



# LA SOLFA DES DE DINS

## Els secrets del paper perforat per Victoria

**Dr. JORDI ROQUER GONZÁLEZ**

Departament d'Art i de Musicologia  
Facultat de Filosofia i Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona

**2017**

## **La Solfa des de dins.**

### **Els secrets del paper perforat per Victoria**

Recerca sobre l'activitat de l'editorial Victoria de la Garriga  
Informe encarregat per l'Àrea de Patrimoni de l'Ajuntament de la Garriga

©Ajuntament de la Garriga

©Text: Jordi Roquer González

©Imatges: Segons consta als crèdits

Autoria: Jordi Roquer González

Edició: Ajuntament de la Garriga

Correcció: Doina – Serveis lingüístics

Disseny: Lys Moya-Angeler

La Garriga, abril de 2018

*Queda prohibida la reproducció total o parcial de l'obra  
sense l'autorització expressa de l'Ajuntament de la Garriga*

# Índex

Introducció .....	5
El fenomen de la pianola: breu contextualització històrica i tecnològica .....	6
El context sociocultural de la Garriga i el naixement de La Solfa .....	8
Victoria, el relat d'una iniciativa empresarial sense precedents .....	10
Nova York, Roma, París: la Garriga vista des de la indústria internacional .....	18
El catàleg de rotlles Victoria .....	29
Victoria i el mercat de la pianola a la península Ibèrica .....	37
El Fons Blancafort i el testimoni d'Enric Basset .....	46
La influència de la pianola en la contemporaneïtat .....	60
De la pianola al Guitar Hero .....	65
VII. Coda: una reflexió final sobre el llegat de Victoria .....	68
Referències Biogràfiques .....	69
Annex .....	72

# LA SOLFA DES DE DINS



# Introducció

El present treball, encarregat per la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de la Garriga, recull part de les recerques a l'entorn de l'activitat de l'editorial Victoria i la seva fàbrica de rotlles de pianola. Coincidint i complementant diverses investigacions relacionades amb la meua tesi doctoral, l'objectiu d'aquest treball és documentar un episodi d'altíssim interès històric i cultural que, malgrat disposar d'un cert reconeixement local, no ha transcendit en la mesura que hom consideraria desitjable. La documentació sobre Rollo s Musicales Victoria, empresa pionera en la fabricació de rotlles a la península Ibèrica, ofereix un punt de vista privilegiat per radiografiar el fenomen tant des de la perspectiva de la producció com del consum i la recepció musical durant les tres primeres dècades del segle XX. L'estudi exhaustiu del Fons Blancafort, conservat a la Biblioteca de Catalunya, ha permès conèixer certs detalls tècnics i informacions inèdites sobre els mètodes de producció de l'empresa garriguenca. Per altra banda, l'estudi dels seus catàlegs ens farà abordar interessants qüestions relacionades amb la recepció musical d'una època en què el rotlle de pianola era el suport sonor dominant, abans que el disc i la ràdio en prenguessin el monopoli. Si bé Victoria no va ser l'única empresa catalana dedicada al negoci de la pianola, sí que fou l'única que produí rotlles propis i també la que ha deixat, amb molta diferència, més material per a l'estudi. L'abast comercial de l'empresa de la Garriga fou tal que permet establir interessants connexions entre l'àmbit internacional i el local. Des d'una perspectiva de mercat, Victoria fou capaç de crear un producte d'alta qualitat i d'assumir una tecnologia innovadora amb uns recursos que, com veurem, són força limitats si els comparem amb els de les grans multinacionals de l'època. Com si es tractés de la punta d'un iceberg, la documentació de l'empresa de la Garriga ens ha posat rere la pista d'un relat sorprenent, poc conegut i que, per tant, cal reivindicar de manera decidida.

## El fenomen de la pianola: breu contextualització històrica i tecnològica

Abans d'endinsar-nos en el relat sobre aquesta gesta tan particular, val la pena posar sobre la taula algunes qüestions relatives al fenomen de la pianola per comprendre'n bé la rellevància. Des d'una perspectiva històrica, aquest instrument és el resultat d'un llarg procés d'hibridació tecnològica fruit d'una vella aspiració: capturar la música per poder gaudir de la 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 proporcionà 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 Barker<sup>1</sup> són alguns dels avenços que tenen una incidència decisiva 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 i en feia sonar les tecles de manera automàtica. L'empresa nord-americana Aeolian s'hi interessà ràpidament i persuadí 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 nom arreu del món. Quan poc després Theodore P. Brown incorporà el mecanisme del *piano player* al cos d'un piano vertical, el nou instrument fou rebatejat amb el nom de *player piano* en contraposició als anteriors models de tipus *push-up*.<sup>2</sup> A França, se'l conegué com a *piano automatique* mentre que a Espanya el terme més emprat fou *autopiano* (Gallego, 2012:594).

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 forats connectats a les 88 tecles del piano. Quan les perforacions del paper permeten l'entrada d'aire en el sistema, es genera un canvi de pressió que acciona la tecla corresponent. Mitjançant uns controls manuals situats davant del teclat, l'usuari podia modificar la velocitat del rotlle, el volum i fins i tot accionar el pedal de sosteniment. D'aquesta manera, paràmetres tan fonamentals com el tempo i la dinàmica quedaven a mercè del criteri i la destresa tècnica del pianolista.

.....  
1 La palanca de Barker, basada en el principi de transmissió pneumàtica que ell mateix patentà l'any 1839, fou decisiva per a l'automatització de la mecànica dels orgues i, més endavant, per a la concepció de la pianola.

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

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 a alguns la simple reproducció semiautomàtica 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 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.

L'any 1906, l'empresa alemanya Welte und Söhne patentà un enginy que permeté als pianistes enregistrar les matrius originals des del piano. Aquest nou sistema possibilità capturar les inflexions de tempo i dinàmica d'una interpretació pianística i donà pas a un nou tipus d'instrument: el piano reproductor, concebut per a la reproducció automàtica de la música. Per tant, des de llavors, cal diferenciar entre els anomenats rotlles metronòmics (que són els més habituals, pensats per a la interpretació i picats originalment per un escriba) i els rotlles per a piano reproductor (enregistraments reals fets des del piano, pensats per a l'escolta passiva). Totes dues tecnologies convisqueren fins a la fi de l'era de la pianola, entrada la dècada del 1930, quan la davallada econòmica global i l'auge de la ràdio i el disc la feren caure en l'oblit de manera sobtada.

Finalment, val la pena tenir en compte les estadístiques, que ens permeten prendre consciència del sorprenent abast del fenomen: l'any 1914, als Estats Units, es fabriquen 244.000 pianos i 80.000 pianoles. El nou instrument 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, 2009:28). 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, 2005:1). 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, 2009:14). 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, 2009:17).

## El context sociocultural de la Garriga i el naixement de La Solfa

Durant la segona meitat del segle XIX, la construcció de la carretera que uneix Barcelona amb Ripoll i la creació de la línia de tren Barcelona-Puigcerdà feren de la Garriga un dels llocs d'estiueig preferits de la burgesia catalana. El Balneari Blancafort es convertí en poc temps en un establiment d'aigües termals de gran prestigi que acollia entre els seus clients personalitats tan diverses com Jacint Verdaguer, Eugeni d'Ors, Josep Carner, Santiago Rusiñol, Francesc Cambó, Josep Maria de Sagarra, Enric Prat de la Riba, el general Primo de Rivera, el bisbe Reig de Barcelona o el cardenal Arce Ochotorena. A la Garriga, en una època en què el substrat cultural dels pobles s'articulava des d'entitats com els ateneus populars i les parròquies, cal recordar l'activitat de l'Orfeó Garriguenc, sota la direcció de Josep Aymerich i Subirats (1889-1971) i de l'Associació de Joves Cristians de Catalunya, coordinada per Josep Maurí i Serra (1912-1967).

El Patronat Parroquial agrupava bona part del jovent del poble mentre que als cafès es feien les tertúlies de caràcter polític, tertúlies que tenien dos escenaris molt concrets: l'Alhambra era el local que aglutinava les posicions més conservadores mentre que Cal Xic Corder era el cafè de les esquerres (Sunyol, 1983:10-11). Vora l'església parroquial, hi vivia el compositor Josep Sancho Marraco (1879-1960), que, juntament amb el mestre Aymerich, s'encarregava de dirigir l'Orfeó i l'orquestra. L'activitat musical va anar en augment en paral·lel al progressiu creixement demogràfic del poble, que, entre 1900 i 1930, va duplicar el nombre d'habitants. És precisament d'aquest període del qual trobem diversos documents conservats al Fons Blancafort de la Biblioteca de Catalunya, que ens aporten dades d'interès sobre l'ambient social i sonor a la Garriga d'inicis de segle.

Entre els esbossos de les memòries escrites per Pere Blancafort<sup>3</sup> –el mitjà dels tres fills de Joan Baptista Blancafort–, hi trobem material inèdit que aporta informacions rellevants sobre espais tan influents com el Círcol del Recreo, més conegut amb el nom de Cal Xic Corder (que actu-

.....  
<sup>3</sup> Part d'aquests esbossos van ser editats al llibre *La Garriga, el balneari i jo* (Blancafort, 1976) i d'altres fragments els trobem publicats en el número 7 de la revista *La Veu de la Garriga*, editada l'any 1980, en un article anomenat "Adéu a Cal Xicorder". El Fons Blancafort de la BC conserva el document sencer amb les anotacions amb l'apil·lació de l'autor.



aliment dona nom a un carrer de la població). L'autor recorda els esmorzars a La Tartana i les converses de l'avi Blancafort amb el seu gran amic Esteve Galvany, conegut amb el sobrenom de Xicorder. La Tartana era un local situat al carrer de Calàbria de la Garriga, que en pocs anys va ampliar-se amb un segon espai situat molt a prop, a l'antic carrer de Suara. El nou local s'anomenà Círculo del Recreo i estava connectat amb La Tartana per un passadís interior que s'obria només en ocasions especials, com quan es programava teatre o cinema.

La filla d'Esteve Galvany es va casar amb Joan Bachs, un fuster nouvingut que es feu càrrec de La Tartana i també del Círculo, que, en aquells moments, ja era popularment conegut amb el nom del seu sogre. A mesura que la Garriga es va anar fent gran, Bachs es proposà que el local contribuís a l'aportació de nous elements de lleure cultural. Una de les primeres reformes que va dur a terme fou la instal·lació d'un cinema que, en paraules de Pere Blancafort, «feu desaparèixer el ball de tardes diumengeres al so del piano-manubri». Sovint, les sessions de cinema s'alternaven amb varietats que incloïen cantants de cuplet, jocs de mans, il·lusionisme o cartomància. Ara bé, Blancafort recorda que «quan la sessió era simplement cinematogràfica, abans del film sonor, Bachs va procurar-se un pianista». Aquest músic, que «amenitzava amb gràcia les pel·lícules mudes», era Joan Alius, futur treballador de la fàbrica de rotlles, que acabà guanyant-se l'estimació popular gràcies a les seves actuacions posteriors a les sessions de cinema, quan la gent li demanava que toqués les cançons de moda.

A la planta baixa de Cal Xicorder, hi havia el cafè, que Blancafort descriu com «[...] una atmosfera contaminada per tota mena d'olors i amb un fum que apenes deixava veure els cartells de la paret, entre els quals sobresortia el celebèrrim de l'Anís del Mono, obra del genial Ramon Casas». Al pis superior, hi havia el teatre, on, entre d'altres, hi van actuar Emili Vendrell, Conchita Badia –recomanada per fra Esteve, caputxí de la Garriga–, el deixeble de Pau Casals, Gaspar Cassadó, o Regino Sainz de la Maza –que anys després estrenà *El Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. La llista de músics que, amb més o menys mesura, van sovintejar Cal Xicorder inclou Felip Pedrell, Francesc Alió, Joan Lamote de Grignon, Jaume Pahissa, Lluís Millet, Juli Pons, Pere Vallribera o Frederic Mompou, gran amic del germà petit de Pere, Manuel, des que es van conèixer el 1914. Es tracta, per tant, d'un context ben viu des del punt de vista cultural, que permet imaginar les condicions en què sorgí aquesta aventura comercial que fou Rollos Musicales Victoria.

## Victoria, el relat d'una iniciativa empresarial sense precedents

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 i Viñes) 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 incloïa 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, 1976:16).

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. Pere Blancafort ho explica en el llibre *La Garriga, el balneari i jo* (1976):

L'any 1905, un madrileny que vingué a fer cura d'aigües, va entestar-se que el papà li comprés una pianola marca *Angelus*, de les quals ell tenia la representació per a Espanya. Aquest senyor –Carles Salvi– era molt espavilat i veient que el meu pare era un home tan competent en música i al mateix temps 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. Va tenir bon cop d'ull el madrileny! Sabedors d'això els germans Guarro, fabricants de pianos a Barcelona, vingué un d'ells a temptejar les possibilitats de ficar-se al negoci en perspectiva. Per vendre els seus pianos, ells tenien un entresol a la Rambla de les Flors, insuficient i mal situat. Varen entendre's amb el meu pare i amb un tercer soci s'establiren a la Rambla de Catalunya (tocant a la plaça del mateix nom) en un local espaiós, amb diverses sales, una de les quals era destinada a donar audicions setmanals d'entrada per invitació. L'establiment portava el nom de *Angelus Hall* i es va convertir de seguida en un lloc de reunió de gent interessada per la música i amb possibilitats econòmiques.

Poc després d'assumir la representació d'Angelus a Catalunya, la passió compartida de Joan Baptista per la tecnologia i la música el va empènyer a provar de fer una matriu de rotlle de manera artesanal. Blancafort va perforar manualment uns metres de paper amb una de les seves obres preferides –el preludi de *Tristany i Isolda* de Richard Wagner– i, al cap d'un temps, ja tenia instal·lat un petit taller al soterrani del balneari per a la producció comercial de rotlles (Muns, 2005:7-8). La relació comercial entre Blancafort i els germans Guarro no només va permetre a Victoria disposar d'una marca de prestigi per distribuir els seus rotlles, sinó també establir importants contactes internacionals.

**ANGELUS-PLAYER**  
NUEVOS MODELOS 1911

El más perfecto y artístico aparato para tocar mecánicamente el piano (según opinión de los grandes maestros). ---  
Precio, desde 1.600 pesetas  
Modelo Orquestal con registros de órgano y acentuación automática (privilegiado).

**PIANO-ANGELUS**  
NUEVOS MODELOS 1911

Piano y Angelus combinados en un solo mueble. Acreditados como los mejores, más completos y artísticos instrumentos mecánicos y que poseen al ejecutar la expresión y alma del artista.  
Precio, desde 3.500 pesetas

**C. SALVI** Sevilla, núms. 12 y 14, MADRID  
ANGELUS-HALL

Fig. 1. Anunci publicat al diari ABC el mes de març de l'any 1911, per promocionar els nous models de pianola Angelus, marca de la qual Carlos Salvi era el representant a Espanya. L'anunci fa referència només a la botiga d'Angelus Hall a Madrid, anterior a la de Barcelona. Font: Biblioteca Digital Hispànica.

La figura 1 ens mostra com Angelus anuncia en un mateix cartell els seus models de tipus *push-up* (l'Angelus-player, des de 1.600 pessetes) i els de *player piano* (Piano-Angelus, des de 3.500 pessetes). A la Garriga, l'enorme èxit de la producció en aquesta primera fase obligà a construir un nou edifici, tasca que s'encarregà a l'arquitecte Manuel Joaquim Raspall (1877-1937). L'edifici fou acabat l'any 1912 i va permetre a Victoria passar d'un sistema de producció artesanal a competir amb les principals empreses de la indústria musical internacional; creà fins i tot els subsegells Ideal i Best, aquest darrer per al mercat sud-americà. A escala local, 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 resultà crucial en la seva formació com a compositor (Aviñoa, 1997:6; Blancafort, 2006:6-8). 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 d'una conversa enregistrada a casa de la pianista Maria Canals (Canals, 1970:9), el mateix Blancafort ens parla en primera persona de la seva experiència transcrivint per a rotlle de pianola:

El repertori pianístic passava a les matris 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.



Fig. 2. Fotografia de l'espai de Pianos Guarro i Rollos Victoria a la Fira de Mostres de Barcelona de l'any 1914. Font: Biblioteca Digital Hispànica.



Fig. 3. Una de les poques imatges que es conserven de l'exterior de la fàbrica de rotlles construïda per Manuel Raspall. Font: Fons Manuel Blancafort, BC.

Martí Sunyol és un altre dels testimonis privilegiats de l'activitat cultural a la Garriga i una de les seves publicacions, *De la Garriga i la seva gent* (1983), és l'únic text publicat que conté un espai important sobre l'activitat comercial de Victoria. L'autor hi dedica tot un capítol, en què explica què fou La Solfa i hi inclou una petita descripció sobre el procés de producció dels rotlles de pianola:

La fase inicial es duia a terme a la secció de transcripció musical. Allí era on es confeccionaven els *models* o patrons a partir dels quals s'elaborarien els rotlles. Per fer els models es partia de les partitures originals, fossin obres per a piano, obres orquestrals o reduccions a piano de peces per a orquestra. La feina d'aquesta secció és la que exigia uns coneixements musicals. L'encarregat de fer la transcripció tenia al seu davant –com en un faristol– la partitura original, i damunt una taula un rotlle de cartó –que s'anava des-bobinant a mesura que el treball avançava– que tenia marcades longitudinalment 88 línies equidistants i paral·leles. A cada una d'elles corresponia una nota del piano, i, per tant, una tecla de la pianola. Cada nota s'anava transportant al lloc corresponent dibuixant-la amb una ratlla, la llargada de la qual indicava el valor de cadascuna d'elles. Altrament, unes línies en sentit perpendicular a les anteriors marcaven cada compàs de la partitura. (Sunyol, 1983:29)

De retruc, el text també ens ofereix un testimoni interessant ja que parla de manera ben concisa i 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! (Sunyol, 1983:31)

El testimoni de Sunyol descriu, per tant, el trasllat de la música escrita en una partitura cap al rotlle mare (o *master*) que s'utilitzava per perforar els rotlles en sèrie. Com hem pogut comprovar a les poques fotografies conservades de l'activitat de la fàbrica, els models o matrius tenien una mida considerablement més gran per afavorir una major precisió a l'hora de perforar les còpies mecànicament. Aquesta tècnica ha estat corroborada en un volum força superior d'imatges de fàbriques estrangeres. A les figures 4 i 5, hi podem apreciar perfectament les bobines de paper emprat per a les matrius originals que es despleguen damunt la taula dels escribes:



Fig. 4. Estança de La Solfa dedicada a la transcripció. Font: Fons Manuel Blancafort, BC.



Fig. 5. Procés de transcripció a càrrec dels escribes de la Universal Music Company londinenca, l'any 1911. Font: Pianola Institute.

Sunyol també parla d'una línia de compàs pintada amb llapis sobre el paper que, a banda de les 88 línies que corresponen a les 88 tecles del piano, donen la mida del compàs a l'escriba. Aquesta observació és interessant, ja que, quan *a posteriori* s'han plantejat muntatges com el del *Concert per a piano* de Grieg –amb un rotlle enregistrat per Percy Grainger (1882-1961) l'any 1921 sincronitzat amb una orquestra moderna–, les ratlles de compàs són pintades de nou sobre el rotlle perquè el director sigui capaç de dirigir l'orquestra en sincronia amb la pianola.

Tornant a la descripció que Sunyol ofereix sobre la cadena de producció a La Solfa, el sistema de perforació en sèrie no fou emprat des dels inicis, sinó que, durant un temps, es treballà de manera totalment manual fins que l'empresa va adquirir maquinària a Anglaterra. Sunyol fa una breu menció a la reducció de la mida de les còpies i posa cert èmfasi en la rellevància de les indicacions interpretatives estampades *a posteriori*:

La segona fase consistia a picar o foradar aquells dibuixos fets en la transcripció. En un principi, quan es treballava només manualment abans de la mecanització, el rotlle es picava mitjançant una maça de fusta i un trepant d'acer, i es podia arribar a fer forats en sis gruixos de paper superposat sobre unes platines de zinc. Més tard, les màquines angleses permeteren el picat semi-automàtic i més exacte de sis rotlles alhora i amb major precisió. Una vegada picat el rotlle segons el model posat a la màquina, s'estenia damunt una llarga taula d'uns 30 metres i d'amplada igual a la del rotlle; els rotlles tenien una amplada inferior a la del model, i era la màquina la que permetia aquesta reducció. Arribat en aquest punt era l'hora de posar en el rotlle totes les indicacions que havia de seguir l'intèrpret, si volia que la peça tingués cert color, perquè, si no, la seva interpretació seria totalment monòtona i anodina. Era una feina delicada que havia d'anar també a càrrec d'un coneixedor de la música; l'encarregat en fou Manuel Blancafort. (Sunyol, 1983:29)

Malgrat la poca documentació gràfica de què disposem, resulta interessantíssima la comparativa entre els procediments utilitzats a La Solfa i els emprats a grans multinacionals d'altres països. La figura 6 mostra la tasca de perforació de les grans matrius un cop l'escriba entregava l'original marcat a mà. La perforació manual, per tant, es feia en aquestes taules i aquesta era la tasca que popularment es coneixia com a "picar solfa":



Fig. 6. Fase de picatge manual de les matrius en una empresa londinenca l'any 1911, abans d'introduir-les a la màquina per fer les còpies en sèrie a mida comercial. Font: Pianola Institute.

Per altra banda, les figures 7 i 8 mostren les màquines dedicades a la perforació automàtica, que, segons les diverses fonts consultades, a la Garriga permetien perforar fins a 6 rotlles de manera simultània. Podem observar les similituds entre els sistemes emprats a Londres l'any 1911 (figura 7) i la maquinària que fou instal·lada cap a mitjan dècada de 1910 a la Garriga<sup>4</sup> (figura 8):



Fig. 7. Cadena de producció de les còpies emprada en una fàbrica de Londres l'any 1911. Font: Pianola Institute.

.....  
<sup>4</sup> Gràcies a la documentació patrimonial conservada al Fons Blancafort, i també per al·lusions a les cartes enviades des dels Estats Units, sabem que la maquinària adquirida a Londres constava de màquines semiautomàtiques de la marca ACME (coneguda sobretot per la construcció de pianos).





Fig. 8. Fotografia de la maquinària emprada a La Solfa per perforar els rotlles en sèrie. Font: Fons Manuel Blancafort, BC.

Un cop es disposava dels rotlles de mida estàndard, calia estampar-hi les indicacions gràfiques necessàries per a una bona interpretació, procés que també requeria una execució per passos i en mans de músics experts. El primer rotlle amb totes les indicacions impreses era comprovat en un piano –que Sunyol descriu com a piano “corrector”–; quan el rotlle era considerat apte, ja podia ser comercialitzat. El pas del mètode de producció artesanal a la mecanització, per tant, devia suposar un estalvi molt important de temps. L’anàlisi de diverses cartes escrites per Manuel Blancafort des dels Estats Units permet comprovar que aquesta era la diferència primordial entre La Solfa i les grans fàbriques internacionals.

Tal com s’ha esmentat anteriorment, cap a finals de la dècada de 1920, les noves tecnologies per a l’enregistrament de discos i l’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 anys<sup>5</sup>– van reorientar el negoci. A la Garriga, el 1933 la fàbrica va passar a produir colònies i sabons amb el nom comercial Blavi SL. 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 que encara conservava una quantitat importantíssima de documentació, un material que seria clau per entendre a fons el funcionament de La Solfa. La documentació conservada al Fons Blancafort és pràcticament l’única font que permet estirar del fil per arribar a conèixer certs detalls sobre l’activitat comercial de Victoria.

.....  
 5 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).

# Nova York, Roma, París: la Garriga vista des de la indústria internacional

Amb el topogràfic M 4896/3, el Fons Blancafort de la Biblioteca de Catalunya alberga un conjunt de 44 folis amb les cartes en què Manuel Blancafort explica detalladament els seus viatges als Estats Units, França i Itàlia. El primer d'aquests documents està escrit des de l'hotel McAlpin de Nova York i data del 12 de juliol de 1923. Hi llegim:

[...] la primera visita va ser als Kohler & Campbell. Aquell Mr. Swartz que tant anomenava en Guarro va rebre'ns molt afectuós. [...] li vam dir que desitjàvem visitar alguna fabrica y especialment la QRS. Va explicar-nos que la QRS és la més important del món donchs, a l'estil americà ha anat comprant les fabricques dels seus principals competidors seguint les diferents marques de fabricació però essent tot una sola casa. Però aquest Swartz va tenir molt poca política [...] el de la fabrica li preguntà si érem de la casa Guarro dient que en aquest cas seria difícil que el director ho permetés ja que Guarro era l'única competència que tenien a Espanya. En Swartz no li ho va negar i llavors se'ns va negar la visita. Fons Blancafort, BC [ref. M 4896/3]

Kohler & Campbell va ser un dels gegants de la indústria del piano durant la primera meitat del segle XX. Fundada el 1894, l'empresa va arribar a absorbir desenes d'altres societats: una d'aquestes fou la Standard Pneumatic Action Company, que va arribar a fabricar 50.000 pianoles l'any. Tenint en compte aquestes xifres, el fet que el representant de Kohler descriu la QRS com una gran potència que «a l'estil americà ha anat comprant les fabricques dels seus principals competidors» permet fer-nos una idea de la magnitud del negoci.<sup>6</sup> Tot i les seves xifres, queda clar que Kohler & Campbell no va arribar a ser mai una de les grans potències del mercat de la pianola, d'aquí que l'interès dels Blancafort en la seva fàbrica fos relatiu. Segons sembla despendre's del text, la Kohler els podia permetre fer un contacte per visitar la factoria de la QRS, que sí que representava un dels objectius estratègics del viatge. La carta també permet constatar la influència internacional dels germans Guarro, que exerceixen de contacte entre els Blancafort i el representant de Kohler & Campbell, fet que precisament els acaba impeding l'accés a la fàbrica de QRS. Un dels elements interessants de l'escrit és, per tant, comprovar que un autèntic gegant del rotlle com QRS tenia constància de l'activitat del sector a Catalunya, i considerava els germans Guarro com «l'única competència a Espanya». L'Anton Blancafort, germà petit de Manuel, s'encarregava de la vessant comercial de Victoria (Muns, 2005:8) i va acompanyar Manuel en

6 Com a dada orientativa, l'any 1927, QRS ven deu milions de rotlles. Font: <https://www.qrsmusic.com/history.asp>.

aquest primer viatge als EUA. Segons l'Anton, la visita a QRS era absolutament clau per descobrir alguns secrets en la cadena de producció. Manuel hi mostra el desacord argumentant que, a grans trets, el que poden veure a la Kohler deu ser el mateix que poden descobrir a qualsevol altra fàbrica:

[...] no crec que hi hagi gaire cosa més de lo que vam veure a la fabrica dels Kohler, aquesta fabrica és petita, van dir que feien 120.000 rotllos l'any de manera que ve a ser per l'estil de la nostra. Jo crec que no té la importància de la nostra perquè només te un miler de rotllos al catàleg y dubto que arribin a fer 100.000 rotllos. (Íbid.)

El fet que Blancafort equipari la producció de Kohler (cent vint mil rotlles anuals) a la de Victoria representa sens dubte una dada d'altíssim valor, ja que dona una idea quantitativa molt precisa del volum de producció de La Solfa i per tant permet –encara que de manera especulativa– deduir un volum de negoci força més ampli del que seria imaginable. Comptant que la producció al llarg de més de dues dècades segurament va ser força discontinua i que l'any 1923 el fenomen es trobava en ple auge, seria molt aventurat pensar en un volum similar al llarg dels quasi trenta anys d'existència de La Solfa. Tot i així, si pensem en un volum hipotètic d'uns 50.000 rotlles anuals (menys de la meitat del que ens diu la carta), la producció generada des de la Garriga entre 1910 i 1930 es devia acostar ni més ni menys que al milió de rotlles.

A banda de les dades sobre la capacitat de producció, val la pena esmentar algunes descripcions interessants referides a la maquinària emprada per perforar:

Aquesta fabrica fa principalment els rotllos pel Welte Mignon de 88 flauta corrent. Ells diuen que no fan res més però no deu ser veritat perquè tenen la maquina de posar la lletra y además jo vaig veure per allà altres classes de rotlo qu'eren música de novetats. Aquí vam veure funcionar les 4 maquines que tenen [...] l'Anton diu que vostè les coneix per un prospecte que tenia en Guarro. Diu que a vostè no li van agradar però que si les veiés hi trobaria cosa interessant y aplicable a les nostres maquines. L'aparell pneumàtic és tan summament reduït que te la mateixa amplada que el [incomprensible] de manera que les varilles son paral·leles i no convergents com les nostres, en quan a l'alçada no te més que uns deu centímetres. Aquest aparell del sistema a La Solfa planteja l'cana i no france—a o anglesa. Les visites de Blancafort a la fava el valor de cadescés tot de metall i de la flauta venen uns canonets –també de metall– que van a parar a unes vàlvules que son una capseta d'uns tres mil·límetres de fondària y rodona del tamany de cinc cèntims tapada d'una banda per una tela flexible. (Íbid.)

És interessant veure que Blancafort es refereix al lector de la pianola (l'element que conté els 88 forats que permeten l'entrada d'aire) com a “flauta” i desconfia del tècnic de la Kohler que li ha dit que la fàbrica perfora rotlles només per a la Welte Mignon. Tal desconfiança està fonamentada en la sospita que la Welte no va editar mai rotlles amb text (per cantar) ni novetats del moment.

La presència d'una màquina per imprimir les lletres sobre el paper, per tant, alerta Blancafort de la possibilitat que a la Kohler també es facin *text rolls*. Pel que fa a la descripció de la maquinària, l'escrit ens mostra un Blancafort sorprès per les dimensions reduïdes de la majoria de màquines. El text aborda llavors una de les principals obsessions dels de la Garriga: descobrir com s'ho fan les empreses americanes per eliminar la part sobrant del paper que, un cop les màquines han fet els forats, deixa una rebava. Es tracta d'un tema recurrent al llarg de la majoria de cartes per al qual no sembla que finalment obtinguin una solució:

[...] en aquesta fabrica no hi ha cap màquina per fer-ho i el fabricant de les màquines també diu que això no es fa: que si es vol que surti millor s'ha de fer foradant pochs papers. Però aquí hi ha algun secret perquè es contradiuen. El mateix que ens diu això diu que a QRS foraden d'una vegada 48 rotllos per medi d'un acoblament de tres jocs de claus. Si cada clau en fa 16 bé ha de fer rebava y els rotllos de QRS no en tenen pas! (*Íbid.*)

El fet que la perforació generi aquest petit sobrant de paper és un problema greu, ja que aquesta rebava pot provocar que el rotlle no llisqui correctament sobre el lector i que arribi, en determinats casos, a estripar el paper. Sembla deduïble que com més paper es perfori simultàniament en la cadena de perforat més rebava deixi el procediment. Una de les qüestions que fa perdre la son a Victoria és com s'ho fan les grans empreses per perforar fins a 48 rotlles simultanis i no deixar rebava.

L'escrit descriu també qüestions relatives a la impressió de les indicacions gràfiques sobre el paper, tant els textos com les ordres sobre tempo i dinàmica:

Lo de la lletra ho hem vist també y sabem que hi ha d'altres sistemes més complicats, aquest més complicats els té l' Aeolian. Si mai vingués el cas [...] un tal White fa maquines a propòsit. [...] En quan a lo de marcar veig difícil d'aprendre alguna cosa ja que ningú fora d' Aeolian fa ratlla de punts. Si tenim la sort de poder visitar aquesta tal vegada veurem alguna cosa referent a aquest particular. A la fabrica dels Kohler o sigui la que fa els rotllos Welte, única q fins ara hem visitat, vam veure una maquina per engomar les etiquetes q es molt ràpid y pràctic. Provarem d trobar-ho en alguna casa de materials d' oficina ja que ens van dir que allò era cosa corrent. (*Íbid.*)

Blancafort constata que Aeolian és l'única marca que fa ratlla de punts (per a la dinàmica), idea que també s'aplica a la Garriga i que disposa d'un sistema per al marcatge automàtic d'aquestes línies, que a La Solfa es pinten manualment. La necessitat d'optimitzar el marcatge del paper, per tant, els quedaria desatesa si no és que poguessin visitar la fàbrica d'Aeolian. Per últim, Blancafort menciona una màquina per enganxar les etiquetes inicials que sembla més pràctica que la que estan emprant a Catalunya. Tret d'aquest detall, però, l'únic procediment que per Blancafort supera els mètodes de Victoria és que la Kohler imprimeix els elements gràfics de manera automàtica i no manualment (i rotlle a rotlle) com a La Solfa. Aquest procediment manual implica una inversió de temps important que, segons sembla, ha estat solucionat per mitjà d'una màquina automàtica:

[...] tot això és ben poc nou per nosaltres [...] per pràctic y americà q se sigui no es pot escapar de ser mes o menos de la mateixa manera aquestes operacions. El gran adelanto es el no marcar [...] entre la extraordinària velocitat de la maquina perforadora y aquesta supressió del marcar a la mitja hora o 20 minuts es tenen 16 rotllos llestos. [...] Les lletres les trobem nomes en els rotlles “de novetat” i també s’afegeixen amb rapidesa per mitjà de papers amb el text foradat que s’acopla al rotlle i se la passa un corró de tinta. Una màquina estira simultàniament el rotlle i el patró de text. (Íbid.)

L’escrit de Blancafort sembla confirmar que el sistema emprat a la Garriga no és gaire menys sofisticat que el dels americans, però sí menys efectiu pel que fa a la productivitat. És la rapidesa del sistema dels Kohler –que arriba a produir més d’una trentena de rotlles l’hora– el que més impressiona Blancafort. Això ens fa pensar que, probablement, la facturació de Victoria quedava més limitada per la impossibilitat d’automatitzar la seva cadena de producció que no pas per una qüestió de demanda: els 120.000 rotlles anuals dels quals parla Blancafort eren possiblement un sostre tècnic i no pas de mercat. Els Blancafort, conscients de la dificultat de treballar a aquests ritmes i amb aquests nivells d’automatització mecànica, concentraren –ja des dels inicis– els seus esforços en la qualitat per sobre de la quantitat. A partir del seu viatge als Estats Units, un dels elements que consideraren que els podia suposar una millora fonamental fou la tipologia de paper. Per això, s’interessaren a esbrinar amb quins papers treballaven les principals empreses americanes: «Aeolian pasta un paper molt car i molt bo, la QRS no tant». Decideixen –partint de les indicacions ja estipulades per Joan Baptista des de la Garriga– comprar bobines de diversos tipus «sense escatimar en el preu: 800 K. Parafinat, 300 K. qualitat superior (Aeolian), 300 K. qualitat 2a classe (QRS)».<sup>7</sup>

La qualitat d’un rotlle de pianola depèn d’una sèrie de factors entre els quals s’hi barreja l’acció humana i la mecànica. Per a aquelles empreses que, com Victoria, basaren la producció en la transcripció manual, podia resultar especialment decebedor que un sol dels elements de la cadena de producció mecànica acabés desvirtuant la qualitat musical de les matrius originals. És per aquesta raó que a l’hora de valorar la capacitat d’automatització de determinats processos, els Blancafort valloressin els riscos d’aquestes hipotètiques millores sobre la qualitat del producte final. En aquest sentit, un nou comentari sobre la rebava del paper en el procés de perforació simultània ens fa comprovar el grau de compromís dels de la Garriga amb la qualitat dels seus rotlles:

El secret que ens falta averiguar es la manera de fer 48 rotllos com fan y presentar-los sense rebava. [...] la casa Kohler que taladra 16 gruixos deixa una rebava que nosaltres no tolerariem [...] no recordo haver vist mai un rotlle americà en tan males condicions y en canvi vostè ha examinat molts rotllos quedant amb la convicció que hi ha una operació complementària al taladrat. (Íbid.)

7 En les línies prèvies al text transcrit, s’hi parla del pes de la comanda i de la conversió de lliures a quilos; gràcies a aquesta informació, podem confirmar que l’emprada en el text K fa referència a quilos. Es tracta, per tant, d’un volum de paper força considerable, quasi una tona i mitja.

Del text es pot deduir que els Blancafort sospiten que els americans no els estan mostrant tots els detalls de la seva producció, ja que la qüestió primordial del retall del paper sobrant –que es perfila clarament com un dels principals problemes tècnics per als de la Garriga– no el poden resoldre malgrat el convenciment que els rotlles americans passen per algun tipus d'operació complementària. Aquesta obsessió per petits detalls com el de la rebava o l'etiquetatge en sèrie mostra que les intencions del viatge eren força concretes. La pretensió dels Blancafort és, per tant, polir petits detalls per millorar un producte que ja disposa d'una qualitat contrastada. Que els rotlles Victoria disposaven d'una molt bona consideració a escala internacional és quelcom que comprovarem en diverses cartes posteriors. En aquest primer viatge, però, ja en trobem una evidència quan el senyor Swartz –interlocutor entre els de la Garriga i les grans empreses americanes–, en parlar dels germans Guarro (que exercien de mànagers de Victoria pel que fa a les exportacions), provoca que QRS els tanqui les portes. A partir d'aquell moment, Blancafort està obligat a tenir molta cura a l'hora d'anomenar els seus socis: en els casos en què considera que la seva relació amb els germans Guarro podrà representar un impediment, Blancafort es fa passar per un client argentí de Pianos Fischer.

El text, que en la seva pràctica totalitat sembla una transcripció quasi literal de les notes de camp preses per Blancafort durant la visita, mostra una descripció de fins a set grans blocs que permeten fer una reconstrucció del procés complet de la cadena de producció emprada per la Kohler. A continuació, es presenta en forma de llista, però conservant el redactat i les explicacions literals. El procés comença en el punt en què ja es disposa de les matrius originals perforades i comença la perforació en sèrie:

1. Perforació.
2. Sortint de la màquina s'extenen en un taulell y son plegats directament al rodet.
3. A l'arribar al final de la pessa –o sigui el principi de la música– es fa l'impressió del nº de metronomo y l'indicació “moderato”, “allegro” etc. per medi d'una premsa que suca automàticament el lletrero complert: 60 moderato. Aixís es marquen en un instant les 16 peces.
4. Sense tocar el rollo del lloch es talla el cap –no enganxen cap postís– en la forma [dibuix dels costats tallats en diagonal] amb un sistema de tisores combinades amb unes molles que les apreten fenles relliscar. Talla molt bé y rápit.
5. Llavors s'acaba de donar voltes y queda el rollo muntat.
6. D'aquí passa tot el paquet de 16 rotlles a una noia que posa els lletreros i després l'anella.
7. Ben al final ve la correcció dels forats descuidats a la maquina. A més dels 16 rotllos es perforat un altre en paper ordinari que ha de servir per provar al piano: en aquest se senyalen els punxons fallats y despres, pessa per pessa es pasa a un aparatet amb una lampara y un vidre veien les correccions per transparència y fent-les amb un trepant.

Tot seguit, Blancafort reitera que el procés no dista en excés del que s'utilitza a La Solfa, i remarca altra vegada que la diferència rau en la velocitat i en l'automatització d'alguns processos. Val la pena comentar un per un els punts per comprovar com algunes descripcions aporten informacions realment interessants. En primer lloc, el punt 1, la perforació, no fa referència a la de les matrius, sinó a la perforació en sèrie en grups de 16 papers, tasca que a la Garriga es fa en blocs de 6. El punt 2 fa referència a l'encolat del paper a l'ànima sobre la qual s'enrotllarà i a la col·locació dels suports laterals.<sup>8</sup> Això permet enrotllar el paper fins a arribar a l'inici on s'estampen les indicacions de tempo inicial (punt 3). Entenem que en aquest punt, els 16 rotlles s'introdueixen en algun sistema que els estampa aquesta indicació de manera automàtica, procediment que sí que és una novetat per a Blancafort i alhora un estalvi de temps considerable amb relació als mètodes emprats a Catalunya. El mateix passa amb el punt 4, en què, de manera automàtica, el sistema talla els laterals dels 16 rotlles, els enrotlla fins a l'inici (punt 5) i els deixa preparats per a l'etiquetatge final i la col·locació de l'anella de subjecció (punt 6). Aquests dos darrers punts sí que es fan manualment, com a la Garriga. Sorpren molt el punt 7 dedicat a la «correcció dels forats descuidats a la maquina» en què, a més, s'utilitza un rotlle perforat en un altre tipus de paper que té la funció de comprovar errors de perforació en un piano. Aquest punt sembla indicar que, un cop perforats els 16 rotlles, cal aplicar un control de qualitat per corregir les perforacions defectuoses. És interessant el detall de la comprovació en el piano, procés que sol anar associat a l'edició de la matriu original i no pas a una comprovació dins d'un sistema en sèrie.

Malgrat que la carta no conté detalls sobre la perforació de les matrius, sí que permet comprovar que la Kohler treballa amb un piano marcador per crear les matrius originals (models, segons el text). Blancafort es refereix a aquest procés com a transcripció a partir d'una interpretació pianística real:

Les transcripcions [...] es fan reproduint l'execució sobre el teclat. Hem vist el piano registrador que sta instalat en una saleta molt luxosa; de sota el gran piano de concert surt una mànega de roba per on passen els fils elèctrics anant a una camara reduïda a on esta instalat el joch d'electroimans i els corrons amb el paper. (íbid.)

No sembla que per a Blancafort el sistema d'enregistrament des del piano sigui una novetat i la breu descripció del gran piano de concert connectat a una mànega de cables elèctrics coincideix amb alguns dels procediments habituals en la perforació automàtica. La descripció del procés complet de la cadena de producció podria coincidir –amb certes omissions– amb la manera de treballar de la Welte. La presència de *text rolls* en el sistema de producció descrit per Blancafort representa una dada sorprenent, sobretot considerant la pretesa relació d'exclusivitat entre Kohler i Welte (Palmieri, 2003:211) pel que fa a la producció de rotlles. Un anunci publicat a la *Music Trade Review* el 22 d'octubre de 1921 mostra la gran quantitat de models que la casa fabricava –Kohler sempre va basar el gruix de la seva producció en la construcció d'instruments– i confirma que construïa els seus instruments amb llicència Welte, fet que també és extrapolable

8 Habitualment el lateral esquerre no va encolat, sinó a pressió, per facilitar la mobilitat i la flexibilitat del rotlle. El lateral dret sí que va encolat de manera que, un cop el rotlle ha estat usat, cal agafar-lo amb la mà esquerra sobre el paper i amb la dreta caragolar el lateral dret fins que el paper queda ben recollit i premsat.

a la tipologia de rotlles, sobretot si tenim en compte part del missatge del cartell en què podem llegir que «el Gran Piano Reproductor (sota llicència i patents Welte Mignon) [...] combina totes les qualitats tonals d'un gran piano amb la reproducció llicenciada per Welte».<sup>9</sup>

Dos anys i mig després del viatge als Estats Units, Blancafort emprèn una petita gira per la costa occitana i Itàlia, que el portà a visitar diverses botigues i empresaris del sector a Niça, Gènova i Roma. En la seva primera parada a Niça, visita una botiga de rotlles (la més important de la ciutat, amb un estoc de 7.000 rotlles de totes les marques, inclosa la madrilenya Diana). De la conversa amb l'amo deduïm algunes de les dificultats sorgides de la guerra, com els efectes de la devaluació de la moneda i les limitacions imposades per les duanes:

[...] va assegura-me que tot lo que no es de França ho te d'abans de la guerra: de la guerra ençà li resulta materialment impossible importar a causa de la depreciació dels francs y de les aduanes. Amb els detalls que em va donar veig la gran dificultat que es trobar un preu convenient per als clients francesos y per la fabrica. Els preus que nosaltres oferim, carregats de bona voluntat, fan riure per tot arreu tothom em pregunta amigablement si somiem truites! (Hotel Gallia, Niça, 14 de març de 1926)  
[Fons Blancafort, BC, ref. M 4896/3]

La qüestió dels costos de producció i la impossibilitat d'oferir un preu més competitiu esdevé cabdal: els preus de Victoria són massa alts per a uns mercats com l'italià i el francès, en què, segons sembla, predomina una producció que avui probablement descriuríem com a *low cost*: rotlles de baixa qualitat (tant pel que fa als materials com a la perforació) que fan dels de Victoria una mena de producte de gamma alta, fet que en dificulta l'exportació:

Els rotllos agraden molt això si. Alguns clients prefereixen els rodets de fusta que fa l'Edition Musicale Perforée. [...]. L'acceptar un petit dipòsit sempre agrada a tothom. Una casa m'ha promès fer un pedido de 50 a 100, en ferm, com a ensaig, però desconfiant molt de poder fer res en serio. Si poguéssim reduir el preu de cost se'ns obririen moltes portes perquè preu per preu, els nostres rotlles obtenen molta simpatia. (*íbid.*)

L'endemà, Blancafort escriu des de Gènova, confirmant les impressions extretes el dia anterior. Vistes les dificultats que presenten els mercats italià i francès, l'estratègia podria dirigir-se cap a un model d'exportació "de mínims"; és a dir, pocs rotlles enviats a demanda, per fidelitzar de mica en mica el públic més receptiu a la qualitat dels rotlles catalans:

.....  
<sup>9</sup> *Music Trade Review*, 22 d'octubre de 1921. Font: *Music Trade Review - Online Library: 1880-1933*. Consultable des de <http://mbsi.org/archive/music-trade-review>.



[...] veig que el punt [...] ha de ser fer el tracte amb bons agents y que quedi establerta una exclusiva amb un dipòsit de molta importància perquè els clients puguin demanar de gota en gota lo que els convé y no tardin en rebre-ho. Aixís ho fan totes les cases estrangeres. L'opinió general es que els rotllos alemans son massa cars (més que els nostres). Els francesos son a bon preu i juntament amb els italians son els que s'emporten la tallada grossa. Nosaltres acostumem a creure que lo de França no té importància y no obstant començo a veure que la EMP [Édition Musicale Perforée] es el nostre enemic fort a Europa. La Aeolian te un contracte amb la EMP de Paris y aquesta li fabrica els rotllos als que hi posa etiquetes Aeolian. La mateixa EMP fabrica els rotllos per la casa Salabert, editora de les novetats d'exit y els hi fica l'etiqueta figurant que en Salabert fabrica. De manera que EMP resumeix la nostra competència de les tres marques: Aeolian, Salabert y EMP. (Gènova, 15 de març de 1926) [Fons Blancafort, BC, ref. M 4896/3]

Vet aquí una altra dada interessant: la que confirma a Blancafort la relació comercial entre el gegant Aeolian i la francesa Édition Musicale Perforée, que perfora per als americans els rotlles que aquests venen a França. Com comprovarem ben aviat, l'Édition Musicale Perforée disposava del monopoli de producció dels rotlles a França, però la qualitat de les seves perforacions deixava molt a desitjar, fet que fins i tot fou denunciat pels mateixos directius d'Aeolian a París. Tornant a Itàlia, observem algunes indicacions sobre la qualitat del paper, element clau que Blancafort té molt en compte, i sobre la tècnica per fer les matrius originals. És curiós comprovar la relació que s'estableix entre cultura i gènere musicals: malgrat que les perforacions de la Firts (la principal empresa italiana) no són de qualitat, els italians les defensen en el cas de les òperes –deduïm que italianes– tot argumentant que «s'adapten a l'original»:

Concentrant-me a lo d'Itàlia he comprovat que es cert el que diuen de que els rotlles Firts no agraden del tot. A les tres cases que he visitat diuen que el paper es dolent, i sobretot el rodet molt dolent. El perforat també deixa molt que desitjar. En quan a l'estil de transcripció diuen que les òperes les fan molt bé perquè s'adapten exactament a l'original, en canvi un altre m'ha dit q les òperes nosaltres les fem molt millor y que els nostres rotllos tenen més bona sonoritat. Tothom convé que si poguéssim posar bon preu guanyariem nosaltres. Tothom troba dificultós l'haver d'entendre directament amb nosaltres perquè es massa lluny, l'idea d'establir agència es aconsellable per tots. [...] La Firts fa rotllos amb lletra. El públic també ho demana. Es venen a 5 llires de sobrepreu. M'aconsellen posar tres preus i no un d'unitari, així ho fa EMP: posa tres lletres (A B C) impreses en el rotlle i el client quan veu el rotlle a l'armari sap quan val. (Íbid.)

El recorregut de Blancafort per diversos negocis del sector li resulta molt útil per prendre el pols sobre qüestions de mercat, però també sobre elements relacionats amb la recepció i l'acceptació de qüestions estètiques. L'estil de transcripció és quelcom que sustenta la base de l'èxit d'un rotlle de pianola i, per tant, la seva recepció queda condicionada per tota una sèrie de tòpics que esdevindran una constant en el futur de la música de reproducció tecnològica: la relació indissociable –però sovint encara ignorada– entre creativitat i tecnologia. Alhora, Blancafort va prenent consciència de la importància d'un bon equilibri entre les músiques “cultes” –que demanen una major atenció artística en el procés de transcripció original– i les músiques populars del moment,

que són sens dubte el valor en alça del mercat de la pianola. Bona prova d'això és l'increment de preu (cinc lires) que porten els rotlles amb text, fet que confirma l'acceptació d'aquest format també en el mercat italià. Aquesta dada permet intuir una certa divergència amb els mercats anglosaxons i alemanys –els més potents, però alhora més encarats cap al rotlle d'artista– i, per tant, podem pensar en un submercat llatí (França, Espanya i Itàlia) molt més proper al model americà, amb força més presència de músiques populars i ballables, incloses les músiques per ser cantades. Un altre punt d'interès és el que permet endinsar-nos en el món dels intermediaris, les comissions i els contractes d'exclusivitat entre empreses. En aquest sentit, Blancafort explica que l'intermediari sol quedar-se entre un 10 % o un 15 % i parla de la casa Schöne & Bocchesse com a grans exponents del model d'importació-exportació entre Itàlia i França. Schöne és un alemany que té relació amb la casa Walker d'orgues, mentre que Bocchesse és italià i representa tots els rotlles francesos a Itàlia; entre tots dos formen una societat que controla bona part del mercat italià i hi mantenen un cert monopoli.

Blancafort hi entra en contacte, però sembla que la societat li exigeix exclusivitat i Victoria ja disposa de compromisos anteriors amb intermediaris de Roma, fet que fa del tot inviable qualsevol entesa. És precisament a Roma on Blancafort farà la darrera parada del seu viatge a Itàlia. A la capital, Manuel visita la botiga d'E. Pistoia i la descriu com «una barraca amb 10 pianos i 4 bandúrries», tot dient que el seu responsable, en Pistoia, «és igual que la seva botiga», la visita conclou amb una venda discreta: 150 rotlles a un preu més baix del que volia. Dies més tard, visita la casa Invernizzi & Rovetto –constructors de Gènova amb botiga a Roma– als quals en Guarro va donar, sense el consentiment dels Blancafort, l'exclusiva dels rotlles Victoria a Gènova per un any. Victoria va enviar rotlles a altres cases sense saber aquest fet i Invernizzi ja tenia impreses les etiquetes on deia «Agent exclusiu de Rotlles Victoria». Després de l'afer amb Schöne & Bocchesse, l'aliança amb els quals hauria estat estratègica, el fet de trobar-se amb una concessió d'exclusivitat que ni tan sols li ha estat consultada fa que Blancafort s'enfadi molt amb el seu soci a Barcelona. En els dies posteriors, es posa de nou en contacte amb Schöne & Bocchesse en un intent no reeixit de fer-los replantejar la seva decisió. D'aquesta darrera trobada, però, Blancafort en treu un nou contacte amb un tal senyor Scheible, que està a punt de fer una fusió amb un altre empresari.

Parlen de col·laborar i Blancafort escriu que li sembla que amb ells Victoria podria vendre uns 20.000 rotlles a Itàlia. Scheible té ganes de visitar Espanya i Blancafort utilitza el balneari com a reclam, estratègia que sembla una lògica constant en la història dels diversos negocis de la família. Scheible li aconsella «un cartellet transparent, com fa la EMP, per posar als vidres dels aparadors»<sup>10</sup> i també li proposa modificar la política de preus, fet que implicarà una necessària reimpressió del catàleg. Probablement, aquesta decisió devia desembocar en la versió del catàleg de 1929, el més complet i del qual es conserven exemplars íntegres tant a la Biblioteca de Catalunya com a la Biblioteca Nacional d'Espanya.

.....  
<sup>10</sup> Roma, 17 de març de 1926. [Fons Blancafort, BC, ref. M 4896/3]

El mes de juny de 1926, Manuel Blancafort emprèn de nou un viatge, aquest cop a París, amb la intenció d'establir nous contactes comercials amb diversos personatges que considera estratègics per al negoci. Un dels objectius principals sembla que és l'editor Francis Salabert (1884-1946) que en aquells moments ja disposa d'un autèntic imperi editorial:<sup>11</sup>

He estat a l'EDIFO [...] diuen que podrien presentar-me a Salabert [...] inclús m'han dit que podien posar-me en contacte amb la EMP [L'Édition Musicale Perforée] y amb Pleyela. He fet moltes averiguacions, l'EMP no es més que una empresa de paper que s'han passat al rotllós. Fabriquen al voltant de 50.000 rotllos l'any (Pleyela molts menos encara). (París, 16 de juny de 1926) [Fons Blancafort, BC, ref. M 4896/3]

La carta ofereix dades concises sobre volums de producció: els cinquanta mil rotlles anuals fabricats per l'EMP resulten una dada interessantíssima que situa la producció de l'empresa francesa a la meitat del de la Garriga. Encara més impactant és el fet que Pleyela,<sup>12</sup> amb el seu prestigi i renom, quedi molt per sota del volum esmentat. Tot plegat permet comprovar la potència de Victoria amb relació al mercat francès, que presumiblement devia ser molt menor que l'anglès i l'americà. En tot cas, les dades que mostra la carta permeten deduir un mercat europeu liderat pels anglesos i probablement els alemanys, però seguit, potser a certa distància, per la producció catalana.<sup>13</sup>

Un dels altres objectius de Blancafort és la casa Letouzey et Ané, un altre gegant del món editorial amb qui parla de fer negocis conjunts per exportar els rotlles de la Garriga a Anglaterra i Bèlgica. Durant la reunió, el senyor Letouzey examina un rotlle Victoria i li diu literalment a Blancafort que «no creu que un rotlle es pugui fer millor» i li assegura que el paper li sembla fins i tot millor que el que utilitzen a Letouzey et Ané. El francès li mostra unes dades a partir de les quals Blancafort dedueix que el volum de negoci de Victoria a França està en ple auge i li explica que ha parlat de Victoria a Pleyela, a Aeolian i a Favreau, i que tots tenen en molt alta consideració els rotlles de la Garriga, assegurant que «a França, el rotlles Victoria no té rival en quan a qualitat». Letouzey també comenta a Blancafort que Aeolian es queixa pel fet de no trobar cap fàbrica que treballi bé a França –«La fabricació a París es fa malament»–, fet que empeny el francès a mostrar-se

11 *Als setze anys, Salabert va fer-se càrrec del negoci del seu pare, Edward, que havia aconseguit cert èxit adquirint els drets de músiques militars americanes (sobretot de John Philip Sousa) i el va expandir fins a disposar d'un catàleg molt extens. Entre els compositors catalans que van editar amb Salabert, hi destaca precisament Frederic Mompou, del qual l'editorial francesa va editar bona part del catàleg.*

12 *No hi ha constància d'una fàbrica de Pleyela dedicada específicament a la producció de rotlles, sí a la creació de les matrius originals –transcrites i enregistrades al piano–, però les diverses fonts que parlen d'una sola fàbrica de rotlles a França semblen insinuar que Pleyela encarregava la producció en sèrie a l'EMP, pràctica que, per altra banda, deduïm com a habitual en la majoria de països: a Espanya, per exemple, només existien tres fàbriques per a més d'una desena de segells.*

13 *Resulta sorprenent la manca d'editorials holandeses, belgues o austríaques en les col·leccions estudiades. Aquesta circumstància fa sospitar que els seus mercats potser eren coberts per les indústries anglesa i/o alemanya.*

entusiasmats davant de la idea de treballar amb Victoria, i tant ell com Blancafort coincideixen en el fet que valdria la pena portar una màquina de la Garriga cap a París. Letouzey proposa que les despeses vagin a càrrec de Victoria i que ell farà només de representant i se'n quedarà un percentatge.

Sens dubte, les cartes dels viatges dels Blancafort amb finalitats comercials són de gran valor com a testimonis gairebé únics de la indústria internacional de la pianola vista des de la perspectiva dels empresaris catalans. Aquest fet permet posar en contrast models de producció, comparar xifres que en alguns casos resulten sorprenents, confirmar la bona consideració dels rotlles de la Garriga en l'àmbit internacional –no només a Europa, també als Estats Units on grans empreses com Aeolian o QRS coneixen perfectament l'activitat de Victoria i la consideren un ferm competidor dins el mercat espanyol– i delimitar un marc temporal (1923-1927) que fa sospitar que aquest és un moment d'expansió del negoci, poc abans de la davallada global que suposà la mort sobtada del fenomen, no només a Catalunya, sinó arreu del món. Finalment, les descripcions purament tècniques sobre els procediments de producció permeten establir algunes hipòtesis interessants. En primer lloc, que La Solfa disposa d'una tecnologia que, si bé no és tan avançada com l'americana, no impedeix una producció d'alta qualitat, de fet, reconeguda internacionalment. En segon lloc, podem comprovar que l'automatització és el que marca la diferència entre les grans empreses multinacionals i la catalana, cosa que confirma la idoneïtat de fer prevaldre la qualitat per damunt de la quantitat. Finalment, el fet que Victoria, aparentment, només treballés amb material transcrit i no amb perforacions des del piano resulta xocant, sobretot quan, tal com s'ha comprovat en alguns dels fragments analitzats, aquest procediment no provoca cap sorpresa als de la Garriga. Es tracta d'una qüestió que val la pena abordar detingudament en un apartat específic i que ha necessitat una intensa recerca en l'àmbit local, amb resultats prou sorprenents.

# El catàleg de rotlles Victoria

Les diverses versions del catàleg de rotlles de la casa Victoria que es conserven tant a la Biblioteca de Catalunya com a la Biblioteca Nacional d'Espanya resulten un material excepcional per a l'estudi musicològic. La Biblioteca Nacional d'Espanya conserva quatre versions del catàleg, dues anteriors a 1920, un suplement de 1920 i la darrera versió de l'any 1929 (que és la que s'ha utilitzat per a les anàlisis). Per la seva banda, la Biblioteca de Catalunya disposa de dues versions del catàleg (una de 1921 i la de 1929) i de tretze suplementos datats entre gener de 1922 i octubre de 1925.

El catàleg disposa d'uns 4.500 títols amb números de referència que van des del 1.001 (que correspon al preludi de *Tristany i Isolda*) al 8.040 (*Ce qu'a vu le vent d'ouest* de Debussy, dins de *Preludes*). Com es pot deduir, la numeració no és correlativa i presenta múltiples salts. Per a extreure el nombre total de rotlles que conté el catàleg, s'ha emprat un sistema OCR (reconeixement òptic de caràcters), combinat amb un de validació manual. Això es deu al fet que les tipografies del catàleg (d'inicis del segle XX) no són reconegudes amb total fiabilitat per cap sistema de reconeixement òptic de caràcters i, per tant, cal aplicar-hi un control *a posteriori*. En tractar-se d'un procediment manual i tremendament laboriós, és probable que la xifra final no sigui del tot exacta. La possible desviació, en tot cas, no s'estima superior al 2 %. El total de rotlles detectats és de 5.026 amb 430 rotlles repetits que apareixen en diferents seccions. La xifra de rotlles resultant és, per tant, de 4.569 títols diferents i en cap cas pot ser interpretada com a volum de producció real de Victoria, ja que les nombroses omissions en la numeració i, sobretot, la localització de rotlles que no consten en els catàlegs conservats fa pensar en una producció major. S'han localitzat diversos rotlles que no consten a cap dels catàlegs conservats i els seus números de referència coincideixen amb numeracions lliures dels catàlegs estudiats. Per tant, podria ser que la producció real de Victoria fos de més de 8.000 rotlles, però que aquests no arribessin mai a coexistir en el mercat en un mateix moment. En absència d'un catàleg complet, aquesta és una hipòtesi difícil de confirmar i, per tant, les xifres presentades en aquest estudi fan referència al catàleg del 1929, del qual la figura 9 mostra la coberta de l'exemplar conservat a la Biblioteca de Catalunya:



Fig. 9. Coberta del catàleg Victoria, versió de 1929 conservada a la BC. Ref. CAT-RP/48.

Aquesta darrera versió del catàleg de l'empresa consta de 222 pàgines i està dividida en deu parts:

1. Autores clásicos
2. Composiciones varias
3. Óperas y ballets
4. Zarzuelas operetas y revistas
5. Melodías, canciones y cuplés
6. Himno y cantos nacionales
7. Bailables
8. Bailes antiguos
9. Rollos con letra
10. Acompañamientos

A aquestes deu categories, cal sumar-hi un índex alfabètic per autors.

A la portada interior, hi podem llegir: «Joan Bta. Blancafort, La Garriga (Barcelona), Espanya; telèfon: 45, La Garriga; telegrams: Blancafort». S'indica també que el catàleg disposa de tres codis (A, B i C) que responen a diversos preus (A de 4 a 7 pessetes, B de 8 a 10 pessetes i C per sobre de les 10 pessetes). La pàgina següent indica les condicions de venda de manera més específica, fet que permet conèixer alguns detalls interessants. Tots els rotlles del catàleg es venen en tres possibles formats: 88 notes sense accentuació i autopedal, 88 notes amb accentuació i autopedal i 65 notes.

Els rotlles de 88 notes sense accentuació ni autopedal són aquells que no disposen de cap perforació addicional als laterals associada a la dinàmica i a l'activació del pedal de sosteniment. Aquests "rotlles corrents" –tal com els anomena el catàleg– van al preu assenyalat a l'esquerra del seu número de referència. Als rotlles de 88 notes accentuats, se'ls ha d'aplicar un augment d'una pesseta, igual que als de 65 notes i als rotlles amb lletra. Tots els rotlles la música dels quals encara no sigui de domini públic també queden subjectes al pagament d'una pesseta extra per dret de propietat intel·lectual. Aquesta pàgina també informa que per fer una comanda només cal esmentar el número de catàleg de cada rotlle, indicant sempre si es desitgen en 88 notes corrents, 88 accentuades o 65 notes. Una xifra ineludible, encara que del tot especulativa, és la que surt de multiplicar per aquests tres formats els més de 8.000 números de referència del catàleg de 1929: dona un hipotètic volum total que superaria els 20.000 rotlles editats.

Malgrat que el disseny de les seccions del catàleg no pot considerar-se un reflex estricte dels interessos del mercat, sí que permet aventurar certes reflexions. Obviant la secció "Composiciones diversas" (un autèntic calaix de sastre on trobem una mescla eclèctica de gèneres), és l'apartat de música de ball el que, amb 1.304 rotlles, s'imposa indiscutiblement per sobre dels altres gèneres. Les categories "Autores clásicos" i "Zarzuela y revista" queden com a tercera i quarta categoria amb 743 i 722 rotlles, respectivament. De ben a prop, els segueix la secció dedicada a les òperes i els ballets amb 520 rotlles. Val a dir que aquestes cinc categories sumen més del 90 % dels rotlles de la col·lecció i, per tant, ens permeten comprovar que la resta de seccions són més aviat residuals. La figura 10 mostra el nombre exacte de rotlles per secció, cosa que proposa una lectura sobre els possibles interessos del mercat amb una distribució de gèneres que presenta similituds òbvies amb els models emprats per Aeolian. Un bon exemple el trobem en l'aparent predominança de la música de ball que, en realitat, comparteix protagonisme amb un repertori clàssic distribuït entre les categories "Autores clásicos", "Composiciones diversas" i "Operas y ballets".

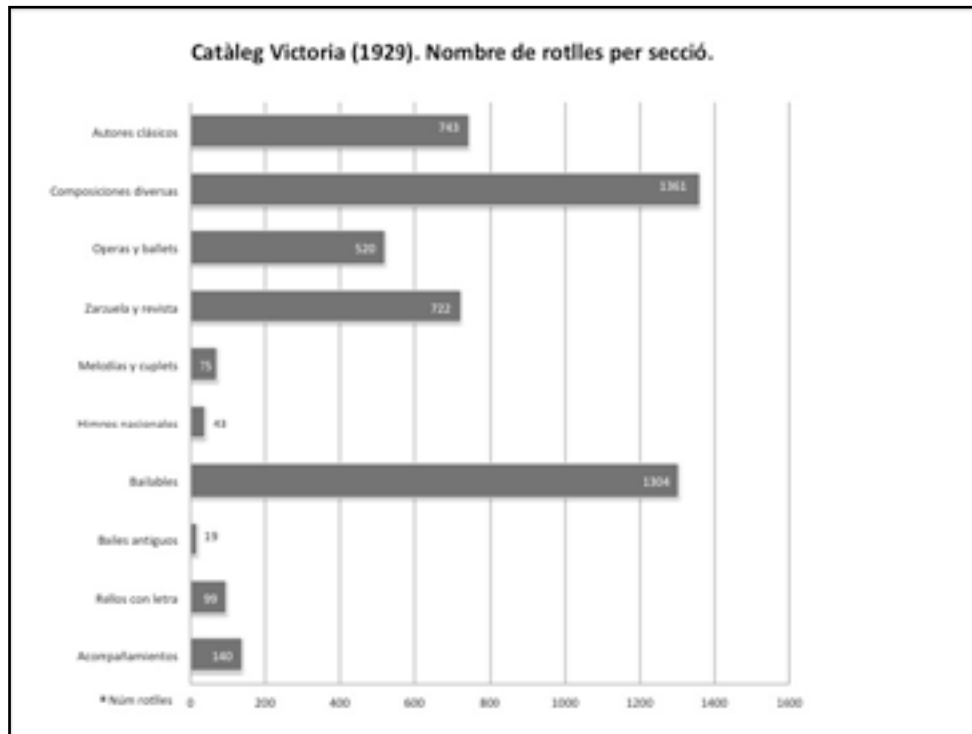


Fig. 10. Nombre de rotlles per secció dins del catàleg Victoria de 1929.

Aquest punt de compromís entre la música “comercial” i la clàssica és la primera similitud clara amb el model original dels catàlegs Aeolian, fet que permet intuir una clara influència d’aquesta multinacional, líder indiscutible del sector, en el model escollit per Victoria. Aparentment, l’orientació del repertori d’Aeolian està clarament enfocada cap a la música popular, però, durant la primera dècada de segle, les seccions de música clàssica tendeixen a una diversificació (clàssica, òpera, sacra, clàssics populars en el cas de la versió europea) que sumats representen un bloc fins i tot major que el de les músiques de ball i populars. D’aquesta circumstància deriva una altra característica que trobem al catàleg Victoria i és que les categories emprades no resulten fàcils d’interpretar si no se’n fa una anàlisi interna: la llista de compositors dins de l’apartat d’autors clàssics, per exemple, queda complementat per seccions com la d’òpera o la de composicions diverses.

És precisament en aquest apartat on trobem un volum important d’obres que en aquells moments no són considerades clàssiques a causa de la seva recent composició, però que actualment no dubtaríem a ubicar al costat dels “autors clàssics” del catàleg. Una bona manera de fer-nos una idea concisa sobre les tendències de mercat proposades per Victoria és fer un buidatge general dels autors amb més presència de tota la col·lecció, comptabilitzant el nombre de rotlles editats per compositor. En aquest sentit, la figura 11 mostra de manera inequívoca el pes del cànon romàntic: Beethoven destaca de manera contundent com a compositor amb més presència del catàleg, amb 220 rotlles, seguit de Chopin amb 152 i de Wagner amb 131. Això no obstant, la presència de compositors com Guerrero (126 rotlles), Alonso o Vives (56 i 48 rotlles, respectivament) permet intuir un espai considerable per a la sarsuela i la revista.



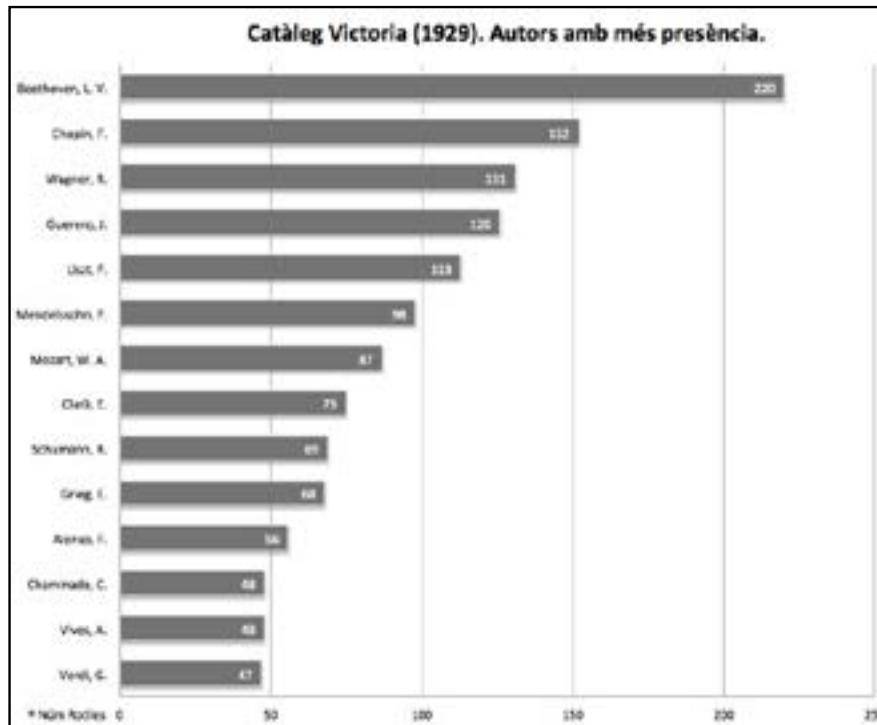


Fig. 11. Nombre de rotlles dels 14 compositors amb més presència del catàleg.

Bona prova de la voluntat de Victoria de cuidar el repertori de sarsuela és la frase que trobem a la pàgina 116 del catàleg, en què, com a preàmbul de la secció, se'ns diu que «el repertorio VICTORIA ofrece a los amantes de la clásica zarzuela española una valiosísima colección de SELECCIONES, única en su género, compuesta exclusivamente para los rollos». A banda de Jacinto Guerrero, que, amb 126 rotlles, és el compositor espanyol amb més presència del catàleg, i els ja citats Amadeu Vives i Francisco Alonso, cal tenir en compte els 75 d'Enric Clarà, un dels màxims exponents de la música de revista del Paral·lel barceloní.

És interessant fer atenció a la presència d'una figura femenina, la de Cécile Chaminade (1857-1944), que amb 48 rotlles editats queda just per sobre de tot un Giuseppe Verdi. Chaminade és una de les quatre úniques dones presents al catàleg, al costat d'Adelina Hombravella, Ofelia de Ochoa i Narcisa Freixas (vinculada també a la Garriga). La compositora francesa és precisament un dels noms més ben situats en el rànquing d'autors dins de l'apartat de composicions diverses, on, amb 48 rotlles editats, ocupa el tercer lloc, essent superada només per Liszt (81 rotlles) i Grieg (65 rotlles).

Probablement aquesta dada sigui un bon argument a favor d'aquells que han acusat la historiografia tradicional i la inèrcia de l'acadèmia musical del XX d'un fort androcentrisme: encara que moltes de les composicions de Cécile Chaminade van rebre excel·lents crítiques i van gaudir d'una grandíssima popularitat (Ambache, 2010), passats cent anys el seu nom no disposa de la mateixa rellevància i reconeixement acadèmic que molts compositors (homes) que en el seu

moment destacaren molt menys. Sens dubte, la presència de Chaminade a les dues gràfiques de compositors amb més presència (la general i la de composicions diverses) confirma l'enorme popularitat de què gaudia la compositora i pianista francesa a inicis del XX.

Un altre element d'interès a l'hora d'abordar la secció de composicions diverses és el caràcter catalitzador de la gran amalgama de tendències que defineixen les primeres dècades del XX: romanticisme tardà i post-romanticisme, neoclassicisme, impressionisme francès, nacionalismes, músiques regionals, músiques de ball antigues i noves, tot plegat forma una barreja prou interessant d'analitzar. Mentre noms com els de Liszt i Brahms donen veu al gust pel virtuosisme instrumental, trobem obres de Saint-Saëns, Moszkowski o les més contemporànies de Debussy que en aquells moments de ben segur eren tota una novetat per al nostre mercat. Per altra banda, la secció també dona entrada a compositors catalans que aleshores tenien ja una fama i un reconeixement internacionals com Albéniz, Granados o Falla. La figura 12 mostra la llista dels catorze compositors amb més volum de producció dins d'aquest eclèctic apartat:

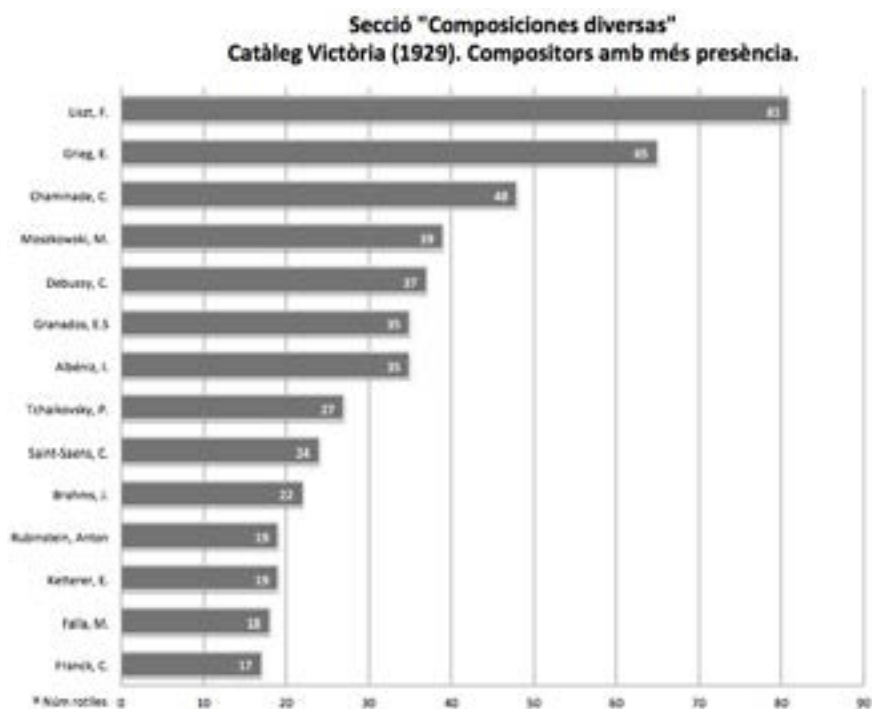


Fig. 12. Relació d'autors amb més presència a la secció "Composiciones diversas".

La condició de mescla d'aquesta secció i, sobretot, la presència de determinades obres molt contemporànies ens aporta un bon testimoni de com la Garriga actua de porta d'entrada de les noves músiques, fet que s'explica de nou per una qüestió de mercat, però també per la conjuntura sociopolítica del moment. Igual que a Aeolian, a La Solfa la producció de rotlles està, a l'inici, més orientada cap a la música lleugera, però la guerra de 1914 provocà una davallada en la producció dels països que lideraven el negoci i Victoria aprofità aquesta circumstància per editar la música que en aquell moment emergia. Aquest repertori omplí un buit de mercat important alhora que mostra la incidència de Victoria en la introducció d'aquests autors a la península Ibèrica. Tal com proposa Sunyol, la influència de l'impressionisme francès en el Blancafort jove fa que noms com Satie, Debussy, Esplà, Honnegger... passin a formar part del catàleg i entrin al mercat català (1983:34-35). Evidentment, encara que no sigui la via fonamental d'entrada, la tasca de Victoria resulta un element que cal tenir molt en compte a l'hora de valorar les tendències del consum de l'època i, per tant, d'influenciar el gust musical del mercat català i espanyol.

Pel que fa a les músiques de ball, el catàleg sorprèn per l'alt nombre de gèneres considerats "de moda" o "populars" i que, en alguns casos, han deixat encara menys rastre documental que altres músiques. Es tracta de gèneres que coincideixen amb el jazz primerenc que s'estava introduint en aquells anys, i que presenten un alt valor informatiu, a més de l'estrictament sonor. Un cop d'ull més detallat a la secció de músiques ballables ens mostra com quatre estils s'imposen clarament per sobre de la resta: el foxtrot amb 301 rotlles editats, un apartat que aglutina *one-step*, pasdoble i marxes (amb 272 rotlles) i dos estils més, els valsos (225 rotlles) i els tangos (194 rotlles).

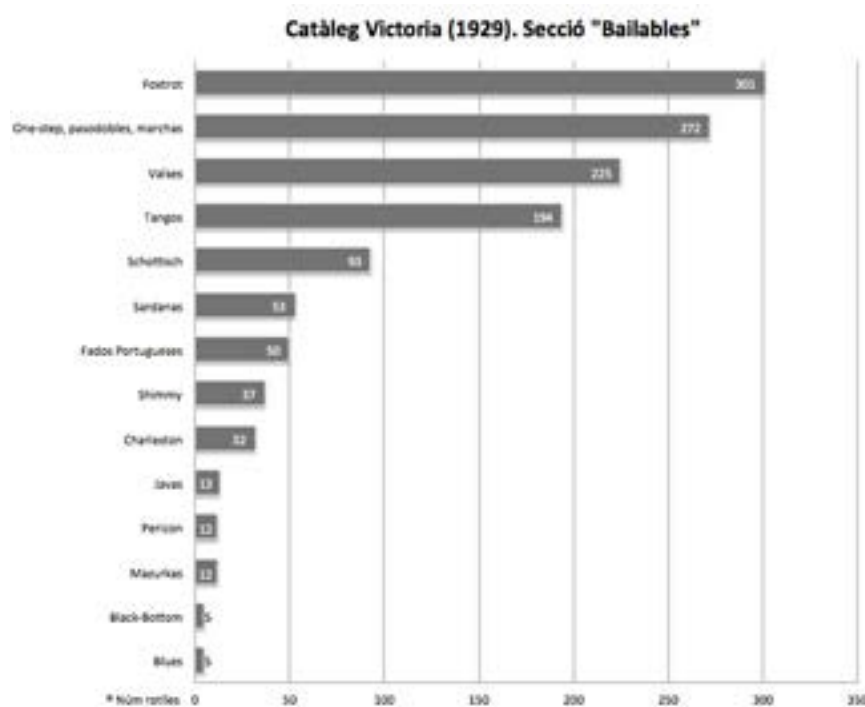


Fig. 13. Nombre de rotlles de cada estil de ball a la secció "Bailables".

Malgrat que la febre del foxtrot s'estén de manera excepcionalment ràpida des dels Estats Units, d'on sorgeix l'any 1910, cap a la resta del món occidental (Cerdà, 2014), no deixa de sorprendre que en tan poc temps la seva presència en els catàlegs de Victoria sigui tan predominant. Si, tal com alguns teòrics afirmen, «amb el foxtrot estem davant del predecessor més directe i immediat del jazz, fins al punt que a Espanya el terme foxtrot s'aplicarà durant molt de temps a la música de jazz» (García, 1996), la incidència d'aquests repertoris en la construcció social de les estètiques del jazz és sens dubte un àmbit d'interès indiscutible.

De fet, les primeres versions conservades del catàleg, que daten d'inicis dels anys vint, ja disposen d'un repertori molt extens de foxtrot. Per filar encara més prim, de l'estudi de les cartes entre Blancafort i Mompou es desprèn que els joves compositors ja senten una autèntica devoció per aquestes noves músiques des d'abans del canvi de dècada. No seria del tot desenraonat pensar que, a banda de les tesis oficials que parlen de Sant Sebastià com a punt d'entrada d'aquestes músiques a la península Ibèrica,<sup>14</sup> existissin altres vies d'entrada que caldria estudiar: una d'elles podria ser Victoria si en poguéssim confirmar la data d'inclusió d'aquests gèneres en els seus primers catàlegs.

---

14 Segons Jorge García, Espanya «va rebre el foxtrot a través de Sant Sebastià, el cosmopolitisme es va multiplicar en els anys de conflicte armat. Durant les primeres dècades de segle XX, els luxosos casinos i hotels del nord de Espanya, on estiejava la família reial i gairebé tota la cort, van constituir una de les principals portes d'entrada al nostre país de les modes mundanes creades en les capitals del nord d'Europa o als Estats Units» (García, 2011:21). Per a més informació sobre l'entrada del jazz a la península Ibèrica, vegeu García Martínez, 2006; Davidson, 2009, o García, 2011.

# Victoria i el mercat de la pianola a la Península Ibèrica

Malgrat que Victoria fou el líder indiscutible del sector a la península Ibèrica,<sup>15</sup> és lògic que un fenomen amb la rellevància del de la pianola disposés d'un entramat comercial prou important arreu de l'estat. L'anàlisi de diversos articles de premsa i cròniques de concert a partir de les hemeroteques estudiades ha mostrat l'estreta relació entre l'activitat concertística i l'activitat comercial, i ha permès comprovar com, a Madrid, el negoci de la pianola tingué una activitat molt important. Un dels pocs articles de caràcter divulgatiu –no relats de concert– localitzats a la premsa estatal ofereix una descripció detallada del procés de fabricació d'una empresa de Madrid i, per tant, permet constatar que Victoria no fou l'única fàbrica de rotlles de la península Ibèrica.<sup>16</sup>

El text no inclou el nom de l'empresa «para que no parezca esto un reclamo» (Cualquiera, 1920:19), però la informació que conté resulta molt útil per comparar els processos documentats a Catalunya: a Madrid el sistema descrit és pràcticament el mateix que l'emprat a La Solfa amb l'única diferència que les màquines perforadores fan una quinzena de rotlles simultanis (nou més que a la Garriga). Per altra banda, tant aquest article com les fonts relacionades amb Victoria, parlen del ferri control que les empreses estrangeres exerceixen sobre els seus secrets industrials. Malgrat que els madrilenys també ho han provat en diverses ocasions, els ha estat impossible visitar les fàbriques de les grans multinacionals europees o nord-americanes, fet que els empeny –igual que a la Garriga– a complementar el funcionament de la seva maquinària amb tecnologia pròpia. L'article també anomena una sola empresa a França (deduïm que es tracta de l'Édition Musicale Perforée) i confirma el Regne Unit i Alemanya com a grans potències del sector a Europa. L'estudi de les caixes dels rotlles permet concloure que la fàbrica de Madrid pertany a Rollos E.R.A. situada al carrer d'Alvarado, número 5. Així ho mostra la figura 14 d'un rotlle de la col·lecció del MMB:

15 Aquesta afirmació es fonamenta en el volum de rotlles Victoria trobats en totes les col·leccions estudiades en els darrers sis anys. En totes i cadascuna d'aquestes col·leccions, ja siguin privades o institucionals, Victoria ocupa un espai del tot protagonista i arriba sovint a superar el 50 % de les col·leccions (Roquer, 2011a; 2011b; 2014).

16 Blanco y Negro, 15 de febrer de 1920, p. 19-21. Font: Hemeroteca Diario ABC.



Fig. 14. Rotlle de la marca ERA amb la seva capsa en què es pot llegir que es tracta d'una empresa amb fàbrica pròpia. Font: Fons MMB.

A Saragossa, hi trobem una tercera fàbrica, la de l'empresa España Musical, ubicada al carrer de Goicoechea, número 26. A la portada d'un catàleg conservat a la Biblioteca Nacional d'Espanya (figura 15), hi podem llegir: «Espania musical, Sociedad Anónima, fábrica de rollos de música para aparatos mecánicos y eléctricos y toda clase de perforaciones». Consta de 371 pàgines i està dividit en dues parts: la primera, està organitzada pel número de catàleg editorial i, la segona, per ordre alfabètic d'autors. El nombre més alt del catàleg és el 4.221 i la distribució de gèneres és molt similar a les dels catàlegs Victoria i Princesa (els únics dels quals tenim exemplars per a l'estudi).<sup>17</sup> La Biblioteca Nacional d'Espanya data el document de l'any 1925, però una versió localitzada a través del portal Todocoleccion.net ens permet confirmar que l'empresa de Saragossa està en actiu, almenys, des d'abans de 1913. La figura 15 mostra les dues versions del catàleg:

<sup>17</sup> El catàleg de l'editorial Princesa dels germans Moya (Barcelona) arriba al nombre 4.763.



Fig. 15. A l'esquerra, el catàleg conservat a la BNE (M.Foll/414/1) i a la dreta, la versió amb data de març de 1913.

El Fons Blanxart, conservat a la Biblioteca de Catalunya, permet saber d'una quarta fàbrica ubicada a la ciutat de Barcelona, la que Hupfeld instal·là durant la dècada de 1920 al carrer de la Diputació, 112-116. En el prefaci de la versió espanyola del catàleg de l'empresa, editat l'any 1924, hi trobem una estratègia comercial ben curiosa: Hupfeld fa propaganda dels rotlles d'òperes recentment estrenades al Liceu i els ofereix en dos formats: "Rollos de música Animatic" i "Rollos de música Artística Animatic", fent referència aquests darrers a rotlles enregistrats des del piano.<sup>18</sup> Del mateix redactat es pot deduir que la fàbrica del carrer de la Diputació no perfora originals, sinó que es dedica exclusivament a fer còpies, cosa que resulta òbvia si tenim en compte la relació de pianistes de la qual presumeix tenir en cartera l'empresa. Ho podem apreciar en un full inclòs dins del catàleg de 1921, que pertany al Fons Blanxart de la Biblioteca de Catalunya:

.....  
18 Fons Blanxart, BC [ref. RP/10-15].



Fig. 16. Part de la llista (de A a L) dels pianistes encarregats de fer els enregistraments dels rotlles d'artista per a Hupfeld. Font: Fons Blanxart, BC-Cat RP/6.

Però malgrat ser-ne els principals fabricants, Victoria, España Musical, E.R.A. i Hupfeld no foren les úniques empreses dedicades al negoci de la pianola a l'estat espanyol: a Barcelona, hi trobem New Phono, Poch i Princesa dels germans Moya.<sup>19</sup> També sabem que Diana, amb seu central a Madrid, disposava de botigues a París, Bilbao, Valladolid, Santander i Barcelona (al Portal de l'Àngel, 1-3).<sup>20</sup> A la llista d'empreses editorials i fabricants de rotlles que ens ofereix *Automatic Pianos. A Collector's Guide to the Pianola, Barrel Piano and Aeolian Orchestrille* (Ord-Hume, 2004:455-483), hi podem llegir que

Diana venia rotlles fabricats des de Barcelona; en un dels estudiats de la marca Diana a la col·lecció de la Biblioteca Nacional d'Espanya, però, hi consta que la seva fabricació va a càrrec de

19 No s'ha trobat cap documentació sobre Princesa més enllà de la que proporcionen els seus rotlles, els catàlegs de 1927 i 1930 conservats a la BNE en què consta l'adreça de la impremta (Vila, Aleu & Domingo, Calabria, 89 BNE - M.Foll/327/7) i la que facilita Ord-Hume (2004:476) que la situa al carrer de Cortes de Barcelona (actual Gran Via de les Corts Catalanes, que, entre 1900 i 1930, va anomenar-se només Cortes).

20 Font: BDH. ref M.Foll/327/5.



la Umeca, fàbrica que també apareix en el llibre d'Ord-Hume, però que aquest ubica al carrer del Doctor Santero, número 14, de Madrid (2004:483). Aquesta no és l'única dada contradictòria: Ord-Hume també ubica la fàbrica d'Espanya Musical de Saragossa al carrer de Pizarro, s/n, mentre que, tant en els seus rotlles com en els seus catàlegs, hi consta com a domicili social el número 26 del carrer de Goicoechea. En aquest cas, la darrera adreça podria fer al·lusió a l'espai dedicat a la venda i la primera en podria ser la fàbrica, però es tracta d'informacions que no podem confirmar.

A Sant Sebastià, l'any 1917, s'hi estableix la Sociedad Hispano Americana, que tingué un paper molt rellevant en l'activitat comercial del País Basc ja que importà bona part dels nous aparells de reproducció sonora, sobretot gramòfons. Una bona prova de l'omnipresència del rotlle de pianola és que la Sociedad Hispano Americana trigà ben poc a disposar d'una marca exclusiva: Rollos Ideal, fets ni més ni menys que a La Solfa i enviats cap al País Basc, des d'on es distribuïen arreu de la península Ibèrica (Armendáriz et al., 2002:132). A Eresbil es conserven 45 d'aquests rotlles de pianola, d'entre els quals cal destacar alguns de música popular basca. En creuar les dades dels exemplars conservats a Eresbil amb els catàlegs Victòria, trobem que, curiosament, els rotlles Ideal tenen el mateix número de referència que a la Garriga però invertit: *High life* de Worsley és 1.022 a Victòria i 2.201 a Ideal, *La favorita de Donizetti* és 2.012 a Victòria i 2.102 a Ideal, *Un Aurreacu* és 2.702 a Victòria i 2.072 a Ideal. La figura 17 mostra la portada d'un dels rotlles Ideal:



Fig. 17. Rotlle de la marca Ideal que conté l'obra *Un Aurreacu – Baile vascongado*, signat per Alcorta. El disseny de la pàgina inicial del rotlle mostra detalls molt similars als dels rotlles Victòria com ara els noms dels compositors encercant les columnes de fulles. Font: Fons Eresbil, ref. 2702-9.

I, encara, la llista d'empreses dedicades a l'edició de rotlles a la península Ibèrica es completa amb diverses cases de les quals només s'ha trobat la informació continguda a les seves caixes: de Rollos P.O.C.H., en sabem únicament que era de Barcelona (carrer de la Comtessa d'Orleans, 7, Sarrià); l'estudi de les caixes de la col·lecció de la Biblioteca Nacional d'Espanya permet ubicar les editorials Minerva, Clave, Melodia i Mott a Madrid. Finalment, encara resten un parell més d'empreses: Cosmos i Armonic del repertori de les quals podem deduir que eren espanyoles, però no en tenim cap mena de detall.<sup>21</sup>

Com ja s'ha esmentat anteriorment, Victoria complementava l'activitat de la fàbrica de la Garriga amb un local ubicat a la Rambla de Catalunya, número 7, anomenat Angelus Hall (figura 18):



Fig. 18. Fotografia de l'Angelus Hall dels germans Guarro a la Rambla de Catalunya, número 7. A la part central, hi llegim "Pianos, Organos, Rollos de música". Font: Fons Manuel Blancafort, BC.

Aquest local neix fruit de l'associació entre Victoria, la marca Angelus i els germans Guarro, que havien guanyat fama internacional al costat d'altres constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX com Ortiz & Cussó, Boisselot, Izabal (representants d' Aeolian a Barcelona) o Chassaingne (més tard Chassaingne & Frères).<sup>22</sup> Les figures 19 i 20 corresponen a dos cartells localitzats en el fons documental del Gran Teatre del Liceu i ens permeten apreciar detalls sobre la relació comercial entre Angelus (venedor de pianos), Victoria i els germans Guarro:

<sup>21</sup> *Armonic Rolls també apareix en el llibre d'Ord-Hume; l'autor hi inclou el comentari: "Rotlles espanyols de bona qualitat orientats bàsicament a la música popular" (2004:475).*

<sup>22</sup> *Per a més informació sobre els constructors establerts a Barcelona durant el segle XIX, vegeu Coello, 1998; Fukushima, 2007-2008; Muns, 2005.*



Fig. 19. Anunci a la part central d'un programa del Gran Teatre del Liceu, temporada 1923-1924. Font: Fons Documental del Gran Teatre del Liceu.



Fig. 20. Anunci de pianos de la marca Angelus en què podem apreciar la imatge d'una pianola de concert. Font: Fons Documental del Gran Teatre del Liceu.



Fig. 21. Fotografia de la Sala Hupfeld de Barcelona inclosa a la publicació *Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld* (Fontana, 2001:53).

Victoria emprava l'Angelus Hall com a botiga de rotlles i també com a *showroom*, format de negoci amb molta presència també a Madrid. És obvi que el paper clau que les sales de demostració o *showrooms* varen jugar durant aquests anys no va ser un fet exclusiu de la capital espanyola, sinó que també tingué força activitat a Barcelona. El catàleg il·lustrat de la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques inclou un anunci d'instruments Phonola (Hupfeld) sota la representació d'A. Badia.<sup>23</sup> També trobem informacions, en dates posteriors, que confirmen l'existència d'una Sala Hupfeld a la plaça Reial, número 3,<sup>24</sup> i, més tard, al carrer de Santa Anna, número 6.<sup>25</sup> La figura 21 mostra l'interior d'aquesta sala que engrandeix la llista de *showrooms* de la ciutat:

.....  
23 Font Dipòsit Digital de Documents UAB. Disponible a [http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1907/56793/expintbelart\\_a1907r7.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1907/56793/expintbelart_a1907r7.pdf).

24 *La Vanguardia*, 27 de març de 1910; p. 16. Font: Hemeroteca Digital de La Vanguardia.

25 *La Vanguardia*, 22 d'octubre de 1921; p. 2. Font: Hemeroteca Digital de La Vanguardia.

També la marca d'instruments Simplex disposava d'una sala de concerts com indica el cartell conservat al Fons Blanxart de la Biblioteca de Catalunya, la Sala Simplex al carrer del Bonsuccés, número 5. Per la seva banda, l'empresa Cussó SFHA, l'any 1912, va llogar el cinema Lourdes, ubicat a la cruïlla dels carrers de Bertrallans i Canuda, que donà vida a un dels mítics locals de l'època: la sala Mozart. Un altre espai ineludible fou la sala Aeolian de Barcelona, ubicada al carrer del Bonsuccés número 5,<sup>26</sup> fins al mes de maig de l'any 1916, moment en què es va traslladar al Passeig de Gràcia, número 35 (Fukushima, 2007-2008:294). La rellevància d'aquestes sales en l'activitat musical de la ciutat fou certament notable amb actuacions d'artistes internacionals com Arthur Rubinstein l'any 1915, Béla Bartók el 1931 o Darius Milhaud el 1932 (Torras, 1996:44-59).

---

<sup>26</sup> A diversos anuncis publicats a la premsa, hi consten dues adreces: la del carrer del Bonsuccés i una altra a la plaça de Santa Anna, número 14. Aquesta segona adreça correspon a les oficines de la sucursal de l'empresa a Barcelona.

## El Fons Blancafort i el testimoni d'Enric Basset

El Fons Blancafort, conservat a la Biblioteca de Catalunya, conté un total de 4.706 unitats documentals i és fruit de les donacions fetes per la família en diversos lliuraments entre 1990 i 2007 (segons dades d'abril de 2010). El fons s'estructura en vuit grans àrees que responen a criteris de classificació tipològica i temàtica:

1. Documentació personal i patrimonial
2. Documentació professional
3. Obra de creació
4. Homenatges i textos sobre Manuel Blancafort
5. Col·leccions
6. Obra d'altres autors
7. Correspondència
8. Altres

Dins d'aquestes vuit grans àrees, les informacions directament relacionades amb la pianola les trobem distribuïdes sobretot en el bloc 1 i en el 7, que queden organitzats amb els subapartats següents:

1. Documentació personal, familiar i patrimonial
  - 1.1. Documentació laboral
  - 1.2. Documentació mèdica
  - 1.3. Documentació comptable
  - 1.4. Documentació relativa a la família
  - 1.5. Altra documentació de Manuel Blancafort

## 7. Correspondència

### 7.1. Correspondència enviada

7.1.1. Correspondència enviada a Helena Paris

7.1.2. Correspondència enviada a Frederic Mompou

7.1.3. Altra correspondència enviada

### 7.2. Correspondència rebuda

7.2.1. Correspondència rebuda dels familiars

7.2.2. Correspondència rebuda de Frederic Mompou

### 7.3. Altra correspondència rebuda

### 7.4. Correspondència entre tercers

El punt 1.4. del fons, relatiu a la documentació familiar, conté una quantitat considerable d'anotacions manuscrites tant de Joan Baptista com de dos dels seus nou fills: en Pere i en Manuel. Moltes d'aquestes informacions parlen de l'activitat a La Solfa, encara que en la majoria de casos ho fan de manera anecdòtica i sense entrar en detalls. Malgrat la gran quantitat d'informació continguda en el bloc primer, és dins l'apartat de correspondència en què s'ha localitzat més material relacionat amb l'activitat de la fàbrica de la Garriga. Per aprofundir en l'activitat de Blancafort amb relació a la pianola –temàtica encara menys abordada que la tasca del Blancafort compositor–, s'han estudiat a fons tots els documents que contenen els apartats 7.1.3 i 7.3. Aquests punts contenen les cartes enviades per Manuel al seu pare durant les diverses estades a l'estranger, viatges que, com hem vist, tenien com a finalitat el coneixement de les tècniques emprades per les principals multinacionals del sector de la pianola. Aquesta correspondència aplega un munt de detalls tècnics que, a hores d'ara, són l'únic testimoni que permet estudiar –en la majoria de casos, deduir– els procediments emprats per Victoria pel que fa a la perforació de rotlles. I no només això: les cartes parlen també de qüestions inèdites com el volum de producció de l'empresa –comparant-lo amb altres firmes internacionals–, els materials emprats en l'elaboració dels rotlles, la tasca de transcripció... o de la possibilitat d'enregistrar obres directament des d'un piano preparat.

Per altra banda, la correspondència que Blancafort manté amb el seu amic Mompou –molt freqüent entre 1914 i 1940, després molt esporàdica– ofereix gran quantitat d'informació sobre l'esfera més íntima del compositor, tant des del vessant personal com des del de la creació musical. Té un interès especial tot allò referent a les diverses col·laboracions entre els dos compositors, així com l'intercanvi de punts de vista estètics sobre innumerables qüestions.

De l'estudi dels catàlegs de l'editorial es desprèn un fet indubtable: l'empresa de la Garriga, a diferència de bona part dels seus competidors internacionals, no va utilitzar el reclam de la perforació pianística a escala comercial. Malgrat tot, ja hem vist que hi ha diverses raons que ens fan sospitar que a la Garriga sí que es disposava d'aquesta tecnologia. Es fa difícil pensar que una iniciativa empresarial tan ambiciosa com la de Victoria –amb una tecnologia pionera a la península Ibèrica i un volum d'exportació internacional considerable– no s'hi hagués inclòs la tecnologia per enregistrar des del piano. Com s'ha descrit anteriorment, les cartes enviades des de Nova York l'any 1923 no aporten informacions concretes sobre la perforació automàtica, però sí que la mencionen amb absoluta normalitat, com si es tractés de quelcom conegut. A la missiva enviada des de l'Hotel McAlpin de Nova York el 12 de juliol de 1923, hi trobem una breu menció a un aparell que suposadament respon a aquesta tecnologia i que en paraules del mateix Blancafort «no es més que lo que havíem fet amb el Cabanach anys enrere» [ref. M 4896/3]. Existeix una altra referència a la perforació automàtica en el llibre *De la Garriga i la seva gent* de Martí Sunyol (1983:19):

Aquest procediment de la transcripció en directe es féu també a “La Solfa”, després d’haver-lo vist els germans Blancafort a Nord-Amèrica, i la maquinària especial per poder-ho dur a terme s’adaptà també en els tallers de la fàbrica de la Garriga.

L'estreta amistat de la família Blancafort amb un gran nombre de compositors catalans de l'època va fer que molts visitessin sovint la fàbrica. No és gens desenraonat, per tant, pensar que algun d'aquests compositors pogués haver enregistrat al piano les matrius d'aquests rotlles. Si es confirma aquesta hipòtesi, aquests rotlles haurien de ser considerats enregistraments originals, amb el valor històric que això comporta. Es tractaria de rotlles que en alguns casos poden esdevenir l'únic registre sonor de determinats autors dels quals no es coneix cap enregistrament. Bona prova de la gran quantitat de personatges de la cultura catalana i ibèrica que passaren per La Solfa la trobem en una llista elaborada a finals dels anys 1980 per Manuel Blancafort, com una ajuda per a la preparació de les seves memòries. En aquest document, conservat a la Biblioteca de Catalunya, hi trobem una prova definitiva de l'enregistrament de rotlles des del piano. A continuació, es mostra una transcripció del document, anomenat pel mateix Blancafort «Música i músics a la Garriga» amb uns comentaris finals que complementen la relació de personatges:



Joan B. Blancafort

Tarrega (Francisco)

P. Rafael Palau

Francesc Alió

Felip Pedrell

E. Granados

L. Millet

Jaume Pahissa

E. Toldrà

E. Morera

Gibert Camins

Kastner

Narcisa Freixas

Josep Aymerich (Tatxat)

J. Sancho Marraco

Josep Aymerich

M.B. [Manuel Blancafort]

Frederic Mompou

Joan Lamote de Grignon

Ricardo Viñes

Robert Gerhard

P. Antoni Massana

Maria Canals

Pau Casals

P. Arustia

Conxita Badía

Merçè Plantada

Gaspar Cassadó

Rufino Luís de la Maza

Joaquín Rodrigo

Andrés Segovia (a casa Narcisa Freixas)

Juli Pons

Gustavo Pittaluga (a casa nostra)

Eugeni d'Ors

(indirectament:

Turina-Vauer-Mar[?])

Rodrigo havia vingut a casa (L.G.)

Abans del 1930 – Va dinar amb la meva dona i fills.

Després va visitar la fabrica i gravà unes obres de piano.

-Li vaig fer sentir fragments del Rapte de les Sabines

-Rodrigo tocà el piano i també va cantar amb una veu impressionant

-Menjava amb els dits –sense coberts

Fons Blancafort, BC [ref. M4897/5/10] consultat el 24-11-2010

[A l'Annex hi podeu trobar una còpia del document original]

Com a simple llista, el document ja disposa d'un altíssim interès perquè permet comprovar la gran quantitat de personatges rellevants que van passar per La Solfa. Pel que fa a la perforació automàtica, però, la frase referida a Joaquín Rodrigo en què llegim: «Després va visitar la fabrica i gravà unes obres de piano» és del tot conclouent i confirma l'existència d'un sistema per enregistrar rotlles des del piano. Blancafort anota que la visita de Rodrigo és anterior a 1930, però la darrera biografia del compositor, escrita per Carlos Laredo Verdejo (2013), assenyala que fou el mateix estiu de 1930. Segons Laredo Verdejo, Rodrigo viatjà a Barcelona el dia 11 de juny amb motiu de l'estrena de les *Cinco piezas infantiles* i s'hi quedà uns dies per visitar Frank Marshall i Blancafort. El mateix mes de juny, Rodrigo escriu una carta a la seva futura esposa, Victoria Kahmi, en què llegim:

El lunes salimos al campo con ocasion de una gira campestre y fui invitado a visitar una fábrica de rollos de pianola, en la cual impresioné tres rollos. La *Zarabanda* que a Vd. le gusta tanto, la *Berceuse de printemps* y “cierto aire de ballet sobre el nombre de una muchachita lindísima”. ¿Sabe, Victoria?, es un piano eléctrico muy curioso, que deja gravada en un papel la interpretación que Vd. toca, con todos los matices... (Laredo Verdejo, 2013:snp)

Gràcies a aquesta carta, podem saber que foren tres peces les que Rodrigo va enregistrar: *Zarabanda* (probablement es tracta de *Zarabanda lejana*), *Berceuse de printemps* i «*cierto aire de ballet sobre el nombre de una muchachita lindísima*» de la qual no consta cap referència al catàleg complet de l'autor<sup>27</sup> i, per tant, deduïm que es podria tractar d'una obra en curs o fins i tot d'una improvisació. El valor d'aquests documents és altíssim si considerem la rellevància que tindria localitzar tres enregistraments inèdits del mestre Rodrigo interpretats pel mateix compositor. Aquests rotlles originals no han estat localitzats a cap dels fons personals de les famílies Blancafort ni Rodrigo i, sens dubte, la seva localització representa un repte musicològic de primer ordre. De tornada a València, Rodrigo no trigà a escriure a Blancafort per parlar-li dels enregistraments. Així ho llegim en una carta conservada a la Biblioteca de Catalunya [ref. M 48975/19]:

.....  
<sup>27</sup> Disponible en línia des de la web de la fundació de l'autor: <http://www.joaquin-rodrigo.com/files/Catalogo2007.pdf>.

Valencia 12 de agosto de 1930.

Sr. Don Manuel Blancafort.

Mi querido amigo: He de excusarme por no haberle enviado los ejemplares de las obras que gravamos en aquel famoso piano eléctrico en aquel terrible día. A pesar de que las he pedido a Max Exig no me las ha enviado, probablemente porque todavía no se ha hecho la tirada y sin duda no quiere enviar pruebas. He leído los dos bellos artículos que ha escrito acerca del Señor Samper que me han gustado mucho, es Vd. un gran literato. Hace algunos días recibí la visita de un señor que se llama representante suyo, de su fábrica y me dijo si quería perforar algunas de mis piezas y no sé cuantas cosas mas. Yo le dije que como he de pasar por Barcelona en el otoño próximo que ya entonces hablaría con Vd.

¿Trabaja mucho? ¿Que prepara? ¿Que sabe de Mompou? Uno de estos días pienso escribirle para preguntarle como funcionan sus antenas captadoras de mágicas hondas.

Y nada mas querido amigo. Dé mil recuerdos a los amigos y reciba el afecto de su amigo que le admira.

Joaquín Rodrigo.  
Sorni, 10  
Valencia.

La carta introdueix la figura de Max Exig [Eschig] (1872-1927), editor txec instal·lat a París, que va treballar amb les principals figures del moment. Com es pot comprovar ràpidament si ens fixem en la seva data de defunció, Rodrigo no es refereix pas al mateix Eschig: deduïm, per tant, que, quan el text diu que «las he pedido a Max Exig», el compositor no fa referència al difunt editor sinó a la seva empresa. Durant la dècada dels anys 1920, Eschig va associar-se amb el guitarrista Emili Pujol (1886-1980) per a la publicació de la *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*. Quan Rodrigo viatjà a la capital francesa, Ricard Viñes li presentà Ravel, Debussy, Mompou i Falla (tots quatre editats per Eschig). Falla, en assabentar-se que Rodrigo no tenia editor, li facilità un contacte amb l'editorial. Anys després, la dona de Rodrigo explicà la importància de la relació amb l'editorial d'Eschig:

I director de la Casa Max Eschig, Jean Marietti, había tenido la generosidad de adelantar la bonita suma de diez mil francos, mientras el resto sería pagado a la entrega de la partitura. ¡Esto era jauja para nosotros, pues nos permitía comer de vez en cuando un buen filete y desayunarnos con una taza de café auténtico, acompañado de un croissant recién salido del horno! (Khami, 1986:113)

Però, tornant a la qüestió de la maquinària per enregistrar des del piano, un cop confirmada l'existència, cal plantejar-ne l'abast: quin ús se'n va fer: ocasional i no comercial?, comercial però potser per a petites tirades? (cal insistir en el fet que els catàlegs no parlen mai de rotlles enregistrats). Quina tecnologia s'emprava? D'on la van treure? Fou importada o fabricada per enginyers catalans? En referència als enregistraments portats a terme a la Garriga,

Martí Sunyol assegura que «aquest procediment de la transcripció en directe es féu també a La

Solfa, després d'haver-lo vist els germans Blancafort a Nord-Amèrica» (1983:19). El llibre no ens aporta detalls concrets sobre la perforació automàtica, però sí que ens parla de les proves per posar en marxa el procediment:

Aquestes proves les vingueren a realitzar els pianistes més prestigiosos del moment; així que sabem que hi vingué el gran Ricard Viñes –l'home que tant donà a conèixer la música impressionista francesa, de la qual fou un intèrpret excepcional– i Juli Pons, un altre gran pianista. (Sunyol, 1983: 19)

El fet que Victoria comptés amb Ricard Viñes i Juli Pons per validar el sistema ens fa sospitar que aquests dos pianistes podien aportar quelcom més que el seu reconegut prestigi com a intèrprets. No és gens desenraonat pensar que Blancafort hi buscava un veredicta tècnic i no només una opinió estrictament musical. Òbviament, l'interès dels testimonis escrits tant per Blancafort com per Sunyol va més enllà de la dada històrica, ja que posa nom i cognom als autors d'uns hipotètics enregistraments que sens dubte també tindrien un gran valor. En cap de les versions dels catàlegs Victoria, hi apareix el nom de Pons o Viñes, tampoc en les col·leccions familiars dels nets de Blancafort ni en els fons de la seva fundació.

En aquest punt, la recerca portada a terme ens oferí una sorpresa de les que només podem atribuir a una circumstància que es mou entre la casualitat i la providència: durant les fases de test portades a terme l'any 2014 per provar la màquina dissenyada per digitalitzar rotlles de pianola<sup>28</sup> es va decidir adquirir rotlles a través d'Internet que probablement havien d'acabar malmesos a causa del desgast de les proves. Calia que fossin rotlles de tipologies ben diferents i que presentessin estats de conservació prou diversos per comprovar el sistema en el màxim de contextos possibles. Se'n van comprar diversos a propietaris que els venien en paquets de 20 a 30 rotlles i que, en la majoria de casos, només oferien una fotografia dels lloms en què es reconeixia poc més que la casa editorial. En rebre un dels paquets adquirits, va aparèixer un rotlle Victoria que contenia una versió d'un fragment de la *Sonata patètica* de Beethoven. Tant en l'etiqueta del rotlle com en el llom de la caixa (figura 22), hi constava clarament que l'obra havia estat enregistrada per Juli Pons:

.....  
28 Treballs associats al projecte de digitalització de rotlles de grans col·leccions institucionals. Departament d'Art i Musicologia de la UAB.



Fig. 22. Imatge del lloc del rotlle adquirit a Ebay on consta Juli Pons com a autor de l'enregistrament. El seu número de referència és el 20.290 i no consta en cap dels catàlegs Victoria.

El més sorprenent de tot plegat és que, als catàlegs de l'editorial aquesta obra apareix, però no com a enregistrament, sinó com a transcripció i amb el número de referència 2.029: és a dir, el mateix nombre, però sense el zero final. En aquesta versió del catàleg, no hi consta Juli Pons i, per tant, se suposa que es tracta d'un rotlle transcrit i no enregistrat. Aquest fet ens fa sospitar que Victoria probablement feu tirades especials de rotlles *d'artista* –si empram la terminologia d'Aeolian–, que no consten en cap dels seus catàlegs. Ens resta per esbrinar si aquests enregistraments van arribar a comercialitzar-se o bé es tracta de proves o tirades especials que no van ser posades a la venda. La versió metronòmica d'aquesta obra, tal i com figura en el catàleg, ha estat localitzada a la Biblioteca Nacional d'Espanya i, gràcies al projecte de digitalització portat a terme a la Universitat Autònoma de Barcelona, podem disposar de la versió en digital. La figura 23 mostra el lloc de la versió metronòmica de la *Sonata patética* conservada a la Biblioteca Nacional d'Espanya en què podem observar les diferències de número de referència i l'omissió de Juli Pons com a executant de l'obra:



Fig. 23. Imatge del lloc del rotlle amb referència 2.029, localitzat a la Biblioteca Nacional d'Espanya, en la versió que sí que apareix al catàleg Victoria. Imatge cedida per la BNE.

Pel que fa a Ricard Viñes, no s'ha pogut documentar cap mena de relacis podem atribuir a una ue nomal llarg de la present tesi ens ni en els fons de la Fundaciaren per La Solfa la trobem en un llistó més enllà de la referència en el llibre de Sunyol. Això no obstant, existeixen algunes anècdotes personals que il·lustren la proximitat de Viñes amb l'enregistrament de rotlles des del piano i que, per tant, ens fan pensar que en podia conèixer prou detalls com per assessorar Blancafort. Segons Alexis Roland-Manuel (1891-1966), amic i biògraf de Maurice Ravel, Claude Debussy li va explicar a Viñes que per escriure *D'un cahier d'esquisses* havien estat pensant en un tipus de música que pogués fluir de tal manera que fes la impressió de ser improvisada (Springer, 2013:1). A Viñes li va semblar un tema prou interessant i ho va plantejar com a debat en una reunió de Les Apaches, el grup d'artistes i músics en què, a part d'ell, també militaven Ravel, Falla o Stravinski entre d'altres. Després de la reunió, Ravel començà a treballar en l'obra *Ocells tristos*, que va dedicar a Viñes i que pertany a la seva suite de cinc peces, *Miroirs*. El 30 de juny de 1922, Ravel va gravar *Ocells tristos* i quatre peces més als estudis d' Aeolian de Londres (Springer, 2013:1).

La proximitat de Viñes amb Ravel, l'alta consideració que aquest tenia del pianista lleidatà i el fet que l'obra enregistrada li fos dedicada fa pensar que Viñes coneixia prou bé les possibilitats d'un enregistrament per a piano reproductor. Per altra banda, val la pena recordar que a finals de la dècada de 1920, quan Aeolian crea l'anomenada Biblioteca Mundial Audiogràfica (una selecció d'obres per al catàleg supervisada per grans especialistes), es designen diversos comitès internacionals formats per experts en què figura Ricard Viñes. Contrastant el testimoni de Sunyol amb la documentació estudiada sobre els viatges dels Blancafort als Estats Units, sembla probable que els enregistraments realitzats a la Garriga s'haguessin fet durant la dècada de 1920, i es devien basar en una tecnologia europea (o fins i tot autòctona) i no pas americana. Malgrat que Sunyol insinua que la visita dels Blancafort a la fàbrica de Kohler & Campbell a Nova York és la que donà la idea als de la Garriga, les mateixes cartes enviades el 1923 permeten certificar que a La Solfa ja s'havien fet proves prèviament:

Vam saber també que Stenway havia construït un aparell destinat als músics per registrar lo que s'improvisa al piano. Va resultar que això es un invent d'un particular [...] un doctor alemany [...] que ens va ensenyar la maquina que no es més que lo que havíem fet amb en Cabanach anys enrere. (Nova

York, 12/07/1923) Fons Blancafort, BC [ref. M 4896/3]

Aquesta és la segona menció que Blancafort fa de l'enregistrament en directe a la carta que envia des de Nova York i, en aquest cas, la frase «no es més que lo que havíem fet amb en Cabanach anys enrere» deixa ben clar que el sistema fins i tot ha estat provat a La Solfa. El que sí que sembla una novetat per a Blancafort és la manera com els americans toquen el piano a l'hora d'enregistrar les matrius originals dels rotlles:

Els foxtrots i rotllos de novetat son generalment impressionats també amb aquest piano y després augmentada una mica la transcripció. No fan doncs allò d'imitar l'execució a mà per medi del dibuix sinó que és autèntich. Ademés, els que toquen el piano aquí el toquen meravellosament bé, amb unes harmonitzacions a la mà esquerra que no son pas tal com està simplificat en l'edició de piano sinó que sembla que se sent la complicació del rotllo. Després el rotllo registrat es foradat a màquina. (Ibid.)

Resulta interessant la manera com Blancafort parla de l'estil i la tècnica dels pianistes de *jazz* americans, habituats ja a l'ús d'un *comping*<sup>29</sup> amb la mà esquerra molt diferent del resultat interpretatiu que produeix la lectura d'una partitura tradicional. L'estil dels pianistes de *jazz* americans dels anys 1920 tendia a un model d'acompanyament semiimprovisat, molt més basat en una guia harmònica (xifrada) que no pas en les construccions tancades d'una partitura tradicional. Blancafort quedà sorprès per aquesta nova manera d'entendre l'acompanyament harmònic i, tal com podem comprovar en les cartes que s'escriví amb Mompou durant tota la dècada de 1920, músiques com el *ragtime* o el fox Trot foren estils molt més estudiats i practicats per ambdós compositors del que la historiografia oficial ens ha mostrat. De fet, foren aquests nous gèneres del *jazz* primerenc els que aportaren elements gràcies als quals podem parlar d'un llenguatge particular de la pianola. Un dels exponents més clars és la superposició de veus en unes construccions impossibles de tocar que l'instrument permet i que –amb l'excepció de les obres de Conlon Nancarrow (1912-1997)– només ha estat explotada per les músiques de l'entorn del *jazz*.

És per aquesta raó que Blancafort parla d'unes interpretacions «augmentades» [sic] *a posteriori*, i fa referència a una tècnica que a la Garriga és aplicada directament des de la transcripció al paper perforat i no pas partint d'una interpretació real. Comprovem, per tant, que per a Blancafort resulta més sorprenent l'estil d'acompanyament dels músics que enregistren peces de música ballable que no pas el sistema en si, sistema que, entenem, no només coneix, sinó que ja ha pogut provar amb anterioritat. Per disposar de més informació sobre aquesta qüestió, fou necessari complementar la recerca documental amb una fase de treball de camp basada en entrevistes a possibles testimonis directes o indirectes de l'activitat de La Solfa. Evidentment, trobar-ne algun era la prioritat, però un obrer de La Solfa que l'any 1930 tingués vint anys actualment seria pràcticament centenari. Tenint en compte que a la fàbrica de la Garriga hi treballaven poc més d'una vintena de persones, les possibilitats de trobar un testimoni directe eren molt escasses.

De l'àmbit de la mateixa família Blancafort es comptà amb l'estreta col·laboració de la Fundació Blancafort, coordinada pels besnets de Joan Baptista Blancafort. Dos d'ells, Xavier Calsamiglia i Sechu Blancafort, varen mostrar molt d'interès accedint a ser entrevistats en diverses ocasions. Sorprenentment, cap dels descendents directes de Joan Baptista i Manel Blancafort havia sentit a parlar mai de l'enregistrament directe des del piano.

.....  
 29 *Comping* és un terme utilitzat en el *jazz* i la música moderna per descriure la tècnica d'acompanyament ritmicomelòdic en instruments harmònics com el piano, l'orgue o la guitarra. El terme també s'utilitza per definir l'acció de la mà esquerra d'un pianista quan toca en solitari. (Huges, 2002:5)

Els documents localitzats que així ho demostraven van causar, per tant, un impacte notable i foren el desencadenant d'un procés de cerca de possibles ubicacions dels rotlles dispersats dins de l'àmbit familiar. El contacte amb la família Blancafort representa sens dubte una peça fonamental en aquesta recerca, però és per una altra via que hem aconseguit contactar amb el testimoni més rellevant amb relació a la perforació automàtica. En el darrer text extret de la carta des de Nova York, Blancafort anomena un tal Cabanach, donant a entendre que es tracta d'algú que els va ajudar a crear algun tipus de sistema per enregistrar directament des del piano.

A partir de les entrevistes amb Viqui Amador, cantant i professora de música nascuda i resident a la Garriga, aconseguim saber que Cabanach és el cognom del rellotger del poble durant l'època de La Solfa. Malgrat que no hem aconseguit localitzar-ne cap descendent, Amador ens posà en contacte amb l'Enric Basset, fill d'en Joan Basset, que treballà durant més de vint anys a la fabrica. La figura d'en Joan Basset, conegut com "en Joan de la Fàbrica", ja havia sortit diverses vegades en el transcurs de la recerca i s'havia anat consolidant com un personatge fonamental: era l'home de confiança de Joan Baptista Blancafort i treballava d'enginyer mecànic a La Solfa. En la veu del seu fill, la història d'en Joan Basset ens aporta una informació absolutament clau. El que segueix és la transcripció de parts de l'entrevista a Enric Basset realitzada a la Garriga:

(10:05)

Enric Basset: [...] i l'Hotel Blancafort va ser on aquest avi Blancafort [Joan Baptista] va començar a voler fer, que ho feia fer per un rellotger, un tal Cabanach –el pare sempre en parlava d'en Cabanach– la matriu que foradava a l'ordre que li donava el programa. De tot això, jo no hi entenc res..., però bueno, el pare era el que ho feia: sempre deia que s'havia fet malbé la vista d'afilar els punxons que eren cònics i ovalats, perquè no fessin rebava de paper.

(11:18)

EB: A última hora havien perfeccionat tant això [...] havien fet una te... una peça de fusta amb tot de contactes de mercuri, que hi havia tota la llargada de les tecles del piano, i anava col·locat a sota, i allò quedava registrat lo que tocava aquell home.

Jordi Roquer: I aquesta màquina la van tenir a la Garriga i es va fer servir, oi?

EB: La va fer el meu pare!

(15:26)

EB: Aquest Lamote de Grignon o potser un altre [...] doncs un d'aquests el van invitar, perquè esclar, com que tenien l'hotel els enviaven a l'hotel [...] I després els feia passar al cuarto del piano i aquell home tocava... això al dematí, i tocava la peça [...] Lo curiós mmm..., la cosa, que va anar així: lo que jo sé és que aquest senyor, en Lamote de Grignon o qui sigui, va tocar aquella peça florejada de la seva manera...

JR: Sí...

EB: Això al dematí. Al dematí... mentre va quedar allò registrat ja van fer la còpia, que la primera no sé si la feien a mà i després passava a la màquina, això no ho sé, eh... No t'ho puc explicar [...] El fet és que quan van haver fet aquest rollo, després de dinar, després de prendre cafè i tot això, posen



aquest rollo en el menjador i “toquen” aquella peça.

JR: A-ha...

EB: I aquell home, és clar: “Això no ho he tocat jo!” Llavors li van dir: “No pateixi!, l’original vostè el pot cremar”.

JR: Això en Lamote de Grignon?

EB: No sé si era en Lamote de Grignon o un d’aquests... [assenyalant el document manuscrit per en Blancafort amb la llista dels músics que van visitar la fàbrica].

JR: Primer tocaven i després es feia una còpia. Els ho deixaven escoltar i deien: “Això no pot ser, això no ho he tocat jo!”

EB: “Això és lo que he tocat jo? Com ha anat això?”

JR: No li va agradar, oi?

EB: I llavors li deien que ho havien copiat. I jo, com que el pare ho havia explicat tant... i aquests contactes de mercuri, que era una planxeta de ferro, que no era mercuri líquid, però en deia mercuri... no ho sé... Però es veu que sí que anava bé, això.

(18:25)

JR: Tots aquests autors és possible que enregistressin...

EB: Segur, segur!

JR: I no se sap on són [els rotlles]? Vostè no en té ni idea?

EB: Ni idea, ni idea.

JR: Ni de la maquinària... és possible que es cremés?

EB: Això va anar a parar al drapaire [...] tot lo que era la part de rollos s’ho va endur el drapaire a pes de ferro, noi... I les màquines van quedar trinxades per ferro.

En primer lloc, l’entrevista amb l’Enric Basset permet ubicar la figura d’en Cabanach, rellotger del poble i personatge clau, al costat d’en Joan de la Fàbrica, en tot allò que fa referència a la mecànica de La Solfa. El seu testimoni resulta clau ja que, més enllà de confirmar l’enregistrament en directe –que ja coneixem gràcies a la diversa documentació localitzada–, aporta detalls des d’una perspectiva ben personal explicant l’anècdota sobre un conegut compositor al qual, després de dinar, se li permet escoltar un rotlle que (sense ser-ne conscient) ha enregistrat ell mateix al matí. La menció del mercuri en estat sòlid –dada que apareix també en les patents conservades de la Welte– aporta una gran fiabilitat i permet entendre per què a les cartes escrites des de Nova York Blancafort no es mostra especialment sorprès davant dels sistemes de la Kohler (que, recordem-ho, perforava per a la Welte).

També és interessant la descripció dels «punxons que eren cònics i ovalats, perquè no fessin rebava de paper», que confirma l’obsessió dels Blancafort per evitar la rebava que deixava el

sistema de perforació. Quan Martí Sunyol parla del sistema de perforació des del piano emprat a La Solfa, dedueix que aquest va ser «instal·lat després d’haver-lo vist els germans Blancafort a Nord-Amèrica» (1983:19), però tant el testimoni d’Enric Basset com les cartes enviades per Blancafort des de Nova York indiquen que l’enregistrament des del piano ja havia estat plantejat des de molt abans. Creuant les informacions que proporcionen la correspondència i l’entrevista amb Enric Basset, sembla probable que tant en Cabanach com en Joan Basset fossin, ja des dels inicis de La Solfa, els artífexs de l’enregistrament en directe, procediment que probablement devia passar per diverses fases de perfeccionament fins a arribar a oferir els resultats desitjats. A banda d’això, el darrer catàleg editat per Victoria l’any 1929 deixa ben clar que «durante los cinco últimos años la fábrica VICTORIA ha renovado totalmente su procedimiento de fabricación sustituyendo las antiguas perforadoras por maquinaria absolutamente automática, proyectada y construída íntegramente en sus propios talleres».<sup>30</sup> Malgrat tot, continua sent sorprenent que Victoria no explotés més la via del rotlle enregistrat, i les raons per explicar-ho poden ser diverses: tècniques, econòmiques, de mercat o fins i tot una combinació d’aquestes. És ben probable que la tendència de Victoria a seguir un model de negoci molt similar al d’Aeolian i el fet que la multinacional americana trigués tant a incorporar els enregistraments en els seus catàlegs contribueixi a fer pensar en la darrera de les opcions (la de mercat) com a raó fonamental per explicar per què no es varen comercialitzar enregistraments reals des de la Garriga.

Lògicament l’evolució de la recerca, amb troballes com la del rotlle enregistrat per Juli Pons, va fer que s’intensifiqués la cerca de possibles nous enregistraments pels descendents de la família Blancafort. Gràcies al contacte amb Xavier Calsamiglia, es van poder localitzar més documents d’altíssim interès: dues obres inèdites de Manuel Blancafort (*Humoresque I i II*) i un exemplar dels *Préludes I i II* de Frederic Mompou enregistrats pel mateix compositor. Tal com mostra la figura 24, el número de catàleg és també de cinc xifres, i no de quatre com els rotlles comercialitzats sota número de catàleg:

.....  
<sup>30</sup> BNE, ref. M.Foll 4-327, p. 204.



Fig. 24. Imatge del llom del rotlle que conté l'enregistrament dels *Préludes I i II* interpretats pel mateix Frederic Mompou, amb número de referència 80.850. Font: Fons personal de Xavier Calsamiglia.

La importància de la troballa va fer que es convoqués una roda de premsa el 2 de desembre de 2015 en què es va aprofitar la descoberta de les obres de Blancafort i dels enregistraments de Mompou per presentar als mitjans de comunicació el projecte de digitalització de rotlles de pianola del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. La notícia va acabar de complementar-se amb una darrera troballa d'alt interès: la localització d'un grup de peces de música ballable escrites per Mompou i Blancafort sota el pseudònim Hobby. La roda de premsa va ser coberta per una vintena de mitjans tant catalans com espanyols<sup>31</sup> i la difusió que se'n va fer va ser un element desencadenant de reaccions de propietaris de petites col·leccions.

.....  
 31 A l'"Annex", hi podeu trobar una selecció del dossier de premsa.

# La influència de la pianola en la contemporaneïtat

L'any 1920, la pneumàtica de la pianola inspirà l'enginyer Edward Link –fill del fundador de Link Piano & Organ Company– a l'hora d'imitar el moviment dels avions en la patent del primer simulador de vol (Woolley, 1993) i, pocs anys més tard, la mateixa tecnologia fou la base per al disseny dels primers míssils dirigits, projecte en el qual participà el mateix Edwin Scott Votey. Fins i tot l'antropologia de mitjan segle va arribar a valdre's de la pianola per a l'estudi de les relacions entre música i cultura. Dins del ja clàssic *The Anthropology of Music* d'Alan Merriam (Northwestern University Press, 1964), hi trobem la descripció d'un interessant experiment dut a terme per Paul R. Farnsworth per il·lustrar la relació entre música i cultura:

Fa uns anys un *player-piano* de Duo-Art, fet per la Aeolian Corporation, va ser utilitzat en un intent de saber si els estudiants de *college* tenien un tempo per als valsos fixat en la ment. Als subjectes, se'ls tapava els ulls i se'ls deia que moguessin endavant o endarrere una palanca que controlava la velocitat de l'obra que escoltaven fins que trobessin el tempo que ells consideressin apropiat. Els ajustaments de la palanca aportats pel grup varen quedar al voltant de les 116 pulsacions per minut, just aquell tempo que l'Aeolian Corporation havia considerat el més adequat. Els foxtrot van ser fixats a un tempo considerablement més alt (aproximadament unes 143 negres per minut). Una altra recerca va ser duta a terme sis anys després per Lund amb una mostra similar d'estudiants de *college*. Lund va trobar que eren considerades més pròpies unes velocitats més ràpides: 139 per al vals i 155 per al foxtrot. (Farnsworth, 1958: 69) [Traducció de l'autor]

L'experiment dut a terme per Farnsworth pretenia demostrar que la conceptualització dels elements que conformen una peça musical no depèn de l'estructura del so com a valor aïllat, sinó de patrons induïts culturalment. En aquesta direcció, Merriam hi afegeix:

Un canvi del tempo "correcte" en el transcurs dels anys no pot ser atribuït de cap manera a factors inherents a l'estructura musical o al so mateix, perquè prenent aquesta posició estaríem forçats a acceptar que la música té cert caràcter d'existència pròpia, i que el so musical provoca canvi en el mateix so musical. Per contra, els factors que intervenen en tal canvi estan relacionats amb el gust i amb la preferència, que deriven dels patrons de la cultura, que poden tenir molt poca relació amb el tempo musical. (Merriam, 1964:28) [Traducció de l'autor]

El testimoni de Merriam, citant els experiments de Farnsworth i Lund, mostra com la història de la música és sempre una història de la tecnologia i no pas únicament des d'un punt de vista organològic, sinó també des de la perspectiva de tot allò que es desprèn de l'ús dels seus artefactes. Aquesta dependència es pot exemplificar amb la relació entre l'arribada del *fortepiano* i el llenguatge pianístic del romanticisme –relativament explotat per la musicologia–, però també des de reflexions força més sorprenents, com ara les relacions que alguns autors han insinuat sobre l'enregistrament acústic i l'exageració del *vibrato* en el violí a inicis del segle XX (Duffin, 2007:158; Katz, 2010:94-103),<sup>32</sup> la influència directa de la radiofórmula en la concepció formal de les cançons de la música pop –i el seu prototípic model de tres minuts i mig de durada aproximada–<sup>33</sup> o la influència de la distorsió en l'evolució del llenguatge de la guitarra elèctrica cap a la segona meitat del segle XX. Les relacions entre tecnologia i música resulten, per tant, un punt de mira potencialment molt més ampli del que la musicologia tradicional ha sabut (o ha volgut) abastar. La pianola és, en aquest sentit, un element ineludible i, per tant, cal no limitar-ne l'estudi a l'objecte –ja sigui instrument o rotlle– ni tampoc a la recepció –ja sigui per mitjà de l'estudi dels catàlegs o focalitzant en la vessant interpretativa–, ja que, per bé que tots poden resultar punts de partida de llargues i prometedores recerques, deixarien de banda un element també clau: els resultats de la seva petjada tecnològica. Si bé la relació entre la pianola i plataformes actuals com Synthesia, Linthesia, Piano Crumps o Musicope ja s'han comentat en apartats anteriors, valdrà la pena incidir més a fons en almenys dues pràctiques musicals com són el karaoke i el Guitar Hero, per comprovar com la pianola n'és, de manera sorprenent, però alhora indiscutible, el seu clar precedent.

### Dels rotlles amb text al karaoke

L'any 1916 l'empresa QRS edita el primer rotlle amb text del qual es té constància. Els anomenats *text rolls* portaven impreses les lletres de cançons sobre el mateix paper, de manera que l'usuari podia cantar mentre s'acompanyava amb la pianola. Aquesta idea va causar autèntic furor, sobretot en el mercat americà que, com hem vist, tendia a valorar la *performance* i la interactivitat per damunt de l'escolta passiva. Per a alguns, el *text roll* –també anomenat *word roll*– fou la primera gran innovació del mercat de la pianola, no pas des d'una perspectiva tecnològica, sinó des del vessant de la recepció social i, sobretot, per les conseqüències econòmiques que va comportar. Molt probablement, el rotlle amb text va contribuir fortament a fer pujar les vendes

.....  
 32 *Durant l'era dels enregistraments acústics, la impossibilitat dels instruments de corda per competir amb altres instruments que disposaven d'una major potència d'emissió va forçar que els instrumentistes busquessin recursos efectius per fer-se un espai en el pla sonor. Una prova indiscutible d'aquest fet el trobem en l'ús de violins de botzina, o violins Stroh –en honor al seu inventor–, que disposaven de més potència acústica que els violins convencionals però n'alteraven el so considerablement. La tesi de Mark Katz és que molts violinistes van optar per utilitzar el violí tradicional, però extremant l'ús del vibrato, un recurs certament molt efectiu per fer-se un espai auditiu enmig dels altres instruments. En poc més d'una dècada, aquest ús més exagerat del vibrato va acabar passant a formar part, segons Duffin, dels estàndards interpretatius.*

33 *La relació entre tecnologia, mitjans i estructura sonora ha estat abordada per nombrosos musicòlegs des dels anys vuitanta: Frith, 1986; Middleton, 1990; Cook, 1998; Katz, 2004; Ross, 2005.*

del sector i, per tant, també fou una de les primeres fonts de conflicte sobre la qüestió dels drets d'autor i el *copyright*. Una bona demostració d'aquest fet són les reiterades picabaralles entre la Cort Suprema dels Estats Units i diverses editorials per tal d'establir quin percentatge de drets pagarien els rotlles amb text. Entre 1909 i 1920, la música de reproducció mecànica va passar de pagar dos centaus per obra a abonar-ne setze. Casualment, aquest procés coincideix en el temps amb una fusió sense precedents de les sis principals empreses del sector editorial que feren força conjuntament per assolir els millors resultats (Sanjek, 1988:28-29). Per altra banda, el fet que aquests rotlles amb text hagin arribat als nostres dies força més deteriorats que la resta permet constatar l'èxit que tingueren en el seu moment i fan pensar que aguantaren un ús molt més reiterat.<sup>34</sup> Tal com s'aprecia a la figura 25, una de les característiques particulars dels rotlles per cantar era que aprofitaven la part dreta del paper –corresponent a la tessitura de la melodia– per afegir-hi no només el text, sinó fins i tot il·lustracions:



Fig. 25. Rotlle editat per Aeolian cap a l'any 1920 de la cançó de bressol *Little bopeep* amb les il·lustracions i el text a la part dreta. Font: Pianola Institute.

A Cincinnati, la Vocal Style Piano Roll Company es va especialitzar en aquest producte i va començar a editar rotlles enregistrats (no metronòmics), tècnica que fins llavors havia estat exclusiva de la música clàssica. En aquests rotlles orientats al cant, hi trobem línies de dinàmica exclusives per a la melodia i desvinculades de les indicacions tradicionalment referides a la part

.....  
34 En l'inventari de la col·lecció de rotlles de Mas Roger, al Priorat, portada a terme pel MUSC l'any 2010, vam poder constatar que, malgrat que l'estat de conservació d'un elevat percentatge era molt bo, la gran majoria dels rotlles que estaven en mal estat (visiblement per l'ús) eren rotlles amb text. Aquest fet ha estat constatat en la resta de col·leccions tant públiques com privades que hem pogut estudiar entre 2010 i 2015 (Roquer, 2014b). Finalment, el projecte de digitalització de l'àmplia col·lecció de rotlles de pianola de la Biblioteca Nacional d'Espanya, finalitzat el mes de setembre de 2016, acaba de confirmar rotundament aquesta tendència.

de piano. També s'hi afegien accents i marques per avisar el cantant sobre els punts més adients per respirar. El Fons Blanxart de la Biblioteca de Catalunya conserva un exemplar d'aquest tipus de rotlle que conté una llegenda inicial amb l'explicació sobre aquestes indicacions gràfiques (figura 26):



Fig. 26. Rotlle de la casa Vocal Style amb les ordres per interpretar les indicacions gràfiques referides al cant acompanyat amb pianola. Font: Fons Blanxart, BC.

En d'altres casos, el rotlle amb text fins i tot podia contenir l'ordre d'aturar la pianola per explicar un acudit que era llegit des del mateix rotlle (Gaddis, 2009:29). Aquesta dada ens mostra com en determinades ocasions el rotlle de pianola podia arribar a funcionar com a element d'ordenació espacial i temporal de l'oci, proposant-nos una reflexió quasi antropològica envers l'estudi de l'activitat musical. Un enfocament que, si bé ha estat força explotat per l'etnomusicologia –sobretot en l'àmbit de les músiques de tradició oral–, no sembla que encara disposi de prou confiança dins de l'àmbit de la musicologia de tall més clàssic. En molts casos, una vetllada de *text rolls* representava una activitat lúdica i musical no professional en què el col·lectiu compartia una sèrie de recursos més o menys especialitzats fruit de les possibilitats i necessitats de coordinació entre solista i màquina.<sup>35</sup> El fet de compartir aquest repertori de recursos tècnics converteix tot el col·lectiu en públic especialitzat (ahora que cada individu també esdevé solista ocasional). Per tant, es tracta d'una activitat en què els límits tradicionals entre escenari i públic queden diluïts o redistribuïts i en la qual la competitivitat genera un interès entre la concurrència. Uns assistents

.....  
 35 Cal tenir en compte que cantar o tocar amb acompanyament de pianola pot implicar una gestió de qualsevol de les dificultats que trobaríem en un concert simfònic: *rallentandi*, *canvis de tempo*, *accents*, *rubato*...

que, ahora, disposen d'un criteri especialitzat que els permet emetre un veredict (encara que simbòlic) que hi aporta un plus d'interès.

Es tracta d'un model d'activitat musical en col·lectivitat del qual trobem molts exemples en l'àmbit del cant amb text improvisat: des de les glosses i les corrandes catalanes a la *gara poètica* italiana, l'*slang* o el rap, els cantadors solen treballar sobre uns esquemes pactats i gestionen un ventall de recursos tècnics compartits i flexibles. Tant en el cant amb text improvisat com en una vetllada de *text rolls*, tots els participants comparteixen la complicitat de fer música, no en són simples espectadors. Entroncada precisament amb la tradició de la cançó popular, en els cabarets de la França del segle XIX hi trobem la *goguette*, un cant improvisat sobre melodies conegudes en què el cantador –acompanyat per músics– ha de modificar la lletra, sovint amb caràcter de protesta. Quan a finals de la dècada de 1950, el músic i productor discogràfic Mitch Miller (1911-2010) va posar de moda els discs *sing along* (sèries de discs pensats per cantar en família) no estava fent altra cosa que reinventar –o posar al dia des del punt de vista tecnològic– un model d'èxit que els rotlles amb text ja havien explotat força anys abans, hibridant-lo amb la idea de cant col·lectiu i participatiu.

El fet de cantar en família les cançons del repertori popular americà va tenir tant èxit que Miller va fer fortuna poc després exportant aquest model a la televisió amb un programa anomenat *Sing along with Mitch*, espai que la NBC va mantenir en antena entre 1961 i 1968. Les darreres etapes del programa de Miller –que es va erigir públicament com un ferotge detractor del llavors emergent *rock and roll*– coincideixen amb els inicis del fenomen del karaoke, en bars i locals japonesos on els clients amb una orientació ideològica afí s'ajuntaven per cantar cançons en grup. Aquesta nova mutació de l'ancestral cant col·lectiu beu sens dubte del model de Miller –li roba descaradament la bola que salta de síl·laba en síl·laba–, però també, indubtablement, del rotlle amb text, de què recull el veritable tret distintiu d'aquest tipus d'activitat de cant col·lectiu: la tecnologia de la reproducció mecànica que proporciona la base musical per al cant.

Si bé el vincle històric entre els *text rolls* i el karaoke pot resultar més o menys anecdòtic, és la dimensió social i la relació que s'estableix entre música, recepció i tecnologia el que pot ser realment d'interès. Més enllà del karaoke, una comparativa entre l'ús i les funcions esteticosocials de la pianola amb un fenomen encara més actual com és el Guitar Hero pot brindar observacions interessants per a la reflexió. La comparació entre aquests dos fenòmens d'entreteniment musical separats per un segle permetrà comprovar que aspectes com la funcionalitat estètica o la conceptualització social del virtuosisme proposen algunes analogies tan interessants com indiscutibles entre els repertoris de finals del segle XIX i els de la música popular contemporània. Des d'un enfocament que hibrida la descripció tècnica amb l'anàlisi sociològica, una aproximació a aquests dos artefactes musicals mostra unes similituds que permeten reflexionar sobre l'ús del so i el gest en l'oci musical a través del segle XX.



# De la pianola al Guitar Hero

Al novembre del 2005, l'empresa nord-americana Harmonix Music Systems llança al mercat el joc Guitar Hero per a la plataforma PlayStation 2. La idea s'inspira en un joc anterior anomenat Guitar Freaks que permet a l'usuari simular la interpretació de cèlebres solos de guitarra elèctrica mitjançant un controlador que emula una guitarra del model Gibson SG. Amb cinc botons situats a la part superior del mànec, el joc desafia l'usuari a tocar en perfecta sincronia totes les notes del solo que interpreta. Una de les claus de l'èxit de Guitar Hero sobre el seu antecessor la trobem sens dubte en la utilització de repertori real, fet que permet una ampliació del simple acte performatiu en l'esfera de la sempre rendible relació fan-estrella. No obstant això, a Guitar Hero l'interès va molt més enllà de la simple adoració del virtuós guitarrista. El joc desplega un univers que permet activar tot un seguit de tòpics del *rock* d'una manera molt intel·ligent: ens permet triar entre alguns dels nostres objectes de culte i entrar a formar part d'una realitat virtual en què, de fet, només una part de l'experiència és virtual, ja que hi ha una quantitat d'experiència fisicosensorial del tot real. Exactament igual que cent anys abans amb la pianola, la interacció corporal amb la música i la consciència d'intervenció interpretativa resulten decisives per a l'èxit de Guitar Hero.

Guitar Hero es converteix ràpidament en un joc molt popular a les festes i en molts locals ofereixen "nits de Guitar Hero" com a l'alternativa al karaoke: representa un nou model d'entreteniment social basat en aquesta il·lusió momentània de jugar a ser un gran guitarrista. Tal com declara un habitual d'aquests esdeveniments en un article publicat al *New York Times* (Zezima: 2007): «[...] els aplaudiments de l'audiència converteixen l'espai on estàs tocant en un escenari gairebé real [...] i no aconseguir això a la sala d'estar de casa teva». Podem establir certs paral·lelismes amb les audicions de pianola programades durant les dècades de 1910 a 1930, malgrat que en el cas de les vetllades de Guitar Hero els usuaris no són considerats intèrprets professionals, sinó que l'espectacle és obert al públic i és absolutament participatiu i reforça, per tant, una dimensió social que trenca la barrera entre escenari i públic, entre especialista i oient.

Aquesta és precisament la clau de l'èxit tant de la pianola com del Guitar Hero: la democratització de l'experiència musical performativa en una societat que ha separat l'intèrpret del públic atorgant el paper d'especialista al primer i de receptor passiu al segon, cosa que des del prisma de l'etnomusicologia contrasta amb moltes societats musicals de la resta del món, en què la música forma part activa del dia a dia per a la gran majoria de la població. En aquest punt, la temptació de jutjar si Guitar Hero pot considerar-se una activitat interpretativa remet novament a una reflexió necessària: més enllà de qualsevol judici des de la perspectiva del músic professional, per a alguns especialistes Guitar Hero comporta un control sobre una tècnica específica que –a mig camí entre l'instrument real i la simulació– té un inqüestionable valor performatiu.

Entre els sociòlegs de la música que en els darrers temps han treballat sobre la noció d'autenticitat, Simon Frith (1996) proposa la idea d'«autenticitat creativa» en la base de la qual trobem una relectura de l'heroïcitat del geni nascuda ja en el segle XIX (Weinstein, 2004:191): l'heroi virtuosos. Cent seixanta anys separen l'heroi Paganini de l'heroi Van Halen, però els artefactes per gaudir del virtuosisme com a pràctica compartida socialment no arriben a finals del segle XX, sinó cent anys abans amb la pianola: tocar els passatges més complicats d'una peça de Liszt representa un reclam comercial en què la devoció cap a l'heroi virtuosos es barreja amb la diversió i l'oci social. Estem parlant de 1910, no de 2010; estem parlant del cànon de la música del romanticisme i no pas del *heavy-metal* de finals dels 1980, però, per sorprenent que sembli, el resultat, en termes d'ús social, és el mateix per a tots dos repertoris.

D'altra banda, tal com ens proposa Sarah Thornton (1996:4-5), l'autenticitat musical no és només «una sensibilitat vaga o estètica», sinó més aviat «un valor cultural ancorat en pràctiques concretes, històriques, de producció i consum». Aplicant aquest raonament al fenomen de la pianola, no és gens absurd apuntar que aquest ús social i d'oci cap a l'estètica del virtuosisme instrumental era ja aplicable a les obres de Liszt, Chopin o Beethoven a principis del XX. Els rotlles de pianola eren, entre moltes altres coses, la mercaderia per a aquesta negociació de significats i una de les pràctiques consistia a jugar a ser un gran intèrpret tal com actualment l'usuari de Guitar Hero emula els seus ídols fantasiejant amb els tòpics estètics contemporanis. Per tant, igual que el Guitar Hero, la pianola desafiava l'aficionat a exercir d'intèrpret controlant paràmetres tan essencials per a la interpretació musical com el tempo i la dinàmica. Ja sigui a París durant la dècada de 1920 o al Tòquio d'inicis del segle XXI, en ambdós casos l'usuari es rendeix a una mateixa atracció: expressar corporalment una experiència musical viscuda que va més enllà de l'escolta passiva.

Corporalitzar l'experiència sonora, ja que la música, abans que res, és gest i corporalitat. Utilitzar l'obra musical i totes les seves significacions culturals per transformar l'estètica del virtuosisme en una pràctica compartida socialment. En una pràctica que podríem definir com a «virtuosisme virtual», en què la *performance* i l'escolta activa es barregen donant forma a una actitud social i sonora que, a banda d'oci, proporciona una via de transmissió de valors estètics i socials. Aquest raonament mostra com la música participa en la construcció de dinàmiques socials, en la transmissió d'idees i valors que són alhora individuals i col·lectius. La relació entre la pianola i el Guitar Hero revela que la música no només opera així en els nostres dies, sinó que ja ho feia exactament igual fa més d'un segle.

Finalment, cal fer atenció a una darrera qüestió relacionada amb el model d'emmagatzematge de dades del rotlle de pianola: el paper perforat, que representa un clar antecedent del que actualment coneixem com un arxiu MIDI. El MIDI (acrònim de Musical Instruments Digital Interface) és un clar exemple de tecnologia hereva del model de representació gràfica d'un rotlle de pianola. Es tracta d'un protocol d'intercanvi de dades musicals amb una rotunda incidència

en la creació musical des de la dècada de 1980 que, malgrat tot, ha estat més aviat poc utilitzat en l'àmbit acadèmic. És ben interessant comprovar com, històricament, l'usuari expert de la pianola ja disposava d'un suport que li permetia una aproximació molt acurada a determinats paràmetres musicals. Un contacte amb les proporcions reals de la música, i no pas les indicacions, forçosament aproximades, d'una partitura. No en va, Manuel Blancafort es formà com a compositor a partir del seu contacte directe amb el paper perforat, fet que representa un cas sense precedents alhora que un clar antecedent de futures maneres d'adquisició del coneixement musical.

Exactament com l'usuari actual de qualsevol estació de treball digital disposa d'un mapa gràfic dels *events* MIDI que li permeten visualitzar la música des d'una perspectiva anàloga a la d'un rotlle de pianola. De fet, darrerament observem una pràctica molt habitual a la xarxa que consisteix a penjar i/o visualitzar arxius MIDI en moviment. Programes com Synthesia, Linthesia, Piano Crumps o Musicope fins i tot permeten a l'usuari utilitzar un teclat MIDI (o el mateix teclat de l'ordinador) per tocar la música del fitxer seguint la representació gràfica que apareix en pantalla. Som, per tant, davant d'una pràctica del tot anàloga a l'ús de la pianola que els usuaris del sistema solen relacionar amb el joc Guitar Hero i no pas amb el seu avantpassat real, la pianola.

## VII. Coda: una reflexió final sobre el llegat de Victoria

El capítol precedent enfila la part final d'aquest estudi mostrant la influència del fenomen de la pianola en diverses activitats socioculturals contemporànies. En certa manera, aquest fet pot semblar una fugida del fil argumental d'una recerca que, suposadament, hauria de centrar el seu interès en l'activitat de l'editorial Victoria. Res més lluny de la realitat: cal prendre consciència de fins a quin punt, a la península Ibèrica, el paper de Victoria en aquest procés històric és fonamental. Aquesta recerca mostra de manera contundent com l'activitat de l'empresa garriguenca representa un model que defineix les lògiques del mercat estatal i que, treballant amb recursos autòctons, arriba a competir amb grans multinacionals del sector. El catàleg de rotlles Victoria contribueix a dissenyar i a definir algunes de les estètiques i tendències que conformen els gustos musicals de bona part del segle XX. Cal recordar que el de la pianola fou el primer gran mercat de difusió massiva de la música, fet que comporta unes implicacions prou importants, entre elles una de fonamental: la possibilitat d'accedir, per primera vegada, la música desitjada en el moment escollit. És des de l'anàlisi del fenomen de la pianola a gran escala que podrem, per tant, aventurar hipòtesis sobre el comportament humà respecte a un canvi de paradigma del tot vigent: l'accés quasi il·limitat a la música enregistrada. L'arribada d'Internet i l'eclosió de la pianola tenen alguns punts en comú força interessants, ja que tots dos representen un canvi en els models de consum que revolucionen l'escolta musical, els sistemes de distribució, la gestió empresarial, el *copyright* i els drets d'autor. El fenomen de la pianola ens porta a comprovar com la indústria musical va anar reinventant-se a imatge i semblança dels nous comportaments sociotecnològics per acabar creant un sistema encara més ferotge i efectiu: el del disc, amb una infraestructura i unes lògiques que, amb la lliçó ben apresada, van esbrèmer el nou model de manera implacable fins a finals del segle XX. Ara, en un moment en què sembla impossible d'intuir el futur de les indústries culturals, és obvi que el futur de la indústria musical depèn en gran mesura de la seva capacitat per adaptar-se de nou a aquest canvi de sistema, una transformació que en el fons no és tan diferent de la que va ocórrer fa cent anys. Si una de les tasques més apassionants de musicòlegs i historiadors és interpretar el passat per poder entendre el present, cal prendre consciència del fet que, a la Garriga existí un actor principal, un autèntic protagonista del món de la pianola que ens ofereix un testimoni preciosíssim d'un alt valor històric i cultural. Per tant, és imprescindible que el reconeguem i que l'explotem com cal.

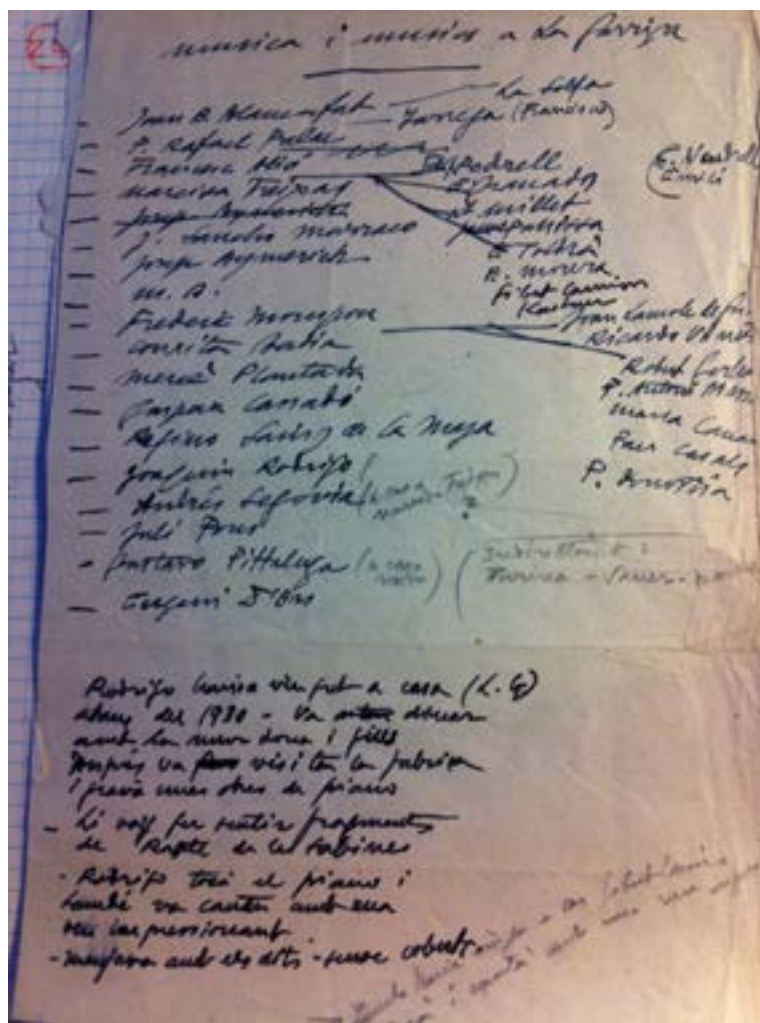
# Referències Biogràfiques

- AMBACHE, Diana (2010). Cecile Chaminade. Women of Note. [En línia]. Disponible a <http://oboeclassics.com/~oboe3583/Women of Note/wChaminade.htm> [Data de consulta: març 2016].
- ARMENDÁRIZ, Rosa Maria; IRIGARAY, Susana; MATEO, M. R. (2002). "La colección musical de Gregorio Iribas Yeregui en los fondos del Museo Etnológico de Navarra Julio Caro Baroja". [En línia]. Dins de *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 77; p. 127-142. Disponible a <http://www.vianayborgia.es/CUET-0077-0000-0127-0142.html> [Data de consulta: juliol 2016].
- AVIÑO, Xosé (2004). "Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys". Dins de *Recerca Musicològica*, vol. 14-15, p.107-122.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Manuel Blancafort*. Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (1997). "El paper i la significació de Manuel Blancafort dins del context generacional". Dins de *Revista Musical Catalana*, núm. 155 (setembre), p. 6-8.
- BENZACRÍ, Albert (1994). *La Garriga dia a dia (1901-1926 i 1927-1939)*. La Garriga: Ajuntament de la Garriga.
- BLANCAFORT, Pere (1976). *La Garriga, el balneari i jo: Cròniques, personatges, anècdotes*. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1980). "Adéu a Cal Xicorder". Dins de *La Veu de la Garriga*, núm. 7, p. 14-15.
- BLANCAFORT, Sergi (2006). "Blancafort: termalisme, naturalesa i rotlles de pianola". *La Font del Diàleg*, vol. 32, p. 6-8.
- CANALS, Maria (1970). *Una vida dins la música*. Barcelona: Editorial Selecta.
- CARBONELL, Jaume (2012). "Música, oci, sociabilitat a la Barcelona del modernisme". Dins SALA, T. (ed.) *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Universitat de Barcelona. p. 143-158.
- CARTER, Gerard (2008). *The Piano Book: pianos, composers, pianists, recording artists, repertoire, performing practice, analysis, expression and interpretation*. Sidney: Wensleydale Press.
- CERDÀ, Manuel (2014). A ritmo de foxtrot. [En línia] Disponible a <https://musicadecomedia.wordpress.com/2013/11/05/a-ritmo-de-foxtrot/> [Data de consulta: febrer 2016]
- COOK, N. (1998). *Music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- CUALQUIERA, Juan (15 febrer 1920). "Los rollos de música". *Blanco y Negro*, p. 19-22.
- DOLAN, Brian (2009). *Inventing entertainment: The player piano and the origins of an american musical industry*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- DUFFIN, Ross W. (2007). *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. New York: Norton & Company.
- FARNSWORTH, P. R. (1958). *The Social Psychology of Music*. London: Dryden Press.
- FONTANA, Eszter (2001). *Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld*. Halle: Universitat de Leipzig.
- FRITH, Simon (1986). *Art versus Technology: the strange case of popular music*. London: Media, Culture and Society.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- FUKUSHIMA, Mutsumi (2008). "Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900". Dins de *Recerca Musicològica*, vol. XVII-XVIII, p. 279-297.
- GADDIS, William (2009). *The Rush for Second Place: Essays and Occasional Writings*. New York: Penguin Books.
- GALLEGO, Antonio (2012). "El rollo de pianola: entre la edición de música y la reproducción mecánica (s. XVIII-XX)". Dins de GOSÁLVEZ,

- José C.; LOLO, Begoña (eds.). *Imprenta y edición musical en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. p. 593-618.
- HANDSCOMBE, Patrick (1993). "A Ramble on the Duo-Art Theme". *The Pianola Journal*, núm. 6. Londres: Pianola Institute.
- HART, Henry W. (ed). (s.d.). "The Player Magazine". *The Player Magazine*. [En línia] Disponible a <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433082177266;view=1up;seq=97> [Data de consulta: març 2014].
- HUPFELD, Ludwig (1902). *Mechanism for effecting varying touch of key or musical instruments*. [En línia] Disponible a <http://www.google.com/patents/US706946> [Data de consulta: març 2014].
- JONES, Daniel E. & QUERALT, J. (1995). *La indústria musical a Catalunya. Evolució dins del mercat mundial*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- KAMHI DE RODRIGO, Victoria (1986). *De la mano de Joaquín Rodrigo: Historia de nuestra vida*. [En línia] Madrid: Fundación Banco Exterior. Disponible a <http://paris.rutascervantes.es/ruta/rodrigo/lugar/editionsmaxechig> [Data de consulta: agost 2016].
- \_\_\_\_\_ (1986). *De la mano de Joaquín Rodrigo: Historia de nuestra vida*. [En línia] Madrid: Fundación Banco Exterior. Disponible a <http://paris.rutascervantes.es/ruta/rodrigo/lugar/editionsmaxechig> [Data de consulta: agost 2016].
- KATZ, Mark (2010). *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press.
- LAREDO VERDEJO, Carlos (2013). *Joaquín Rodrigo: Biografía*. Valencia: Sin Errata Editores.
- LAWSON, Rex (1986). "Stravinsky and the Pianola". Dins de PASLER, J. (ed.). *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: California University Press, p. 280-302.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José María (1996). *Del fox-trot al jazz-flamenco: El jazz en España: 1919-1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAURÍ SERRA, Josep (1949). *Història de la Garriga*. Barcelona: Bisbat de Barcelona.
- McTAMMANY, John (1915). *The technical history of the Player*. New York: Musical Courier Company.
- MERRIAM, Alan (1964). "Toward a theory in ethnomusicology". Dins de *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- MIDDLETON, Richard (1990). *Studying popular music*. Londres: Open University Press.
- MUNS, Eva (2005). "La pianola: una altra manera de gaudir la música". Dins de *Wagneriana Catalana*, vol. 23, p. 1-12.
- OBENCHAIN, Elanie (1977). *The complete catalog of Ampico Reproducing Piano rolls*. Nova York: American Piano Co.
- OGREN, J. Kathy (1989). *The Jazz Revolution. Twenties, America and the meaning of jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- ORD-HUME, Arthur W. J. G. (1970). *Player-Piano. The History of the Mechanical Piano and How to Repair it*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Pianola: The history of self-playing piano*. London and Boston: George Allen & Unwin Ltd.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Automatic Pianos. A Collector's Guide to the Pianola, Barrel Piano and Aeolian Orchestrelle*. Surrey: Schiffer Publishing.
- PALMIERI, Robert (2003). *The Piano: An Encyclopedia*. London: Routledge.
- PERES DA COSTA, Neal (2002). *Performing practises in late nineteenth-century piano playing: implications of the relationship between written text and early recordings*. Universitat de Leeds. [En línia] Disponible a [http://etheses.whiterose.ac.uk/1390/1/uk\\_bl\\_ethos\\_289760.pdf](http://etheses.whiterose.ac.uk/1390/1/uk_bl_ethos_289760.pdf) [Data de consulta: desembre 2016].
- \_\_\_\_\_ (2016). "Piano roll digitazion" [conferència via Skype]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- ROQUER, Jordi (2011a). *Enregistraments sobre rotle de pianola. Recerca sobre el sistema de perforació automàtica emprat a l'editorial Victoria, la Garriga 1905-1935*. (Treball final de màster). Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Estudi sobre la dinàmica en els rotlles de pianola perforats des del piano*. No editat.

- \_\_\_\_\_ (2014a). "Els sons ocults del paper perforat". *Revista Catalana de Musicologia*, núm. 7, p. 137-152.
- \_\_\_\_\_ (2014b). "Del Player Piano al Guitar Hero: Música, sociedad y virtuosismo virtual". Dins de *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes*. Múrcia: Universitat de Múrcia. p. 81-95.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Els sons del paper perforat. Aproximacions multidisciplinàries al fenomen de la pianola*. (Tesi doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona. No editada.
- ROSS, Alex (30 maig 2005). "The Record Effect: How technology has transformed the sound of music". *The New Yorker*. Nova York.
- SANJEK, Russell (1988). *American Popular Music and Its Business: The First Four Hundred Years (Vol. 3, from 1900 to 1984)*. Oxford: Omnibus Press.
- SPRINGER, Mike (2013). Hear Ravel Play Ravel in 1922. [En línia]. Disponible a [http://www.openculture.com/2013/01/ravel\\_plays\\_ravel\\_the\\_haunting\\_melancholy\\_ioiseaux\\_tristes\\_i\\_1922.html](http://www.openculture.com/2013/01/ravel_plays_ravel_the_haunting_melancholy_ioiseaux_tristes_i_1922.html) [Data de consulta: juny 2016]
- SUNYOL, Martí (1983). *De la Garriga i la seva gent*. Barcelona: ER.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La vida cultural a la Garriga: 1939-1970*. Sant Cugat del Vallès: Rourich.
- TAYLOR, Timothy D. (2007). "The Commodification of Music at the Dawn of the Era of "Mechanical Music"". Dins *Ethnomusicology*, vol. 15, núm. 2 (primavera). pp. 281-305.
- THORNTON, Sarah (2005). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- TORRAS, Jordi (1 març 1996). "La Sala Mozart: viatge sentimental por los cines de Barcelona". *La Vanguardia*, p. 44-59.
- WEINSTEIN, Deena (2004). "Creativity and band dynamics". Dins WIESBARD, E. (ed.) *This is pop: in search of the elusive at experience music project*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. p. 187-199.
- WELTE, Emil (1883). *Mechanical musical instrument* [En línia]. Disponible a <https://www.google.com/patents/US287599> [Data de consulta: juny 2014].
- WELTE, Z. Michael (1972). *The Welte Legacy of Piano Treasure: The History of the House of Welte*. Hollywood: Recorded Treasures Inc.
- WOOLLEY, Benjamin (1992). *Virtual words. A journey in hype and hyperreality*. Londres: Penguin Science.
- ZEZIMA, Katie (2007). "Virtual Frets, Actual Sweat". *The New York Times Magazine*. [En línia]. Disponible a <http://www.nytimes.com/2007/07/15/fashion/15guitar.html?adxnnl=1&adxnnlx=1391254279-jwG0GorGU1Ux/Mmpvl0rcQ> [Data de consulta: juny 2014].

## Annex



Fotografia del document "Música i músics a la Garriga" conservat a la BC, Fons Blancafort [ref. M4897/5/10].



DOSSIER DE PREMSA (selecció premsa escrita)

Troballes Blancafort – Mompou i presentació sistema de digitalització:

Investigadors de la UAB descobreixen obres inèdites dels dos compositors, i també que feien a duo música ballable

# El ragtime de Mompou i Blancafort



Cortés, Roquer i Ayats amb el nou escàner Pianola Roll Digitizer

MARCEL QUINTANA  
Barcelona

**L**a pianola no només possidia les cases burgeses i els salons de ball a la Barcelona de principis del segle XX, amb aquella qualitat sonora que sapentava de molts els cilindres de cera i els primers discos de la història —es calcula que n'hi havia 80.000 a la ciutat—, sinó que també va ser el mitjà més popular dels compositors més notables de l'època, que, a més a més, la utilitzaven per compondre música ballable. Un projecte de catalogació i preservació del patrimoni so-

## La UAB descobreix catalogant rotlles de pianola que hi ha alguns foxtrots signats amb el pseudònim Hobby

nor impulsat pel Grup d'Investigació de les Músiques en les Societats Contemporànies de la UAB (MUSC) ha aportat informació sobre la importància que va tenir l'instrument per als compositors Frederic Mompou i Manuel Blancafort, dels quals ara han aparegut obres inèdites en aquest format.

De Mompou s'ha trobat el primer enregistrament dels seus Pre-

ludis i Preludis II interpretats per ell mateix, mentre que de Blancafort han aparegut dues obres desconegudes i romanesques i cançons humorístiques, escrites abans del 1914. L'enregistrament de Mompou és anterior al 1929, la qual cosa el converteix en el primer que es conserva del músic.

On eren aquestes notes i on? Doncs només calia estrar el fil i llegir alguns capítols per trobar-les a casa del nét de Manuel Blancafort. De fet, va ser estudiant la important activitat de l'empresa Rollos Victoria, fabricant i exportadora de rotlles de pianola de la Guàrdia i propietat de la família Blancafort, que el musicòleg Jordi Roquer, professor de la UAB i investigador de MUSC, va trobar aquesta còpia única en què Mompou interpreta els seus Preludis en un piano preparat per estar marcant la música a la matriu del rotlle de pianola en moviment.

"És un procés molt poc habitual d'enregistrament de rotlles i creiem que no s'havia arribat a fer a Catalunya. L'únic, com en el cas de les dues peces descobertes de Blancafort, no era fer-ho a partir d'un enregistrament pianístic, sinó d'una transcripció, és a dir, manlles manuscrites la partitura al rotlle, fent-hi els forats pertinents", explica Roquer. Ara el següent és fer el procés invers i buscar en partitura aquestes obres de Blancafort, cosa que en el cas de



Frederic Mompou i Manuel Blancafort: no tot era música callada

Mompou és innecessària, atès que la peça ja es coneix. Però, per què Rollos Victoria no va comercialitzar l'enregistrament dels Preludis?

"L'empresa no aprofitava el reclame de l'enregistrament: el 90% del seu catàleg no són enregistraments sinó peces escrites, i no sabem per què. Va ser gràcies a la Fundació Blancafort que vam trobar una etiqueta on es llegia 'Play by F. Mompou'", apunta Roquer.

Per el fil de l'espina no li donava pel que sembla a Blancafort cap menatge, ja que d'ell hi ha poca

cosa editada. El que sí que consta, en canvi, són els ballables que Frederic i Manuel van compondre sota el pseudònim Hobby, una cosa molt comuna entre els pianistes de l'època a Europa, que guanyaven uns quants diners amb música comercial: foxtrots, ragtime...

Sí, el L'artífex de La música callada també era capaç d'avaluar-se i fer bromes al piano amb el seu amic Blancafort com qualsevol autor de cançons de l'època. L'instrument els permetia treballar, a més de quatre mans, en un *ragtime*

que ara està oblidat. On era la pista per descobrir això? En la correspondència entre els dos artistes.

"Parlava molt de Hobby, i vam veure que era un pseudònim que utilitzaven i que canviava al catàleg de Victoria", admet l'investigador de la UAB. "Victoria va arribar a produir fins a 100.000 rotlles anuals i el catàleg incloïa 4.000 obres diferents. Aquestes obres es venien bé i, en canvi a que l'interès del compositor era merament econòmic, eren de qualitat, de fraseig i estructura complexos, cosa que demostra que era un *ragtime*

## Mompou va gravar per primer cop els 'Preludis' en pianola, però Rollos Victoria no els va catalogar

que tenien totalment asimilats".

Fins a 17 rotlles de Hobby com tenen cançons, dels quals la UAB ha trobat els tres que hi ha a la Biblioteca de Catalunya. En d'altres ser els 14 restants? Hés mirat a les golfes de casa?

La troballa ha tingut lloc en el procés de desenvolupament d'un sistema per digitalitzar rotlles de pianola, el Pianola Roll Digitizer (vegeu foto superior), creat per la UAB i el Centre de Viridí per Computador (UVC) en col·laboració amb el Museu de la Música de Barcelona, que dirigeix Jaume Ayats, i el Centre Robert Orléans. En realitat tot va començar el 2008, quan el Departament de Medi Ambient que gestiona el parc natural de la serra de Montserrat va trobar en una masia 2.600 rotlles de pianola del boticà privat de Miquel Vidal i Llecha. Calla catalogar tot aquell material, inventar un digitalitzador. Això obra la poeta a la digitalització massiva de grans col·leccions musicals en aquest suport sonor i a revelar un important patrimoni musical de principis de segle XX. Un material que vindrà a Catalunya a un cop de clic... si es troben els recursos per continuar amb la tasca, apunta des del MUSC, que dirigeix el professor Francesc Cortés. ■



Diari Ara (3 de desembre de 2015)



Diari de Girona (3 de desembre de 2015)



ABC (3 de desembre de 2015)

El músic de la Garriga va crear algunes peces ballables amb Frederic Mompou

## Localitzen obres inèdites de Blancafort en rotlles de pianola

La Garriga

**Teresa Torredas**  
Dues peces inèdites del compositor garriguenc Manuel Blancafort i tres més que havia compost conjuntament amb Frederic Mompou, en rotlles de pianola, han estat descobertes a partir d'un treball de digitalització d'aquests rotlles, pioner a l'Estat espanyol. Aquest nou sistema de digitalització l'han desenvolupat musicòlegs de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i enginyers del Centre de Visió per Computador (CVC), en col·laboració amb el Museu de la Música de Barcelona i el Centre Robert Gerbald.

Després d'anys d'investigacions, encapçalades pel professor Jordi Roquer, i gràcies a una màquina anomenada Pianola Roll Digitizer, aquest dimecres es va fer públic en un acte al Museu de la Música de Barcelona que tres obres dipositades a la Biblioteca de Catalunya i signades per Hobby eren obra de Frederic Mompou i de Manuel Blancafort. Es tracta d'unes composicions de música ballable que inclouen estils com el foxtrot o el ragtime. Roquer va assegurar que eren peces de gran qualitat i molt ben escrites. A més,



La presentació de les peces localitzades es va fer dimecres a Barcelona

es van localitzar dues obres desconegudes de Blancafort, *Humoresque* i *Brasserie* *Humoresque*, escrites abans de 1914. A banda, s'ha localitzat el primer enregistrament dels *Proledis I* i *II* de Mompou.

Roquer va buscar en el fons documental de la família Blancafort, propietat de la indústria Rotlles Victòria, i en la correspondència entre els dos músics hi va trobar les proves de l'existència d'aquest material. En aquesta recerca van sortir diversos documents que ho

certificaven i després de contactar amb els descendents de Blancafort van localitzar les seves dues peces inèdites i l'enregistrament de Mompou.

Xavier Calsamiglia, nét de Manuel Blancafort i vinculat a la seva Fundació, explica que en una de les cartes que Blancafort va escriure a Mompou li demanava si tenia la seva partitura d'*Humoresque*. "Sabíem que existia aquesta peça, però no hi havia manera de trobar la partitura. Al final vam localitzar els rotlles de pianola

de les dues peces a casa del meu cosí. Ell se les havia guardat quan els meus avis es van traslladar de la seva casa a un pis i es va haver de despendre de moltes coses", explica Calsamiglia. De seguida van veure que aquesta treballa era importantíssima, i que era necessari reproduir-ho, gravar-ho i fer-ne la transcripció. "La particularitat era que aquests rotlles estaven fets en 66 forats, i no en 88 com els moderns, i era difícil trobar una pianola de 66 forats. Al final en vam aconseguir

una a través de Xavier Garcia, un artesà reparador de pianoles del Poblesec", explica el nét del músic garriguenc. "I ara, gràcies a la feina que fa Jordi Roquer de recerca sobre pianoles, s'han pogut digitalitzar la peça i treure'n la partitura".

*Les obres han estat identificades pel musicòleg Jordi Roquer*

Els tres rotlles de música ballable signats amb pseudònim pels dos compositors es van poder trobar gràcies a l'estudi dels catàlegs de Victòria conservats a la Biblioteca de Catalunya. En aquest catàleg, explica Calsamiglia, en consten fins a 17, per tant, encara en queden força per recuperar. "Sabem que es van fer però no sabem on són. El meu avi sempre deia que les feia per fer diners. Jo les havia sentit tocar alguna vegada, són peces amb molta gràcia i molt ben fetes".

La fàbrica dels Blancafort a la Garriga, Rotlles Victòria, va tenir una gran importància i exportava els seus rotlles, considerats de molta qualitat, a països del tot el món.

Curiósament, fa poques setmanes, el pianista i musicòleg japonès Ryosuke Shima, va publicar un estudi sobre la correspondència entre Mompou i Blancafort. El títol de l'article és *Correspondence between Frederic Mompou and Manuel Blancafort (1918-1921): Translation and commentary*.



AJUNTAMENT DE LA GARRIGA