

ELS SONS OCULTS DEL PAPER PERFORAT

JORDI ROQUER GONZÁLEZ

RESUM

La pianola representà un autèntic fenomen de masses durant les tres primeres dècades del segle passat. La seva història ens proporciona un interessant relat sobre el naixement de les grans indústries musicals, els inicis de la difusió massiva de música o el canvi de paradigma que suposa disposar, per primera vegada, de la música desitjada en el moment escollit. El present article parteix d'una breu contextualització històrica i tecnològica per abordar, tot seguit, el fenomen de la pianola a Catalunya a partir d'unes fonts que, malgrat el seu alt interès, han estat molt poc explotades. Lluny de presentar una anàlisi quantitativa i sistemàtica sobre aquests materials, l'objectiu d'aquest article és mostrar el potencial del rotle de pianola com a testimoni del nostre passat, tant des de la perspectiva estrictament sonora com des de la vessant sociocultural que se'n pot desprendre.

PARAULES CLAU: pianola, rotle de pianola, rotle d'artista, piano reproductor, Victoria, La Solfa, Manuel Blancafort, la Garriga, Barcelona, Catalunya, Mas Roger.

THE HIDDEN SOUNDS OF THE PERFORATED PAPER

ABSTRACT

The player piano represented a true mass phenomenon during the first three decades of the last century. Its story gives us some interesting information about the birth of the great music industries, the beginnings of the massive distribution of music and the paradigm shift related to the capacity of choosing the desired music in the desired moment. This article starts with a brief historical and technological contextualization to address immediately the study of the player piano phenomenon in Catalonia from some documentary sources that, despite their high interest, have not been widely exploited. Far from presenting a systematic and quantitative analysis of these materials, the aim of this article is to show the potential of the player piano roll as a witness of our past, both from the musical and social perspective.

KEYWORDS: player piano, player piano roll, artist roll, reproducing piano, Victoria, La Solfa, Manuel Blancafort, La Garriga, Barcelona, Catalonia, Mas Roger.

1. INTRODUCCIÓ: CONSIDERACIONS TÈCNIQUES I CONTEXTUALS

La pianola és el resultat d'un llarg procés d'hibridació tecnològica fruit d'una vella aspiració: capturar la música per poder gaudir de la seva reproducció de manera automàtica. Malgrat que els orígens d'aquest anhel es perden en el temps, durant el segle XIX l'acceleració exponencial en matèria tecnològica donarà grans resultats en l'àmbit de la reproducció mecànica de la música. El sistema de targetes de cartró perforat emprat per la indústria tèxtil o la palanca pneumàtica de Charles Barker¹ són alguns dels avenços que tenen una incidència notable en la concepció de la pianola. Entre els seus predecessors més directes, cal citar el piano Debain, que funcionava per mitjà d'unes plaques de cartró amb pues, o el *pianista*, construït l'any 1863 per Jean Louis Forneaux aprofitant la transmissió pneumàtica de Barker. No fou fins a l'any 1895, però, que Edwin Scott Votey presentà a Detroit el primer model del que avui es coneix com a *piano player*: un artefacte que s'adossava al teclat del piano fent-ne sonar les tecles de manera automàtica. L'empresa nord-americana Aeolian² s'hi interessà ràpidament i va persuadir Votey per registrar conjuntament la patent del nou enginy. D'aquesta manera, sortia al mercat el *pianola*, un model de *piano player* (inspirat probablement en el *pianista* de Forneaux) que, gràcies al seu enorme èxit, va popularitzar el seu nom arreu del món. Quan poc després, Theodore P. Brown incorpora el mecanisme del *piano player* al cos d'un piano vertical, el nou instrument és rebatejat amb el nom de *player piano* en contraposició als anteriors models de tipus *push-up*.³ A França se'l coneixerà com a *piano automatique*, mentre que a Espanya el terme més emprat serà *autopiano* (Gallego, 2012, p. 594).

La mecànica del *player piano* es basa en un sistema pneumàtic que, per mitjà d'uns pedals, posa en moviment un rotlle de paper perforat. El paper llisca per damunt d'un lector amb 88 orificis connectats a les 88 tecles del piano.⁴ Quan els forats del paper permeten l'entrada d'aire en el sistema, es genera un canvi de pressió que acciona la tecla corresponent. Per mitjà d'uns controls manuals situ-

1. Per a més informació sobre la palanca de Barker, vegeu CAMPO OLASO, 2012; per ampliar la informació sobre els antecedents de la pianola, vegeu McELHONE, 2004; MUNS, 2005; DOLAN, 2009.

2. Abans d'especialitzar-se en la tecnologia de la pianola, Aeolian ja era una empresa cèlebre gràcies als orgues Orquestrelle i Aeolian Organ, els dos comercialitzats l'any 1878 (HOFFMANN, 2005).

3. El terme *push-up* fa referència a la necessitat de 'fer pujar' el *piano player* sobre el teclat d'un piano convencional.

4. El format de 88 notes s'estableix com a estàndard l'any 1908, tot i que fins ben entrada la dècada dels vint l'anterior estàndard (de 65 notes) coexistirà amb els *full scale* de 88. Entremig dels dos sistemes, trobem diverses propostes com la de Hupfeld (73 notes) que no quallen comercialment (McELHONE, 2004, p. 24).

ats davant del teclat, l'usuari pot modificar la velocitat del rotlle, el volum i fins i tot accionar el pedal de *sustain*. D'aquesta manera, paràmetres tan fonamentals com el *tempo* i la dinàmica queden a mercè del criteri i la destresa tècnica del pianolista.⁵

És interessant veure fins a quin punt aquestes prestacions feien de la pianola un artefacte a mig camí entre l'aparell reproductor i l'instrument musical. Si per alguns la simple reproducció automàtica del piano ja era tot un esdeveniment, la gestió d'aquests paràmetres essencials de la música representava, també, la possibilitat de posar-se en la pell d'un autèntic intèrpret. De fet, la idea de «tocar» el piano sense necessitat prèvia d'estudiar hores i hores fou un dels arguments habituals dels anuncis de pianoles. Una idea que avui ens pot semblar ridícula, però que cal emmarcar en el pensament d'una societat enlluernada per un progrés tecnològic que en pocs anys havia simplificat dràsticament moltes de les tasques de la vida quotidiana. Per als publicistes de la pianola, l'activitat musical —entesa sobretot com a entreteniment dins de la llar burgesa— entrava de ple en el conjunt d'activitats que la tecnologia podia optimitzar. I encara existeix una altra raó que situa la pianola en una posició privilegiada entre els capricis tecnològics de la burgesia de principis del segle XX: el seu resultat sonor. Mentre que aparells coetanis com el fonògraf o el gramòfon competien entre si en una cursa per oferir una reproducció cada cop més fidel a la realitat —d'aquí el concepte d'*alta fidelitat* que ha arribat fins als nostres dies—, la pianola no necessitava imitar cap so; senzillament feia sonar un instrument real.

Un breu repàs a les estadístiques ens confirma l'enorme rellevància del fenomen de la pianola: l'any 1914 als Estats Units es fabriquen 244.000 pianos i 80.000 pianoles. El nou artefacte representa, per tant, un quart del volum total de pianos venuts en un any. Aquesta proporció creix de manera vertiginosa i, en només dos anys, les pianoles ja representen un 65 % de les vendes anuals de pianos (Gaddis, 2009, p. 28). L'any 1923 el fenomen assoleix el seu punt àlgid pel que fa a vendes: només aquell any es construeixen 170.500 pianoles, 12.600 pianos reproductors verticals i 5.300 pianos reproductors de cua (Muns, 2005, p. 1). Aquestes xifres col·loquen 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 (Dolan, 2009, p. 14). Finalment, una perspectiva més general ens mostra el volum mitjà de vendes anuals entre 1900 i 1930: 200.000 pianoles i 5.000.000 de rotlles. En aquest període, la indústria de la pianola genera un benefici mitjà anual de 100.000.000 de dòlars (Dolan, 2009, p. 17).

5. Cal reivindicar la figura, avui oblidada, del pianolista com a intèrpret especialista en diverses tècniques per a l'execució d'aquest instrument. Un repàs a les hemeroteques de l'època ens permet comprovar com a Barcelona la sucursal de la casa Aeolian oferia cursos de formació per a pianolistes seguint el model de la Danquard Player Action School de Nova York (GADDIS, 2009, p. 28).

2. LES PARTICULARITATS DEL ROTLLE DE PIANOLA: TRANSCRIPCIONS I ENREGISTRAMENTS

Existeixen dues tipologies ben diferenciades de rotlle de pianola: el rotlle transcrit —que representa la major part de la producció— i el rotlle enregistrat. Les matrius originals dels rotlles transcrits eren fetes per un escriptor que traslladava els valors d'alçada i durada de la partitura al rotlle de paper. D'aquest paper on s'havien dibuixat les proporcions de la música escrita, se'n perforaven mecànicament les còpies desitjades. Sovint, els mateixos compositors de les obres eren convidats a supervisar el procés d'edició final tant pel que fa a la correcta alineació dels forats com a les indicacions interpretatives que acabarien estampades sobre el paper. Entre tot un seguit de possibles indicacions escrites, el rotlle contenia dues línies —una de *tempo* i l'altra de dinàmica— que guiaven el pianolista en l'execució de l'obra. La gestió del *tempo* es feia per mitjà d'un sistema anomenat *metrostyle*,⁶ que, juntament amb el *themodist*,⁷ ofería un ventall de possibilitats per a la interpretació força obert. A aquests elements cal afegir tot un seguit de tècniques (com per exemple l'ús de petits cops amb els pedals) que encara ampliaven més aquesta variabilitat interpretativa. Bona part dels elements gràfics del rotlle eren, per tant, indicacions que cada pianolista podia interpretar a la seva manera. Quan aquest contingut gràfic era validat pel mateix autor de l'obra, el rotlle ofería la possibilitat d'executar la música segons el criteri del mateix compositor. Un concepte força proper a la «versió autoritzada» que trobarem anys més tard en una consolidada indústria discogràfica de la música clàssica.

Si abans parlàvem de la pianola com un híbrid entre instrument i aparell reproductor, és fàcil comprovar com les particularitats del rotlle de paper perforat també situen aquest suport sonor en un curiós espai a mig camí entre la partitura i l'enregistrament: partitura, perquè el rotlle conté una quantitat important d'informació gràfica que el pianolista va interpretant a temps real; enregistrament, perquè almenys dos paràmetres —l'alçada i la durada de les notes— estan del tot fixats per la perforació del paper.

Però encara hi ha una raó més contundent per atorgar al rotlle de pianola la condició d'enregistrament: el 1904 l'empresa alemanya Welte Mignon patentà un sistema de perforació que permetia crear les matrius mitjançant una interpretació real des del piano. Uns petits llapis connectats a cada martell de l'instrument marcaven les notes sobre un rotlle de paper que rodava a velocitat constant, mentre un altre sistema codificava la velocitat en què es movia cada martell. Amb aquesta tècnica, tant el *tempo* com la dinàmica quedaven fixats en el paper, i es donava vida a una nova tipologia de rotlle —conegut comercialment com a *artist roll*—

6. En la majoria de casos, el *metrostyle* sol ser representat per una línia vermella més fina, mentre que la dinàmica sol ser representada per una línia de punts.

7. El terme *themodist* (que prové de la combinació dels mots *theme* i *distinguish*) permet separar la melodia de l'acompanyament atorgant-los un volum diferenciat a cadascun. No totes les pianoles disposaven d'aquest sistema.

per a la reproducció del qual també aparegué un nou model d'instrument: el piano reproductor.⁸

Amb l'arribada de la tecnologia del piano reproductor i la possibilitat d'enregistrar interpretacions reals, molts pianistes van optar per aquest suport en detriment del cilindre de cera i del disc (Dolan, 2009, p. 18; Day, 2002, p. 24). La llista de músics que van utilitzar aquesta nova tecnologia inclou bona part dels pianistes i compositors de renom vius entre 1904 i 1930.⁹ Sovint, els contractes entre aquests músics i les grans empreses implicaven una promoció mútua on l'artista ofería un testimoni la sinceritat del qual cal posar en dubte: el compositor/pianista cobrava no només per efectuar enregistraments, sinó també per promoció les virtuts del sistema, unes virtuts basades en una noció d'*autenticitat interpretativa* que sovint quedava més a prop de l'estratègia de màrqueting que no pas d'un criteri estrictament musical. Els detractors del rotlle d'artista solen criticar la poca fiabilitat dels sistemes de codificació de la dinàmica i l'elevat grau d'edició posterior al qual eren sotmesos aquests enregistraments. Es tracta d'un debat obert en què no hi ha consens i on la manca de documentació tècnica (cal tenir en compte que la majoria de patents no han arribat als nostres dies) fa molt difícil arribar a un veredict final. Malgrat tot, sembla que Welte Mignon disposava d'un sistema de codificació de la dinàmica més complex i elaborat que la resta de companyies. Mentre que pràcticament tots els rotlles d'altres empreses feien un ús exagerat del rang dinàmic, els rotlles Welte treballaven amb un rang força més reduït i, en canvi, obtenien un resultat molt més creïble. Del contracte de gravació de la pianista britànica Fanny Davies, conservat al Royal College of Music de Londres, es dedueix clarament que Welte fou l'única companyia que no demanava als pianistes que supervisessin l'edició del rotlle; se l'escoltaven i, si no els agradava, el tornaven a enregistrar. Aquest fet ens fa pensar que Welte Mignon disposava d'un procés d'enregistrament del contingut dinàmic força més automatitzat que la resta de companyies (Peres da Costa, 2012, p. 30) i que, si aquestes exageraven el rang dinàmic, era per demostrar una capacitat de contrast que, més que respondre a la realitat, responia a la pretensió de simular-la.

3. MÉS ENLLÀ DE LA MÚSICA

El cert és que, mentre que molts historiadors de la música s'han interessat pel rotlle d'artista com a pur enregistrament sonor, pocs han tractat el tema des d'un punt de vista més ampli qüestionant l'impacte que aquesta tecnologia va

8. El piano reproductor o *reproducing piano* disposa d'un sistema que permet descodificar el contingut dinàmic de l'enregistrament original gràcies a unes perforacions addicionals ubicades a un lateral del rotlle.

9. A *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index* (SITSKY, 1990a i 1990b) trobareu una llista exhaustiva dels pianistes que van enregistrar rotlles amb aquesta tecnologia. Està editat en dos volums, un indexat per compositors i l'altre per pianistes.

exercir sobre la vida dels músics, sobre el naixement de la indústria musical moderna o, fins i tot, analitzant la seva incidència en el nostre pensament musical actual. Als Estats Units, el naixement de la indústria de la pianola va permetre, per exemple, que molts pianistes negres gaudissin d'una inaudita estabilitat econòmica gràcies a la invisibilitat que els donava l'enregistrament per a piano reproductor. L'auge de vendes que experimentà la indústria del rotlle, acompanyat de la progressiva organització dels drets d'autor, va fer que molts pianistes i compositors negres es beneficiessin de la gran demanda d'enregistraments de, per exemple, les noves músiques derivades del *jazz*. És un dels molts efectes col·laterals d'una nova tecnologia que, d'altra banda, suposava també la substitució de l'home per la màquina a molts teatres, cafès i cinemes d'arreu del món. Una autèntica metamorfosi del sistema establert associada a un canvi de paradigma tecnològic que va més enllà de l'àmbit estrictament musical. Tant és així, que l'any 1920 la pneumàtica de la pianola inspirà l'enginyer Edward Link —fill del fundador de Link Piano & Organ Company— per imitar el moviment dels avions en la patent del primer simulador de vol (Woolley, 1993). Pocs anys més tard, la mateixa tecnologia seria la base per al disseny dels primers míssils dirigits, projecte en el qual participà el mateix Edwin Scott Votey.

Però més enllà del camp de la tecnologia, cal contemplar la pianola com a precedent d'alguns fenòmens musicals que actualment tenen una notable rellevància social. Els anomenats *text rolls*,¹⁰ per exemple, són l'avantpassat directe del karaoke, i el fet que hagin arribat als nostres dies força més deteriorats que la resta de rotlles, ens permet constatar l'èxit que tingueren en el seu moment. Un cas encara més actual és el del Guitar Hero, un joc per a videoconsola que consisteix a emular un virtuós guitarrista responent a temps real a les exigències interpretatives de solos de diversa dificultat. Igual que la pianola, el Guitar Hero demana executar amb solvència quasi professional la complexitat rítmica d'aquell fragment musical que juguem a interpretar. En els dos casos, l'usuari es rendeix a una mateixa atracció: *corporalitzar* l'experiència sonora per anar més enllà de l'escolta passiva. D'aquesta manera, s'utilitza l'obra musical i part de les seves significacions culturals per transformar l'estètica del virtuosisme en pràctica compartida socialment.

Una altra perspectiva prou interessant és la que es desprèn del discurs comercial dels cartells de la pianola. Portant un xic més enllà la reflexió presentada a l'inici de l'article, podem afirmar que bona part d'aquest discurs s'articula —i s'ha d'interpretar— en clau de gènere. En un percentatge elevadíssim d'anuncis trobem la dona representada per mitjà d'un model estereotipat de la perfecta intèrpret que, sense necessitat de coneixements musicals, complau els desitjos del ma-

10. Els rotlles amb text, pensats per acompanyar el cant, van gaudir d'una gran popularitat sobretot als Estats Units. En alguns casos, el rotlle amb text podia arribar a contenir l'ordre d'aturar la pianola per explicar un acudit que era llegit des del mateix rotlle (GADDIS, 2009, p. 29). Comprovem, per tant, com en determinats casos el rotlle de pianola podia arribar a funcionar com a element d'ordenació espacial i temporal de l'oci.

rit. Des d'un preludi de Chopin al més modern dels *ragtimes*, el vast repertori de la pianola representa un menú on —si se'm permet el símil culinari— la dona exerceix de cuinera de l'entreteniment sonor de la família burgesa. Com a contrapunt, Brian Dolan (2009, p. 18) ens proposa entendre part de l'interès del gènere masculí vers la pianola per mitjà del que ell anomena *masculinitat de la mecanització*, a través de la qual l'home també pot interessar-se per la música gràcies a la vinculació del nou artefacte amb la mecànica i les noves tecnologies.

4. EL FENOMEN DE LA PIANOLA A CATALUNYA

A casa nostra, la història de la pianola va estretament lligada a una iniciativa empresarial poc coneguda però de gran interès: la casa Victoria de la Garriga. Fundada per Joan Baptista Blancafort, pare del compositor Manuel Blancafort i propietari del cèlebre Balneari Blancafort, Victoria va ser pionera a la península Ibèrica en la producció de música per a pianola, i va arribar a exportar els seus rotlles a bona part d'Europa, Amèrica i Oceania.

Farmacèutic de professió, Joan Baptista Blancafort (1866-1948) va ser un gran aficionat a les noves tecnologies. Apassionat de la fotografia, la telegrafia, la meteorologia i l'astronomia, des de jove mostrà, també, un profund interès per la música. Estudià piano amb Joan Baptista Pujol (mestre, entre d'altres, de Vidiella, Granados o Vinyes) i teoria amb Antoni Ribera. Cap a l'any 1890 fundà el cor l'Espiga amb una trentena d'homes que arribaren a cantar un repertori d'obres força extens, que inclouïa un bon nombre de composicions pròpies. L'activitat del cor esdevingué d'una certa notorietat almenys dins del context de la Garriga, on pràcticament tothom coneixia el seu local d'assaig com «el coro» (Blancafort, 1976).

L'any 1905 Joan Baptista va adquirir una pianola Angelus per al balneari i poc després va acceptar fer-se càrrec de la representació de la marca a Catalunya. La seva passió compartida vers la tecnologia i la música el van empènyer a provar de fer una matriu de rotlle de manera artesanal. Amb molt d'enginy va perforar manualment uns metres de paper amb una de les seves obres preferides: el preludi de *Tristany i Isolda* de Richard Wagner; al cap d'un temps ja tenia instal·lat un petit taller al soterrani del balneari per a la producció comercial de rotlles. En pocs anys, Victoria va passar d'un sistema de producció artesanal a competir amb les principals empreses de la indústria musical internacional, i va crear, fins i tot, el subsegell Best per al mercat sud-americà. L'any 1912 s'encarregà a l'arquitecte Joaquim Manel Raspall (1877-1937) la construcció d'un nou edifici per albergar la producció de rotlles. A la Garriga, l'activitat de Victoria va esdevenir molt popular i la gent parlava de «picar solfa» per referir-se a la perforació dels rotlles; per això, la fàbrica era coneguda popularment com «La Solfa».

Manuel Blancafort (1897-1987) fou un dels encarregats de portar a terme les transcripcions de la partitura al paper perforat, activitat que resultaria crucial en la seva formació com a compositor (Aviñoa, 1997, p. 6; Blancafort, 2006, p. 6-8). La

transcripció demanava un treball intens que per força desembocava en un coneixement profund sobre les estructures musicals, un coneixement fruit d'hores i hores de treball gestionant les proporcions d'alçada, durada i alineació de la música. Gràcies a la transcripció (Canals, 1970, p. 9) d'una conversa enregistrada a casa de la pianista Maria Canals, el mateix Blancafort ens parla en primera persona de la seva experiència amb els rotlles de pianola:

El repertori pianístic passava a les matrius tal com l'havia escrit l'autor, però molta de la música instrumental s'havia d'anotar directament de la partitura, fent una síntesi «sur place». [...] Figura't si m'apassionaven aquestes transcripcions [...] que vaig intentar fer una síntesi del *Pierrot Lunaire*! [...] De partitures orquestrals transcrites te'n podria dir moltes però em limitaré a citar-ne dues: *Daphnis* i *Petrouchka*. Imagina't el coneixement que em donava aquest treball tant de l'orquestra com de l'estructura d'obres extenses.

Martí Sunyol (1983, p. 31) també ens ofereix un testimoni interessant parlant-nos de manera ben il·lustrativa del temps emprat en la creació de les matrius:

[...] un preludi de Chopin trigava unes tres hores a transcriure's, una obra llarga com *Scherezade* de Korsakov tres dies!

Cap a finals dels anys vint, l'avenç de les noves tecnologies per a l'enregistrament de discos i el gran auge de la ràdio van fer decreïxer la producció de rotlles de manera dràstica. Arreu del món les principals empreses del sector —algunes de les quals ja havien inclòs el disc en els seus catàlegs des de feia anys¹¹ van reorientar el negoci. A la Garriga, el 1933, la fàbrica va passar a produir colònies i sabons amb el nom comercial Blavi S. L. El 1936, els Blancafort van traspasar l'empresa que va funcionar fins a la dècada de 1970. El 1965 un incendi fortuït va destruir totalment la fàbrica de 1912.

En un article publicat al diari *ABC* el 15 de febrer de 1920 s'anomena una segona fàbrica de rotlles ubicada a Madrid. L'article cita les fàbriques de la Garriga i Madrid com les úniques de la península Ibèrica, i també parla d'un sol fabricant en territori francès. L'estudi de les caixes dels rotlles ens permet concloure que la fàbrica de Madrid pertany a Rollos E. R. A., situada al carrer d'Alvarado número 5. Però malgrat ser els únics fabricants, Victoria i E. R. A. no foren les úniques empreses dedicades al negoci de la pianola: a Barcelona trobem l'editorial Princesa dels germans Moya¹² i les sucursals de les multinacionals Aeolian, al carrer de Bonsuccés, i Hupfeld, al carrer de València. Diana, amb seu central a Madrid, també disposava de sucursal a Barcelona i Victoria complementava l'activi-

11. El cas d'Aeolian n'és un bon exemple: malgrat l'èxit dels rotlles, l'any 1912 l'empresa nord-americana va posar al mercat un gramòfon anomenat Aeolian Vocalion (HOFFMANN, 2005).

12. No s'ha trobat cap documentació sobre Princesa més enllà de la que proporcionen els seus rotlles.

tat de la fàbrica de la Garriga en un local anomenat Angelus Hall. Aquest espai va ser fruit de l'associació de Victoria amb la marca Angelus i els germans Guarro, fabricants de pianos que havien guanyat fama internacional al costat d'altres constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX, com Ortiz & Cussó, Boiselot, Izabal (que portaven la representació d' Aeolian a Barcelona) o Chassaigne (més tard, Chassaigne & Frères).¹³ Moltes d'aquestes empreses mostraven els seus pianos en sales de demostració. Cal tenir molt present el paper d'aquestes sales en l'activitat musical dels grans centres urbans d'inicis de segle: durant les tres primeres dècades del segle XX, la competència entre els principals fabricants de pianos era ferotge (Torras, 1996), i tant arreu d'Europa com als Estats Units s'havia fet molt popular l'ús de *showrooms* on cada empresa organitzava recitals. Amb aquest objectiu, l'any 1912, l'empresa Cussó SFHA va llogar el cinema Lourdes, ubicat a la cruïlla dels carrers de Bertrallans i Canuda de Barcelona, i va donar vida a un dels mítics locals de l'època: la sala Mozart. Un altre espai ineludible era la sala Aeolian, ubicada a la plaça de Santa Anna número 14 fins al mes de maig de l'any 1916, moment en què es va traslladar al passeig de Gràcia número 35 (Fukushima, 2007-2008). La rellevància d'aquestes sales en l'activitat musical de la ciutat fou notable amb actuacions d'artistes internacionals com Arthur Rubinstein, Béla Bartók o Darius Milhaud. La documentació que es conserva en relació amb aquestes sales representa un testimoni de gran valor per a l'estudi de l'activitat cultural en general i la recepció musical en particular. Un bon exemple el trobem en les descripcions (de caire clarament propagandístic) de les audicions de pianola programades setmanalment a la sala Aeolian de Barcelona. Es tracta de petits articles publicats a la premsa que en algunes ocasions ens ofereixen dades molt precises sobre, per exemple, la valoració estètica d'elements estrictament tècnics:

[...] el Sr. Talavera interpretó en la pianola Steinway obras de Chopin, Granados, Wagner, Quintas y Albéniz en la forma brillante y justa de costumbre, llamando poderosamente la atención de los aficionados la nueva transcripción que ha hecho expresamente para rollo de pianola el eminente Agustín Quintas, de los *Murmillos de la selva* con cuyo rollo destacan admirablemente los cantábiles y resultan quizás por primera vez los trémolos verdaderamente pianísticos. (*La Vanguardia*, 22 de juny de 1919)

Tot i la seva brevetat —i sense oblidar la seva naturalesa propagandística—, del text es desprenen alguns elements d'interès. En primer lloc, la importància atorgada a la figura del pianolista, la tècnica del qual va lligada a un segon factor rellevant: la tasca de transcripció. Finalment, el comentari sobre la credibilitat dels *trémolos* ens confirma que el resultat sonor —fruit del desenvolupament tècnic de la pianola— despertava un interès real entre el públic especialitzat.

13. Per a més informació sobre els constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX, vegeu COELLO, 1998; FUKUSHIMA, 2007-2008; MUNS, 2005.

Un altre cas ens permet observar l'ús de la sensibilitat popular com a aliada de les estratègies de màrqueting:

[Programa amb obres de Granados...] [...] interpretadas en el novísimo *dúo-art-pianola-piano-Steinway* eléctrico-reproductor de la interpretación de los grandes pianistas, tocada por el mismo malogrado *Enrique Granados* en Nueva York pocos días antes de su fatal embarque para España, pudiéndose apreciar los más delicados matices, la expresión y el sentimiento de nuestro llorado compatriota. El aparato sublime que le hizo exclamar: «Si mis discípulos de Barcelona lo oyesen, creerían que era yo mismo quien tocaba!» (*La Vanguardia*, 13 d'abril de 1917)

L'escrit ens remet, de nou, a la qüestió de l'autenticitat de les perforacions per a piano reproductor, i ho fa valent-se del testimoni del recentment desaparegut Enric Granados (1867-1916). La càrrega sentimental del missatge resulta una bona aliada del discurs comercial i mata dos pardals d'un tret: per una banda, dóna legitimitat al sistema d'enregistrament en boca del mateix Granados i, per l'altra, desplega el sempre infal·libre reclam de l'obra pòstuma. Seguim, per tant, davant d'uns arguments que cal valorar des de la lògica de mercat i que poden ser altament contrastants amb altres veus.¹⁴ En aquest sentit, és interessant fixar-se en el testimoni de Manuel Blancafort quan ens parla dels rotlles de *Les noces* de Stravinsky perforats pel mateix compositor. Dels manuscrits conservats a la Biblioteca de Catalunya es desprèn que aquestes perforacions per a piano reproductor no sonen com caldria, no per culpa del compositor, sinó de l'inevitable procés d'edició posterior. Segons Blancafort, Stravinsky confià massa en la suposada fidelitat del sistema a l'hora d'enregistrar matisos interpretatius:

Por entonces ya habían aparecido la pianolas que —se decía— reproducían exactamente la ejecución del pianista. Esto ni tan solo era una verdad a medias. Stravinsky creyó demasiado en esta afirmación [...] y esperaba que entre las pianolas y las grabaciones eléctricas en discos pudiera dejar un testimonio del modo de interpretar sus obras. (Fons Blancafort: M 4897/5/9. Biblioteca de Catalunya)

La tesi de Blancafort coincideix, per tant, amb les reserves d'alguns teòrics sobre la codificació de determinats elements interpretatius. Al costat de les veus que darrerament han apuntat en aquesta direcció, cal valorar especialment els escrits de Blancafort com un dels pocs testimonis de casa nostra amb un coneixement directe sobre la qüestió.

14. Vegeu, per exemple, SCHONBERG, 1985; CHIANTORE, 2011, p. 417; PERES DA COSTA, 2012, p. 27-41.

5. L'ESTUDI DELS ROTLLES DE PIANOLA A CATALUNYA

L'any 2009, el grup de recerca Les músiques en les societats contemporànies (MUSC) del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona va portar a terme el que de moment és l'únic estudi fet a Catalunya en relació amb la pianola. El projecte —encarregat pel Departament de Medi Ambient i Habitatge de la Generalitat de Catalunya i el Parc Natural de la Serra de Montsant— va consistir en l'estudi de la col·lecció de rotlles de Miquel Vidal i Llecha (1896-1968) trobada a Mas Roger (Cabacés, el Priorat), i que actualment és a l'Arxiu Comarcal del Priorat.

La troballa va representar un primer contacte amb aquests materials i, malgrat que els objectius del projecte no preveïen l'estudi exhaustiu dels rotlles,¹⁵ la feina feta representa un excel·lent punt de partida per a futures recerques. Cal destacar que la catalogació del fons ens permet treballar amb algunes dades estadístiques d'interès: pràcticament la meitat de la col·lecció (2.024 rotlles) prové de la casa Victoria (885 rotlles); en segon lloc, segueix la casa Aeolian (233 rotlles); Princesa ocupa el tercer lloc (109 rotlles), i Armonic Rolls el quart (79 rotlles), seguit de la nord-americana QRS (77 rotlles). A més, altres rotlles provenen d'empreses franceses, alemanyes, italianes i angleses, fins a un total d'una cinquantena de firmes diferents. La col·lecció conté, també, una desena de rotlles d'artista enregistrats per Enric Granados (*Andalucía, Danzas españolas, La maja y el ruiseñor*), Igor Stravinsky (*Le sacre du printemps, Les noces, Pulcinella, Sonate*), Richard Strauss (*Salomé, Rêverie Op. 9*) i Edward Grieg (*Le papillon, Op. 43 n°1*).

El conjunt sorprèn per la gran varietat de gèneres i alhora pel caràcter de col·lecció completa i ordenada. Representa un exemple d'altíssim interès per analitzar els gustos i la vida musical d'una família benestant catalana d'aquell moment històric. En aquest sentit, el buidat estadístic dels compositors amb més presència en la col·lecció ens mostra de manera inequívoca com el pes del cànon romàntic comparteix protagonisme amb gèneres com la sarsuela (figura 1).

En l'estudi del consum i la recepció musicals del primer quart del segle xx, les col·leccions de rotlles de pianola tenen molt a dir justament per aquesta condició de font no explotada, però també perquè són el mirall de la tecnologia i el suport sonor imperant durant quasi tres dècades. El seu valor quantitatiu és, per tant, un altre factor a tenir molt en compte, ja que ens proporciona un testimoni exhaustiu i ens permet gestionar un flux de dades important. A Barcelona, el catàleg de rotlles de la casa Victoria que es conserva a la Biblioteca de Catalunya també resulta un material excepcional: les dues versions del catàleg ens ofereixen una interessant radiografia del consum i la recepció musicals a la Catalunya d'inicis del segle passat. Una breu anàlisi estadística dels gèneres presentats en el

15. Els seus objectius es varen centrar en la restauració de la pianola Werner trobada al mas, la catalogació del fons de rotlles i la digitalització de part de la col·lecció.

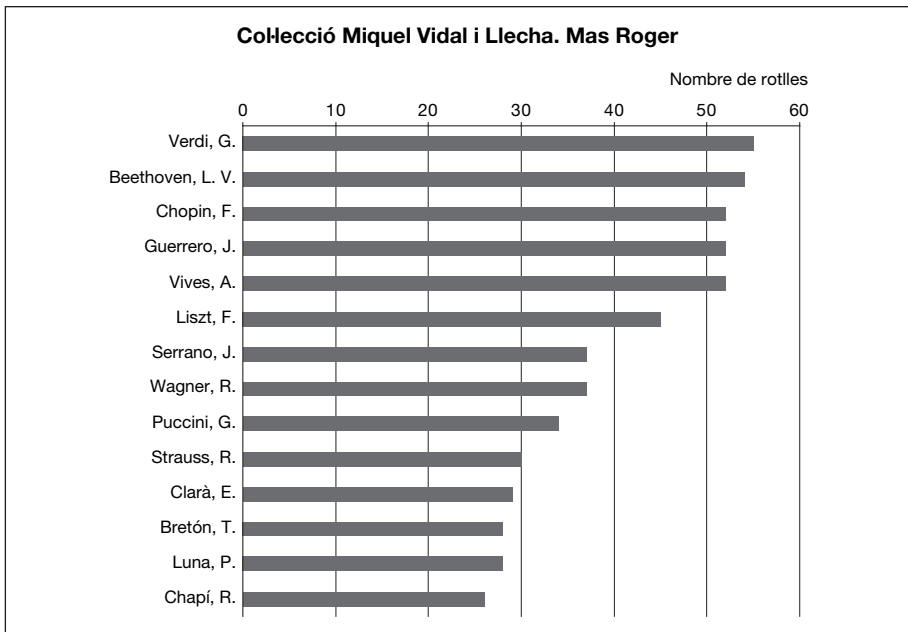


FIGURA 1. Volum de rotlles per autor.

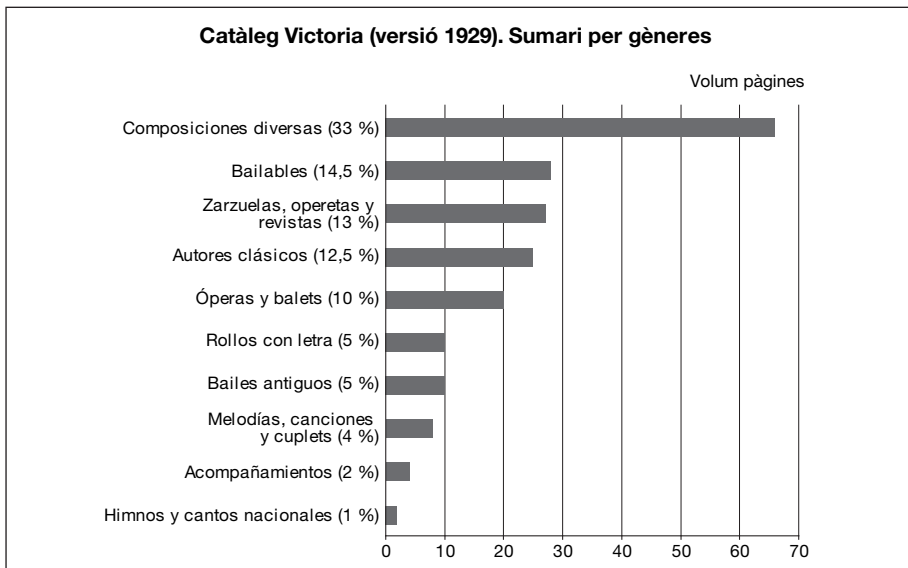


FIGURA 2. Gèneres.

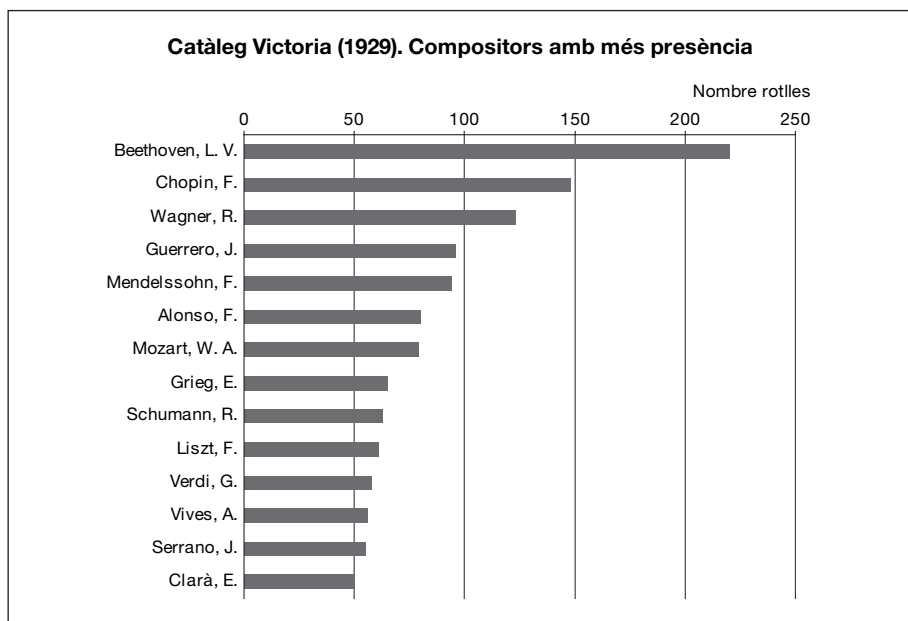


FIGURA 3. Volum de rotlles per autor.

sumari del catàleg de 1929 (figura 2) ens mostra una possible distribució dels interessos del mercat:

Obviant la secció «Composiciones diversas» —que, a causa de la seva condició de «calaix de sastre», demanaria un estudi molt més detallat—, cal destacar de nou el protagonisme compartit quasi a parts iguals entre l'apartat de música de ball, el dedicat als gèneres de la sarsuela, opereta i revista, i el dels «autors clàssics». Un ràpid repàs als compositors amb més presència en la col·lecció (figura 3) ens mostra una coherència contundent amb la col·lecció de Mas Roger: Beethoven (220 rotlles), Chopin (148) i Wagner (123) encapçalen la llista de compositors amb més presència del catàleg, dibuixant un mercat consagrat al cànnon romàntic, però també a la sarsuela i la revista.

6. CONCLUSIONS

Des del punt de vista històric, l'impacte del fenomen de la pianola mereix diverses consideracions.

En primer lloc, cal esmentar les implicacions de la reproductibilitat tècnica sobre la percepció de la música (que Walter Benjamin plantejaria dècades més tard) i que representen un canvi profund en els hàbits d'escolta, de consum i, per

tant, en la mateixa conceptualització de la música. Si bé és habitual pensar en la indústria del disc com a context natural d'aquests canvis, les estadístiques ens recorden que en aquest escenari el rotlle de pianola no és pas un actor secundari, sinó tot al contrari. Per a l'estudi de la recepció musical entre 1900 i 1930, és imprescindible treballar amb els suports sonors que durant aquelles tres dècades dominen el mercat; tan òbvia resulta la premissa com sorprenent el fet que els rotlles de pianola hagin estat pràcticament ignorats per a aquesta tasca.

En segon lloc, cal tenir molt present la doble naturalesa dels rotlles de pianola: el rotlle transcrit és concebut per a la interpretació, mentre que el rotlle per a piano reproductor és un enregistrament que —més enllà del debat sobre la dinàmica— té uns usos i unes funcions del tot diferenciats respecte del primer. Les implicacions d'aquesta doble naturalesa són determinants i, per tant, val la pena fer-ne una anàlisi més detallada:

El rotlle transcrit:

— No és concebut com a suport sonor per a l'escolta passiva sinó perquè hi hagi una interacció entre usuari i música. La seva funció és, per tant, molt més social que no pas estètica, i l'anàlisi dels seus usos ens pot apropar al complex entramat de les dinàmiques culturals del moment.

— Implica una variabilitat interpretativa i, per tant, en més o menys mesura, una tècnica. Aquesta condició afavoreix el naixement de la figura del pianolista, especialista en la interpretació de l'instrument.

— És un objecte a mig camí entre l'enregistrament i la partitura. Conté una quantitat important d'indicacions gràfiques que són un testimoni molt valuós de l'estètica interpretativa del moment.

El rotlle d'artista:

— És l'enregistrament d'una interpretació pianística destinat a l'escolta passiva.¹⁶

— Per a la seva reproducció cal un piano reproductor que —a banda d'oferir les prestacions d'una pianola convencional— descodifica el contingut dinàmic de l'enregistrament original.

— En molts casos, el contingut dinàmic d'aquests rotlles va ser editat *a posteriori*. És molt difícil saber quin percentatge de la dinàmica d'aquests enregistraments és original i quin ha estat editat: cada casa emprava un sistema propi que implicava diverses tècniques d'edició. Per la mateixa raó, és impossible saber si en determinats rotlles d'artista altres paràmetres —com per exemple l'organització temporal de les notes— també han estat editats.

En tercer lloc, cal reivindicar el paper de la indústria catalana que —de la mà de Victoria— posa el rotlle fabricat a Catalunya en el mapa internacional. Aquest

16. Això no treu que se'n pugui fer un ús a l'estil dels rotlles transcrits, és a dir, modificant *tempo* i dinàmica des dels controls de la pianola.

fet implica l'existència d'un material d'altíssim valor —tant quantitativament com qualitativament parlant— que cal estudiar a fons. Materials com el de Mas Roger o la documentació relacionada amb La Solfa són interessants punts de partida per seguir el rastre del paper perforat i assolir un coneixement més profund del nostre passat musical.

Els rotlles de pianola són, per tant, documents d'un alt interès històric. Són un testimoni magnífic dels gustos i de l'activitat musical d'una època. Tenen un alt valor estètic com a rastre dels models interpretatius de la música d'un període apassionant i complex. Malgrat aquest valor estètic, però, cal tenir molt present tot allò que s'amaga més enllà de l'objecte. El rastre del rotlle de pianola ens fa comprovar una vegada més com la música és sempre un mitjà que participa en la construcció del coneixement, en la transmissió d'idees i en la propagació de valors i sentiments col·lectius. En aquest sentit —i tenint en compte la poca atenció que fins ara se li ha concedit—, el rotlle de pianola és una bona oportunitat de reformular el sempre canviant relat sobre la història de la música. El seu estudi des d'aquesta perspectiva, en què objecte, procés i context van de la mà, és absolutament necessari no només per tot allò que ens pot dir sobre la música com a fenomen estètic i sonor, sinó per tot allò que ens dirà sobre la música com a fenomen transversal, com a manifestació sonora del comportament humà.

7. BIBLIOGRAFIA

- AVIÑOÀ, Xosé. «El paper i la significació de Manuel Blancafort en el context generacional». *Revista Musical Catalana* [Barcelona], núm. 155 (setembre 1997), p. 6-8.
- BLANCAFORT, Pere. *La Garriga, el Balneari i jo: Cròniques, personatges, anècdotes*. La Garriga: Ariel, 1976.
- BLANCAFORT, Sergi. «Manuel Blancafort: termalisme, naturalesa i rotlles de pianola i (ii)». *La Font del Diàleg* [la Garriga], núm. 32 (octubre 2006), p. 6-8.
- CAMPO OLASO, J. Sergio del. «La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua». *Musiker* [Sant Sebastià], núm. 19 (2012), p. 15-174.
- CANALS, Maria. *Una vida dins la música*. Barcelona: Selecta, 1970.
- COELLO, Silvano. «El piano en España». *Revista de Folklore* [Valladolid], núm. 211 (1998), p. 26-27.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2011, p. 305-615.
- DAVIDSON, Robert A. *Jazz Age Barcelona*. Toronto: Toronto University Press, 2009.
- DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza, 2002, p. 13-64.
- DOLAN, Brian. *Inventing entertainment: The player piano and the origins of an american musical industry*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2009.
- FUKUSHIMA, Mutsumi. «Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900». *Recerca Musicològica* [Barcelona], núm. xvii-xviii (2007-2008), p. 279-297.
- GADDIS, William. «Detener pianola: Chiste nº 4». *Letras Libres* [Mèxic], núm. 90 (febrer 2009), p. 62-63. [Traducció de Miguel Martínez-Lage]
- GALLEGO, Antonio. «El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción

- mecánica». A: GOSÁLVEZ, José Carlos; LOLO, Begoña (ed.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 593-618.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María. *Del fox-trot al jazz flamenco: El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza, 1996.
- HOFFMANN, Frank (ed.). *Encyclopedia of recorded sound*. Londres: Routledge, 2005.
- El jazz, esa música minoritaria que funciona* [en línea]. Madrid, 2011. <www.bne.es/es/AreaPrensa/Dossieres/docs/JazzExposicionEntrevistaComi.pdf> [Entrevista a Jorge García]
- KOBBE, Gustav. *The Pianolist: A Guide for Pianola Players*. EUA: Kessinger Publishing, 1907.
- MCELHONE, Kevin. *Mechanical Music*. Oxford: Shire Publications Ltd, 2004.
- MUNS, Eva. «La pianola: una altra forma de gaudir la música». *Wagneriana Catalana* [Barcelona], núm. 23 (2005).
- PERES DA COSTA, Neal. *Off the record: performing practises in romantic piano playing*. Nova York: Oxford University Press, 2012.
- ROQUER, Jordi. *Enregistraments sobre rotlle de pianola. Recerca sobre el sistema de perforació automàtica emprat a l'editorial Victoria, la Garriga 1905-1935*. Treball de final de màster. Director: Dr. Jaume Ayats. Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.
- SCHONBERG, Harold C. «Romantic pianists display mastery on piano roll disks». *New York Times* (28 juliol 1985).
- SITSKY, Larry. *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index*. Vol. 1: *Composers*. Nova York: Greenwood Press, 1990a.
- *The classical reproducing piano roll: A catalogue-index*. Vol. 2: *Pianists*. Nova York: Greenwood Press, 1990b.
- SUNYOL, Martí. *De la Garriga i la seva gent*. Barcelona: ER, 1983, p. 9-39.
- TORRAS, Jordi. «La Sala Mozart: viatge sentimental por los cines de Barcelona». *La Vanguardia* (1 març 1996), p. 59.
- WOOLLEY, Benjamin. *Virtual worlds: A journey in hype and hyperreality*. Londres: Penguin Science, 1993.