

esmuc

Treball Fi de grau

UNA MIRADA A L'ESCOLA PIANÍSTICA CATALANA

Estudiant: Carles Sánchez i Calonge

Especialitat/ Piano

Àmbit/Modalitat: Música clàssica i contemporània

Director/a: Anna Costal i Fornells

Curs: 2014 / 2015

Vistiplau
del director/a
del Treball

Extracte

L'objecte d'estudi d'aquest treball és l'Escola pianística catalana des del tombant de segle XIX fins a principi del XX. L'interès principal és conèixer i determinar si existeix una línia pedagògica contínua amb uns trets interpretatius comuns que permetin catalogar-la com a tal. Per això ha calgut recórrer al fons sonor que es conserva, i a les fonts documentals dels compositors i pianistes que la conformen: Pere Tintorer, Joan Baptista Pujol i Enric Granados, com a més rellevants. Així doncs, d'acord amb els elements tècnics i musicals localitzats i analitzats, he pogut concloure que la idea d'Escola pianística catalana, probablement, s'acosta més a una visió eminentment romàntica que no pas científica.

Extracto

El objetivo de estudio de este trabajo es la Escuela Pianística Catalana desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX. El interés principal se ha basado en conocer y determinar si existe una línea pedagógica continua con rasgos interpretativos comunes que permitan catalogarla como tal. Para tal fin ha sido necesario recurrir al fondo sonoro que se conserva y a las fuentes documentales de compositores y pianistas que lo conforman: Pere Tintorer, Joan Baptista Pujol i Enrique Granados, como más relevantes. Así pues, de acuerdo con los elementos técnicos musicales localizados y analizados, he podido concluir que la idea de Escuela Pianística Catalana, probablemente, se acerca más a una visión eminentemente romántica que científica.

Abstract

The area of study of this research has been the Catalan Piano School from the second half of the nineteenth century to the early twentieth century. The main interest is to know and determine if there exists a continuous pedagogical line with common interpretative characteristics, which would allow us to classify it as such. For this reason it has been necessary to consult the main sound and documentary sources of the most relevant composers and pianist like Pere Tintorer, Joan Baptista Pujol and Enrique Granados. According to the technical and musical elements detected and analysed, I am able to conclude that the idea of a Catalan Piano School is probably closer to an eminently romantic vision rather than scientific.

Sumari

1. Introducció	4
2. Els pedals: importància tècnica i interpretativa	8
2.1. Ús dels pedals a Catalunya i a Europa	8
2.2. Un element nou per a la interpretació	10
2.3. Exemples del mètode de Joan Baptista Pujol	12
2.4. La importància sonora del pedal ressonador	13
3. Enric Granados i la tècnica pianística	16
4. El mètode de Granados	19
4.1. El mètode de 1912	19
4.2. Una segona part que mai es va publicar	23
5. El concepte d'Escola pianística catalana	25
6. Conclusions	29
7. Referències	31

Índex d'imatges i d'exemples musicals

Imatge 1: Llibre d'Or de la Casa Cussó. Dedicatòria d'Enric Granados	9
Exemple musical 1: <i>Nocturn núm. 1</i> , Chopin (Pujol 1895: 102)	12
Exemple musical 2: <i>Polonesa-Fantasia</i> , Chopin. (Pujol 1895: 105).	13
Exemple musical 3: Exercicis n.9 (Pujol 1895: 107).	13
Exemple musical 4: Acció del pedal (Granados 1912: 1).	19
Exemple musical 5: Col·locació del pedal en divisió ternària (Granados 1912: 2).	19
Exemple musical 6: Divisió imaginària (Granados 1912: 5).	20
Exemple musical 7: <i>Adagio</i> , Beethoven (Granados 1912: 7).	20
Exemple musical 8: Ressonàncies segons els punts forts o dèbils (Granados 1912: 8).	21
Exemple musical 9: Efecte correcte de les ressonàncies (Granados 1912: 9).	21
Exemple musical 10: Pedal de lentitud (Granados 1912: 11).	22
Exemple musical 11: <i>Impromptu op.142</i> , Schubert (Granados 1912: 12).	22
Exemple musical 12: El pedal a les melodies (Granados 1912: 13).	22
Exemple musical 13: Exercici per la correcta utilització del pedal (Fons Enric Granados, MDMB 11808).	24

1. Introducció

Catalunya és i ha estat un centre de gran activitat musical on han residit, estudiat i participat un gran nombre d'intèrprets, mestres i compositors vinculats en el món del piano. Personatges com Enric Granados, Isaac Albéniz o Alicia de Larrocha són alguns dels noms que podem identificar amb el món pianístic català. És per això que el principal objecte d'aquest estudi és l'anomenada Escola pianística catalana, des del tombant de segle XIX fins al principi del XX. Aquesta Escola es desenvolupa en dos grans camins: la vessant interpretativa i compositiva, i la vessant pedagògica que, òbviament, estan estretament lligades ja que la majoria de les figures destacables de l'Escola combinen les dues facetes musicals.

La principal hipòtesi, plantejada com a fil conductor del treball, és determinar si realment a l'època, va haver-hi un interès creixent per crear i conceptualitzar l'etiqueta d'Escola pianística catalana tal com l'entendem avui dia. Determinar si existeix una línia pedagògica contínua amb aspectes que permetin catalogar-la com a tal. Per altra banda, plantejo si hi havia una necessitat política de destacar aquest aspecte en la Barcelona de l'època o, senzillament, ha estat el cúmul de diversos punts que ha fet que, posteriorment, englobéssim un seguit de pianistes i compositors amb trets característics comuns.

Cal tenir en compte que durant les primeres dècades del segle XIX no existien institucions pedagògiques públiques i laiques, sinó que l'ensenyament musical estava estretament lligat a les capelles eclesiàstiques. Fruit dels ideals de la Revolució Francesa i d'un segle XIX en plena transformació social, cultural i política, l'interès per crear institucions independents dels estaments eclesiàstics va anar in crescendo. Per exemple, a Barcelona es fundà el Real Conservatorio del Liceo de Isabel II, el 1838, amb la intenció d'anar desvinculant els ensenyaments musicals que fins llavors estaven estretament relacionats amb l'Església.

Un dels focus principals que va agafar l'ensenyament musical a Catalunya és la ciutat de París, lligat també a la vessant interpretativa. La relació amb la capital francesa fa que la música del Regne d'Espanya agafi certa dimensió i figures com Felip Pedrell (1841-1922), Isaac Albéniz (1860-1909) i Enric Granados (1867-1916) adquireixin cert relleu en el panorama musical ja que l'estil que proposen és vist amb bons ulls pels «músics

estrangers, que utilitzen l'hispanisme com a tema d'inspiració (Glinka, Rimsky-Korsakov, Liszt, etc.)» (Bergadà 1991-92: 243).

L'estreta relació amb aquesta ciutat, encapçalada en gran part per Felip Pedrell, va fer que amistats properes, com Joan Baptista Pujol, hi enviessin deixebles a estudiar per impregnar-se de tot el que comportava estar immers en l'entorn francès. Un dels estudiants de Pujol a París va ser Enric Granados. Així doncs, Pedrell escriu un article titulat «Nuestros pianistas en París» on expressa una voluntat d'unir-los dins una escola que sembla crear-se:

Digo nuestros porque realmente 10 son y con orgullo 10 escribo; y porque Granados, Viñes y Nin forman un buen contingente de artistas de alto vuelo que honran el arte patrio en el extranjero (Pedrell 1906: 187; citat per Bergadà 1991-92: 249).

D'aquesta manera, l'interès pedagògic nacional creix al llarg del segle XIX. A part dels conservatoris nacionals també es funden acadèmies més especialitzades, encapçalades per mestres que volen transmetre els seus coneixements de forma personal, com fou el cas de l'Acadèmia Granados, al 1900, per promoure l'estudi especialitzat en el piano i formar i perfeccionar pianistes sobre qüestions de pulsació i usos del pedal per aconseguir el so i estil que el caracteritzava. La voluntat era dotar-la d'un gran caràcter propi deixant de banda la influència francesa, que serà més criticada en la música d'Albéniz. Així ho expressa Pedrell en un article dedicat a Granados, publicat a la Revista Musical Catalana el 15 de juny del 1916:

No experimenta ja mai cap feblesa d'assimilació exòtica, ni la temptadora, però corruptora francesa, que ha inutilitzat a tants. Fou autòcton. Ell. Sempre ell, i espanyol per damunt de tot (Pedrell 1916: 174; citat per Bergadà 1991-92: 254).

Tenint en compte aquesta especialització exclusiva en el repertori per a piano, els objectius que plantejo com a principals són descriure les característiques tècniques i interpretatives d'aquesta escola, si és que en va desenvolupar algunes, i relacionar-les amb el tipus de repertori produït dins el territori català i/o amb un altre repertori sobre el qual s'haguessin incorporat aquests trets distintius, gràcies a pianistes com Isaac Albéniz, Enric Granados, Joaquim Malats, Joaquim Vidiella o Frank Marshall. També caldrà observar quines influències marquen el que serà l'Escola pianística catalana en relació al seu entorn cultural.

Cal destacar l'oblit d'aquesta escola pianística dins el món dels intèrprets ja que disposem de molt pocs documents sonors, sovint de poca qualitat, que serveixin per contrastar amb les diverses interpretacions que podem disposar, tant gravacions com recitals en directe.

A l'inici d'aquest treball, a la inquietud per aquest tema s'hi va sumar la inesperada troballa de partitures pertanyents a Montserrat Abril, de Berga, que havia estudiat piano a l'Acadèmia Granados, les quals contenen anotacions fetes pel mateix Granados. Això fa que em sorgeixi l'interès per tocar-les, essent fidel a les premisses que el mestre donà a la seva deixeble. Qüestions tècniques com la digitació per aconseguir un tipus de sonoritat o una altre, o bé la utilització del pedal en relació a l'harmonia i al cant melòdic, així com autèntiques correccions de l'edició del moment, seran objecte d'aquest estudi per tal d'extreure'n l'acabat pertinent.

Com a intèrpret, la motivació que m'ha dut a treballar aquest tema és aportar quelcom diferent al món interpretatiu d'aquest repertori i incorporar-ho a tot el que ja coneixem de les diverses escoles pianístiques que hi ha arreu d'Europa incloent la del propi territori, que pot tenir tant o més interès que les que ja coneixem des de fa anys. Es tracta d'aprofitar tot allò convenient per tal d'aconseguir una interpretació fidel a l'estil que ens ocupa.

La metodologia per extreure el que caracteritza l'estil interpretatiu de l'Escola catalana serà recurrent al petit fons sonor que es conserva, que d'altra banda és la forma més directe, però també accedint a fons documentals dels compositors i pianistes, crítiques i programes de concerts, anàlisi d'anotacions en partitures, anàlisi documental, cartes entre intèrprets o compositors, etc., per poder detallar els trets que determinen una escola pianística i aplicar-los de manera pràctica a la interpretació. És per això que ha calgut una comparació d'edicions amb els documents originals, revisats, digitats i amb les indicacions de pedal del propi Granados per veure si, tal com apunta Pedrell, crea una línia d'escola catalana per desvincular-se de la francesa:

Sus obras traen disuelta toda la dosis de indigenismo y de colorido local que influye por manera decisiva en la evolución del arte español, acentuándola en un sentido que corresponde perfectamente al espíritu [sic] y al sabor del terruño. [...] La conquista musical del presente en bien del arte español, ha de realizarse por este camino [...]. La

colección de Danzas españolas de Granados es, no sólo una magna obra musical, sino una obra de alta y trascendental significación para el porvenir del arte musical español. (Pedrell 1909: 29-33; citat per Bergadà 1991-92: 254).

A partir d'aquí m'he plantejat saber si la voluntat de Pedrell, que és culminar una escola catalana de piano -com ell ja anomena l'any 1891 a un article al "Diario de Barcelona" titulat *Vidiella y la escuela catalana de piano*-, tindrà un fil conductor musicalment i pedagògicament parlant amb uns trets característics d'aquesta escola nacional. Com a intèrpret, he volgut esbrinar si a l'hora d'interpretar una partitura d'algun dels compositors englobats dins de l'Escola catalana de piano puc aportar trets que determinin una interpretació històrica.

2. Els pedals: Importància tècnica i interpretativa

2.1 Ús dels pedals a Catalunya i a Europa

El pedal va ser un element que va marcar la interpretació dels intèrprets barcelonins al segle XIX, que apostava per la cura del so i les ressonàncies que l'instrument podia proporcionar. Tot i que Pere Tintorer apareix com un gran pianista i pedagog de l'època, i el seu mestratge és indispensable pel progrés de l'ensenyament del piano a Barcelona, no el podem considerar com el pare d'aquesta tradició pianística: en el seu mètode no parla de les característiques interpretatives i tècniques del pedal com a element característic per parlar d'aquesta tradició d'escola.

Pujol va poder conèixer les noves tendències de l'estranger, sobretot de França, i va professionalitzar la pràctica del piano donant-li importància i proporcionant-li repertori innovador.

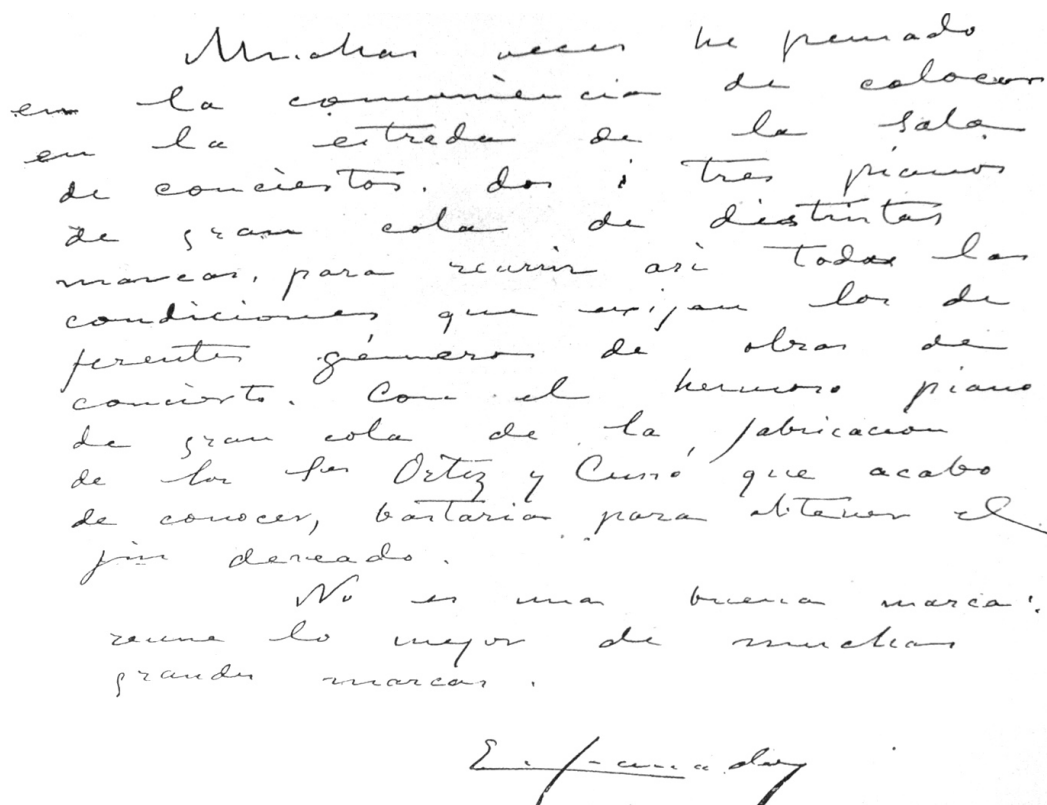
La gran florida del piano va comportar que cresqués la indústria de fabricants, d'acord amb l'efervescència cultural. L'augment de la producció, a més, també va respondre a l'ús simbòlic d'aquest instrument com a distintiu de classe social.

Aquesta expansió del món pianístic es va conformar de manera paral·lela amb la resta d'Europa al mateix temps que creixien els mètodes per aprendre a dominar l'instrument, destinats a un públic burgès i amateur. Alguns dels pianos més utilitzats als voltants del 1900 eren els Ortiz & Cussó, els Orpheus, Raynard, Bernareggi i Chassaigne amb una producció a escala mundial. Així doncs, aquests models eren els que podíem trobar a la ciutat de Barcelona a principis de segle XX. Per exemple, el piano que s'utilitzava a l'Escola Municipal de Música de Barcelona per als exàmens de fi de curs era un Bernareggi gran cua. També sabem que el mestre Pujol tenia un magatzem d'instruments d'aquesta casa al Portal de l'Àngel n.1 (Fernández 2004: 30).

El fet que els fabricants construïssin pianos millorats tècnicament va afavorir que en els mètodes o tractats es pogués parlar de qüestions sonores referents sobretot a la qualitat. Per exemple, les cordes creuades van ser una novetat recent i una millora tècnica per a la sonoritat de l'instrument perquè permetia fer servir cordes més llargues, perquè estaven encavalcades, i augmentava la reverberació dins de la caixa de ressonància, per tant, la

producció d'harmònics era major.

Gràcies als “llibres d’or”, que recollien dedicatòries dels intèrprets i compositors més destacats del moment, podem saber que compositors com Enric Granados, Manuel de Falla o Isaac Albéniz parlaven molt bé d’aquesta casa. Per exemple, l’any 1905, Granados elogia els pianos Cussó dient que «No és una bona marca: reuneix el millor de moltes grans marques» (Fernández 2004: 31).



Mr. Cussó neces he pensado en la conveniencia de colocar en la entrada de la sala de conciertos, dos o tres pianos de gran cola de distintas marcas, para reunir así todas las condiciones que exijan los diferentes géneros de obras de concierto. Con el hermoso piano de gran cola de la fabricación de los señores Ortiz y Cussó que acabo de conocer, bastaría para obtener el fin deseado.

No es una buena marca: reúne lo mejor de muchas grandes marcas.

Enric Granados

Imatge 1. Llibre d’Or de la Casa Cussó. Dedicatòria d’Enric Granados. Fons personal de la Família Corrales.

Així doncs, qui primer proposa el pedal com a element indispensable és Joan Baptista Pujol en el seu tractat *Nuevo mecanismo del piano*, publicat l’any 1895. Aquest és el primer mètode publicat a Barcelona, i probablement un dels primers de l’estat espanyol, que procura proporcionar eines i maneres d’aplicar els pedals a la interpretació. Tant és així que inclou un annex per parlar únicament i exclusiva del pedal, tant del mecanisme, com de les sonoritats i la manera d’utilitzar-lo. Pujol descriu la combinació del pedal ressonador i del pedal suau, o pedal esquerre, com una creació de matisos sumats a la gran diversitat d’articulació i pulsació amb els dits. La combinació d’aquests matisos provoca «sonoridades murmurantes, misteriosas, ó aéreas» (Pujol 1895: 101). A més,

la acción del pedal suave, del pedal resonador, ó de ambos juntos, presta al sonido matices característicos y como á estos tres modos de acción pueden agregarse las diferentes pulsaciones y las articulaciones compatibles con ellas, resulta de aquí una diversidad de matices extraordinaria (Pujol; apendix II:100).

2.2 Un element nou per a la interpretació

Pel que fa a la tradició interpretativa fins aleshores, seguida per Tintorer i per Bériot, a França, el pedal era un recurs utilitzat majoritàriament per al contrast dinàmic, és a dir, per ajudar a l'interpret a treure més so de l'instrument. També s'utilitzava per a cadències a les notes agudes o, senzillament, per mantenir notes que la mà no podia arribar a aguantar. Però l'aspecte més important a destacar era que el pedal s'utilitzava a temps, és a dir, el peu accionava el mecanisme al mateix temps que es premia la tecla. Així doncs, aquest serà un gran canvi a l'escola de Barcelona, iniciat per Pujol que és el primer que introdueix al territori espanyol el que anomenem pedal a contratemps.

Si ens referim a l'escola de Pujol hem de fer referència als punts que lliguen amb la tradició francesa sobretot pel que fa als exercicis de mecanisme i a la tècnica general utilitzada. També hi ha punts en comú amb l'ideal tècnic i estètic de Chopin –pianista polonès arribat a París el 1831- perquè la tècnica de Pujol busca sempre la posició més natural de la mà afavorint-ne la seva flexibilitat sempre tenint com a objectiu un so vellutat, que per ells era l'ideal.

Una de les principals tasques que Pujol va voler portar a terme al seu mètode va ser sistematitzar la utilització del pedal i anivellar aquest element de l'instrument a altres aspectes com la digitació o la morfologia de la mà que ja eren d'interès general. En definitiva, volia proporcionar eines per a la correcta utilització del pedal segons criteris estrictament de sonoritat.

La pràctica habitual de molts pianistes fins aleshores era fer servir el pedal com a eina per tocar més fort i utilitzar el pedal *una corda* per a tocar piano. El pedal s'utilitzava en els passatges *forte* sense tenir en compte la barreja de sonoritats resultant (Curbelo 2012: 61).

Pujol afirma que la utilització correcta, segons els seus criteris, contribueix a l'expressió i a l'estil. Ell ja entén, per tant, l'ús del pedal com a element interpretatiu i estilístic necessari. Col·loca el pedal al mateix nivell que la pulsació i la tècnica digital per tal d'aconseguir interpretacions amb el seu veritable color i caràcter:

Generalmente el pedal resonador se indica muy mal; así en las piezas difíciles y de concierto, como en las fáciles y apropiadas á los principiantes: en ambos casos el error es grave; pero en el segundo, más aún; porque el ejecutante no tiene criterio para corregir tal error, y, por lo tanto, obedece á ciegas, y educándose cada vez peor, en la práctica del pedal antedicho (Pujol 1895: 101).

Això ens fa pensar que la utilització del pedal en les interpretacions del moment era força arbitrària, sense cap mena de rigor ni de coherència interpretativa sinó només fonamentada per un criteri intuïtiu i d'instint.

D'aquesta manera podem subratllar que el pedal és importantíssim en l'escola pianística de Pujol i que Carles G. Vidiella, Joaquim Malats, Enric Granados i Ricard Viñes, entre d'altres, seran uns continuadors fidels d'aquesta escola. Tal com diu Mark Hansen en el seu article sobre el pedal i l'escola catalana, aquesta escola es va caracteritzar per «oferir especial atenció a la claredat de les veus, el color i especialment a l'ús dels pedals» (Hansen: 255-265)

Així doncs, Curbelo, Hansen i altres autors com Fukushima, justifiquen la creació del concepte d'Escola pianística catalana a partir d'aquest element. D'aquesta manera, podem considerar, de moment, que l'Escola catalana de piano és aquella que utilitza el pedal a contratemps com a pràctica bàsica en la interpretació i que això no va ocórrer fins la publicació del mètode de Pujol, l'any 1895. Aquesta és la tesi que defensa Hansen en el seu article sobre el pedal i l'escola pianística:

La escuela “catalana” de piano se caracteriza por su particular atención a la claridad de las voces, el color del sonido y, muy especialmente, por su sutil uso de los pedales. Se trata de una tradición iniciada por el pianista catalán Juan Bautista Pujol (1835- 1898), que fue maestro de virtuosos tan famosos como Enrique Granados, Ricardo Viñes y Joaquín Malats. Esta tradición se ha prolongado en el siglo XX a través de sus “herederos” pianísticos, Franck Marshall y Alicia de Larrocha (Hansen: 255).

2.3 Exemples del mètode de Joan Baptista Pujol

Aquest pedal sincopat o a contratemps és descrit al mètode de Pujol amb les següents indicacions per tal d'aconseguir un lligat perfecte entre diferents acords:

póngase algo después del primer acorde, y quítese en el momento preciso de pulsar el segundo; vuélvase á poner despues del segundo, y quítese en el momento preciso de

pulsar el tercer; sempre así. El pedal queda puesto, mientras la mano se levanta para preparar el acorde que sigue, y el ligado se obtiene matemáticamente (Pujol 1895: 102).

Pujol il·lustra aquest pedal amb un nocturn de Chopin en el qual hi ha una successió continuada d'acords. És molt interessant veure com escriu «Póngase el pedal resonador una pausa de corchea después de pulsar el acorde». Aquesta subdivisió imaginària de les notes per tal de saber quan s'acciona el pedal, va ser heretada pels seus deixebles i més tard Granados ho exemplificarà en el seu mètode.

Nº I. CHOPIN. Nocturno. *Nocturne.*
Andante sostenuto.

The image shows three systems of musical notation for Chopin's Nocturne No. 1. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff. The first system includes the instruction 'una corda' in the piano staff. Below the bass staff, there are rhythmic markings: a star symbol followed by a quarter note, and the letter 'Re.' (C) with a star symbol and a quarter note. These markings are repeated for each chord in the system. The piano staff shows chords with a long slur over them, indicating sustained resonance. The tempo is marked 'Andante sostenuto'.

Exemple musical 1. *Nocturn n.º 1*, F. Chopin (Pujol 1895: 102).

A l'exemple podem observar indicacions exactes de pausa de corxera que marquen amb molta exactitud amb quina precisió l'interpret ha d'accionar el pedal després de prémer l'acord.

Aquest és el tret més distintiu del mètode però Pujol presenta molts més exemples de casos pràctics per saber com i quan hem d'utilitzar el pedal. En el següent exemple podem observar com aconsella tocar *forte* els acords placats de l'inici de la *Polonesa-Fantasia* de Chopin i mantenir el pedal per a les notes *pianíssimo* que es despleguen a continuació. Pujol diu que la sonoritat no quedarà embrutada per les notes estranyes encara que toquem un passatge lent perquè les freqüències de l'acord placat dominaran per sobre de les ressonàncies dels arpegis.

Nº V. CHOPIN. Polonesa-Fantasia. *Polonaise-Fantaisie.*

Exemple musical 2: *Polonesa-Fantasia*, Chopin. (Pujol 1895: 105).

En altres casos sí que creu que és important tenir en compte la velocitat en que toquem un passatge ja que d'això en dependrà que es pugui mantenir el pedal o no. Si el passatge és ràpid el pedal ens ajuda a la sonoritat però si el passatge és lent i les freqüències es barregen totes pot resultar insuportable, segons paraules del mateix autor.

Exemple musical 3: Exercicis n.9 (Pujol 1895: 107).

2.4 La importància sonora del pedal ressonador

A continuació proposo tot un seguit de comentaris que ens ajuden a confirmar la delicadesa i sensibilitat de Pujol a l'hora de tocar el piano i la gran capacitat que tenia d'extreure sonoritats i matisos de l'instrument.

Las cualidades de Pujol, prescindiendo de su talento de interpretación, como mero ejecutante, son excepcionales: mecanismo igual, puro, poderoso y lleno de delicadeza que le permite ejecutar sin el menor esfuerzo los pasajes de bravura y los diseños sutiles y finos de los arabescos; por medio de la variedad de ataques y articulaciones, unido á una gran independencia de los dedos, saca del piano diferentes y variadas sonoridades, que combinadas con claridad permiten al oyente seguir los diversos dibujos melódicos que juntamente combina el compositor, presentados en la perspectiva que corresponde á su mayor ó menor interés; un nuevo é inteligente empleo de los pedales (...); y finalmente, una calidad de sonido aterciopelada, por así decirlo, que en los cantables,

por la bien entendida graduación de sonoridad, no parece producto de percusión, que tal es el del piano, sino más bien como si saliera plasmado de las manos del ejecutante (Artega i Pereira 1888: 569).

Aquesta manera de cuidar els passatges de les obres pianístiques que encarrila Pujol a Barcelona, com ja hem vist, va ser seguida per deixebles del mestre, com és el cas de Carles G. Vidiella (1856-1915) que va desenvolupar una important carrera artística, tant interpretativa com pedagògica. Podem autenticar aquesta continuïtat i afecte del mestre Pujol vers el seu deixeble Vidiella, en una carta que el mateix Pujol envia a Don Manuel de Lasarte, director del rotatiu *La Imprempta*. Pujol elogia les interpretacions de Vidiella - en el mecanisme i la pulsació, la manera de frasejar, l'expressió en els passatges lents i la brillantor en els passatges de bravura- però fa especial esment a l'habilitat que posseeix Vidiella a l'hora de fer servir els pedals, tal com ell com a mestre li havia ensenyat: «Pero el verdadero secreto consiste en los distintos efectos de sonoridad producidos por la manera como emplea los pedales (piedra de toque del piano)» (Carta al director del rotatiu *La Imprempta*, 17 de gener del 1879, n.13)

A continuació aprofita aquesta mateixa carta per expressar el gran descuit que tenien la majoria de pianistes de l'època a l'hora de fer servir el pedal i com els seus deixebles sí que l'empraven de manera correcte, i més concretament un dels alumnes predilectes, C. Vidiella.

Cierto, muy cierto que aquí mismo hemos tenido ocasión de oír discípulos de la escuela que dan la importancia debida á los pedales, tan desatendidos por la mayoría de profesores de piano, así nacionales como extranjeros; pero si es cierto esto, lo es también que, hasta ahora, Vidiella ha sido uno de los que han sacado mejor partido de dicha escuela, y es que una misma semilla sembrada en campos distintos germina de distinta manera segun sean las condiciones particulares de cada uno de dichos campos.[...] Merced á la manera como usa los pedales, Vidiella modifica á su placer la intensidad de los sonidos y consigue que el público sienta esas sensaciones que le encanta, y que aplauda con entusiasmo al artista que ha llegado á una altura tan envidiable. (Carta al director del rotatiu *La Imprempta*, 17 de gener del 1879, n.13)

A partir d'aquí seguirem observant i descrivint l'evolució d'aquesta escola creada a Barcelona que aniria evolucionant de manera autònoma. Segons escriu J. M. Hernández i Sagrera en la seva tesi sobre C. G. Vidiella, podem comparar l'ús que l'escola francesa de Marmontel feia del pedal, mestre de Vidiella després de J. B. Pujol.

Marmontel, pilar de l'ensenyament pianístic a París durant la segona meitat del segle XIX i autor del mètode “*École de Mécanisme*”, transmet un ús subtil del pedal i també la combinació de tots dos, també influenciat per la tradició chopeniana (Chiantore 2001: 426). Un tret important és que Marmontel és molt prudent amb la utilització del pedal fent treballar el *legato* i la sonoritat a partir dels dits sempre que sigui possible, el pedal és posterior. L'escola de Marmontel agafa com a referències *El Clave ben temperat* de Johann Sebastian Bach i *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi per tal de treballar aquesta precisió digital i aconseguir els relleus de les diferents veus, tret comú amb l'escola de Pujol.

A continuació podem llegir la cita del rotatiu francès *Le Ménestrel* que descriu a Pujol com a «veritable cap de l'escola espanyola de piano. La majoria dels virtuoses i dels professors de renom d'Espanya han estat els seus deixebles» (*Le Ménestrel*. 8 de gener 1889:15).

Segons tot això, podem pensar que el nom d'Escola pianística catalana ha estat un nom posat a posteriori i, en cap cas, va ser anomenada així per J. B. Pujol o C. Vidiella. Des de França s'englobava tota aquesta activitat pianística de Barcelona com a escola espanyola.

No observem trets identitaris catalans més enllà de la pròpia geografia. Així doncs, també podríem referir-nos a aquesta escola com Escola Española de piano o bé Escola de piano de Barcelona ja que quasi la única activitat amb projecció internacional al territori espanyol era a la Ciutat Comtal.

3. Enric Granados i la tècnica pianística

A principis del segle XX va tenir lloc una revolució pel que fa a l'ensenyament pianístic europeu. Els professors francesos, especialment, van focalitzar l'atenció en la precisió digital ampliant la gamma de colors en l'instrument, tan necessària per a la música francesa, que precisava un major refinament del pedal. Així doncs Granados va ser partícip d'aquestes noves idees i les va incorporar en el seu mètode d'ensenyament.

Un dels aspectes que sí que podem considerar de forta influència per Granados, gràcies a la seva estada a París, va ser l'interès per a la improvisació, que sembla ser que era una pràctica que havia entrat en un procés de decadència durant els últims vint anys del segle XIX. Tal com explica Gianni Ginesi en el seu llibre titulat *La improvisació*, Liszt va ser un dels últims grans improvisadors destacats de la música europea. «En les dècades següents, la presència de la improvisació es va reduir cada cop més» (Ginesi 2012: 60).

Un exemple d'aquest interès el trobem en una gravació masteritzada interpretada pel propi Granados on fa una improvisació sobre “El Pelele” que comentaré més endavant.

Segons Carol A. Hess, la tradició tècnica venia molt enfocada per una gran acció del dit, una mà excessivament corbada i l'aïllament dels dits de manera individual, però Granados era conscient que aquesta tècnica no convenia al repertori romàntic. Evidentment una exageració de tot això provocava tensions i lesions musculars. Granados va apostar per la coordinació entre el braç, l'avantbraç, el canell i els dits i per a la flexibilitat de la mà. Els antics mètodes de rigidesa es van abandonar per aquesta nova visió de la flexibilitat corporal. Tan és així que l'Acadèmia Granados va incorporar sessions de rítmica Dalcroze, un mètode emergent que cultivava la sensibilitat musical i el moviment natural del cos (Carol A. Hess: 92).

A més, la nova concepció tècnica del mestre anava molt lligada a la revolució tècnica de Ludwig Deppe (1828-1890) que es fixava en el pes i la flexibilitat de la mà. Juntament amb Tobias Matthay (1895-1945) i Granados, formen aquest grup revolucionari de la tècnica pianística. Deppe va suggerir que s'involucrés tot el braç afavorint el pes cap al teclat però mantenint la precisió clara del dit com ja venia de tradició (Harold C. Schonberg: 275). Així doncs, el que vincula aquesta visió tècnica és la participació de tot

el braç, la subtileza del *legato* i el canell sempre flexible, quelcom molt important en música romàntica.

A continuació exposo una cita de Deppe parlant sobre la tècnica de Rubinstein en la qual podem veure la descripció que fa sobre el que més tard es va anomenar «tècnica natural»: «Res és forçat. Estenguí les mans com si hagués d'abarcant un univers sencer i utilitzi-les amb major llibertat i abandonament».

La tècnica de Deppe era enfocada a resoldre problemes de pianistes amb dificultats de tensió al braç. La seva “recepta” era bàsicament posar atenció en la concentració, la relaxació general, l'ús del pes, la mobilitat de la mà i la predisposició pels moviments curvilinis. Renunciava a un dit totalment independent per aposta per la interacció entre dit i braç. Segons les seves paraules: «El canell ha de rodar com si es mogué al voltant d'un pivot». Quan els dits produeixen el so mitjançant aquestes lleugeres i elàstiques arcades, es manifesta el formós *legato* que és l'element de més encant en la tècnica (Caland 2004: 31).

Un altre fet que vincula Deppe i Granados és l'èmfasi en la utilització i la precisió del pedal tot i que Granados s'atribueix a ell mateix ser el primer que sistematitza la utilització del pedal.

Tanmateix, Granados era conscient dels canvis de Deppe fins al moment? O va arribar de manera independent a les conclusions que exposa en els seus mètodes? No ho sabem, segurament n'era conscient, però en cap dels seus escrits fa referència a aquest vincle.

Per sort, i gràcies als avenços tècnics dels sistemes de gravació de l'època, podem comparar les pròpies versions dels compositors amb la tradició que han generat. És el cas, doncs, de la interpretació que el mateix Granados fa sobre una improvisació de “El Pelele” de l'any 1912. La gravació és plena de frescor i, més encara, si pensem que aquest material seria elaborat a posteriori a partir dels esbossos improvisats.

En la interpretació em crida l'atenció el destacament del motiu principal de “El Pelele” que recorda a instruments de percussió de caire folklòric, o bé el repicar de les mans en una festa. Granados en destaca molt particularment el cant però també la part percutiva de la peça. Sobta molt la interpretació que en fa Alicia de Larrocha en el disc titulat *Música Española, música para piano*. De Larrocha n'extreu molt més el caràcter líric però

sempre amb la dicció que la caracteritzava. Així doncs el tempo amb el que interpreta Granados és molt més àgil i recorda més a una marxa, respectant molt les distàncies. A més, Granados desfigura el ritme de corxera i dues semicorxeres convertint les semicorxeres quasi en fuses.

Sovint, Granados improvisava durant les seves classes per ensenyar el caràcter i la interpretació adequada. Així ho manifesta Boladeres en el seu diari *Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo* (Boladeres: 1921: 15-17)

Falla descriu “*El Pelele*” amb paraules com malenconia, elegància i espontaneïtat i, a més, afegeix “sempre distingida i, al mateix temps, evocadora” (Falla 1916: 25-26).

L’encant d’aquesta improvisació és precisament la sensació de ser davant d’unes idees amb un *rubato* i contrastos tímbrics que broten màgicament de la imaginació del pianista, en el moment (Chiantore 2001: 527). És per això que aquí podem percebre sempre la màxima pulcritud i refinament però sempre al servei de la sonoritat. Tal com explica Luca Chiantore, la sonoritat elegant i sempre transparent, sorgia d’un atac solt i amb poca profunditat, octaves molt àgils amb el canell molt elàstic, dobles notes lleugeres compreses com a ornament al servei de la idea musical.

Chiantore relaciona aquesta idea amb la música i les interpretacions de Chopin, en les quals el cant és destaca sempre un nivell per sobre per distingir la línia melòdica de la ornamentació. A més, descriu el mètode de Granados, *Método Teórico-Práctico*, com insuficient en aquest aspecte perquè no va més enllà d’unes premisses molt mecàniques per a la utilització tècnica del pedal sense reflexionar sobre aquesta brillantor i relació sonora amb l’objecte en sí, és a dir, l’instrument.

4. El mètode de Granados

4.1 El mètode de 1912

Gràcies a l'interès pedagògic del mestre Enric Granados, l'any 1912 es va publicar una primera part d'un mètode que exemplificava, de manera molt detallada, la correcta utilització del pedal ressonador. Es titulava “*Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano*”. A continuació presento aquest mètode dissenyat per a l'ús correcte del pedal i enfocat als seus deixebles.

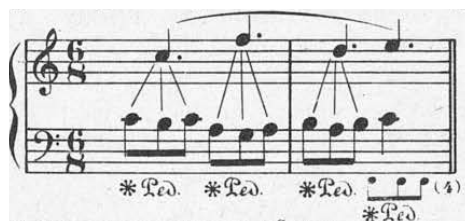
Primer de tot, Granados proposa uns signes particulars per a la utilització dels pedals. Mitjançant un asterisc indica quan l'executant ha d'aixecar el peu. Amb l'abreviatura “Ped.” indica quan l'executant ha d'accionar el pedal i amb una “L” indica quan l'intèrpret pot aixecar els braços.



Exemple musical 4: Acció del pedal (Granados 1912: 1).

Com podem veure també crea una divisió imaginària amb divisions equivalents del valor total de la nota, per tal d'especificar exactament on hem de realitzar cada acció.

Granados proposa la següent fórmula per tal de col·locar el pedal en divisions ternàries ometent la dissonància entre el si i do de la mà esquerra. En les tres primeres negres en punt, accionem el pedal segons el ritme de la mà esquerra i en l'últim temps creem una divisió imaginària per organitzar l'acció d'aquest.



Exemple musical 5: Col·locació del pedal en divisió ternària (Granados 1912: 2).

Aquesta és la norma: la divisió equivalent dels valors en valors imaginaris més petits de la següent manera.

Exemple musical 6: Divisió imaginària (Granados 1912: 5).

En aquest punt del mètode, Granados introdueix l'estudi amb metrònom per automatitzar de manera rigorosa l'acció del pedal. És el primer mètode que parla d'un estudi del pedal amb el metrònom ja que el seu precedent, el mètode de Pujol no proposa aquest mètode d'estudi.

Després d'haver apuntat la regla general per a l'accionament del pedal, Granados exemplifica com fer servir el pedal segons els girs melòdics corresponents, indicant la importància del tempo en què interpretem el passatge. Si toquem un passatge lent, l'acció del pedal haurà de ser sovint com podem observar en el següent exemple:

Exemple musical 7: Adagio, Beethoven (Granados 1912: 7).

També parla de la importància de l'harmonia a l'hora de mantenir un pedal, doncs es fixa en la reducció dels graus del passatge per esbrinar si desemboca a un acord conegut o bé a un acord dissonant. Així doncs, si es tracta d'un acord conegut podem fer servir el pedal en tota la duració d'aquest grup de notes.

En les melodies, determina les parts que considera fortes i les parts que considera dèbils amb els següents símbols: “ ^ ” per al punt fort i “ o ” per al punt dèbil. Afirmar que les parts fortes han de començar lliures de qualsevol ressonància anterior i les dèbils cal distingir-les segons si la procedència és dissonant o consonant. Les procedències dissonants de punt fort a punt dèbil seran admeses, però en sentit contrari no.



Exemple musical 8: Ressonàncies segons els punts forts o dèbils (Granados 1912: 8).

El segon sistema explica com es mouen les dissonàncies i com cal netejar el pedal en el punt fort de la melodia.

L'exemple que proposa a continuació és molt interessant per veure com un pedal a temps pot embrutar el discurs i com el pedal que ja proposa l'escola de Pujol, a contratemps, pot aclarir les veus i jugar amb les consonàncies de les harmonies. En el sistema del mig del segon exemple, observem el recorregut que fan els sons si fem un mal us del pedal, és a dir, a temps.

Exemple musical 9: Efecte correcte de les ressonàncies (Granados 1912: 9).

Un altre signe que proposa és el pedal de lentitud. Explica que sovint necessitem una mica més de temps per esborrar dissonàncies que produeix el propi instrument i quan la distància és major de la que pot dominar la nostra mà. Llavors indica l'acció del pedal més lenta amb els següents puntets.



Exemple musical 10: Pedal de lentitud (Granados 1912: 11).

Per exemple en aquest passatge de *l'Impromptu* de Schubert Op. 142



Exemple musical 11: Impromptu op.142, Schubert (Granados 1912: 12).

A continuació exposa com utilitzar el pedal en les melodies. A banda d'utilitzar el pedal per un bon *legato* en els passatges on la mà no pot arribar, un fet curiós és que en recomana la utilització si hi ha notes repetides, segurament amb la intenció de fer ressonar els harmònics propis de l'instrument i fer guanyar volum a la nota en qüestió. El mateix passa quan trobem la nota amb un calderó, Granados proposa que col·loquem el pedal, segurament també per una qüestió de ressonància. Per indicar un pedal per a lligar dues notes, ho indica així:



Exemple musical 12: El pedal a les melodies (Granados 1912: 13).

El pedal segons el registre és una altra qüestió del mètode. Granados divideix el teclat del piano en tres registres. Segons paraules del mestre, el registre greu pot ser el més «perillós» i, per tant és on haurem de canviar el pedal amb més freqüència. A mesura que ascendim de registre, la confusió és menor i, per tant, el pedal pot ser mantingut durant més temps.

L'únic punt que Granados aconsella un pedal a temps és quan aquest ha de reforçar l'accentuació de la nota o acord en qüestió. Caldrà aplicar el pedal just en el moment d'atacar l'acord i aixecar-lo en sincronia amb les mans.

Un fet curiós és que aquest mètode és tan sols una primera part. Granados en volia publicar una segona part perquè sembla ser que aquesta primera entrega era notablement confosa per als aprenents de piano. Així ho manifesta ell mateix en la introducció de la segona part del mètode.

4.2 Una segona part que mai es va publicar

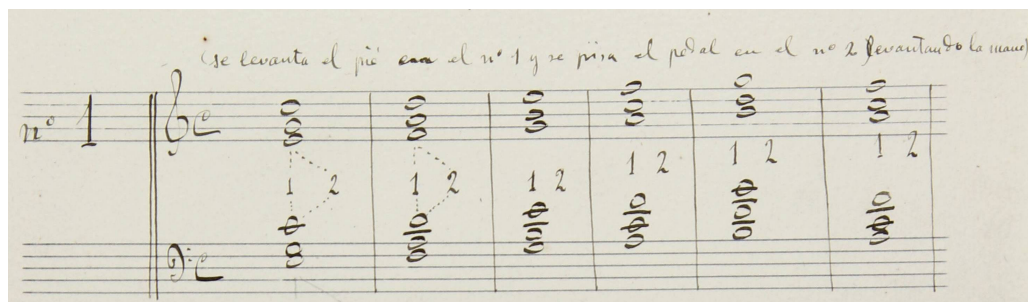
La segona part del mètode la subtitula “Nuevo método corregido y aumentado”. Granados no canvia res de l'anterior, només aclareix certs aspectes i presenta exercicis més clars per a la correcta utilització del pedal. Així doncs, a l'esborrany del mètode que es conserva al Centre de Documentació del Museu de la Música de Barcelona, trobem la següent introducció escrita amb tinta vermella:

Hace algunos años publiqué un método de los pedales al piano en el que procuré dar una idea detallada del uso de los mismos, però con la experiència adquirida en la enseñanza, he visto claramente que si bien en aquel trabajo quedava detallado todo con minuciosidad, resultava algo complicado el estudio de dicho método por parte del alumno. Andando el tiempo, he podido reestablecer mi idea, dando a este método su mayor claridad posible y simplificando, con objeto de llegar mas pronto y con menos trabajo al logro de un verdadero conocimiento técnico del pedal. No pretendo descubrir nada, mi deseo es classificar lo ya conocido. Recomiendo pues a mis queridos discipulos tengan este, como el definitivo de todos los Trabajos que llevo hechos sobre los pedales permitiéndome recomendarles que de ahora en daelante se rijan por el presente método (Centre de Documentació i Recerca del Museu de la Música de Barcelona, Fons Enric Granados, MDMB 11808, [1]).

D'aquesta manera podem prendre les recomanacions d'aquest mètode com quelcom que Granados transmetia a les seves classes a l'hora de l'aplicació del pedal.

En general, utilitza el pedal regint-se per una guia harmònica i és partidari d'aguantar-lo sempre que l'harmonia no sigui xocant. Si el tempo és àgil i viu es poden lligar grups diatònics i cromàtics aprofitant les ressonàncies.

A més a més, Granados proposa un seguit d'exercicis pràctics molt semblants als que proposarà Marshall l'any 1919 en el seu mètode sobre els pedals. Aquí en tenim un exemple.



Exemple musical 13: Exercici per la correcta utilització del pedal (Centre de Documentació i Recerca del Museu de la Música de Barcelona, Fons Enric Granados, MDMB 11808, [1]).

Aquest mètode no va ser finalitzat, i evidentment tampoc publicat però l'esbós ens permet fer-nos una idea de la sistematització per a la pràctica de la col·locació del pedal.

Així doncs, i per resumir, no és fins el 1912 que Granados publica la primera part del seu mètode sobre el pedal. Les obres anteriors no demostren gaires especificitats en les indicacions referides a aquest paràmetre. Per exemple, en les notes d'impremta de *Goyescas* per la Casa Dotesio, un any abans, podem observar com les indicacions de pedal són quasi nul·les a diferència d'edicions d'obres posteriors. En aquesta edició de *Goyescas* es veu poca uniformitat en les indicacions de pedal. Tant indica "Ped." com utilitza a vegades algun signe propi del mètode com, a la part final, "Pedal" "sans Pedal", "senza Pedale". Més endavant i després de la publicació del mètode podem veure obres on les indicacions de pedal són molt exactes amb indicacions, fins i tot, en el pentagrama superior i només per a la mà dreta com es el cas de l'obra *Allegro de Concerto*.

5. El concepte d'Escola pianística catalana

Tots sabem, en major o menor grau, a què ens referim quan parlem d'escola pianística però a l'hora d'intentar explicar amb més exactitud aquest concepte, no és tan fàcil. Donem per fet que entenem que l'escola pianística catalana relaciona figures com Pere Tintorer, Joan Baptista Pujol, Enric Granados, Frank Marshall o Alicia de Larrocha però realment costa trobar elements, almenys interpretatius però també tècnics, que reforcin aquest vincle, que és probablement més romàntic que científic.

A propòsit de la transcripció d'una conferència que va fer Luca Chiantore a Musikeon el 2010, val la pena reflexionar sobre el concepte d'escola. Chiantore parla sobre el problema de la identitat. A principis del segle XX, sorgeix una força social que té la intenció d'aglutinar músics, compositors i intèrprets dins una mateixa escena musical coneguda popularment com a "música clàssica". Així doncs, el panorama musical tenia intenció en certa manera, d'homogeneïtzar el repertori entès com a "estàndard" a més de la interacció del públic, que va passar de formar part d'un ritual social a escoltar els concerts en silenci sepulcral.

Segons Chiantore, és paradoxal que en aquest moment sigui el punt en què comencem a parlar d'escoles. Les descriu com «tradicions interpretatives lligades, en ocasions, a la herència d'alguna gran figura amb nom propi, però més freqüentment identificades amb les especialitats de determinats entorns culturals» (Chiantore 2010: 2).

Sobre el paper, és fàcil parlar d'escola pianística amb forta exactitud, però és veritat que a la vida diària, com a intèrprets, és molt difícil experimentar els trets característics de les escoles davant d'una partitura.

A partir del text de Chiantore proposo definir el concepte d'escola pianística, imprescindible per entendre de què estem parlant.

Primer de tot, parlar d'escola implica parlar de transmissió de coneixement i per tant, implica que diverses parts relacionades en el procés d'ensenyament i aprenentatge tinguin

trets comuns a l'hora de desenvolupar la seva activitat. A més, si existeixen diferents escoles, és perquè la transmissió del coneixement ha estat molt diferent. A més, és atractiu imaginar que l'intendent té carta blanca davant una partitura i que tot sorgeix del seu imaginari però la veritat és que les diverses interpretacions estan molt marcades per pautes estretament definides i que, per tant, no es distingeixen tant entre uns i altres. La qüestió és si aquestes pautes són les que defineixen l'escola o bé són més o menys acceptades en el món de la música clàssica.

Així doncs, Chiantore proposa determinar quins aspectes són susceptibles de ser transmesos de generació en generació per poder parlar d'escola pianística. De manera més òbvia trobem els aspectes tècnics, sempre de gran interès per als intèrprets. En el cas de Granados, hem vist que aposta per al sincronia entre dit i braç amb moviments circulars per afavorir el *legato* però si comparem la seva mà, de dimensions grans, amb la d'Alicia de Larrocha, de seguida podem deduir que els gests d'un no deuriem correspondre quasi mai amb els gests de l'altre per qüestions eminentment de morfologia de la mà. És doncs, l'ideal sonor, el que relacionarà, de moment, deixebles i alumnes.

Chiantore determina que un altre aspecte que diferencia les escoles entre si és la predilecció de determinats tempos, diferents *rubatos* i la utilització de diferents dinàmiques de la mateixa manera. No és estrany, diu, que un dels elements més clàssics de la diferenciació entre tradicions pianístiques sigui l'ús dels pedals, estretament lligats a la dimensió tímbrica condicionant la intensitat i la duració dels sons.

Un altre tret característic de les escoles és els processos d'estudi orientats als processos mecànics de l'instrument amb exercicis i mètodes que ajuden a l'alumne a adoptar una manera de tocar com el seu mestre.

A més, exposa que una escola es caracteritza per els trets tècnics però també pel repertori i la predilecció per el mestre per unes determinades obres. A més aporta la idea que un concepte d'escola, sovint, el trobem més relacionat amb el vincle humà de mestre i deixeble o bé del pla d'estudis al qual és sotmès l'ensenyament en aquell indret particular que comportarà unes característiques acadèmiques determinades.

Fins aquí, Chiantore descriu els elements que podem entendre que conformen una escola pianística destacant la importància d'algunes figures que van optar per obrir escoles d'iniciativa privada per tal de transmetre les seves idees als seus deixebles. És el cas de pedagogs com Cortot, a França, o bé el cas de Granados, a Barcelona, que va transmetre els seus ensenyaments a Frank Marshall i posteriorment Alicia de Larrocha però amb un cert trencament de l'herència romàntica després de la primera guerra mundial que va deixar enrere l'herència rebuda pel mestre Granados perquè, al món musical, ja hi havia influència de personalitats com Messiaen o Stávkinsky. Chiantore justifica aquesta idea de la següent manera: «No debe extrañar, pues, si cuando comparamos las grabaciones del propio Granados con las de Alicia de Larrocha, los rasgos en común conviven con otros claramente antitéticos» (Chiantore 2010: 19).

D'aquesta manera, podem veure com la idea d'escola adquireix més un caràcter romàntic i de record que no pas una idea clara de característiques interpretatives concretes. Hem d'entendre que quan som davant de l'instrument, ho fem en una circumstància concreta que desembocarà en una altre i així successivament, influenciant directament amb el material que interpretem. És doncs la idea que no traslладem quelcom immòbil sinó que les realitats es mouen constantment. Cal tenir en compte que les escoles son vives i l'error rau quan les volem veure com «un acte de resistència al present» (Chiantore 2010: 21). Hem d'entendre un bon mestre com aquell que permet flexibilitat a l'alumne no creant la reproducció d'un motlle exacte sinó aportant eines per tal que el pianista emergent sigui capaç d'aportar aspectes al present que li toca viure.

Contraposat als arguments anteriors, trobem totes les referències a l'Escola catalana de piano, almenys des de l'any 1891. Va ser en aquest any que Pedrell va publicar un article al *Diario de Barcelona* titulat "Vidiella y la escuela catalana de piano". Així doncs des de llavors s'ha mantingut aquest terme per designar el conjunt d'intèrprets i pedagogs que van estudiar a Catalunya durant els anys posteriors. Tal com podem veure a continuació s'engloben tot un seguit de pianistes dins un mateix sac:

[...] la primera gran escuela pianística de Barcelona; una generación de artistas que llevaría la interpretación concertística al campo de la excelencia. Fue continuador de la labor musical en lo que se refiere a la difusión del repertorio pianístico de compositores del país como Eusebio Font, Pedro Tintorer (1814-1891); y predecesor, a su vez, de Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Joaquin Malats (1872-1912) (La

D'aquesta manera, s'ha anomenat Escola catalana de piano a un conjunt d'intèrprets i pedagogs sense tenir en compte si realment existeixen unes característiques musicals que determinin tècnicament una especificitat d'aquesta Escola. D'aquesta manera podem veure com s'ha reproduït de manera sistemàtica el discurs romàntic en referència al concepte d'escola catalana sense contrastar si el terme emprat es fonamenta musicalment i pianísticament parlant. Podem considerar una tradició en la manera de tocar el piano que englobi aquests pianistes? És evident que no, perquè si tenim en compte els paràmetres que utilitza Chiantore per descriure el terme escola, les diferències entre Tintorer, Pujol i Granados són notables. Probablement eren més importants els cànons estètics del moment que no pas l'escola a la qual pertanyien.

Personalment havia despertat una intuïció que em permetia veure que sota el concepte d'Escola catalana de piano no hi ha cap tret tècnic i musical distintiu a l'hora d'interpretar un repertori, ni tan sols el pedal. Per això reafirmo la idea de Chiantore i, segons els paràmetres que ell proposa per explicar a què ens referim quan parlem d'escola, podem determinar el terme d'Escola catalana de piano és erroni musicalment parlant perquè no disposem de cap tret característic que reafirmi una transmissió sòlida d'un coneixement particular.

6. Conclusions

El món pianístic del tombant de segle XIX i principi del XX ha estat el principal objecte d'estudi d'aquest treball, amb l'objectiu de determinar si va haver-hi un interès creixent per crear i conceptualitzar l'Escola catalana de piano, tal com podem entendre-la actualment. A més, he volgut estudiar si aquesta Escola seguia una línia pedagògica contínua amb aspectes que ens permetin, avui, catalogar-la com a tal. He volgut conèixer si va haver-hi una necessitat ideològica per destacar-ne l'existència o bé ha estat el pas dels anys el que ha fet que entenguem d'aquesta manera el món pianístic de la Barcelona de l'època.

En primer lloc he comprovat que sí que va haver-hi una voluntat per englobar un seguit de pianistes i compositors catalans associats a uns mestres, uns mètodes i unes fixacions tècniques i sonores concretes. Per part de Pedrell trobem referències de l'Escola catalana de piano que denoten que els pianistes catalans –la majoria dels quals desenvolupaven l'activitat professional a Barcelona– tenien la necessitat de desvincular-se de l'escola francesa. És per això que Pedrell descriu la música d'aquests compositors com una música amb un color local i de referència per a l'art espanyol.

D'aquesta manera, sembla ser que la línia musical de Pujol, Granados i Marshall, passant per Vidiella o Malats és més que evident perquè tots ells destaquen per la fixació per a un tret característic comú que perseguirà aquesta escola al llarg dels anys: el pedal ressonador. Des del mètode de Pujol fins al mètode, o mètodes, dedicats únicament i exclusiva al pedal escrits per Granados, he pogut observar que l'obsessió pel control tècnic i sonor del pedal és creixent. Tanmateix, però, també he pogut concloure que aquest aspecte va ser de gran interès també per a altres escoles europees gràcies al perfeccionament i a la major producció dels pianos a Europa.

Així doncs l'interès per al control del pedal ressonador és un aspecte prou important per als pianistes catalans des del tombant de segle XIX i principi del XX, però en cap cas és un fet prou únic i exclusiu per determinar una Escola catalana de piano.

Un altre aspecte que m'ha ajudat a consolidar aquesta tesi són les gravacions de l'època, en les quals Granados interpretava la seva música emfatitzant uns aspectes que sovint no

coincideixen amb la visió que, uns anys més tard, aportà Alicia de Larrocha. En cap cas faig un judici de quina és la «veritable» interpretació, si és que existeix: el que considero realment interessant és poder copsar la discòrdia d'ambdós fantàstics intèrprets –mestre i deixeble- pertanyents, suposadament, a la mateixa Escola catalana de piano. L'aspecte de contrastar interpretacions podria ser desenvolupat en futures investigacions.

Un altre punt important a destacar és el fet d'haver pogut consultar la segona part del mètode per a la utilització del pedal de Granados, tenint en compte que aquest document manuscrit no ha estat publicat. El quadern, que és tan sols un esbós amb llapis i tinta vermella, recull un seguit d'exercicis amb gran sentit pedagògic que, curiosament, tenen força semblança amb els exercicis que proposa Marshall, uns anys més tard, en el seu mètode. Aquest és un front obert que cal investigar. Quina relació hi ha entre els dos mètodes? Per què Marshall no presenta les idees de Granados i les amplia, si ho cregués necessari, en lloc de tornar a començar un mètode nou? Són preguntes que m'he formulat durant la investigació i que poden ser d'interès pedagògic i musical.

Finalitzo aquest treball d'investigació amb la idea que, fins a dia d'avui, hem utilitzat el terme «Escola catalana de piano» per referir-nos a un conjunt d'intèrprets i pedagogs que tenen la peculiaritat d'haver participat del món pianístic de l'època esmentada, però que no reuneixen cap tret tècnic o sonor prou rellevant ni transmès de generació en generació per tal de considerar-los dins una línia escolàstica. Segons el meu criteri i responent al principal objectiu d'aquest treball, la reproducció sistemàtica d'aquest terme és errònia si no és contrastada amb elements que afectin únicament i exclusiva a la tècnica i la interpretació, a la música.

7. Referències

Referències bibliogràfiques

- ARTEGA I PEREIRA, F. (1888). *Celebridades musicales*. Barcelona: I. Torres, p. 569.
- BERGADÀ, M. (1997). “Pedrell i els pianistes Catalans a París”. Dins de *Contribució a l'estudi de les relacions musicals entre França i Espanya*. Tesis doctoral. Universitat de Tours, p. 243-257.
- BOLADERES, G. (1921) *Enrique Granados: Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*. Barcelona: Editorial Arte y Letras, S.A, p 15-17.
- CALAND, E. (2004) *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*. Stuttgart: Noetzel Florian.
- CASARES, E. (dir. i coord. 2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Madrid: Sociedad General de Autores y editores.
- CHIANTORE, L. (2001) *História de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- ___ (2010) *¿Una, ninguna o centomila? Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística*. Musikteon, Espanya.
- FALLA, M d. (1916) “*Enrique Granados. Evocación de su obra*”. Dins de *Revista musical hispanoamericana*, Madrid: Abril 1916.
- FERNÁNDEZ, A. (2004). “El piano, una indústria potent a la Barcelona de final del XIX i principi del XX”. Dins *Revista Musical Catalana*, núm. 232.
- FUKUSHIMA, M. (2008). “La labor concertística de Carlos G. Vidiella.” Dins de *Materia*, n. 6 i 7, p. 285-306.
- ___ (2009) “La figura de Joan Baptista Pujol: iniciador de l'escola pianística Catalana”. Dins de *Revista Musical Catalana*, n.254, p. 65-81.
- GINESI, G. (2012). *La improvisació: Una primera introducció*. Girona: Documenta universitària.

GRANADOS, E. (1909) *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano*. 1ra. parte. Madrid: Ildefonso Alier.

HANSEN, M. (1999). “El pedal pianístico”, p. 255-265. *El pedal y la escuela catalana. En las enseñanzas de Enrique Granados y Frank Marshall*. Ed. Banowetz.

HAROLD C. SCHONBERG, (1987). *The Great Pianists from Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster.

HESS, C. A. (1993) “Enrique Granados and modern piano technique”. Dins de *Performance Practice*. Vol. 6: n.1, article 5.

AVIÑOÀ, X. (2000). “La pedagogia”. Dins de AVIÑOÀ, Xosé (ed. 2000). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol III. Barcelona: Edicions 62, p. 13-23.

MARSHALL KING, F. (1919) *Estudio practico sobre los pedales del piano*. Barcelona: Unión Musical Española.

PUJOL, J. B. (1895). “Apèndix II: De los pedales. Mecanismo, sonoridades y empleo”. Dins *Nuevo mecanismo del piano*. Barcelona: Unión Española.

___ (1897). “Carta al director”. Dins de *La Imprempta*, 17 de gener del 1897, n.13.

Hemerografia

Le ménestrel. 8 de gener del 1889, p.15.

Documentació manuscrita

«Reglas para uso de los pedales del piano: nuevo método corregido y augmentado», MDMB 11808, Fons Enric Granados, Centre de Documentació i Recerca del Museu de la Música de Barcelona.

Llibre d'Or de la Casa Cussó. Fons personal de la Família Corrales.

Discografia

The Catalan Piano Tradition, gravació sonora no. 109, International Piano Archives. New York: Desmar, 1970.