reproductor y su papel perforado.

¿Debe el lector preguntarse qué razones me incitaron a la clausura de este apartado sin abordar los rollos grabados?⁶³ La fábrica Victoria, eje argumental de este trabajo, nunca

⁵⁶ GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. Op. Cit. Pág. 595.

⁵⁷ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 36

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Sobre el paso de uno a otro sistema resultan interesantes las aportaciones de Eva Muns que muestran la paulatina evolución; *“l’extensió de l’aparell a 65 notes l’any 1900, a 73 notes l’any 1903 [...] fins arribar a l’any 1905 en què les firmes Angelus, The Modist, The Aeolian Company, van fabricar aparells i rotlles amb 88 notes”*. MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». Op.Cit. Pág 4.

⁶⁰ Suplemento 1920 [BNE] Disponible en; [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143337&page=1>]

⁶¹ Ibid.

⁶² ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 38.

⁶³ Puesto que al final no decidí omitirlo. Si el lector ha llegado hasta aquí, debo admitir, que en realidad el pleito nunca estuvo vigente, ya que la temática me fascinó desde el primer día.

manufacturó pieza alguna relacionada con el piano reproductor. No obstante, por la envergadura que acompaña el tema, será tratado de forma limitada.

¿Desearía el lector poder escuchar a Bach, Mozart o Franz Liszt tocar sus piezas? Por desgracia hoy en día es imposible, sin embargo, no ocurrió lo mismo con los autores del siglo XX. Y la pianola fue la encargada de ello. Si bien es cierto que el disco también coexistió, es más que conocida su mala preservación. Contratiempo inexistente en el piano reproductor, pues al fin y al cabo, el sonido nunca estuvo registrado, sino escrito.⁶⁴

Escuchar las obras que Enrique Granados grabó en el territorio americano, poco antes de morir en la catástrofe del Sussex, nos abastece de suficientes datos como para abrir un nuevo estudio sobre ello. Sin embargo, tan solo mencionaré que su interpretación exhibe una forma de tocar e improvisar muy lejana a la concepción que poseemos hoy en día sobre él. Granados no fue intérprete, se dedicó a la composición, y todo ello se refleja en las pequeñas notas erróneas que engendra. Espero con ello, dejar patente cuán conveniente es el estudio de la temática. Pues, si no somos capaces de interpretar a Granados con exactitud, incluso teniendo sus grabaciones, ¿cuánto estamos extraviando sobre la música de antaño?

⁶⁴ Sea dicho que la única diferencia con la obra original será la textura sonora del nuevo instrumento reproductor.

2.3 Modernismo y Novecentismo

A continuación se plantea un breve contexto histórico y estético sobre la evolución musical durante la época del Modernismo y el Novecentismo; el lector podrá observar que no se plantean cuestiones propias de la teoría musical y en contrapartida se enfatizan los rasgos de la evolución institucional catalana. Pues los períodos tratados rutilan por la instauración de aquellas condiciones musicales que el siglo XIX otorgó a tantos otros países y que en esencia divergían del atrasado panorama sonoro nacional.⁶⁵

El final del siglo XIX viene cogido de la mano por una generación de espíritu reformador, bajo los ideales de regenerar la dinámica catalana en una época de transformaciones sociales. Período que dará cabida a una nueva interpretación del catalanismo, con voluntad de recuperar las raíces nacionales, y asimismo un interés por toda la cultura Europea del Norte. En esencia el Modernismo implica una renovación cultural, política y social.

El período Modernista acarrea un interés hacia nuevas praxis musicales que hasta el momento se habían visto subyugadas a una costumbre prácticamente anecdótica, “se asientan las bases de actividades musicales [...] la actividad concertista, la museografía y la musicología, el asociacionismo de tertulias, el asociacionismo coral, la pedagogía pública y privada, las empresas de comercio musical, etc...”.⁶⁶

¿Estará el lector preguntándose entonces qué fenómenos propiciaron tales cambios? Digamos que el máximo exponente fue la evolución estética derivada de la Exposición Universal de 1888, fecha que da un inicio simbólico al período Modernista.⁶⁷ Ocasionó, más allá de un estigma en la cultura catalana, la agrupación de diversas tendencias musicales, impulsando un interés público hacia las nuevas inclinaciones sonoras. “*Al certamen coral que tingué lloc durant l'exposició Universal, es pogueren escoltar entitats corals vingudes de fora de Catalunya [...] evidenciaran una important divergència estètica*”.⁶⁸ Asimismo, las renovaciones tecnológicas fueron puestas en escena, e igual que la ciudadanía se sorprendía con el automóvil, también lo hacía con los nuevos aparatos de reproducción sonora.⁶⁹

⁶⁵ No se debe olvidar que durante el siglo XIX el romanticismo irrumpió en la vida artística como una ola gigantesca; la preocupación intelectual por el fenómeno sonoro se encargó de enaltecerlo hacia uno de los principales focos de reflexión, se disparó tanto la crítica como las asociaciones musicales, el consumo musical eclosionó. En esencia, el siglo de la música.

⁶⁶ AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996. Pág. 278.

⁶⁷ Quizás el lector proteste al ver encasillado el Modernismo en una fecha tan reducida, y en efecto, la publicación de la revista *Avenç* en 1881 o la primera fiesta modernista de 1893, en el Cau Ferrat, no son fenómenos que deban ser olvidados. Sin embargo, estrictamente hablando del fenómeno sonoro, no cabe la menor duda de que la exposición de 1888 es el engranaje esencial.

⁶⁸ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona, Col·lecció Base Històrica. 2011. Pág. 131 – 132.

⁶⁹ AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Modernisme i música : una reflexió al cap dels anys». *Recerca Musicològica*, Núm. 14, 2004. Pàg. 111.

Más importante resulta mencionar que durante los inicios del siglo XX, y durante todo el primer tercio, la música es consagrada como una doctrina fundamental en el cambio estético de la sociedad; “inquietud por acercar la música al ciudadano en el convencimiento de que el poder regenerador de la actividad sonora beneficiaría en el orden cultural, humano, espiritual y político a los consumidores y a sus convecinos [...] idea que arranca de la ya lejana Revolución Francesa”.⁷⁰ Y todas éstas intenciones están claramente reflejadas en la interpretación de *Lo cant de les muntanyes* de Felip Pedrell Sabaté realizada por la Societat Catalana de Concerts, en la inauguración de la entidad, con una obra de acentuado concepto nacionalista.⁷¹

Y si bien las instituciones musicales aparecidas durante los 20 años de tendencia modernista no tuvieron una pervivencia larga y satisfactoria, “problemas tradicionales de organización, falta de estructuras sociales, problemas económicos [...] hechos anarquistas,”⁷² sí que allanaron el terreno a las predisposiciones revitalizadoras del Novecentismo.

El origen del Novecentismo, que coexiste con el Modernismo, brota el 1906 con *Nacionalitat Catalana*; ensayo político de Enric Prat de la Riba. Asimismo, el *Glosari de Xènius*, de Eugeni d’Ors, perfila la imagen del artista en la nueva centuria e incorpora la idea de un Novecentismo catalán. Las ideas d’Ors trascienden a través del diario *La Veu de Catalunya*; En sus columnas periódicas se defiende la revitalización catalana mediante la modernización como símbolo de renovación artística y social bajo principios clasicistas.⁷³

En 1911 eclosionan los ideales novecentistas a raíz de *La ben plantada* d’Ors. Obra de carácter filosófico que plantea el prototipo de mujer ideal; trabajadora, maternal, muy racional y sobre todo lo anterior, cuyo objetivo es ser madre. También debe mencionarse el *Almanach dels noucentistes*, una antología literaria y plástica que presenta las nuevas concepciones estéticas y artísticas del movimiento.

Me permitirá el lector retroceder a 1910, pues es el período fundacional de la Orquesta sinfónica de Barcelona, considerada por Xosé Aviñoa como el inicio del movimiento Novecentista, y si bien se puede diferir de tales términos, sus afirmaciones nos constatan que existió una revelación novecentista musical. Asimismo resulta interesante ver como desde 1906 ya tenemos evidencias sobre un cambio en la concepción del fenómeno sonoro, el mismo autor nos lo referencia de la siguiente manera; “Curiosamente la primera de las “glosses” - En referencia a los escritos de Eugeni d’Ors en *La Veu de Catalunya* - apareció el 14 de marzo de 1906 dedicada a un músico, Jaume Pahissa [...] Ello da pie a certificar que el cambio estilístico se opera entre 1906 según la opinión de los d’oristas y 1910, según mi propia opinión”.^{74 75}

⁷⁰ AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. Op.Cit. Pág. 278.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid. Con hechos *anarquistas* se hace referencia a la bomba de liceo que vació la entidad de participantes, momento en que la institución subsistió a base de música de cámara.

⁷³ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán». Revista Catalana de Musicologia, Núm. 5, 2012. Pág. 134.

⁷⁴ AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. Op.Cit. Pág. 281.

Finalmente cabe mencionar que el Novecentismo recoge una oposición explícita y agresiva al Modernismo, se desprecia el excesivo sentimentalismo junto al desatado idealismo, asimismo se rechazan los valores románticos. *“S’imposà la imatge d’una Catalunya que mirava al Mediterrani i al seu passat grec, i la seva mesura era el món clàssic, sobri i civilitzat [...] abandonava el món pirinenc i rural del romanticisme”*.⁷⁶

En esencia existe un anhelo por volver a la racionalidad. Ahora bien, a diferencia de las corrientes literarias, pictóricas o escultóricas en el fenómeno sonoro no existió una ruptura estética manifiesta. *“Lluny de bastir unes fronteres ideològiques i estètiques molt delimitades entre els dos moviments, el que dominà fou una certa continuïtat [...] Molts compositors tingueren un peu posat a cada corrent”*.⁷⁷ De igual manera, la sociedad otorgó al compositor reconocimiento y prestigio; digamos que lo vinculó a una capacidad intelectual que dejaba atrás la mera concepción manual de su oficio.

⁷⁵ No será descabellado pensar que el proceso que plantea Aviñoa sigue unas mismas directrices que la recepción de los escritos de Eugeni d’Ors, pues si bien la evolución estilística está presente en 1906, no será hasta 1910 que podemos hablar de cambios sustanciales.

⁷⁶ CORTÈS I MIR, Francesc. Història de la música a Catalunya. Op.Cit. Pág. 133 – 134.

⁷⁷ Ibid. Pág 134.

2.4 El mercado catalán de papel perforado

El estudio sobre la difusión y recepción de las obras musicales, a partir de los rollos del piano automático en Catalunya, es un asunto que carece de detallada documentación. No obstante, la producción de papel perforado en el territorio está indiscutiblemente vinculada a la empresa de Rollos Musicales Victoria de la Garriga.

Ahora bien, ¿en qué se basa tal afirmación? En primer lugar, no existe registro alguno sobre la existencia de otra productora de rollos dentro de las tierras Catalanas. Y si bien es cierto que coexistieron diversas empresas dedicadas a la distribución – “*Diana, ERA, Edimes, Minerva, Clave, Melodia, Mortt, Oriental e Iris-Orfeo*” –⁷⁸ ninguna de ellas publicó obras de su propia mano. Son significativos los casos de Diana o Rollos Princesa; marcas que pretendían impulsar sus productos, de forma local, asentando su catálogo mediante la producción del Vallés Oriental. Digamos que las filiales o asociadas de Victoria eran palpables.

En segundo lugar, la cantidad de creación, que fue con diferencia la más exorbitante de toda España. “*Líder indiscutible del sector*”,⁷⁹ con más de cuatro mil piezas en su catálogo de 1929; obras que se ofrecían en tres modalidades distintas y que por ende brindan cerca de doce mil rollos musicales.⁸⁰

Finalmente, cabe mencionar, que la consagración de los Rollos Musicales Victoria antecede toda producción y distribución en el ámbito español y catalán. “En España, la producción de rollos de pianola nace de la mano de Rollos Musicales Victoria [...] En los años siguientes a la fundación de Victoria, se establecen en la península ibérica más de una veintena de empresas dedicadas al negocio”.⁸¹

Los párrafos anteriores justificarán al lector el porqué la producción de Victoria es el eje fundamental del subsiguiente estudio. Asimismo, deja latente la significación que irradia de la producción en la Garriga. Tratados estos casos, será menester indagar la empresa en cuestión.

Cabe preguntar por ende; ¿Donde germina el proyecto de la fábrica de rollos Victoria o Solfa⁸²? En 1905, Joan Baptista Blancafort,⁸³ fundador de la empresa, adquirió una pianola de la marca Angelus para el balneario que regía,⁸⁴ asimismo, “*va acceptar fer-se càrrec de la representació*”

⁷⁸ ROQUER, Jordi. «La pianola como paradigma de la música de reproducción mecánica». *Scherzo: revista de música*, Nº 350, 2019, Págs. 80.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. LOLO HERRANZ, Begoña. JOSÉ GOSÁLVEZ LARA, Carlos (Coords.). *Imprenta y edición musical en España*. Op. Cit. Pág. 606.

⁸¹ ROQUER, Jordi. «La pianola como paradigma de la música de reproducción mecánica». *Op.Cit.* Págs. 80.

⁸² La “Solfa” fue el nombre popular con el que se conoció a la institución. Resulta cautivador el dualismo inherente. “Solfa” hace tanta referencia a la acción de picar; aludiendo al trabajo de la empresa en la Garriga, como al sistema de signos utilizado para escribir música.

⁸³ Tuvo una educación musical destacable, tutelado, entre otros, por Joan Baptista Pujol (profesor de Granados). Asimismo fue el fundador del coro de la espiga sobre 1980.

⁸⁴ ROQUER, Jordi. *Els Sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Op.Cit. Pág. 150

de la marca a Catalunya".⁸⁵ ⁸⁶ En cualquier caso, parece que fue tal el descontento con el catálogo de obras ofrecido que decidió llevar a cabo su propio mecanismo para elaborar papel perforado. En esencia, la producción exterior difería del gusto local, manifiesto en la ausencia de zarzuelas, músicas nacionales o bailables.

Al poco tiempo, se instaló en el sótano del balneario un taller donde llevar a cabo la manufacturación y edición de los rollos. No obstante, debido al éxito del producto, se decidió construir una fábrica dedicada íntegramente al papel perforado.⁸⁷ Con todo ello se pasó de una elaboración meramente artesanal a una producción industrial.⁸⁸ - Pueden ser contempladas diversas fotografías de la institución en los anexos finales de este estudio [imágenes 5 y 6] -.

Llegado este punto, resulta primordial hablar de la relación suscitada entre los rollos Victoria y los hermanos Guarro; nexos vitales en el impulso nacional e internacional de Blancafort y sus rollos. El vínculo entre Blancafort y Angelous llamó la atención de los productores de piano Guarro, quienes decidieron ensalzar su negocio, vendiendo sus productos junto a los rollos perforados. Un acuerdo entre ambos determinó la apertura de un local en la Rambla de Catalunya dedicado al fomento de sus artículos. *"Aquest senyor –Carles Salvi– era molt espavilat i veient que el meu pare era un home tan competent en música [...] tan relacionat amb famílies adinerades que venien al Balneari, va instar-lo i burxar-lo fins a aconseguir que acceptés la representació de l'"Angelus" a Catalunya. [...] Sabedors d'això els germans Guarro [...] van temptejar les possibilitats de ficar-se al negoci en perspectiva.[...] s'establiren a la Rambla de Catalunya"*.⁸⁹ Si satisface al lector, puede consultar una fotografía del local en la [Imagen 6] de los anexos ulteriores.

A partir de 1912, con la consagración de la nueva fábrica y el robusto negocio de Blancafort en Catalunya, los hermanos Guarro hicieron de puente entre las empresas foráneas y el producto perforado; *"Que exerceixen de mànagers de Victoria pel que fa a les exportacions"*.⁹⁰ Se concibieron entonces las firmas de Best e Ideal, destinadas a la producción extranjera. Y si bien este último punto no resulta vital dentro de nuestro estudio, sí que nos presenta una fecha concreta, 1912, que constata el asentamiento de la producción hasta el punto de incidir fuera del panorama nacional. Asimismo, la estampa de los rollos Victoria junto a la más célebre

⁸⁵ ROQUER, Jordi. La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria. Garriga, Ajuntament de la Garriga, 2018. Pág. 10.

⁸⁶ La representación a su cargo no es nada fuera de lo común, pues el balneario Blancafort fue un establecimiento de prestigio entre la burguesía.

⁸⁷ La construcción de la Solfa fue encargada al tardo modernista Manuel Joaquim Raspall Mayol. Considerada la edificación más importante del arquitecto.

⁸⁸ Se concibió una empresa especializada en múltiples disciplinas; La carpintería para los rodillos que sustentan el papel, la imprenta para las etiquetas o la forja para la creación y manutención de la maquinaria.

⁸⁹ BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. "La música se'ns torna negoci". *La Garriga, el balneari i jo*. La Garriga, Ariel, 1976. Pág. 87.

⁹⁰ ROQUER, Jordi. Els Sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 166

marca en la construcción de pianos españoles,⁹¹ nos plantea la envergadura que los hermanos Guarro promulgaron en la distribución del papel perforado de Blancafort.

En 1931 la Solfa finaliza su corta pero fructífera etapa cerrando el negocio. Sus libros de contabilidad exhiben una caída en picado en las ventas del negocio, que evidencian los inconvenientes que venía acarreado el fenómeno del papel perforado desde la década anterior. En esencia; la radio, la evolución del disco, la cinta magnetofónica, el altavoz electromagnético o el crack del 29 fueron, entre otros, los factores que abatieron la industria a nivel mundial.

⁹¹ Tenemos constancia de que otras empresas, como QRS, consideraban a los hermanos Guarro como la única competencia en España. A raíz de ello muchas puertas se cerraron a Blancafort por motivos de certamen comercial. Hasta tuvo que hacerse pasar por quien no era con tal de poder conseguir información de otras productoras de rollos, a quienes les inquietaba su relación con los Guarro.

3. Catálogos conservados

Enumerar los catálogos de rollos musicales producidos en Catalunya es menester ya que su pervivencia exhibe el consumo musical de una época. Resultaría insólito no concebir en la industria una tendencia lucrativa, y por ende, un consumo de masas esbozado en los folios propagandísticos de la empresa Victoria. No hace falta reiterar que fue la única productora catalana que hizo sus propios rollos y por tanto la única tratada.

Asimismo, los escritos de Blancafort, corroboran en su fabricación una tendencia por subsanar la falta de rollos populares en la zona peninsular. *“Fins que aparegué un greu problema: els catàlegs de rotllos de pianola disponibles eren limitats i poc adequats al gust dels compradors. Es comptava, sí, amb un repertori clàssic d'obres pianístiques (Beethoven, Liszt, Schumann, Chopin...) amb adaptacions de simfonies i amb seccions d'òperes i altres gèneres interessants per a la gent culta en música. Però la resta del que oferien els catàlegs (anglesos o americans era una quantitat de música de menys altura - desconeguda aquí - que no interessava a ningú.”*⁹²

Sea como fuera, dado que este estudio se centra en la producción de Victoria, toca detallar los vestigios de catalogación conservados. La Biblioteca de Catalunya preserva un catálogo general de 1929, consta de 238 páginas y fue editado por Rollos Victoria. Asimismo, un apéndice de 1921 que consta de 30 páginas editado por Agustín Guarro. ¿Debería mencionar que el documento fue tildado erróneamente de catálogo general por Jordi Roquer?⁹³ En cualquier caso, a todo ello se suman 13 suplementos comprendidos entre 1921 y 1925 de 4 páginas cada uno – a excepción del de 1925 que consta de 2 -.

En la Biblioteca Nacional de España se conservan dos catálogos de 1919, ambos son idénticos salvo por sus precios, actualizados en la segunda versión, y alguna que otra pieza añadida o extraída. Constan de 398 páginas y si bien la última versión reitera la edición a Agustín Guarro, la primera omite su autor. La institución también posee el catálogo general de 1929 y 11 suplementos diversos, sobre los que destaca el de 1920 con 24 páginas.

Matizado el punto anterior, en breve, se exhibirán los análisis propios de tales documentos. Sin embargo, previamente se debe señalar que ninguno de los suplementos será sometido a estudio, ya que, la información que nos proporcionan es escasa y asimismo no puede ser encuadrada dentro de un catálogo con precisión, puesto que, desconocemos tres de los cinco índices publicados.

⁹² BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. “La música se’ns torna negoci”. *La Garriga, El balneari i jo*. La Garriga, Ariel, 1976. Pág. 87-94. Pág. 88.

⁹³ Y es que el erudito por antonomasia de los rollos musicales se refiere en diversas ocasiones al apéndice como catálogo general, quizás, dado que es parte del documento pueda considerarse como tal, pero en esencia la inducción a errores es considerable dada la naturaleza del librito. *“Ho podem apreciar en un full inclòs dins del catàleg de 1921 que pertany al Fons Blanxart de la BC [...] La BC disposa de dues versions del catàleg (una de 1921 i la de 1929)”*. ROQUER, Jordi. *Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Op.Cit. Pág. 190 y 202. Sin embargo presupongo que no existe malicia en sus declaraciones, ya que al final de su tesis doctoral, al citar los catálogos consultados, aparece como apéndice. De forma similar, en ese mismo apartado, aparece citado un suplemento de 1921, de la Biblioteca de Catalunya, inexistente.

3.1 El catálogo de 1919

Sobre la catalogación de 1919, hay escasa información. Tan solo existe un artículo científico sobre ello. Sin embargo, la autora no pudo datar el documento analizado. Lo que impidió constatar que catálogo es tratado, y por tanto, sus aportaciones no han sido utilizadas – no debe dudar el lector, de que si la autora hubiese mencionado algún punto de interés, se hubiese exhibido en éste estudio-. Por tanto, nuestra única fuente de análisis radica en el documento original. Un examen minucioso escaparía a la naturaleza del trabajo, por ello, propongo algunas apreciaciones generales de cosecha propia. A priori, se debe clarificar la ambigüedad que presenta la concepción de música clásica durante los inicios de siglo, y es que, como muestra el catálogo de 1929, toda producción alrededor de 1850, en contraposición a la actualidad no es considerada parte del género. No obstante, por cuestiones prácticas, en este escrito se tratarán como clásicos todos los compositores previos a 1900. El siglo XX sigue los patrones del presente, bajo la denominación de música contemporánea. No obstante, no deberá olvidar el lector, que a diferencia de la actualidad, donde los artistas de antaño son clasificados como contemporáneos, en esta ocasión la palabra cobra su pleno sentido dado que tales músicos componen las más modernas corrientes del período. Finalmente, cabe destacar que el documento de 1919, en contraposición a la versión de 1929, no mantiene un orden cristalino y las obras son agrupadas por orden alfabético. Por ello las limitaciones que suscita su estudio son abundantes.

Sin más dilación, toca interpretar el catálogo. A grandes rasgos, la cantidad de estilos exhibidos es exorbitante. A raíz de ello, se han seleccionado cuatro objetivos de análisis; Por un lado la música clásica y contemporánea, por el otro, la zarzuela y finalmente los bailables, ya que todos ellos comprenden el eje de producción más notable. Asimismo facilitarán las comparaciones con el documento de 1929.

Solicito al lector observar la [Gráfica 1] en los anexos finales del trabajo, en ella se exhiben los artistas de mayor presencia. La lista, está coronada por cinco autores románticos; Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Liszt y Wagner; irrumpidos tan solo por la magistral imagen de Mozart en sexto lugar. No entraré en discusiones sobre cuán romántico fue o no Beethoven, sin embargo como el lector habrá percibido, será considerado como tal. Dejando de lado pleitos exhaustos, los compositores del siglo XIX siguen marcando huella, cuyo auge, es efímeramente cesado por la imagen de Cécile Chaminade, gran compositora del siglo XX, y posteriormente por el artista catalán Pere Astort Ribas, más conocido como Clifton Worsley. Consecutivamente, la imagen de Moszkowicz nos acerca a otro artista de la contemporaneidad. La segunda mitad de la tabla abre con la imagen de Albéniz, y prosigue con otros compositores propios de la estigmatización musical del siglo XX como Saint-Saëns o Debussy. Cabe destacar el género de la zarzuela, en el último tercio de la tabla, con la imagen de Amadeo Vives o Pablo Luna.

Tratados los artistas con mayor número de rollos, se proponen algunas conclusiones. El catálogo de 1919 exterioriza la supremacía de la música clásica en las imágenes individuales, seguida de los compositores contemporáneos y finalmente del fenómeno de la zarzuela. El déficit de obras dramático-musicales españolas sugiere un conjunto de incógnitas, que serán

desveladas más adelante, puesto que el catálogo publicado en la década posterior rutila por manifestar una desmedida abundancia de zarzuelas. Con tal de resolver tal cuestión, o al menos obtener un número más preciso de las piezas producidas, se han agrupado las zarzuelas del catálogo contabilizando cerca de 300 piezas.⁹⁴ Los artistas de mayor producción pueden ser consultados en los anexos [Gráfica 2]. En esencia, una cantidad ridícula, superada incluso por la conjunción de los dos primeros artistas románticos. Por todo ello, queda latente la siguiente pregunta; ¿Qué originó el incremento de zarzuelas en el catálogo de la década posterior?

Finalmente, deben ser mencionadas las composiciones con carácter de baile. Presuponen, por debajo de la música clásica, la segunda mayor fracción del documento con 642 rollos. Valses, Tangos, Sardanas, Jotas, Fox-trots o Pasodobles, entre tantos, conforman el conjunto y exhiben una férrea demanda del género. Dados los distintos y abundantes bailables, que supondría una ardua exploración, poco más que una idea general será promulgada. Sin embargo, tal magnitud puede ser puesta en relación con las crónicas de Pere Blancafort, que revelan por qué el catálogo congrega tales cantidades; *“A Espanya no hi havia cap fàbrica de rotllos musicals i els compradors a mig decidir volien saber de quin repertori disposarien. La immensa majoria volien sarsuela [...] També era indispensable una bona col·lecció de música regional [...] Finalment era molt important afirmar que la pianola podia substituir els pianistes de la música ballable d'aquella època (pasodoble, americana, polca, vals-jota, xotís)”*.⁹⁵

Por lo general todas estas piezas de “consumo” plantean un seguido de cuestiones. En primer lugar, ¿su envergadura en el catálogo puede ser considerada como un fenómeno singular? Digamos que el piano automático se desarrolló en lugares públicos como salas de baile, y el interés suscitado, hizo que las clases acomodadas acogieran con fascinación el instrumento. En consecuencia, presuponer el fulgor de los bailables en el propio uso del instrumento -la exhibición pública y el ocio-, podría ser señal de tal descomunal producción. Pues, ¿quién más que los salones deben ofrecer un conjunto de música dispar y a la moda? Por ende, no debe ser exagerado afirmar que gran parte de la elaboración de Victoria respondiera a las necesidades recreativas.⁹⁶

Por todo ello, la lista que se expone a continuación, [Gráfica 3] de los anexos, es sin duda alguna reflejo del gusto musical del siglo XX en su ámbito más animado. Ahora bien, toda esta producción es tan abundante como efímera. Arquetipo de ello es la imagen de Clifton Worsley, quien ostenta una posición codiciable entre los artistas de mayor producción, y sin embargo, hoy en día es prácticamente anecdótico. ¿Fue entonces el peso del academicismo quién diluyó la tradición musical del ocio?⁹⁷ ¿Fue su propia volatilidad? O ¿Qué obras demandó la Burguesía? Son por el momento algunas de las cuestiones que quedan pendientes.

⁹⁴ Se presupone un margen de error máximo de 50 obras puesto que el conocimiento que tengo sobre el género es limitado y muchos de sus autores constan solo de una composición. Asimismo el orden alfabético que ofrece el catálogo dificulta la precisión del análisis.

⁹⁵ BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. “La música se’ns torna negoci” Op. Cit. Pág 88.

⁹⁶ ¿Debo advertir al lector de que los únicos rollos con un apartado propio corresponden prácticamente a los bailables?

⁹⁷ Todo el mundo recuerda a Granados o Albéniz, sin embargo, ocupan una posición muy inferior en el índice de producción. Ambos sin lugar a dudas ejercieron una composición mucho más académica que la de Worsley.

3.2 El catálogo de 1929

Sobre el catálogo de 1929, los estudios musicológicos nos abastecen con una cantidad de información, si bien escasa, superior a la del caso anterior. Son tres los eruditos que han abordado el tema y por ende de ellos parten las estadísticas del análisis subsiguiente, cuyas propuestas además, serán puestas en relación con el estudio anterior “el catálogo de 1919”.

En esta ocasión el documento se ramifica en diez secciones que responden a las diversas tipologías musicales en venta; “Autores clásicos”, “Composiciones varias”, “Óperas y ballets”, “Zarzuelas operetas y revistas”, “Melodías, canciones y cuplés”, “Himnos y cantos nacionales”, “Bailables”, “Bailes antiguos”, “Rollos con letra” y finalmente “Acompañamientos”. Prácticamente la totalidad del catálogo la conforman las secciones de “Composiciones diversas”, “Bailables”, “Autores clásicos” y “Zarzuelas, operetas y revista” y en consecuencia son el escaparate a tratar.

En primer lugar, se debe indagar en los artistas de mayor producción. La gráfica que nos proporciona Jordi Roquer muestra a tales autores; [Gráfica 5] de los anexos. Los paralelismos con la catalogación anterior son candentes. Los románticos siguen en la cúspide, sin embargo, existe una diferencia peculiar. Ésta vez, en lugar de Mozart, quien irrumpe en la tabla es Jacinto Guerrero, zarzuelista que ostenta el cuarto lugar. De hecho el fenómeno se repite con diversos autores del género, quienes lucen un incremento sustancial de rollos; es el caso de Francisco Alonso o Amadeo Vives quienes van más allá de duplicar sus obras. La imagen de Enric Clarà, también resulta redundante con su revista española, género escénico y musical, que asimismo vemos en auge. Existe una consolidación de artistas nacionales; “*En total, prop d'un 25% del catàleg és de compositors ibèrics*”.⁹⁸ De todo ello, aparece la siguiente cuestión; ¿Fue tal incursión fruto del asentamiento productivo o existió algún que otro factor? Por el momento, la respuesta quedará inconclusa, no obstante, sí será mencionado que los dos primeros artistas - nuevos en el catálogo- preservan fuertes conexiones con la zona catalana; asimismo, que la zarzuela tendrá un importante, y novedoso, papel en Barcelona. Y es que a partir de 1925, diversos incendios derrumbaron los tres teatros madridistas de mayor envergadura en el género de la zarzuela. Fenómeno que aventajó a las instituciones barcelonesas en su representación, convirtiendo la capital, en el centro cultural por excelencia del género músico teatral español.⁹⁹ Por todo ello, no resulta ambigua la proliferación de la zarzuela en la producción de Blancafort, dado que el fenómeno se acercó más que nunca a la cultura catalana.¹⁰⁰

El panorama ofrecido, mayoritariamente, exhibe unas mismas constantes entre los catálogos de 1919 y 1929. La predominancia es propia de la música clásica bajo la bandera romántica y es rastreada de cerca por el género contemporáneo. Sin embargo, en contraposición, existe cierta eclosión nacional que incluso es capaz de rivalizar con la producción clásica, y en algún

⁹⁸ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 209.

⁹⁹ TEMES, José Luis. *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Op.Cit. Pág. 81-82.

¹⁰⁰ De hecho, en prueba de la predilección barcelonense por el género, cabe mencionar, que anteriormente se intentó materializar una zarzuela catalana, aunque, por desgracia, nunca triunfó.

que otro caso, aventajar a la contemporánea.¹⁰¹ Anteriormente se habló sobre la volatilidad en los géneros de baile, el descenso de Worsley es palpable, mermando de 39 a 34 rollos. Finalmente, hay un último fenómeno, que si bien pasa inadvertido, es existente; efectivamente, se trata de la figura de Wagner, quien se filtra de la quinta a la tercera posición. ¿La raíz de todo ello? Quédese el lector con que el Wagnerismo suscitó un interés desenfrenado y especialmente en Barcelona. ¿Pues no fue la ciudad condal la primera en representar una obra de Wagner fuera de Bayreuth? Tampoco está de menos mencionar que Barcelona, recibió la figura del despótico compositor a la par que un movimiento cultural de carácter nacional que se relacionó en reiteradas ocasiones con la obra patriótica de Wagner, donde el pueblo era ensalzado, y donde se daba significado a las raíces de la nación.¹⁰² Eludiré el tema de la Associació Wagneriana, por lo exhausto que resultaría. En cualquier caso, no resulta extraño atribuir a su persona una fama creciente.¹⁰³

En último lugar, los bailables sufren una metamorfosis sustancial, logrando la máxima cuantía productiva. “El 1915, *La Vanguardia* informava que al Saló Catalunya s’havia presentat la dansa de moda, el foxtrot. De moment, només havia arrelat entre la joventut aristocràtica, que podia escoltar enregistraments portats des d’Amèrica”.¹⁰⁴ No resulta ambiguo, dentro del catálogo de 1919, la ambivalencia de un género cuyo brote apenas había germinado. Sin embargo, en la nueva edición; la irrupción del estilo americano, que no tardó en conquistar nuestra tierra, es tan palpable como triunfante; [Gráfica 6] de los anexos finales. La sección destinada al ocio refleja, con más de 100 piezas que el Vals - culmen en la anterior catalogación - , la invasión de un estilo renovador que sin duda alguna debió sonar en todo salón recreativo. Un año antes de que surgiera el nuevo catálogo; Dalí, Gasch y Montanya exhibieron su creencia en el jazz mediante el documento literario más reconocido del vanguardismo catalán; *El Manifest Groc*.¹⁰⁵ ¿Quizás todo ello clarifique al lector cuán influyente fue el género en Catalunya? Y aunque el Foxtrot no sea jazz, sí que “*estem davant del predecessor més directe i immediat del jazz*” – en Catalunya- .¹⁰⁶ Quizás la imagen de Worsley, quien tuvo una fama exorbitante, es reflejo de ello. De su teclado irradiaba un vals con tendencia jazzística, pionero que no pasó inadvertido, pero sí, decreció con las nuevas tendencias americanas.¹⁰⁷ “Las elegantes obras del catalán [...] yuxtaponían las viejas armonías europeas con las del nuevo jazz americano”.¹⁰⁸

¹⁰¹ De hecho, Jordi Roquer, no añadió más de catorce artistas en sus gráficas. Si este TFG hubiese planteado la misma sistemática, habría advertido la ausencia total de piezas nacionales en el catálogo de 1919 que en la producción de 1929 están latentes.

¹⁰² SOBREQUÉS I GALLICÓ, Jaume. «El públic Barceloní». Op.Cit. Pág.147-148.

¹⁰³ Resultan también remarcables los estudios de Aviñoa, donde se ejemplifica la presencia en incremento de Wagner en la ópera catalana. AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys». Op.Cit. Pág. 117.

¹⁰⁴ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Op.Cit. Pág.147

¹⁰⁵ Ibid. Pág. 148

¹⁰⁶ ROQUER, Jordi. *Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Op.Cit. Pág. 212.

¹⁰⁷ Su muerte en 1925 también es un factor a tener en cuenta; fue la causa que estancó su proliferación estilística.

¹⁰⁸ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; EZQUERRO GUERRER, Cinta. « Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX. El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925). Parte I. Una biografía en su contexto.» *Cuadernos de Investigación Musical*, 5, 2018. Pág. 34.

3.3 Sobre las colecciones personales y la edición de partituras

En el apartado anterior se ha constatado la coexistencia de música clásica, contemporánea,ailable y de zarzuela como parte exponencial de una producción. Asimismo, se ha mostrado una evolución en los rollos publicados. El repertorio clásico y los aailables mantienen una estabilidad constante como máximos exponentes. En contraposición, la zarzuela, si bien era candente, sufre un aumento considerable en el catálogo; sobrepasando el peso de la confección contemporánea. Por ello, se han de estigmatizar como géneros predominantes la música clásica y los aailables y, asimismo, el género contemporáneo en la producción de 1919 y las zarzuelas en 1929. De hecho, diversos autores que han abordado el segundo catálogo, hablan de un dualismo existente entre zarzuelas y música clásica. Cabe decir, que las limitaciones que se impusieron dejaron prácticamente sin análisis el tema de los aailables.

En cualquier caso, una vez abordados los géneros de mayor producción, debe plantearse cuán fidedigno es el catálogo a las preferencias sonoras a inicios del siglo XX. A partir de este momento, el diálogo, buscará meramente corroborar tal cuestión. ¿Y qué mejor manera de sumergirnos en la temática, que tratar los paralelismos con las colecciones personales y la edición de partituras?

3.3.1 Las colecciones personales

Jordi Roquer comparó las diversas colecciones existentes con el catálogo de 1929. Con tal de evitar una mera reproducción de su trabajo, no iré más allá de señalar sus aportaciones, ponerlas en relación con el catálogo de 1919 y finalmente exhibir las conclusiones personales. Son cuatro los conjuntos privados tratados por el autor, sus rollos reflejan la predominancia de piezas clásicas, esencialmente de carácter romántico, junto a las zarzuelas. Según las preferencias del coleccionista se observa una dicotomía entre ambos géneros. Es muestra de ello la colección de Mas Roger, con las imágenes de Verdi, Beethoven, Amadeo Vives y Jacinto Guerrero - que disponen de mayor presencia-. Por todo ello, se establece que *“el grau de coincidència entre les tendències marcades pel catàleg i el consum real és, en el cas de Mas Roger, del tot flagrant”*.¹⁰⁹ Lo mismo ocurre con la colección de la Casa Museu Gaudí. Las últimas dos recopilaciones son algo ambiguas, pero siguen mostrando la dualidad entre el género clásico y la zarzuela de forma separada. Los rollos de la Masia d'en Cabanyes siguen el canon clásico romántico, *“presenta una absència total de música de sarsuela i, gairebé d'òpera”*.¹¹⁰ De forma contraria, en la colección de Cristina García, *“predomina clarament la sarsuela”*.¹¹¹ No resulta singular tal contraposición, pues cada individuo, al igual que en la actualidad, está marcado por unos gustos particulares condicionados por sus preferencias.

¹⁰⁹ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 215.

¹¹⁰ Ibid. 218

¹¹¹ Ibid.219

Hasta aquí, se exponen los datos clave del estudio de Roquer.¹¹² Será pertinente mostrar qué clarifican sus análisis. Anteriormente, surgía la duda sobre qué obras demandó la burguesía. Las líneas anteriores desentrañan que tanto el género clásico, como la zarzuela y el contemporáneo es solicitado por la clase adinerada. En contraposición, la laguna sobre los bailables permite discernir que el grosor propio del género, en los catálogos, muy probablemente tuviera otro lugar de destino. En esencia, los locales de ocio -ya tratados anteriormente-. Por todo ello, se consolida la ramificación de preferencias musicales entre géneros “lúdicos” y “académicos”; asimismo se teoriza sobre la excesiva producción de los bailables en la necesidad consumista de las salas de baile o similares.

Otra cuestión latente, es la predominancia de la música clásica en el catálogo. ¿Es presente por mera tradición o mantiene una demanda? - Especialmente, teniendo en cuenta su inmóvil confección entre 1919 y 1929 -. No hay que olvidar que la producción de Victoria buscó suplantar las carencias estilísticas del catálogo foráneo que mantenían una excesiva elaboración de género clásico y contemporáneo. Si bien, por el momento, no existe una respuesta certera, sí que se puede confirmar la demanda del artículo, al menos, entre las clases acomodadas.

3.3.2. La edición de partituras

La imprenta musical es otro fenómeno en reflejo de la demanda en una época. En consecuencia, su puesta en relación con la elaboración de rollos musicales puede clarificar la verosimilitud entre consumo y producción. Por ende, no resultará insólito encontrar unas mismas constantes entre ambas disciplinas al ser reflejo de un mismo contexto.

En primer lugar, me gustaría nombrar los estudios de García Mallo, quien analiza la edición de partituras en Catalunya alrededor de 1900. Sus aportaciones son una fuente incuestionable sobre el panorama que abre el catálogo de 1919. Por todo ello, se retransmitirán las contribuciones de su estudio que puedan ser puestas en relación con la temática del papel perforado. Sin embargo, debo matizar, que la producción nacional, no recoge la producción extranjera; “es por otra parte lógico que las partituras producidas en la ciudad de Barcelona fuesen de compositores y autores literarios españoles y catalanes, pues, probablemente las obras de los autores alemanes, franceses, italianos, etc... fuese igualmente editada en sus propios países y exportada”¹¹³. Aunque, todo ello, no impide extraer puntos en común.

Sobre las piezas publicadas, predomina la música de baile, especialmente de carácter europeo. Con menor proporción, pero tenaz, observamos las aportaciones americanas.¹¹⁴ Si bien es cierto que la música clásica predomina en el catálogo de 1919, también lo es que a partir de

¹¹² Ibid. Págs. 214- 219.

¹¹³ GARCÍA MALLO, M. Carmen. «La edición musical en Barcelona (1847-1915)» *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. Núm. 9(1). 2002. Pág. 47.

¹¹⁴ Ibid. Pág. 46. Por supuesto, compuestas por españoles en imitación del género foráneo.

1929 el índice productivo enaltece la homogeneidad de los bailables.¹¹⁵ Por tanto, la evolución observada en la manufactura de Victoria sigue unos mismos patrones que la edición musical. De forma similar, la preponderancia del vals en la primera catalogación confluye con el carácter europeo de las partituras. En contraposición, el género inspirado en los EE.UU. revela su novedosa aparición en el mercado. Resulta ambiguo observar un repertorio exhaustivo en el género de danza, dado que, en las colecciones de rollos personales era prácticamente ilusorio. No obstante, lo mismo revela la catalogación de Blancafort.

Existe también una marcada tendencia romántica, incluso siendo éstas piezas de carácter local; “Las formas musicales que con más frecuencia se emplean son las propias de la música romántica (nocturnos, fantasías, impromptus, rapsodias...) [...] El estilos de las composiciones, estrechamente ligado a la forma de las mismas, es de corte romántico”.¹¹⁶ El repertorio es fundamentalmente para piano, instrumento vital dentro de la renovación musical del siglo XIX.¹¹⁷ Todos estos vestigios enfatizan en el auge del género y permiten intuir la preponderancia que debió tener, al menos, hasta 1915 – fecha límite que aborda la autora - . En cualquier caso, la supremacía de artistas como Beethoven o Chopin entre los rollos de 1919 no resulta ambigua o inusual si tenemos en cuenta la predisposición romántica de las partituras editadas. De igual forma, hace falta mencionar que gran parte del repertorio editado fue concebido para los estudiantes,¹¹⁸ manifestando en ello, la querencia academicista.

¹¹⁵ Tampoco se debe pasar por alto que la desigualdad entre ambos géneros es prácticamente exigua en cuanto a manufactura se refiere. Los géneros de danza son exorbitantes en su producción y prueba de ello son los valeses, prácticamente a la par que la confección de Beethoven.

¹¹⁶ Ibid. Págs. 47-48.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.57

4. Música y sociedad

4.1 Sobre los bailables

El siguiente apartado exhibe un estudio sobre la cultura catalana y el género lúdico. Se indagará sobre la conexión entre los catálogos de Victoria y la sociedad circundante, tratando con ello, de encontrar la verosimilitud existente entre la producción de Blancafort y los espectáculos musicales de Barcelona. ¿Responden los rollos musicales a una tendencia musical? ¿Fue el papel perforado condicionado por las preferencias sociales? ¿Puede la catalogación de Victoria ilustrar un panorama musical? Son, entre otras, algunas de las cuestiones que se abordan en el análisis de los bailables.

Los inicios del siglo XX impregnan la sociedad Europea con un intercambio cultural procedente de las Américas. Las nuevas tendencias otorgan nuevo valor al baile; *“Com a conseqüència dels nous ritmes que entren a Europa, la solemnitat que imperava en molts dels balls del s. XIX es perd [...] es democratitza, tothom vol ballar [...] i això fa que siguin totes les classes socials les que d'una manera o d'altra participin d'aquesta activitat”*.¹¹⁹ Todo ello repercute en la decadencia del vals.¹²⁰ Digamos que se establece un “cambio generacional” sonoro. Sobre ello, resulta interesante el siguiente escrito de *La Vanguardia* titulado el Vals muere;

“¿Por qué no se oyen ya ni se bailan, sino de Pascuas á Ramos, los valeses de Strauss? La generación novísima, la dorada juventud del día, no los conoce, ni sabe por tanto lo que es el vals. Ignora su música, é ignora por ende su danza; porque música y danza son alma y cuerpo. [...] Valeses más ó menos puros, pero musicales al fin, escriben hoy los compositores verdaderos para sus óperas, operetas y «ballets» de espectáculo. Para la sociedad, para los salones, para el «baile» no los escribe ya nadie que de compositor ó siquiera de músico merezca el nombre.”¹²¹

Joaquín Caocereny

Ahora bien, el lector debe preguntarse ¿Qué nuevos bailes irrumpieron en la sociedad catalana? Un vistazo al *Boletín de la Sociedad Coral de l'Unió Vilanovesa* parece susurrar una respuesta;

“Ha sido una verdadera invasión, que venimos sufriendo ya desde hace bastante tiempo, la implantación de esas pequeñas orquestas, cuya formación es copia de las americanas. [...] Toda esta música de las singulares orquestas de negros principió con el «cake walk» para pasar más tarde al «ragtime», «one step», «two steps» y terminar con el «fox-trot” y «blues»”.¹²²

Alard

¹¹⁹ ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936). Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2015. Pág 400.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Catalunya. *La Vanguardia* El Vals Muere [26-8-1907]. Núm 12448, Pág. 1.

¹²² Catalunya. *L'Unió Vilanovesa; Boletín de la Sociedad Coral*. El Jazz Band. [Enero de 1925]. Núm 11. Pág.4.

De hecho, al ojear el catálogo de 1919 se observa un patrón similar. En primer lugar, ejemplifica una acentuada producción de fox-trots y asimismo, con menor alcance, de one-step y two-step. Finalmente, el cake walk, que se abre camino a inicios de siglo, también está presente; aunque en menor cantidad. Se debe mencionar también la irrupción del tango con una envergadura exorbitante en la producción de Victoria. Sobre todo ello, Esporrín Pons, nos comenta cómo a raíz de la exposición de 1900, en París, el tango se extiende por la ciudad de Barcelona y cobra fuerza entre las academias locales.¹²³ Se mostrarán dos fragmentos extraídos del periódico con tal de verificar su magnitud. Y como verá el lector; ¡Su prestigio fue apabullador! El primer texto, proviene de los estudios de Esporrin Pons, quien muestra la presencia del género en las obras teatrales de 1905;

*Adorna l'obra un tango tan ben col·locat [...] esvalota a l'espectador, no parant d'aplaudir fins que li repeteixen.*¹²⁴

La expedición del tango en la península, como narra la crónica anterior, fue sin duda favorable. Con un público que contempló el género lleno de admiración. Prueba de ello, y de su latencia posterior, es el siguiente documento de 1914 sobre la moda Argentina;

*“Ja no cal que'ns preocupem per res del nostre destí: Tenim el tango argentí i a ballar és dit... ¡Ballem! [...] per gosar... fins a la Mort [...] Fins la innocència hi somriu en la debacle funesta i la virtut més honesta fa gala de meretriu [...] únicament ens faltava això del tango argentí. Diran que no té pas res que no tinguin els altres: n'és clar que no! Som nosaltres els que li fem tenir de més [...] Lo millor fora ballar-lo vestint com els angelets”.*¹²⁵

Emili

Y si bien es cierto que la ironía en el relato es patente, con una fuerte crítica al fenómeno, también lo es que evidencia tanto la fascinación como la expansión del tango en la sociedad. ¡Mucho mejor ejemplifica su fama el catálogo de 1919! Situando sus rollos, prácticamente, en la cúspide de la producción. Con todo ello el lector deberá quedar satisfecho, o al menos eso espero, de cuán verosímil es la confección de Victoria dentro del estilo argentino. Puede referenciar la [Imagen 8] de los anexos, junto a un pequeño escrito, el peso de la danza en la sociedad catalana.

También se debe hablar sobre el cake walk que se esparció a la par que el tango. Véase el libertinaje, la locura y la extravagancia que suscita el baile en la [Imagen 9] de los anexos finales. Sobre esta danza americana, Esporrín Pons explica por un lado la poca aceptación que supuso entre la sociedad más conservadora; *“Pensaments i paraules de rebuig i racisme, envers una civilització que l'equiparen sense escrúpols, a la família dels simis”*.¹²⁶ Por el otro, que el rechazo fue parcial. Se reproducen a continuación dos citas de la autora en prueba de la favorable incursión del cake walk en la sociedad.;

¹²³ ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936). Op.Cit. Pág 395.

¹²⁴ Catalunya. La Esquella De la Torrotxa. Teatros. [10-2-1905]. Núm. 1362. Pág. 105. Extraído de; Ibid.

¹²⁵ Catalunya. *Baluart de Sitges: setmanari català*. El Tango Argentí. [1 – 11 - 1914]. Núm 682. Pág. 2.

¹²⁶ Ibid. 410.

“La banda municipal, situada en la plaza de la cascada del Parque, tocará hoy desde las tres y media las piezas siguientes: Joyeux Cake Walk, marcha americana, Withman”.¹²⁷

“En vista del éxito verdaderamente extraordinario que obtiene la pareja de Cake-Walk, Flit y el negro Jemy, la misma que ejecutó tan excéntrica danza en el festival del teatro del Liceo, la empresa procuró, y ha conseguido, prorrogar su contrato”.¹²⁸

La práctica ausencia del cake walk en la producción de 1919 - 7 piezas se han contabilizado-, suscita dos cuestiones; ¿Fue la desaprobación del género la razón de su ausencia? O ¿El nuevo baile americano no tuvo un peso tan fundamental como el resto de bailables? El *Boletín de la Sociedad Coral de l'Unió Vilanovesa*, dará de nuevo la respuesta. Y es que el cake walk, tan solo fue la apertura a todos los géneros posteriores. El catálogo de 1929 refuerza la supremacía de otros bailes como fox-trot o los one-step en la sociedad, por ende, se debe presuponer una evolución paulatina con gran confluencia de géneros. Léase el fragmento siguiente; “principió con el «cake walk» para pasar más tarde al «ragtime», «one step», «two steps» y terminar con el «fox-trot” y «blues»”.¹²⁹ Justificará que el cake walk no fue más que una primera toma de contacto con la sociedad estadounidense. Por tanto, presuponer en su precocidad su disipación no resulta ambiguo. Al fin y al cabo, tuvo tanto que sustentar la objeción de las clases conservadoras como rivalizar con los géneros posteriormente importados. En el catálogo de 1919, constan – a excepción del blues- todas las corrientes mencionadas en el boletín, además, se encuentran en la tabla analizada; [Gráfica 6] en los anexos. Por todo ello, afirmar la relación entre los gustos musicales y la producción de Victoria, en los bailables no parece estar fuera de lugar. Cabe añadir que la gráfica de Jordi Roquer, sobre el catálogo de 1929, nos ejemplifica la aparición del blues y el incremento sustancial de papel perforado americano.

Posteriormente se adopta el Two step. Se ha constatado su presencia en la prensa a partir de 1909 en un relato sobre la verbena. El artículo proporciona dos ideas sobre el baile; en primer lugar, que en 1909 ya está asentado entre la sociedad, pues, es nombrado junto a otros estilos que gozaban de fama. En segundo lugar, que su práctica es propia de la burguesía. Sabrá seguramente el lector que quien acogió todos estos ritmos frenéticos fue, en sus inicios, la clase adinerada. En cualquier caso, sin más dilación, se reproduce el fragmento mencionado;

“¡Noche de alegría, de cantos, aromas, ruido! [...] En la Sociedad Lawn Tennis Club del Tura, se dieron cita la gente chic, viéndose brillantemente concurrida la aristocrática fiesta. Los smaris flirtearon a su antojo con [...] rigodones, two step, schotichs, patiné, hicieron deslizarse voluptuosamente a las gentiles parejas”.¹³⁰

De forma similar los one-step empiezan a ser mencionados con frecuencia sobre 1913. “*I veuen ballar als distingits senyors [...] One and Two Step, etc... Quan veuen aquests balls, saben molt bé on són, i fan més, ho diuen. - Ja som a sans*”¹³¹ ¿Se debe mencionar que perviven en la tierra catalana con creces? Ejemplifican la subsistencia de ambos estilos los siguientes escritos;

¹²⁷ Catalunya. *La Vanguardia*. Notas locales. [1-10.1903] Núm 8837, Pág. 2. Extraído de; Ibid.

¹²⁸ Catalunya. *La Vanguardia*. Noticias de espectáculos. [5-02-1904], núm 9037, pág. 3. Extraído de; Ibid.

¹²⁹ Catalunya. *L'Unió Vilanovesa; Boletín de la Sociedad Coral*. El Jazz Band. Op.Cit.

¹³⁰ Catalunya. *La publicidad. La Verbena*. [2-06-1909] Núm. 10940. Pág. 1.

¹³¹ Catalunya. *La Esquella de la Torratxa*. Esquellots. [16 – 5 -1913] Núm 1794. Pág. 349.

el primero, de 1914, muestra el cambio en las preferencias lúdicas locales; “se lamentaba de lo ridículo de los extranjerismos, y decía muy bien. Sustituyen ustedes «Té de las cinco», «Pasodoble», «Polka», «Schotis», «Rumba», etc... por «Five o clock tea», «Two Step», «One Step», «Turkey Trot», etc...”¹³² El segundo, de 1921, narra la decadencia de la música de antaño que cede el paso a las nuevas modas juveniles; “Terminadas las regatas, la concurrencia se trasladó al suntuoso edificio social, donde la gente moza se dedicó al fox-trot y two-step, con la afición propia de la edad, que nos hacía recordar a los maduros los felices tiempos del vals boston¹³³ y las polkas Farbach, que nos parecían superiores a los bailes actuales, sin duda porque cualquier tiempo pasado fue mejor”.¹³⁴ El tercero, de 1923, informa de cómo el one step sigue siendo reproducido en las fiestas mayores de los pueblos; “*I no es veu la dansa airosa típica de cada poble trenada al ritme de sa música senzilla. El one-step, el fox-trots, el shimmy, han arraconat les diversions que tenien lloc sota l'única coberta del cel*”.¹³⁵ Todo ello se ve reflejado en los catálogos de Blancafort donde no solo es patente el género, sino que además va en aumento.

El estallido de la I Guerra Mundial en 1914 promovió un enorme bullicio en Barcelona, que se vio inmersa de refugiados y repatriados.¹³⁶ Es en este momento que el nuevo baile de moda, el fox-trot, se abre paso entre la juventud. No parece existir un consorcio sobre su aparición local,¹³⁷ no obstante, la documentación del momento muestra que en 1915 el género se abre ante la sociedad catalana. ¿Tuvo todo ello relación con la nueva sociedad inmigrante? Por desgracia, no existe una clara respuesta, pero muy probablemente fue un factor importante. En cualquier caso, sobre su aparición, léase la crónica siguiente;

“La eminente pareja Comtesse de Villeneuve y Diego Vicenti presentarán por primera vez en Barcelona la danza de gran moda "Fox-Trot", que está haciendo furor en San Sebastián y demás playas de Moda [...] En el Gran Casino [...] En el Cristina [...] en el Continental de aquella residencia veraniega y en donde se baile; la suprema palabra es el Fox-trot que tiene esclavizada a la juventud aristocrática y será la danza de moda en los salones de la alta sociedad durante la presente temporada [...] Además bailarán "One Step" [...] "Minué de Bocarini"[...] "Tango argentino" y otras danzas”.¹³⁸

¡Con menudo escrito se ha encontrado el lector! Si existía alguna duda sobre la aparición del fox-trot en la nación catalana, la respuesta es más que diáfana. Además, sírvase también de ejemplo la aparición de los one steps y tangos como gustos del momento. Sobre el género clásico, y la imagen de Boccherini – “Bocarini” según parece para el anónimo cronista –

¹³² Catalunya. *Stadium: revista ilustrada técnica y deportiva*. De la vida en sociedad. [17-1-1914] Núm. 59. Pág. 30.

¹³³ La aparición del Vals Bostón, muestra cuán influyente fue Worsley en su época. Y asimismo ejemplifica que sus vestigios sean superiores en la primera catalogación.

¹³⁴ Catalunya. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*. Remo. [14-6-1921] Núm. 141. Pág. 15.

¹³⁵ Catalunya. *Badalota: setmanari independent defensor dels interessos morals i materials de l'Arbós i sa comarca*. Festa Major! [19-8-1923] Núm. 116. Pág. 6.

¹³⁶ PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Barcelona, Almendra Music, 2005. Pág. 13.

¹³⁷ Se han encontrado referencias sobre 1917, fecha que claramente difiere de lo que plantea este texto.

¹³⁸ Catalunya. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*. Saló Catalunya- [28 – 9 - 1915] Pág.5.

hablaré más tarde, pero deja latente una muestra sobre la pervivencia del género entre la sociedad.

Con el fin de la guerra, el 1918, en Catalunya se difundió simpatía hacia los países aliados; todo ello irradia un interés por la sociedad norteamericana.¹³⁹ “Viéndose por las Ramblas [...] mucha gente agitando banderas y festejando la rendición alemana [...] entre la alta sociedad era frecuente la celebración de soupers y soirées, en donde lo chic ya no era solo brindar con champán, sino tomar whisky y exclamar ¡Yes!”¹⁴⁰ El baile de carácter americano acarrió asimismo un fuerte peso en la sociedad; “Saber bailar bien se había convertido en un símbolo de distinción y elegancia”.¹⁴¹ Todo ello, es el reflejado en el catálogo de 1919, con una producción estadounidense tangible, pero más interesante resulta la consagración de 1929; con una predominancia prácticamente unánime en los bailables americanos. Sea como fuese, de nuevo, el fox-trot reluce el paralelismo entre sociedad y fabricación de rollos musicales que se aborda en el estudio. Se debe también mencionar que hasta 1919 prácticamente no eclosiona por completo el interés por EE.UU.; por ende, no resulta extraño encontrar en la primera catalogación la presencia del vals en preponderancia. En resumen, el auge del fox-trot, en el índice de 1929, queda justificado por el marco histórico. Se reproduce también una cita que sustenta la importancia del estilo; “Tanto el tango en los cabarets, como el vals en los elegantes salones de té, seguirán gozando de gran popularidad pero, su hasta entonces indolente supremacía empezaba a verse amenazada ante la efervescencia rítmica del foxtrot”.¹⁴² Obsérvese la [Imagen 10] de los anexos para percibir el peso que tuvo en el territorio nacional.

Coexistieron otros estilos como el Shimmy, el Charleston y el black bottom;¹⁴³ llegados a las tierras catalanas durante el período entre guerras. Esta producción está claramente reflejada en el último catálogo de Victoria. El Shimmy fue el primero que entró en la península. Su existencia consta en París sobre 1921¹⁴⁴ -no hace falta decir que todos los bailables americanos se importaron desde la capital Francesa-. Un año más tarde se puede percibir su irrupción en los diarios catalanes, es el caso de un artículo en *La Vanguardia* sustraído de Esporrín Pons, titulado las danzas modernas. En él, se certifica la reciente aparición del baile;

“Los animales continúan siendo principal fuente de inspiración para los inventores de las danzas modernas, los cuales han provisto a las orquestas de instrumentos que imitan las voces de los animales y desde el gran éxito del "ondulante andar de la zorra" pasan ahora al "paso de camello" que será seguramente el ídolo de las salas de baile en el próximo invierno”.¹⁴⁵

¹³⁹ PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Barcelona, Op.Cit. Pág. 15

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid. Pág. 16. ¿No hará falta resaltar que la cita refleja a la perfección la producción del catálogo? vales y tangos, los géneros que eclipsan la producción de 1919.

¹⁴³ “A Espanya en general, i a Catalunya en particular, abans de que no arribessin els veritables conjunts de jazz, es ballava ja el cake-walk, el xarlsestone, el shimmy, el black bottom i el fox-trot”. PAPO, Alfredo. “Prehistòria” *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1985. Pág. 13 – 17.

¹⁴⁴ ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 – 1936)*. Op.Cit. Pág 417.

¹⁴⁵ Catalunya. *La Vanguardia*. *Las danzas modernas* [28-11-1922]. Núm 18344, Pág. 14. Extraído de; Ibid.

La sociedad, acostumbrada a la aparición de nuevas tendencias recibió el Shimmy con pasión. Su presencia en los rollos de Blancafort parece corroborar tal afirmación, no obstante, por el momento dejaré el tema aparcado, ya que, la fuerte similitud que presenta con la manufacturación del Charleston será puesta en común más adelante. Sin embargo, se deleitará al lector con un pequeño fragmento que ejemplifica la normalización de la nueva moda como algo rutinario;

*“Sens dubte, no haureu oblidat encara que el primer diumenge d'aquest mes opulent i fèrtil, hom tenia costum de celebrar la Festa dels Jocs Florals [...] Els poetes s'hi acosten a recollir els premis amb la mateixa naturalitat que si anessin a oferir-li el braç per ballar un shimmy o un charleston”.*¹⁴⁶

Carles Soldevila

Sobre el Charleston, se instauró en la sociedad sobre 1925 a manos de Joséphine Baker, quien introdujo el fenómeno en París.¹⁴⁷ Según parece, asaltó con una fuerza descomunal. Léase el siguiente fragmento de 1927 en el periódico quincenal *Acció* donde se critica el desinterés cultural que suscitó el cine, el baile, y las malas publicaciones literarias;

*“El llibre estult, l'apassionament pels herois cinematogràfics i el ball: vet ací tres factors de la bestialització moderna [...] El llibre estult animalitza l'esperit, la passió envers els personatges cinematogràfics i el desig d'emular-los col·labora a la feina del llibre estult, i el ball simiesc bestialitza el cos [...] Avui per la majoria de gent, una persona que no sap els noms dels asos del film i no balli el xarleston, és una nul·litat, un ensopit, com és moda de dir”.*¹⁴⁸

Equiparar la fama del Charleston con el mundo del film; ¡con la industria más fructífera del siglo pasado! El escrito clarifica, sin duda, cuán importante fue. No debe olvidarse, además, que la fecha de publicación es ni más ni menos que de dos años posteriores a su aparición en la sociedad. ¡¿Cuán rápido se difundió entre la muchedumbre?! La presencia del Charleston en el catálogo de 1929 exhibe, de nuevo, un paralelismo entre sociedad y confección. Quizás su manifestación no es tan diáfana como la del fox-trot, pero su vestigio en la producción de Victoria, posiblemente, habría sido mayor si la quiebra de la pianola no hubiese reprimido un nuevo catálogo. Lo mismo ocurre con el Shimmy prácticamente a la par en rollos musicales. Véase la [imagen 11], de los anexos finales, en representación del peso que supuso la nueva moda.

A raíz del Charleston, se instaura en la ciudad el black bottom; *“És la moda, encara ella, que foragita el charleston per a introduir el black-bottom”.* (en referencia a París).¹⁴⁹ La crónica anterior ilustra tanto la aparición del charleston como el interés catalán en la sociedad parisina. Sobre su llegada a Barcelona, parece ser, que en 1926 se muestra a la ciudad;

¹⁴⁶ SOLDEVILA, Carles. «Els Jocs Florals d'enguany». *D'ací d'allà; magazine mensual*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1927. Vol. 16, Núm. 113. Pág. 135.

¹⁴⁷ ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 – 1936)*. Op.Cit. Pág 422.

¹⁴⁸ Catalunya. *Acció: Periódico quincenal, portaveu de la Associació Catòlica*. Minúcies [5- 3 - 1927]. Núm. 940 Pág. 4

¹⁴⁹ Catalunya. *La campana de Gracia*. Crònica de Paris. [2 – 11 – 1926]. Núm. 2997. Pág. 2

*“De la famosa revista Joy-Joy. L'espectacle de les modernitats [...] Butaques a 5 pessetes; seients numerats a 2 pessetes. Demà dimecres. Presentació a Espanya del novíssim ball negre de gran èxit a París, Londres i Nova York; Black-bottom”.*¹⁵⁰ Un poco más abajo se constata tanto el desconocimiento del baile en Catalunya como su presentación en la revista de los organizadores del evento; *“Tothom parla del Black-Bottom, però ningú a Espanya l'ha vist ballar. En nou ball serà presentat en la revista Joy-Joy demà dimecres pel professor de ball Alfred de Herrera”.*¹⁵¹

De nuevo estamos frente un bailable del catálogo de 1929, no obstante, su estampa está muy por debajo de la producción restante. ¿A qué se debe el reducido número de rollos de black bottom? Por alguna razón a partir de 1927 su figura desaparece de la prensa, o al menos de la hemerografía consultada. En cualquier caso, parece que no triunfó en exceso. Esporrín Pons, si bien no aborda la temática de forma directa, sí que escribe lo siguiente; *“No arribarà a tenir l'èxit a què va arribar el xarleston”.*¹⁵² De nuevo, parece ser que el catálogo de Victoria no solo conserva entre sus páginas los bailes del momento, sino, que también los elaboró en correspondencia a la demanda e interés suscitado en el primer tercio del siglo XX.

Antes de finalizar este apartado se mencionarán algunas temáticas que han quedado en el tintero; En primer lugar, se ha referenciado de forma constante el aumento exponencial de rollos bailables en relación a la hemerografía consultada. Y si bien es cierto que se ha indagado en el entusiasmo que suscitó la tradición estadounidense, a raíz de su función en la I Guerra Mundial -decisiva en el auge de sus tendencias musicales- ; también lo es que se han eludido las Jazz-bands y el fenómeno de los Music-Hall, que se hicieron renombre en Catalunya sobre 1919, que sin duda, sustentaron la preponderancia de los bailables. Queda también latente un estudio en profundidad del ragtime y asimismo algunas de las danzas asentadas previamente en la población.

¹⁵⁰ Catalunya. *La veu de Catalunya*. De la famosa revista JOY - JOY. [9 - 11 - 1926] Núm. 9499. Pág. 10.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936)*. Op.Cit. Pág. 423.

4.2 La recepción de Beethoven

Los inicios de siglo comportan la aparición de diversas instituciones musicales sin parangón en el territorio catalán. Fenómeno que si bien se percibía en Europa desde el siglo XIX, seguía siendo ilusorio en la zona hispánica. Es habitual vincular la historia de la música a los grandes compositores, no obstante, de vez en cuando resulta primordial resaltar la labor que las asociaciones y entidades concibieron. Se ha tratado anteriormente el progreso de las sociedades musicales durante la época modernista, que allanaron el terreno a los revitalizantes organismos musicales novecentistas. Por todo ello, no resulta insólito considerar, en tal despliegue musical, la efervescencia de inclinaciones musicales que miraran con apego los sonidos de antaño.

Se debe tomar en consideración la orquesta sinfónica de Barcelona, surgida en 1910, y defendida como el origen de la eclosión novecentistas en cuanto a entidades musicales se refiere.¹⁵³ No obstante, de mayor importancia resulta la asociación de música “da Camara”, institución que, más allá de introducir la práctica de la audición musical en la sociedad, también supuso la incursión de intérpretes distinguidos en Catalunya.¹⁵⁴ Según parece, la nueva ebullición de entidades hizo sucumbir incluso a la juventud. Sobre todo ello, existe una crónica de *La Veu de Catalunya* que ejemplifica el interés juvenil en la música culta;

*“Ens és grat sempre parlar dels qui fan i treballen per a l'expandiment de la bona música a Barcelona, però aquest cop, amb motiu més assenyalat perquè es tracta d'una nova entitat, d'una agrupació de joves que ve a dir-nos per fi que l'actual generació vol interessar-se també amb quelcom més que en «tennis» o «foot-balls» [...] L'«Associació de Música de Camera» composta de joves aficionats i alguns professionals”.*¹⁵⁵

Contiguamente, *La Veu de Catalunya* informa sobre un conjunto de obras interpretadas en 1913, en esencia, toda una declaración de intenciones si se tiene en cuenta la novedosa comparecencia en la sociedad de la institución, aglutinando, tanto composiciones antiguas como modernas.

*“Interpretaren «Serenata en Sol» de Mozart; «Concert de Brandenbúrguès número 5» de Bach; «Le Déluge» de Saint-Saëns; «Última primavera» de Grieg; «Siciliana» de Boccherini i «Danses hongareses» de Brahms”.*¹⁵⁶

Seguramente, el lector haya advertido la presencia de los músicos mencionados en la producción de la Garriga, y es que a excepción de Boccherini, todos están presentes en la gráfica de compositores con mayor presencia. Sin duda, la omisión del toscano se debe a su labor como violonchelista, aunque, uno de sus minuetos puede ser hallado en las

¹⁵³ AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. Op.Cit. Pág. 281.

¹⁵⁴ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Op.Cit. 136.

¹⁵⁵ Catalunya. *La veu de Catalunya*. Associació de música de camera. [16 - 4 - 1913] Núm. 5002. Pág. 3.

¹⁵⁶ Ibid.

transcripciones de cuerda; una sección prácticamente escasa, que sin embargo, sigue reflejando la imagen de un compositor con prestigio entre la sociedad.

Introducidas las entidades, es menester definir qué derroteros tomarán las líneas subsiguientes. El estudio de una recepción clásica en el siglo XX es un fenómeno prácticamente inabarcable para este análisis. Por todo ello, se indaga singularmente en la aceptación de Beethoven, como sumo compositor en cuanto a rollos de pianola se refiere, y su función en los espectáculos musicales catalanes.

Educado bajo la bandera del clasicismo musical, Beethoven anexionó a sus conocimientos las propias inquietudes, escribiendo la música como la sentía y rompiendo toda regla que le importunara. La carga expresiva que desarrolló iluminó el camino del Romanticismo musical. Por todo ello, no resulta ambigua su asociación tan clásica como romántica. La flexibilidad que otorgó a sus piezas liberó las rígidas formas de antaño, sometiéndolas a experimentación. Fue un compositor revelador cuyas aportaciones perduraron con creces; incluso el majestuoso poema sinfónico de Franz Liszt se considera la cúspide de la desintegración sinfónica Beethoveniana. Vivió y tocó como un romántico, pues su estilo de subsistencia representó la nueva concepción del músico libre e independiente, siendo, por ende, el primero en alcanzar la meta que Mozart tanto anheló. Sobre su influencia ulterior, es representativo el cuadro del austríaco Josef Danhauser, *Liszt fantaseando en el piano*, que puede ser consultado en el anexo final [Imagen 12].

La presencia de Beethoven en la prensa catalana puede ser hallada ya en la época decimonónica, sobre todo ello se habló en una jornada conmemorativa en honor al 250 aniversario del compositor. No obstante, no será hasta el exultante siglo XX que el rebelde y solitario genio cobre estampa de forma habitual, convirtiéndose, por ende, en un símbolo de la modernización y la cultura musical en Barcelona. Reflejo de todo ello es el novedoso auditorio modernista que diseñó Domènec y Muntaner, en efecto, se trata del Palau de la Música, cuyo programa iconográfico alberga en la presencia del alemán un anhelo por recuperar la música de antaño. Véase la fachada del edificio en la [Imagen 13] de los anexos.

La imagen del compositor a finales del siglo XIX empieza su eclosión en la península a manos de la Societat Catalana de Concerts, que tan solo un año después de su creación ya entonaba las notas de Beethoven. “El primer eslabón en la nueva recepción de Beethoven en la ciudad lo formó, sobre todo, la Sociedad Catalana de Conciertos”.¹⁵⁷ Debe ser destacada la imagen de García Laborda, quien destaca diversos documentos sobre la recepción del compositor en Barcelona. Entre sus líneas se consideran como fenómeno significativo las 32 sonatas que Eduardo Risler interpretó del artista alemán. Desencadenando, de tal manera, la predilección nacional hacia la figura de Beethoven.¹⁵⁸ Así se pronunciaba la prensa sobre el acontecimiento;

“Risler ha hecho una religión de su culto por Beethoven. Ahora tenemos nosotros la inmensa suerte de poder seguir las predicaciones del gran apóstol [...] Las etapas de este ciclo conmemorativo tendrán una época en las audiciones musicales de nuestra

¹⁵⁷ GARCÍA LABORDA, José María. «Beethoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». *Cuadernos de investigación musical*, número 11 extraordinario, 2020. Pág. 148.

¹⁵⁸ *Ibid.* 149.

capital [...] El milagro se ha realizado; sólo falta que la gente tenga fe, o por lo menos que sientan curiosidad”.¹⁵⁹

*“La primera sèrie de sessions dedicades a l'audició completa de les Sonates de Beethoven, qual interpretador ha sigut l'eminent concertista de piano Ed. Risler [...] la manifestació més important d'aquest final de temporada [...] Les ovacions que es dedicaren al famós pianista durant el transcurs de les tres sessions foren innombrables”.*¹⁶⁰

Más allá de concebir en los escritos anteriores la presencia de Beethoven en los espectáculos catalanes, o la errónea preocupación que suscita el conjunto de conciertos en cuanto al interés de la ciudadanía, es menester subrayar la puesta en práctica de una interpretación de carácter solista. Si bien es cierto que la práctica orquestal y de cámara proporciona una valiosa información sobre la presencia del autor, la existencia de espectáculos de carácter individual ejemplifica el interés hacia una costumbre de íntegra vinculación con la pianola, dada la naturaleza solista del instrumento mecánico.

En cualquier caso, la imagen de Beethoven a partir de ese momento crece de forma exponencial. García Laborda ha recopilado la presencia del autor dentro del sinfonismo musical, y según informa, el originario de Bonn prevalece por encima de todos los compositores interpretados en las tres primeras décadas del siglo XX. “Los tres primeros puestos, están ocupados por los compositores que acapararon también la programación de las entidades sinfónicas en toda España durante este período [...] Beethoven, Mozart y Wagner. En las sociedades de cámara Wagner estuvo más relegado a puestos menos presenciales, por las características escénicas de su música”.¹⁶¹ De nuevo, todo ello, concuerda con los parámetros decretados en los catálogos de 1919 y 1929, prácticamente revelando la cúspide de los autores con mayor producción – con el perdón de Chopin, Liszt y Mendelssohn -.

Tal y como narran las críticas, en 1924, el auge Beethoveniano, y en general el género más conservador, converge de las tendencias dominantes que ensalzaban la música ligera. Sobre todo ello nos informa un artículo de *Catalunya Social*;

*“Avui, dels nostres salons són bandejades les cançons exquisides dels grans mestres clàssics, i en canvi són rebuts amb entusiasme els couplets més abjectes. Els lieder de Schubert i de Beethoven no diuen res a la nostra gent. No triomfa sinó la cançó llorda i picaresca, harmonitzada pobrament. És la melodia fàcil la que s'imposa”.*¹⁶²

En cuanto al alemán rebelde y solitario concierne, su momento culmen estaba aún por ascender. No obstante, se debe considerar el declive de la música clásica en la predisposición que suscitaban las constantes tendencias musicales de París; “La música ruidosa, callejera, de

¹⁵⁹ Catalunya. La Vanguardia. I concierto Risler [2-5-1907]. Núm 12333, Pág. 9.

¹⁶⁰ Orfeó Català. «Teatre Principal». *Revista musical catalana: butlletí mensual del Orfeó Català*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1907. Núm. 41 Pág. 103 - 104. Extraído de; GARCÍA LABORDA, José María. «Beethoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». Op.Cit.

¹⁶¹ GARCÍA LABORDA, José María. «Beethoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». Op.Cit. 150.

¹⁶² Catalunya. *Catalunya social: publicació setmanal*. El flagell de la blasfèmia. [9 - 2 - 1924]. Núm 145. Pág. 9

jolgorio, esa es la indispensable para la tranquilidad de la nación y la felicidad del pueblo. [...] Schottisch, un tango, unas sevillanas, un pasodoble [...] Con ópera no se va a ninguna parte; con música di camera no haremos nada”.¹⁶³

Sea como fuera, es un hecho que en 1927 Beethoven es conmemorado a nivel mundial por su centenario.¹⁶⁴ Anteriormente se ha mencionado el esteticismo, en rollos de papel perforado, que acompaña a la música clásica en una producción prácticamente semejante entre catálogos. A pesar de ello, el originario de Bonn refleja entre sus obras el mayor incremento de piezas dentro del género de antaño. Todo ello, probablemente se deba al centenario del artista, con una temporada que abarcó prácticamente en su totalidad las piezas del alemán. “En este año, se concentró la mayoría de obras que se programaron en todas las entidades y sociedades musicales de España y del extranjero - en referencia al artista de Bonn - [...] En total, la Orquesta Pau Casals programó en el año 1927 un total de 38 obras de Beethoven”.¹⁶⁵

Concluyendo este apartado, el público catalán recibió con esmero las obras de Beethoven y de hecho se debe considerar su envergadura como artista de mayor predominio en la sociedad. Si bien es cierto que la música de carácter clásico tuvo que soportar el peso de las nuevas tendencias americanas y la música popular ligera que irradiaba de París, mermando con ello la trascendencia más conservadora, también lo es que la imagen de Beethoven siguió gozando de una recepción codiciada. Por todo ello, su preponderancia en ambos catálogos estudiados es tan comprensible como latente. Sin embargo, muy lejos queda el análisis erigido de justificar el peso de la música clásica en su totalidad, por ende, el fenómeno deberá ser considerado en futuras entregas.

¹⁶³ Catalunya. *La Vanguardia*. Cotidianas. [3-7-1915] Núm.15333. Pág. 8.

¹⁶⁴ GARCÍA LABORDA, José María. «Beethdoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». Op.Cit. 150.

¹⁶⁵ Ibid.

5. Conclusiones

El trabajo que ha sostenido el lector en sus manos exhibe una aproximación al fenómeno de la pianola en el territorio catalán durante las tres primeras décadas del siglo XX con el objetivo de establecer cuán verosímil fue la producción de Victoria de las preferencias sonoras coetáneas. Tal y como se definía al inicio del escrito, el análisis se erige en torno a dos grandes incógnitas; ¿Qué manufactura realizó la empresa de Blancafort? Y ¿Fue tal confección semejante a los gustos musicales de la época?

Será menester, en primer lugar, exponer qué ha revelado la producción de Victoria. El análisis realizado en torno a las catalogaciones de la Garriga entre 1919 y 1929 ha exteriorizado en su confección una enfática cantidad de rollos musicales con carácter clásico y de danza. Los bailables, que suplantaron la hegemonía del género más conservador a partir de 1929, responden prácticamente a todos aquellos géneros americanos que irrumpieron en las tierras catalanas a través de París. De forma similar, el género de la música clásica, relegado en la segunda catalogación, destaca en la mayor cuantía de piezas por compositor individual. Todo ello refleja una alta volatilidad en los rollos de papel perforado con carácter de baile y, en contraposición, la asentada figura de las obras más tradicionales. También es menester indagar en la presencia de la zarzuela y la música contemporánea por su considerable estampa. A pesar de que ambas elaboraciones mantienen constantes prácticamente semejantes, parece ser que el peso de la zarzuela, inferior en el catálogo de 1919, sobrepasa al producto contemporáneo en 1929. Finalmente, debe ser mencionada la ópera, si bien de menor extensión, con mucha superioridad sobre los géneros restantes.

La puesta en común de los datos mencionados con la edición de partituras insiste en la perseverancia de los bailables que atesoran una suma confección en ambos fenómenos. En cuanto a la música clásica se refiere, revela un apogeo romántico que confluye tanto en la imprenta musical como en el catálogo de Blancafort. Asimismo, la álgida cuantía de partituras destinadas al pianoforte, muy superior a la de otros instrumentos, refleja la fascinación con la que la sociedad percibía las teclas blancas, ya desde el siglo XIX, y justifica tanto el exagerado repertorio de piano automático como su predilección popular.

En segundo lugar se debe constatar cuán semejante fue el vínculo entre producto y sociedad. No obstante, antes de indagar en los espectáculos del territorio catalán resulta de interés aludir al mercado de la pianola y ejemplificar la demanda que suscitó entre la clase más adinerada. Un estudio sobre las colecciones personales desentraña que el género clásico, el contemporáneo y la zarzuela gozaron de una demanda imponente. De forma antagónica la laguna ante los bailables permite discernir que el grosor propio del género, en los catálogos, muy probablemente tuviera como destino los sectores de carácter público; salas de baile o bares.

Sea como fuere, a partir de este trance, son expuestos los dos casos de estudio que evidencian la trascendencia que los géneros de mayor envergadura, en los catálogos de Victoria, tuvieron en la Barcelona de inicios de siglo. El primer fenómeno es el de los bailables, cuyo minucioso análisis asevera un vínculo manifiesto entre los espectáculos sonoros y los rollos musicales. No solo los estilos de mayor aceptación están reflejados, pues, de igual manera, la cuantía de

estos es simbiótica a la preponderancia que tuvieron en la sociedad. Es el caso de los prácticamente ausentes cake walk, cuyo asentamiento popular fue cuestionable. En oposición, el fox-trot, entre tantos otros, exhibe una presencia firme en un momento de efervescencia hacia las tendencias americanas. Se podrían nombrar, cuanto poco, cinco estilos más tratados con símil relación entre manufactura y envergadura en Barcelona. Sin embargo, quédese el lector con que la verosimilitud existente en la producción de Blancafort y los espectáculos musicales fue prácticamente unánime en los géneros de danza.

El último fenómeno de estudio abarca la recepción de Beethoven en la sociedad. El auge de la actividad sonora más culta se materializó gracias al nacimiento de las nuevas instituciones y asociaciones musicales que durante las primeras décadas del siglo XX sumergieron a la sociedad catalana en un éxtasis auditivo. La imagen del alemán, como sumo compositor en la confección de la Garriga, está más que justificada en las notas de un músico que incluso pervivió al declive del género clásico. Este último tema, si bien remotamente constata el peso de la música clásica en Catalunya, permite justificar la preponderancia de Beethoven en la confección de Victoria al ser un autor que abarcó prácticamente en su totalidad el reclamo sinfónico de la sociedad.

En esencia, este TFG establece que el vínculo entre los espectáculos sonoros y los rollos de pianola manufacturados en Catalunya refleja una misma igualdad de categorías por ambos lados, como si de una moneda se tratase, con un anverso y reverso de valor invariable, al menos, en cuanto a los géneros de baile y la preponderancia de Beethoven en la sociedad concierne. No hace falta mencionar, de cara a futuras investigaciones, la necesidad de abarcar en profundidad el género clásico y asimismo tratar los fenómenos de la zarzuela, la música contemporánea y la ópera, que si bien han gozado de matices a lo largo de este trabajo, muy lejos están estos de justificar su presencia en la Catalunya de las tres primeras décadas del siglo XX.

6. Bibliografía y Hemerografía

6.1 Bibliografía

AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Modernisme i música : una reflexió al cap dels anys». *Recerca Musicològica*, Núm. 14, 2004. Págs. 107-22. [<https://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/39166>] [Consulta: 2-03-2021].

AVIÑO A PEREZ, Xosé. “Sociedades Musicales y modernidad en Catalunya en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos De Música Iberoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1996. Pág. 227-286.

BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. “La música se’ns torna negoci”. *La Garriga, el balneari i jo*. La Garriga, Ariel, 1976. Pág. 87-94.

BURGOS BORDONAU, Esther. CARPALLO BAUTISTA, Antonio. La colección de rollos de pianola de la familia Fernández-Shaw: un estudio preliminar. *Anuario Musical*, N.º 73, 2018. Págs.243–250. [<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.16>]

BURGOS BORDONAU, Esther. “La colección de rollos de pianola de Zarzuela de la Biblioteca Nacional de España: descripción y análisis preliminar”. LOLO HERRANZ, Begoña. PRESAS, Adela (coords.). *Musicología en el siglo XXI nuevos retos, nuevos enfoques*. Madrid, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 2018. Págs. 1175-1196.

GARCÍA LABORDA, José María. «Beethoven en la Asociación de Música “Da Cámara” de Barcelona (1913-1936)». *Cuadernos de investigación musical*, número 11 extraordinario, 2020. Pág. 145 - 194.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. “El estudio de la edición musical del siglo XIX y principios del XX”. *La edición musical española*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical. 1995. Pág. 81 - 108.

CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Barcelona, Col.lecció Base Històrica. 2011. Pág. 131 - 162.

ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936)*. Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2015.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. EZQUERRO GUERRER, Cinta. « Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (*1873; †1925). Parte I. Una biografía en su contexto.» *Cuadernos de Investigación Musical*, 5, 2018. [[2018https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i5.1915](https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i5.1915)]

GALLEGO, Antonio. “El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica”. LOLO HERRANZ, Begoña. JOSÉ GOSÁLVEZ LARA, Carlos (Coords.). *Imprenta y edición musical en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Pág. 593 - 618.

GARCÍA MALLO, M. Carmen. «La edición musical en Barcelona (1847-1915)» *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. Núm. 9(1). 2002. Págs. 7-154.

GARCÍA MALLO, M. Carmen. “Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900”. LOLO HERRANZ, Begoña. JOSÉ GOSÁLVEZ LARA, Carlos (Coords.). *Imprenta y edición musical en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Pág. 593 - 618.

JONES, Daniel; BARÓ I QUERALT, Jaume. *La indústria musical a Catalunya evolució dins del mercat mundial*. Barcelona, Llibres de l'Índex, 1995.

MUNS, Eva. «La Pianola: Una altra forma de gaudir de la música». *WAGNERIANA CATALANA*. núm. 23, 2005.

ORD-HUME, Arthur. *Automatic Pianos. A Collector's Guide to the Pianola, Barrel Piano and Aeolian Orchestrille*. Surrey, Schiffer Publishing Ltd, 2004.

PAPO, Alfredo. “Prehistòria” *El jazz a Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1985. Pág. 13 – 17.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “Presencia de Iberia en los distintos soportes sonoros”. A: MORALES, Luisa; WALTER, Clark (coords.) *Antes de Iberia de Masarnau a Albéniz : Actas del Symposium FIMTE 2008*. Madrid, Asociación Cultural LEAL, 2010. Págs. 215-238.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán». *Revista Catalana de Musicologia*, Núm. 5, 2012. pág. 131-161. Disponible en; [<https://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/265280>] [Consultado: 18-03-2021].

PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Barcelona, Almendra Music, 2005. Pág.13 – 32.

REBOLLO GARCÍA. María de Lourdes. Estudio de sus interpretaciones a través de “El Puerto” en los registros sonoros. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

ROQUER, Jordi. *Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.

ROQUER, Jordi. «Els sons ocults del paper perforat». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. VII, 2014, Págs. 137-152

ROQUER, Jordi; MONASTERIO, Ángel; RÓDENAS, Joaquín. «Granados through the Rolls: The presence of Enrique Granados in the Spanish Pianola Market». *Diagonal*, Nº Vol 4, 2019. Pág. 44-56. [<https://escholarship.org/uc/item/33k533pv>]

ROQUER, Jordi. «La pianola como paradigma de la música de reproducción mecánica». *Scherzo: revista de música*, Nº 350, 2019. Págs. 78-81. [https://www.researchgate.net/publication/333185721_La_pianola_como_paradigma_de_la_musica_de_reproduccion_mecanica]

ROQUER, Jordi. *La solfa des de dins. Els secrets del paper perforat per Victoria*. Garriga, Ajuntament de la Garriga, 2018.

ROQUER, Jordi. "Zarzuelas de papel perforado. Jacinto Guerrero en el mercado de la pianola".
HONRADO PINILLA, Alberto. ÁREZ SANIAGO, Tatiana (coords.) *La Zarzuela Mecánica*. Madrid,
Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2020. Págs. 56-71 [https://www.academia.edu/43772972/ZARZUELAS_DE_PAPEL_PERFORADO_Jacinto_Guerrero_en_el_mercado_de_la_pianola]

SOBREQUÉS I GALLICÓ, Jaume. «El públic Barceloní» *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*.
Barcelona, Rafael Dalmau, 1983. Pág- 147-149.

TEMES, José Luis. *El Siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014.

6.2 Hemerografía consultada [Orden Cronológico]

Catalunya. *La Vanguardia. I concierto Risler* [2-5-1907]. Núm 12333, Pág. 9.

Disponible en; [<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1907/05/07/pagina-9/33368101/pdf.html?search=beethoven>]

Orfeó Català. «Teatre Principal». *Revista musical catalana : butlletí mensual del Orfeó Català*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1907. Núm. 41 Pág. 103 - 104. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345504&idBusqueda=1106&posicion=13&presentacion=pagina]

Catalunya. *La Vanguardia*. El Vals Muere [26-8-1907]. Núm 12448, Pág. 1.

Disponible en; [<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1907/08/26/pagina-1/33372951/pdf.html?search=vals%20muere>]

Catalunya. *La publicidad*. La Verbena [2-06-1909] Núm. 10940. Pág. 1. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1437839&idImagen=14063485&posicion=1#search=%22one-step%22]

Catalunya. *La veu de Catalunya*. Associació de música de camera. [16-4-1913] Núm. 5002. Pág. 3.

Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1243859]

Catalunya. *La Esquella de la Torratxa*. Esquellots. [16-5-1913] Núm 1794. Pág. 349. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1207234&idImagen=11768178&idBusqueda=1020&posicion=13&presentacion=pagina]

Catalunya. *Stadium: revista ilustrada técnica y deportiva*, De la vida en sociedad. [17-1-1914] Núm. 59. Pág. 30. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085510&idImagen=10662860&idBusqueda=1049&posicion=34&presentacion=pagina]

Catalunya. *Baluart de Sitges : setmanari català*. El Tango Argentí. [1-11-1914]. Núm 682. Pág. 2.

Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1046718&idImagen=10303538&idBusqueda=702&posicion=2&presentacion=pagina]

Catalunya. *La Vanguardia*. Cotidianas. [3-7-1915] Núm.15333. Pág. 8. Disponible en; [<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1915/07/31/pagina-8/33337377/pdf.html?search=m%C3%BAsica%20de%20jaleo,%20alegre>]

Catalunya. *El Diluvio : diario político de avisos, noticias y decretos*. Salón Catalunya- [28-9-1915] Pág. 5.
Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1400624&idImagen=13767379&idBusqueda=1091&posicion=5&presentacion=pagina]

CUALQUIERA, JUAN. «Los rollos de música». *Blanco y Negro*. Madrid, 1920, Núm. 1500. Págs. 19 – 22. [<https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19200215-19.html>]

Catalunya. *El Diluvio : diario político de avisos, noticias y decretos*. Remo. [14-6-1921] Núm. 141. Pág. 15. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1406198&idImagen=13821818&idBusqueda=1162&posicion=15&presentacion=pagina]

Catalunya. *La Vanguardia*. Las danzas modernas [28-11-1922]. Núm 18344, Pág. 14.
Disponible en; [<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1922/11/28/pagina-14/33289517/pdf.html?search=ondulante%20andar%20de%20la%20zorra>]

Catalunya. *Catalunya social : publicació setmanal*. El flagell de la blasfèmia. [9-2-1924]. Núm 145. Pág. 9. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1021637&idImagen=10164955&posicion=1#search=%22beethoven+xenius%22]

Catalunya. *L'Unió Vilanovesa: Boletín de la Sociedad Coral*. El Jazz Band. [Enero de 1925]. Núm 11. Pág. 4. Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1009390&idImagen=10094737&idBusqueda=1552&posicion=4&presentacion=pagina]

Catalunya. *La campana de Gracia*. Crònica de Paris. [2-11-1926]. Núm. 2997. Pág. 2
Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1018096&idImagen=10142909&idBusqueda=1336&posicion=2&presentacion=pagina]

Catalunya. *La veu de Catalunya*. De la famosa revista JOY - JOY. [9-11-1926] Núm. 9499. Pág 10.
Disponible en; [https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1261102&idImagen=12148078&idBusqueda=1332&posicion=10&presentacion=pagina]

Catalunya. *Acció : Periódico quinzenal, portaveu de la Associació Catòlica*. Minúcies [5-3-1927]. Núm. 940 Pág. 4.

Disponible en; [

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1497264&idImagen=14290614&idBusqueda=1412&posicion=2&presentacion=pagina]

SOLDEVILA, Carles. «Els Jocs Florals d'enguany». *D'ací d'allà; magazine mensual*. Barcelona, Llibreria Catalonia, 1927. Vol. 16, Núm. 113. Pág. 135. Disponible en; [

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001790&idImagen=10030556&idBusqueda=1541&posicion=11&presentacion=pagina]

Catalunya. *Badalota : setmanari independent defensor dels interessos morals i materials de l'Arbós i sa comarca*. Festa Major! [19-8-1923] Núm. 116. Pág. 6. Disponible en; [

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004624&idImagen=10075093&idBusqueda=1048&posicion=6&presentacion=pagina]

6.2 Catálogos de producción consultados

Catálogo de 1919 [BNE] Disponible en;

[<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000058651&page=1>]

Catálogo de 1919 (versión con los precios actualizados) [BNE] Disponible en;

[<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143313&page=1>]

Suplemento 1920 [BNE] Disponible en;

[<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143337&page=1>]

Apéndice de 1921 [BC] Disponible en;

[<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic/id/342>]

Catálogo de 1929 [BNE] Disponible en;

[<https://datos.bne.es/entidad/XX4708867.html>]

Catálogo de 1929 [BC] Disponible en;

[<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic/id/438>]

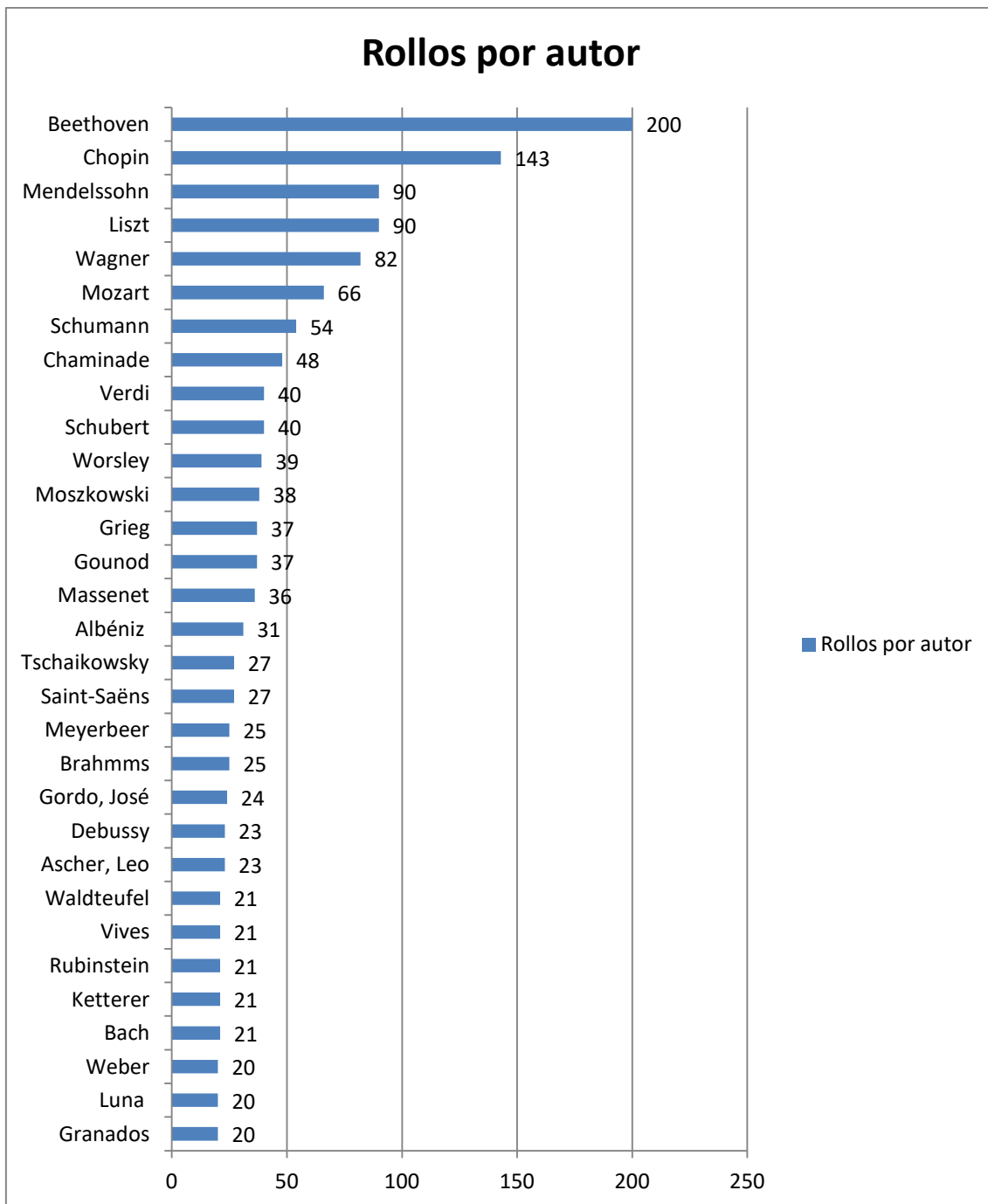
Suplementos [BNE] Disponible en;

[<https://datos.bne.es/entidad/XX4708867.html>]

Suplementos [BC] Disponible en;

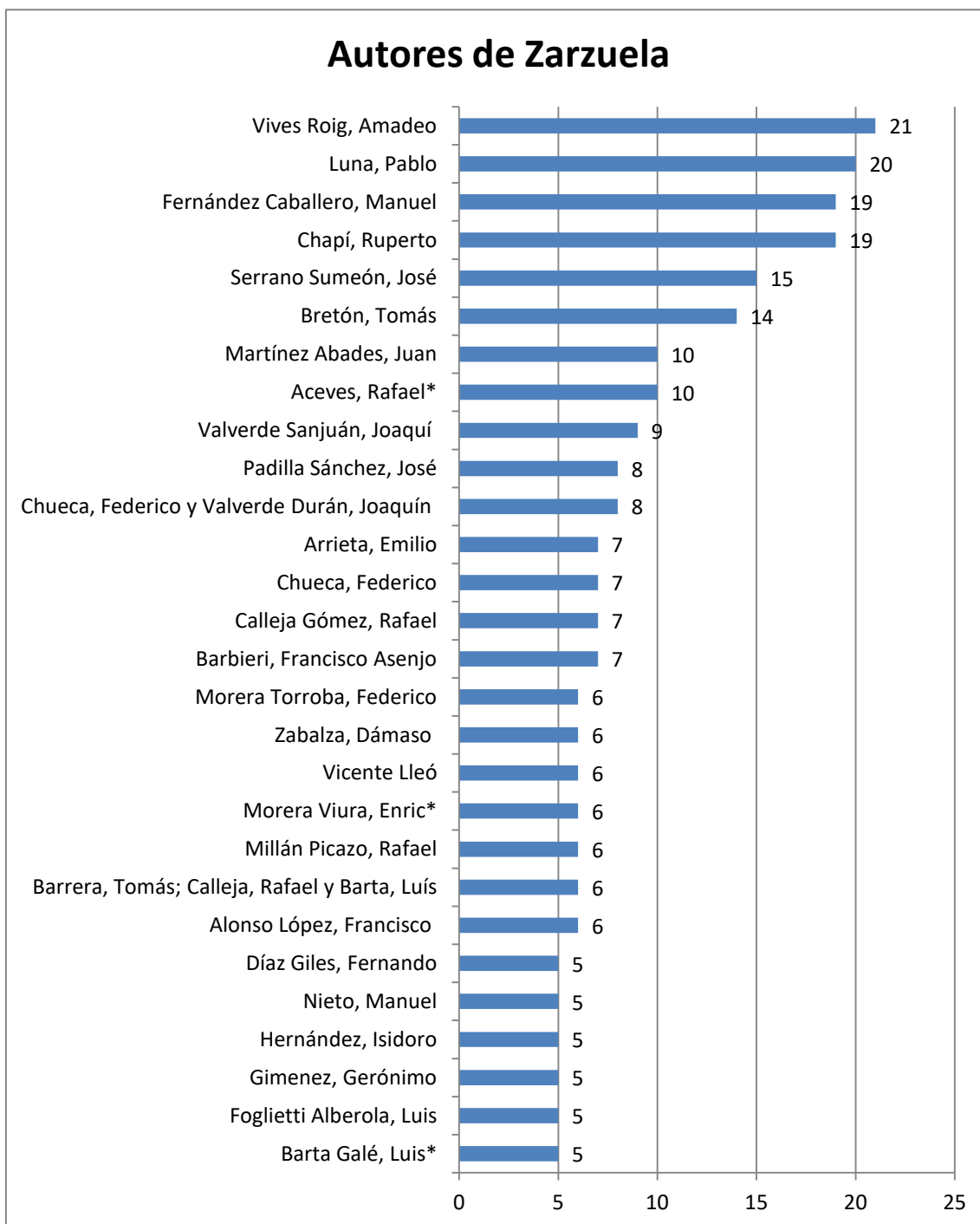
[<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic/search/searchterm/Rollos%20pianola/pag e/2>]

7. Anexos



[Gráfica 1]

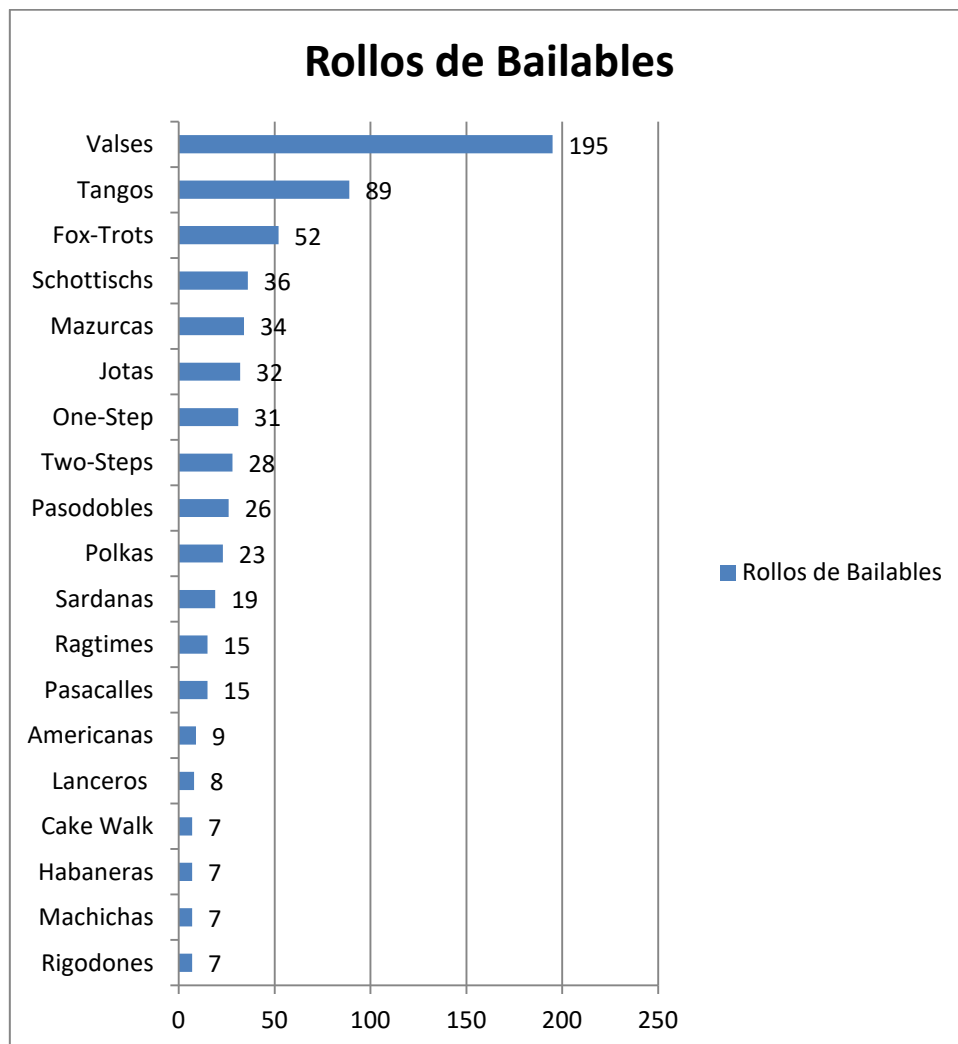
Autores con mayor número de rollos en el catálogo de 1919 de Victoria.



[Gráfica 2]

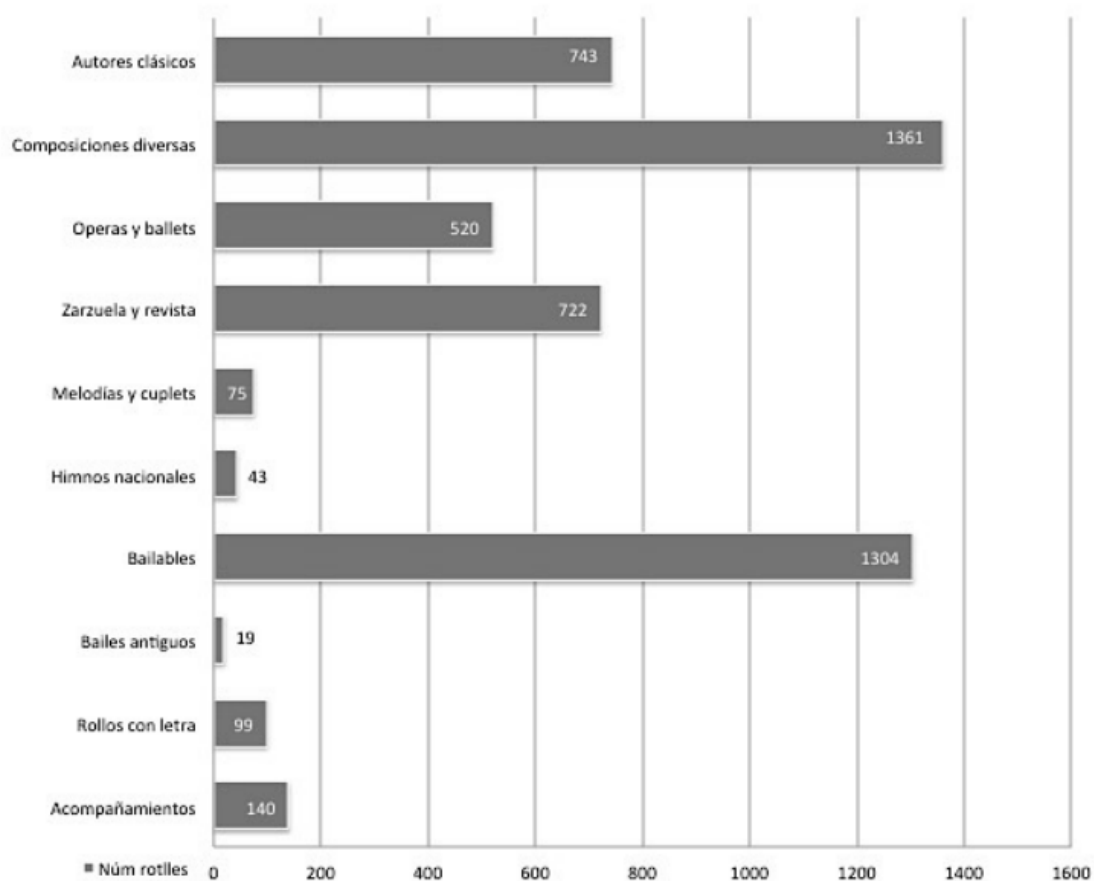
Autores de zarzuela con mayor número de rollos en el catálogo de 1919 de Victoria.

*Los artistas con asterisco requieren de un estudio más profundo.



[Gráfica 3]
Bailables con mayor número de rollos en el catálogo de 1919 de Victoria.

Catàleg Victoria (1929). Nombre de rotlles per secció.

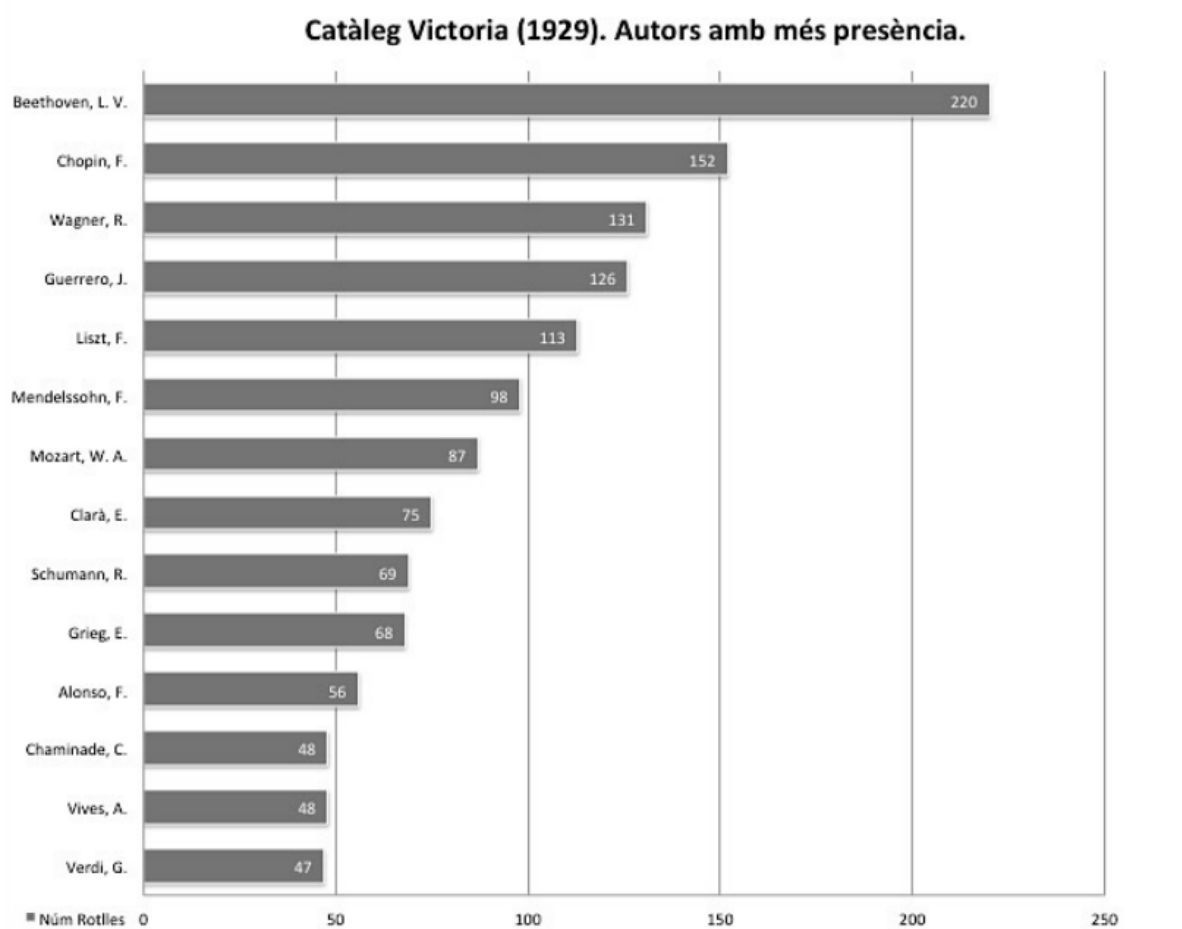


[Gràfica 4]

Número de rollos musicales por sección en el catálogo de 1929 de Victoria.

Extraída de;

[ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág.207.]



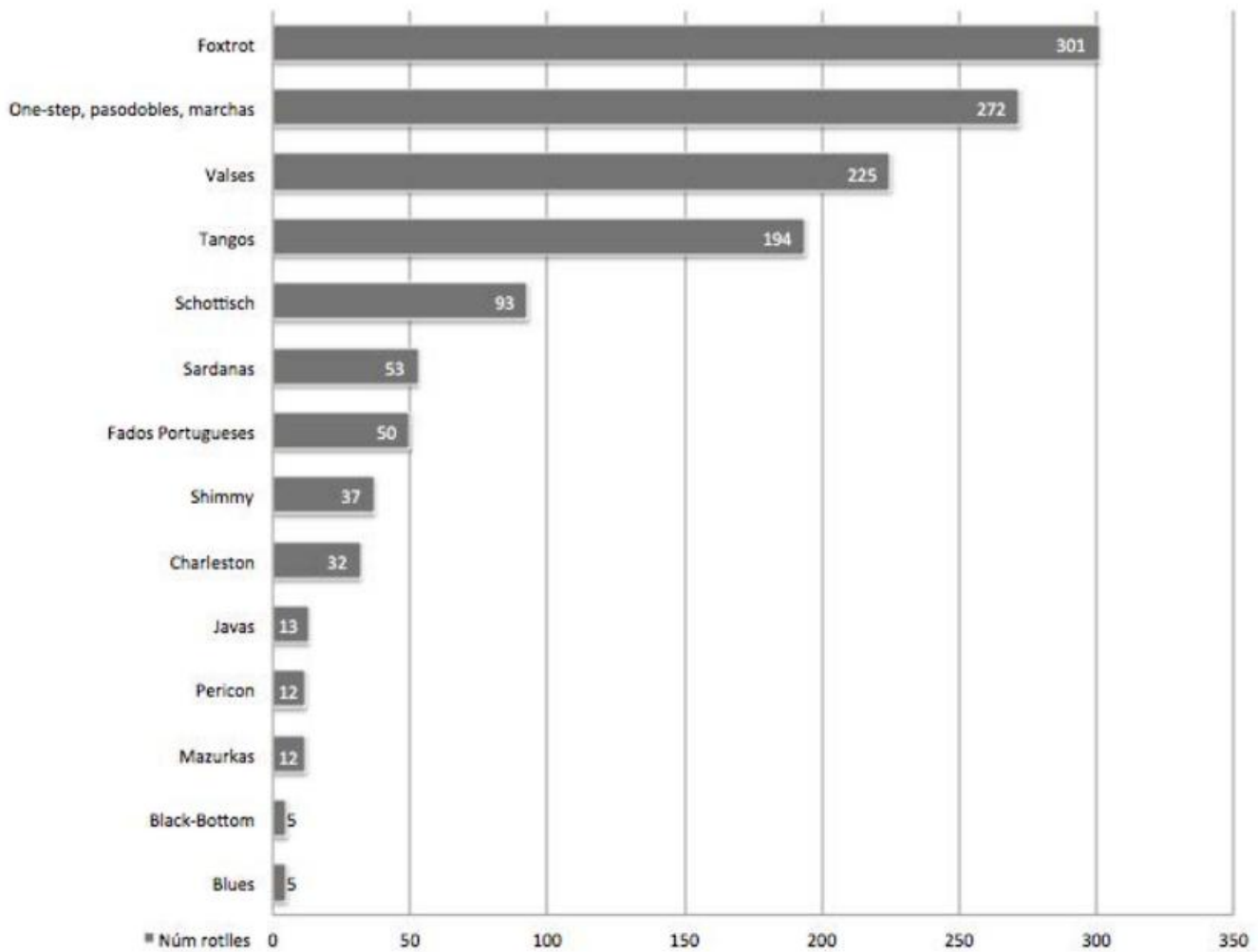
[Gràfica 5]

Autores con mayor número de rollos en el catálogo de 1929 de Victoria.

Extraída de;

[ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág.208.]

Catàleg Victoria (1929). Secció "Bailables"



[Gràfica 6]

Bailables con mayor número de rollos en el catálogo de 1929 de Victoria.

Extraída de;

[ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág.211.]



[Imagen 1 y 2]

A mano izquierda Edwin S. Votey, inventor del *Piano Player*, obsequiando al museo de Smithsonian con un modelo primigenio del artefacto el 7 de diciembre de 1922. A mano derecha *el Pianola*, artilugio confeccionado por Aeolian tras adquirir los derechos de autor del *Piano Player*. Obsérvese como el mecanismo es externo al pianoforte.

Extraídas de;

[Imagen 1]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/First_Pianola.jpg

[Imagen 2]

[ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág.31.]



[Imagen 3]

Fotografía de un *Player Piano*, la inherente vinculación del sistema neumático al instrumento ejemplifica un artilugio completo de forma independiente que, asimismo, concede sus teclas al intérprete. Si bien la pianola nunca dejó de ser un piano, no será hasta la consagración del *Player Piano* que encarne tanto la figura del instrumento tangible como del medio de transmisión sonora.

Extraída de;

[http://www.pianola.org/images/imagebox/historyjpps_pianolapiano.jpg]



[Imagen 4]

El rollo de pianola puede ser considerado como el corazón del instrumento. Suplantó las manos del intérprete ejerciendo la música con sus propios mecanismos. Con el paso del tiempo, incluso, relegó toda necesidad de articulación humana. Sus tiras de papel perforado custodian los datos de las notas ejecutadas y suponen un soporte de grabación musical prácticamente inalterable al paso del tiempo.

Extraída de;

[<https://mnactec.cat/assets/uploads/objects/12828-600x396.jpg>]



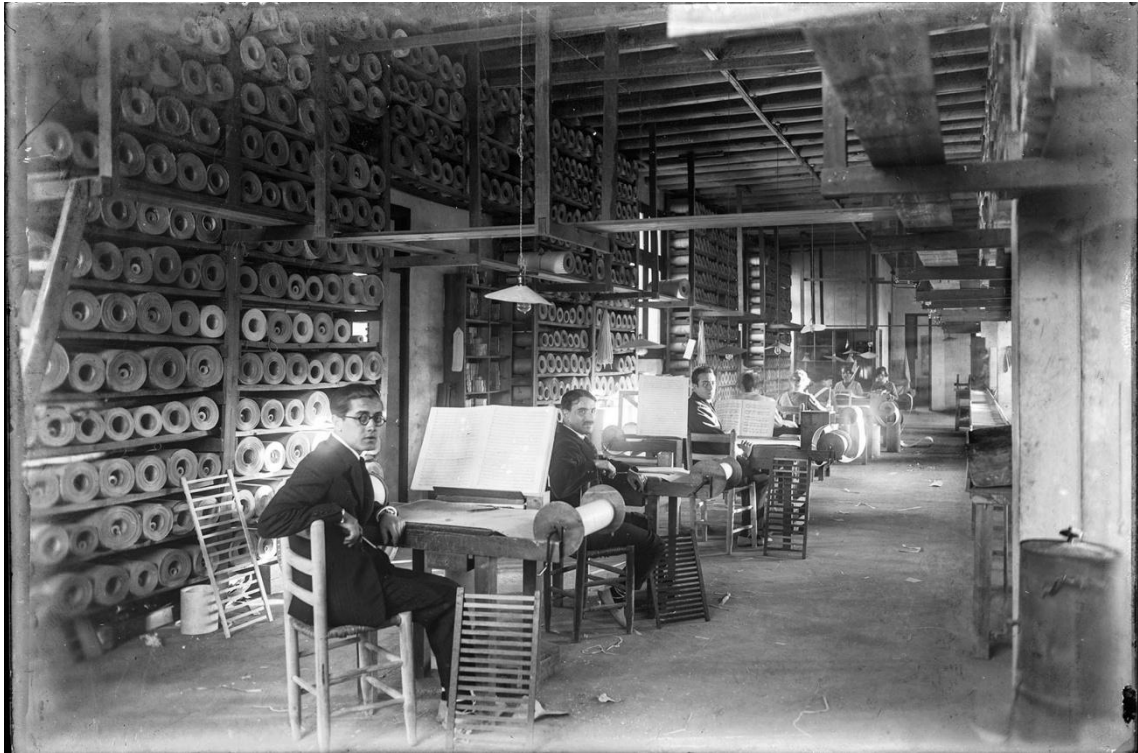
[Imagen 5]

Fotografía de la fábrica de Blancafort, conocida popularmente como La Solfa. Según parece, el apodo fue gratamente instaurado entre la población de la Garriga. Sobre tal denominación léase el escrito siguiente; *“Es parlava de les noies que picaven solfa. N'hi havia moltes ja, i moltes aspirants [...] Miraré - deia una veïna - si me la volen a "picar pianos". L'altre respongué Apa tu!, picar pianos! I la mare de la noia aclarí Bueno... solfa... és igual!”*.¹⁶⁶ En cualquier caso, tras la decadencia del instrumento mecánico la institución se consagró como productora de jabones y colonias, hasta 1965, cuando un incendio destruyó el edificio que Manuel Joaquim Raspall Mayol había erigido en 1912.

Extraída de;

[<https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/imatges/5941573f7f327139857d2173>]

¹⁶⁶ BLANCAFORT de ROSELLÓ, Pere. “La música se’ns torna negoci”. *La Garriga, el balneari i jo*. Op. Cit. Pág. 89.



[Imagen 6]

Manuel Blancafort, Joan Alius y otros trabajadores de la Fábrica Blancafort transcribiendo partituras a un modelo de cartón. Sobre el proceso de elaboración léase la cita siguiente; *"La fase inicial es duia a terme a la secció de transcripció musical. Allí confeccionaven els models o patrons a partir dels quals s'elaborarien els rotlles. Per a fer els models es partia de les partitures originals [...] exigia uns coneixements musicals[...] damunt una taula un rotlle de cartó – que s'anava des-bobinant [...] tenia marcades longitudinalment 88 línies equidistants i paral·leles. A cada una d'elles corresponia una nota del piano"*.¹⁶⁷

Extraída de;

[<https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/imatges/5941573f7f327139857d2175>]

¹⁶⁷ ROQUER, Jordi. Els sons del paper perforat : aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola. Op.Cit. Pág. 153



[Imagen 7]

Fotografía del Angelous Hall en Rambla Catalunya cuya creación responde a la unión empresarial de Victoria, la marca Angelous y los hermanos Guarro. Se puede leer en su fachada “pianos, órganos y rollos de música” en representación del producto ofrecido.

Extraída de;

[\[https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/imatges/594157407f327139857d2181\]](https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/imatges/594157407f327139857d2181)



[Imagen 8]

En la fotografía superior se exhibe a Bernabé Simarra, en 1915, impartiendo clase en la academia de danza que instauró en Barcelona durante la segunda década del siglo XX. Por su extraordinario carácter animado y la llamativa indumentaria que portaba le apelaron “El Rey del Tango”. Léase el siguiente abstracto con tal de verificar su envergadura en la ciudad condal; *“Tanmateix, serà el ballarí argentí Bernabé Simarra qui introduirà i ensenyarà a ballar el tango a Barcelona. Aquest fet serà la conseqüència que a la Ciutat Comtal, imitant París, [...] la burgesia barcelonina li entri la febre d’aprendre a ballar el tango, sent fins i tot, més atrevida que els mateixos portenys”*.¹⁶⁸ Podemos presuponer la envergadura que supuso el tango en Catalunya en la venida de Simarra, uno de los más célebres bailarines de Bueno Aires.

Extraída de;

[ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936). Op.Cit. Pág. 439.]

¹⁶⁸ ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936). Op.Cit. Pág. 438.



[Imagen 9]

Libertinaje, locura, extravagancia, e incluso, como ya se ha advertido al lector anteriormente, algún que otro toque propio de los simios. ¡¡Cuán contrapuestos son los elegantes ropajes de los despreocupados danzarines a sus abruptos movimientos!! El cake-walk despertó en la sociedad prácticamente todas las fascinaciones de las bajas pasiones. Aunque, nada más lejos de la realidad, ¿quién no disfrutaría en una escena tan agradable como la que se escenifica en la imagen superior?

Extraída de;

[Catalunya. *La Esquella de la Torratxa*. L'últim figurí de la dansa. [5-2-1904] Núm1309. Extraído de; ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. *Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936)*. Op.Cit. Pág. 411.]



[Imagen 10]

Cuando el fox-trot eclosionó en la sociedad ya no hacía falta demostrar la locura intransigente que irradiaba de la tendencia americana, trastorno, que ya era más que conocido en la sociedad. Por ende, una mera caricatura, prácticamente sin testimonio del fenómeno, era más que suficiente para ejemplificar los géneros de baile que tanto habían escandalizado a la población, ¿bailes de perdición? Quizás, pues una mera imagen excéntrica parecía difundir los ideales arquetípicos del fox-trot; la despreocupación y la diversión.

Extraída de;

[PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920 – 1965*. Barcelona. Op.Cit. Pág.16.]

Al compás del Charleston....



LAS MEDIAS "EVA" OFRECEN UN ENCANTO MAS A LA MUJER

Las medias «EVA» por la resistencia de sus finísimas mallas y por su elegancia son las preferidas para bailar ese moderno y exótico baile Charleston. Es la marca cuyo arraigado prestigio, proviene de la rigurosa inspección que se observa en cada par de medias «EVA», eliminando por lo tanto toda imperfección en el tejido, asegurando así su máxima duración. Rechace cuantas imitaciones le ofrezcan, ninguna le dará igual satisfacción.

Por si intentaran sorprender su buena fe, en medio de una confusión de marcas, de las muchas que hoy se han lanzado al mercado, recordo que a usted que, cada media «EVA» lleva calado este símbolo en la parte superior. Sólo así son legítimas.

SE FABRICAN EN SEDA NATURAL, SEDA ARTIFICIAL Y SEDALINA EXTRA

UNICOS CONCESIONARIOS PARA TODA ESPAÑA

CASA VILARDELL

FÁBRICA DE GÉNEROS DE PUNTO

CENTRAL: Hospital, 36 y 38. - SUCURSALES: Cande Asado, 8; Fontanella, 17; Barbaná, 18 bis; Carnaa, 73 y Riera Baja, 28. - ALMACÉN: Alta San Pedro, 68
TELÉFONOS: 3635 A. 3639 A. 4621 A., 1044 S. P. - Apartado de Correos 803. - Dirección Telefónica y Telefónica: "MEDIAS"

[Imagen 11]

Panfleto propagandístico que asocia la producción de medias con la última moda en Barcelona, según parece, las medias EVA, por sus resistentes y elegantes mallas, eran la prenda de vestir preferente para bailar el charlestone, o al menos, eso trata de sugerir el falaz volante superior. En cualquier caso, queda patente el peso de la danza en la población, que incluso, se utilizó como reclamo publicitario.

Extraída de;

[ESPORRÍN PONS, Maria Montserrat. Societat i espectacles musicals a Barcelona (1881 - 1936). Op.Cit. Pág. 428.]

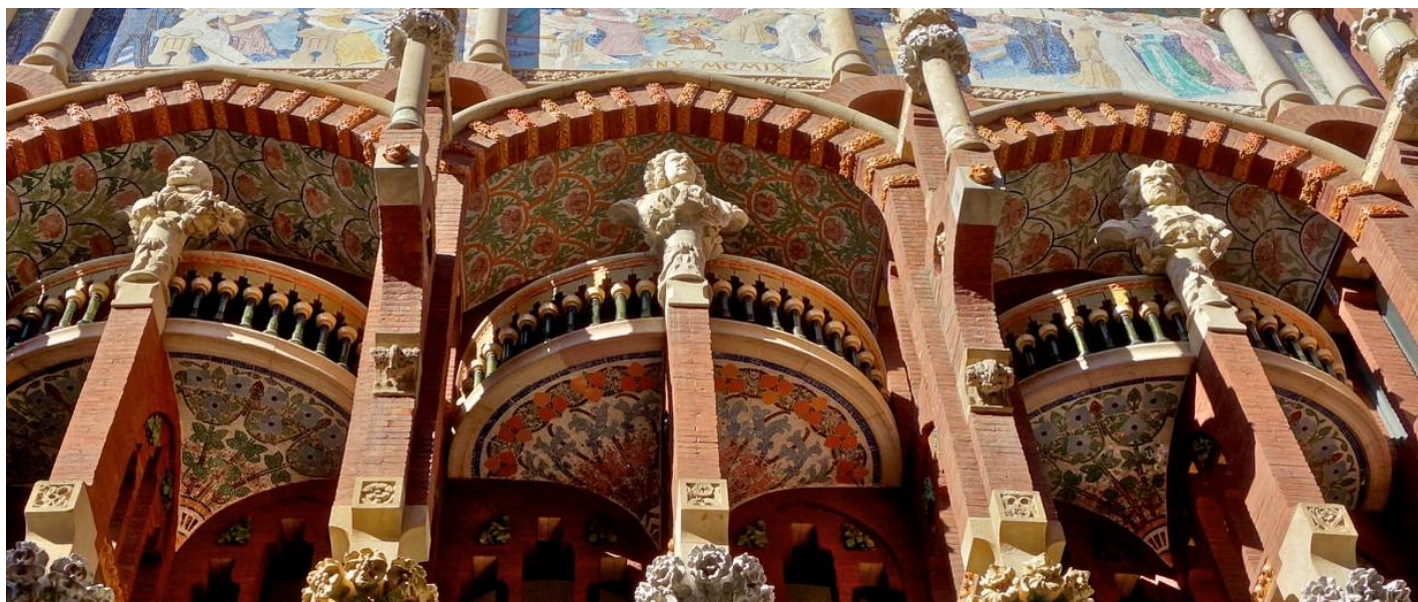


[Imagen 12]

Sobre la influencia ulterior de Beethoven, es representativo el cuadro del austriaco Josef Danhauser, de 1840, *Liszt fantaseando en el piano*. El célebre maestro húngaro, Franz Liszt, toca un pianoforte coronado por el busto de Beethoven. Alrededor del instrumento se representan, de forma reverencial, y en comunión con el fenómeno sonoro, todo un conjunto de personajes ilustres en la dramaturgia y la música del siglo XIX; Alejandro Dumas, George Sand, Victor Hugo, Paganini, Rossini y Marie d'Agoult. Por todo ello, la imagen de Beethoven es moldeada por Danhauser como pilar fundamental de la corriente romántica.

Extraída de;

[\[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1840_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_anagoria.JPG\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1840_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_anagoria.JPG)



[Imagen 13]

Fachada del Palau de la Música, de izquierda a derecha, en representación de la música clásica, se aglutinan los bustos de Palestrina, Bach y Beethoven. Toda una declaración de intenciones sobre la concepción que surgió hacia la tradición histórica sonora.

Extraída de;

[<https://ispaniagid.ru/wp-content/uploads/2015/05/Nicolas-Blanzac-1.jpg>]