



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA
ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

D. FRANCISCO BUENAVENTURA BURLÓ GINER
2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA
ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

Autor: D. FRANCISCO BUENAVENTURA BURLÓ GINER

Director/es: D. JORGE NOVELLA SUÁREZ
D. ANTONIO NOTARIO RUIZ



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. FRANCISCO BUENAVENTURA BURLÓ GINER

doctorando del Programa de Doctorado en

FILOSOFÍA (PLAN 2013)

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

y dirigida por,

D./Dña. JORGE NOVELLA SUÁREZ

D./Dña. ANTONIO NOTARIO RUIZ

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 25 de septiembre de 2023

Fdo.: FRANCISCO BUENAVENTURA BURLÓ GINER

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

El hombre es por naturaleza un animal social

Aristóteles, *Política*.

Agradecimientos

Redactar una tesis doctoral implica tanto tiempo y dedicación que es difícil enumerar y agradecer a todas las personas que han estado involucradas de alguna manera en este proceso. En especial debo agradecer a mi familia, que siempre me ha apoyado: a mi madre, por introducirme en el maravilloso mundo de la música y la estética; a mi padre, por poner ese toque científico en mi cabeza; y a mis hermanas, por estar siempre en el lugar correcto; a mi novia por aguantar todos estos años de trabajo e investigación; a mis amigos y por supuesto a todo el profesorado que ha influido en esta tesis de una forma u otra, pero en especial al Dr. D. Eugenio Moya Cantero por ayudarme a elegir un título correcto a esta tesis y por presentarme al director de mi investigación a mi profesor y amigo Dr. D. Jorge Novella Suárez. No quiero terminar sin mostrar un agradecimiento al personal de las instituciones públicas y privadas, que me han dejado consultar todos los documentos que me han hecho falta. A todos ellos: gracias.

Alicante 25 de septiembre de 2023

ÍNDICE GENERAL

Resumen	5
Abstract.....	7
1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Presentación: qué, por qué	9
1.2. Planteamiento y justificación del tema	11
1.3. Objetivos	14
1.4. Estructura del trabajo	15
2. ROMANTICISMO EUROPEO.....	20
2.1. El Romanticismo español.....	52
2.2. Contexto artístico-musical del siglo XIX.....	59
2.3. Romanticismo artístico del resto de Europa	86
2.3.1. Italia.....	89
2.3.2. Alemania	92
2.3.3. Francia	96
2.3.4. Inglaterra	102
2.3.5. Rusia.....	104
2.4. Reflexión sobre el fin de siglo XIX	105
3. El ASOCIACIONISMO.	112
3.1. Evolución de la SGAE: Antecedentes, fundación y objetivos.....	122
3.2. Centralismo de Madrid, como capital española en el siglo XIX.	127
4. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LOS MÚSICOS.	130
4.1. Función social de la música	130
4.1.1. ¿Llega el artista a ser verdaderamente libre, alguna vez?	132
4.1.2. La búsqueda de temas del creador.....	134

4.2. Función del público en la música.....	136
4.3. Retos de la institucionalización musical.	144
4.4. El patrimonio musical vs la música institucionalizada	148
5. EJEMPLOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN (LAS BANDAS DE MÚSICA).	155
5.1. Evolución de las sociedades musicales.....	155
5.2. Desde sus orígenes hasta finales del siglo XVIII.....	158
5.2.1. La evolución bandística en el siglo XIX y sus consecuencias en el XX	162
5.3. La formación de las primeras bandas municipales en la Historia de España	163
5.4. Bandas de música en la Comunidad Valenciana en el siglo XIX.	165
5.5. Bandas de música en la Región de Murcia en el siglo XIX.....	173
6. LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA: LA SOCIOLOGÍA Y LA MUSICOLOGÍA.	177
6.1. La sociología de la música.....	177
6.2. La Musicología en Europa	194
6.2.1. Reflexión sobre la enseñanza reglada de la música en España	195
6.2.2. La música en la Universidad	198
6.3. La musicología aplicada.....	200
6.3.1. La Musicología aplicada a los medios audiovisuales en España. ...	206
7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES	208
7. 1. Discusión de resultados.....	208
7.2. Conclusiones	219
8. OBJETIVOS CONSEGUIDOS Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	229

8.1. Objetivos conseguidos	229
8.2. Futuras líneas de investigación	229
9. BIBLIOGRAFÍA	232
9.1. Libros y revistas	232
9.2. Enciclopedias y diccionarios consultados.....	248
10. APÉNDICES.	250
Anexo 1	250
Anexo 2.	261
Anexo 3.	267
Anexo 4.	268

Resumen

La música había estado muy bien considerada y valorada desde la Edad Media y lo que tenía que haber sido una consolidación constante: en el siglo XIII, con Alfonso X el Sabio, en la Universidad de Salamanca, se estudiaba tanto desde un punto de vista teórico como práctico. A finales del siglo XV (1499), la Universidad de Alcalá incluyó la música en sus planes de estudio. En el siglo XVI gozaba de gran prestigio. En el siglo XVIII, la Iglesia adquiere mucho dominio con los músicos y la enseñanza musical, pero con la Desamortización, la iglesia pierde ese poder y, por otra parte, ni siquiera el reputado maestro de capilla de la catedral de Salamanca Manuel Doyagüe (fallecido en 1842), consiguió su deseo de ser nombrado catedrático de música en la Universidad de esta ciudad y la música empieza a alejarse vertiginosamente, en España, de las universidades. Los estudios musicales, pues, estaban muy poco valorados.

La presente Tesis doctoral trata de investigar el comienzo del resurgir o revalorización de los estudios musicales, de ahí el título: “El proceso de institucionalización de la música española en el siglo XIX”, y todo lo que rodea a este largo recorrido, influido, por una parte, por las circunstancias personales que atraviesa el artista músico español, que hacen que la institucionalización venga exenta de la Universidad; los títulos oficiales los impartirá el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (si bien los títulos se equiparan a los superiores de Universidad), es de destacar, pues, el hecho de la importancia de la institucionalización en conservatorios, en España, puesto que se pone en marcha la ponderación de los estudios musicales, incorporando asignaturas como Musicología y Etnomusicología, con un interés científico; por otra parte, determinadas características que hermanan a todos los países europeos, como son: la incorporación de la “naturaleza” en el arte; la consolidación de la “libertad”; el Naturalismo literario y musical; el Impresionismo pictórico y musical; el Nacionalismo musical; el “asociacionismo”, que, de pronto, parece que va en contradicción con el concepto de libertad, puesto que al estar asociado se deben seguir ciertas normas... todos estos hechos, en España van teniendo sus réplicas o ecos, destacando el primer Conservatorio en Madrid, en el año 1830, por la reina María Cristina, de ahí el nombre de “Real Conservatorio”; la construcción del Teatro Real en 1850 (existía un centralismo, Madrid ejercía el proteccionismo, enviando subvenciones a toda España); la inclusión de

los estudios de música en Bellas Artes, en 1873; el asociacionismo en España dio muy buenos resultados, puesto que desembocó en la institucionalización de la música no sólo a nivel de estudios oficiales en conservatorios, sino también a otros niveles, desde teatros especializados, a formaciones con músicos no profesionales, como los coros, las bandas de música..., y hasta los propios músicos, que se sentían menospreciados y minusvalorados por los empresarios y llegaron a formalizar una asociación con la creación de la Sociedad General de Autores, gracias al impulso de Ruperto Chapí, que estuvo comprometido con todas las agrupaciones y asociaciones de finales del siglo XIX, hasta que en 1896 propuso a la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música que se encargara del cobro de los derechos de representación en las obras. Tres años más tarde, gracias a Sinesio Delgado y a Ruperto Chapí, se dio un impulso, firmando el 16 de junio de 1899, ante notario, la constitución legal de la Sociedad de Autores de España.

El público es una figura muy interesante en el siglo XIX, puesto que nos lleva a una de las conclusiones importantes de esta tesis y es que la pretendida “libertad”, del artista en general y del compositor, en particular, en realidad no existe, porque muchos creadores se ven en la obligación de componer lo que demanda el espectador, como comprobamos perfectamente en el género chico, zarzuela costumbrista en un acto, que tomó auge en España y que terminó por imponerse a las óperas y a las zarzuelas, por ser de temas en los que el público se sentía identificado, terminando por contratar, los empresarios, lo que se conoce como “teatro por horas”, donde encargaban al compositor en cuestión una hora de espectáculo, que le salía más barato y menos aparatoso de montar (por eso todas las zarzuelas del género chico duran en torno a una hora). Es de destacar, por otra parte, que España se puso de moda y casi todos los compositores del resto de Europa buscaban inspiración en temas de España, entre otros el famoso “alhambrismo”.

En definitiva, es una investigación muy emotiva, creciendo en interés, progresivamente, por los resultados obtenidos, ya que el siglo XIX fue decisivo en España para la institucionalización de la música y de los músicos, al instaurarse los conservatorios (aunque aún no han llegado, los estudios musicales, a su meta definitiva); el asociacionismo también fue muy importante y permitió consolidar no sólo bandas y orfeones musicales, sino también a los compositores con sus derechos de autor, por estos motivos la música en la España del siglo XIX adquirió una relevancia especial.

Abstract

Abstract Music had been highly regarded and valued since the Middle Ages, and what should have been a continuous consolidation: in the 13th century, with Alfonso X the Wise, music was studied both theoretically and practically at the University of Salamanca. By the late 15th century (1499), the University of Alcalá included music in its curriculum. In the 16th century, it enjoyed great prestige. In the 18th century, the Church gained significant influence over musicians and music education. However, with the ecclesiastical confiscations, the Church lost that power, and even the renowned cathedral choir director of Salamanca, Manuel Doyagüe (who passed away in 1842), failed to become a music professor at the University of the city, leading music to rapidly distance itself from universities in Spain. Music studies were, therefore, undervalued.

This doctoral thesis investigates the beginning of the resurgence or revaluation of music studies, hence the title: "The process of institutionalization of Spanish music in the 19th century," and everything surrounding this long journey. It was influenced, on one hand, by the personal circumstances of Spanish musical artists, which led to the institutionalization being independent of the university system; official degrees would be granted by the Royal Conservatory of Music in Madrid (although these degrees were equivalent to university degrees). Notably, the importance of institutionalization in conservatories in Spain is highlighted, as it initiated the weighting of music studies, incorporating subjects such as Musicology and Ethnomusicology with a scientific interest. On the other hand, certain characteristics shared by all European countries played a role, including the incorporation of "nature" in art, the consolidation of "freedom," literary and musical Naturalism, pictorial and musical Impressionism, musical Nationalism, and "associationalism," which seemed contradictory to the concept of freedom as it involved following certain rules. In Spain, all these developments found echoes, with the establishment of the first Conservatory in Madrid in 1830, funded by Queen María Cristina, hence the name "Royal Conservatory." The construction of the Royal Theater in 1850 (centralism was prevalent, with Madrid providing subsidies to the entire country), the inclusion of music studies in Fine Arts in 1873, and the success of associationalism in Spain all contributed to the institutionalization of music, not only in official conservatory studies but also at other levels, from specialized theaters to

formations with non-professional musicians, such as choirs and music bands. Even musicians themselves, feeling undervalued and underestimated by employers, formed an association that led to the creation of the General Society of Authors, thanks to the efforts of Ruperto Chapí, who was involved with various associations of the late 19th century. In 1896, he proposed to the Society of Authors, Composers, and Music Publishers of Spain to manage the collection of performance rights in works. Three years later, thanks to Sinesio Delgado and Ruperto Chapí, the legal constitution of the Society of Authors of Spain was signed before a notary on June 16, 1899.

The role of the audience in the 19th century is a fascinating aspect, leading to one of the significant conclusions of this thesis: the supposed "freedom" of the artist in general and the composer, in particular, does not truly exist, as many creators were obliged to compose what the audience demanded. This is especially evident in the "género chico," a one-act costumbrista zarzuela genre that gained popularity in Spain and eventually overshadowed operas and zarzuelas, as it dealt with themes that the audience could relate to. Theater managers even began contracting composers for "by-hour theater," which was cheaper and less cumbersome to produce (hence why all género chico zarzuelas last around an hour). It is worth noting that Spain was in vogue, and composers from the rest of Europe sought inspiration from Spanish themes, including the famous "alhambrismo."

In conclusion, this is a highly emotional research, with increasing interest due to the results obtained. The 19th century was crucial in Spain for the institutionalization of music and musicians, with the establishment of conservatories (although music studies had not yet reached their final goal). Associationalism was also crucial and allowed for the consolidation not only of music bands and choral societies, but also of composers with their copyright rights. For these reasons, music in 19th-century Spain gained special importance.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación: qué, por qué

La presente investigación se titula “El proceso de institucionalización de la música española en el siglo XIX. Nos apetece indagar sobre este tema porque fue a finales del primer tercio del siglo XIX cuando se creó el primer conservatorio oficial de estudios musicales y que expedía un título al finalizar la carrera. Este hecho fue muy relevante, tanto sincrónica como diacrónicamente, porque, por una parte, ayudó, puntualmente, a prestigiar los estudios y a que el propio músico tomara conciencia de lo que suponía cursar una carrera musical reconocida y desde un punto de vista diacrónico también es digno de consideración porque sin ese primer escalón, posiblemente la música, a estas alturas del siglo XXI, aún estaría “en mantillas”. Ha sido un proceso muy largo y duro, que aún está por consolidar definitivamente, pero que, por lo menos, se puso la primera piedra. El asociacionismo a todos los niveles también es una constante que imperó en todo el siglo XIX. Los músicos, por su parte, se dieron cuenta de que, unidos, podían defender mejor sus intereses, ya que, una vez entregada la obra a un editor, este pagaba una cantidad convenida al compositor y ya pasaba a ser el dueño total de la explotación de su obra, sin tener derecho a estipendio alguno posteriormente.

A finales del siglo XIX, esta aventura de luchas y reuniones terminó con música celestial, tras las muchas gestiones y cambios, se consolidó la Sociedad General de Autores de España, donde los compositores pasaron a tener derechos de sus obras cada vez que se interpretaban. Por otra parte, también se fomenta, en el XIX, otro asociacionismo a nivel de sociedades musicales, con las bandas de música que se forman en toda España en plan no profesional, sino de diletantes amantes de la música, para su disfrute no sólo como oyentes, sino como actuantes o intérpretes activos. Es interesante el hecho de que el siglo XIX se pueda considerar la Edad de Oro de las agrupaciones militares y de las no castrenses. Esta centuria abanderó muchas bandas de música municipalizadas, como veremos en su momento, por lo que solicitaremos comprobar los archivos bandísticos de dos comunidades españolas, la valenciana y la murciana, por cercanía y por la cantidad de bandas que hubo (y sigue habiendo).

A toda esta movida ochocentista hay que sumar el grito de libertad que se escucha en el interior de cada persona, especialmente en el de los artistas, quienes, hartos de tantas

normas clásicas, donde no se podían salir, si no querían ser tratados de locos, exigen el derecho de hacer lo que ellos quieran, empezando los músicos a hacer “oficialmente y con plena conciencia de ello”, frases irregulares (no cuadradas), con ritmos distintos en cada una de las voces, modulaciones sin pasar por los tonos vecinos, acordes impensables en otros momentos anteriores, disonancias, *rubati*, etc., primando en cada momento la “voluntad” del compositor, aunque debemos poner este término entre comillas, puesto que al no depender el artista de un mecenas oficial (como la iglesia y la aristocracia), termina sucumbiendo a la dependencia del público, para que pueda entender, comprender, aprehender, en definitiva, lo que está escuchando. En el XIX nace la música programática, con el poema sinfónico, oficialmente, defendido por Liszt y por Berlioz, donde la música sigue un texto sin palabras. Por otra parte, con el género chico, tan del gusto español, se desarrolla un tipo de zarzuela en un acto, de tipo costumbrista, donde se lleva a escena problemas y asuntos de la vida cotidiana de distintos lugares de España, incluyendo canciones y danzas populares. El público halló gracia en este género y los empresarios terminaron por suprimir las zarzuelas (grandes) y solicitar a los compositores obras “por horas”, es decir contrataban una hora de música. Por ejemplo, de ambientación madrileña destacan: *La Revoltosa*, de Chapí: *La verbena de la Paloma*, subtitulada *El boticario y las chulapas* de Bretón, etc. Tenemos varias zarzuelas de este tipo que recrean la fiesta del 15 de agosto en Madrid, conocida como la “Paloma”. *El barberillo de Lavapiés*, es zarzuela grande, en tres actos, de Francisco Asenjo Barbieri, con letra de Luis Mariano de Larra (hijo del famoso periodista Mariano José), etc. Todo esto hizo que la música pura decayera en España, porque los compositores se veían obligados a hacer lo que el público pedía. Así pues, vemos que el público cobra una importancia significativa en esta centuria, que pasa a ser el “mecenas”, por así decir, del artista. Si la aristocracia reaccionó con la tal pretendida “libertad” del artista a no hacerle encargos, por aquello de que, si tú haces lo que quieres, no lo que yo quiero, entonces no me interesas, ahora va a suceder algo parecido con el público. De todos los movimientos, estilos y tendencias surgidas en el siglo XIX, hay dos que, en música, destacan, son el Impresionismo francés y el nacionalismo surgido en la mayoría de los países europeos.

La presente investigación consta de diez capítulos que irán desgranando cada uno de estos acontecimientos, cómo nacieron, cómo se desarrollaron y sus consecuencias en la actualidad.

1.2. Planteamiento y justificación del tema

El asociacionismo es una consecuencia lógica de todo lo que ha acontecido, a lo largo de la historia, al hombre. Este es un animal social, que vive en sociedades organizadas políticamente, dijo ya Aristóteles, en el siglo IV a.C., es decir, que el hombre ha tendido siempre, por naturaleza, a juntarse con otros de su especie, para beneficio común. Ya se ha comprobado en distintas cuevas, como las de Altamira, que salía a cazar en grupo, para poder defenderse mejor de los animales y poderlos capturar. Cada vez que el hombre se ha unido, en grupos, reuniones, sociedades o asociaciones, urden y sacan a la luz algo nuevo, como lo que sucedió, a finales del Renacimiento, con las famosas tertulias de la *Camerata* florentina, en casa del conde Bardi, reuniendo a humanistas, pensadores, músicos, literatos, además del mismo Bardi, Peri, Corsi, Rinuccini, Caccini, Strozzi, Cavalieri, Vincenzo Galilei (padre del astrónomo Galileo Galilei); de allí surgieron las primeras *favolas* o *dramma per música*, intentando reconstruir las antiguas tragedias griegas, ya que ellos presumían que eran cantadas y que terminaron llamándose, definitivamente, óperas.

El contacto entre los hombres, pues, tanto de una misma etnia como de distintas, fruto de la unión entre ellas, ha dado lugar a diferentes posiciones, en las que intervienen factores de índole política, económica, social y moral, que han condicionado las diferentes reacciones o respuestas de los artistas, pero el caso es que se han ido posicionando, tanto en asociaciones, que algunas se van institucionalizando con el tiempo, como en instituciones consolidadas, respaldadas por el sistema educativo.

El concepto de músico profesional ha ido asociándose, en España, a un proceso de institucionalización, que se inició en serio en 1830, con la creación del primer Conservatorio de Música en Madrid y posteriormente en otras provincias, pero se puede remontar a mucho antes, como veremos, pues en siglos anteriores ya hubo música hasta, incluso, en las universidades. En el siglo XVIII, si tenemos en consideración a los maestros de capilla, protagonizaron procesos de auténtica formación musical y de prestigio, en las iglesias. Las capillas siempre han ocupado un lugar privilegiado, Climent Barber resalta en “Las capillas musicales. La transición al Barroco”, cómo tanto las catedrales, iglesias mayores, como los monasterios de vida contemplativa hicieron lo mismo que los conservatorios actuales, durante muchos siglos: “En Valencia han venido

realizando esta función docente, al menos, desde el siglo XIV hasta la consolidación definitiva del conservatorio en los primeros años del siglo XX” (Climent, 1992: 141).

Federico Sopeña en su *Discurso para el ingreso en la Real Academia Española*, afirma que la “historia de la música europea” se ha correspondido durante mucho tiempo con la “historia de la música religiosa”, hecho que los autores no eclesiásticos no llegan a darse cuenta y los eclesiásticos quedan atónitos con la invasión cordial de la música romántica, dando gran importancia a una “consideración espiritual, estética e histórica de las relaciones de la Música con la vida espiritual” (Sopeña, 1958: 15).

Podríamos ir poniendo todos los ejemplos que quisiéramos: Bonds (2003), comenta a Boecio, quien en su obra *De institutione musica*, propone tres categorías: instrumentistas, poetas y músicos aptos para dar juicios teóricos o racionales. Para Boecio, la máxima categoría correspondía a los “músicos”, resaltando su preparación para juzgar el arte de la música con fundamentos críticos, con una evidente inclinación racionalista del concepto. En la Antigüedad clásica ya se veía la música integrada dentro de un interés científico en el *Quadrivium* (Música, Aritmética, Astronomía y Geometría), complementadas con las tres disciplinas del *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) (Martín, 2005: 57). Vemos, pues, cómo el interés científico por la música viene desde la antigüedad; por eso, podemos afirmar sin duda alguna que la música como ciencia¹ se manifiesta históricamente en Occidente desde la Antigüedad clásica; sin embargo, la Musicología, propiamente dicha, no nació hasta 1863, con Friedrich Chrysander y, en definitiva, fue cuando se tomó conciencia por el hombre europeo romántico de la necesidad de esta disciplina “racional” de la música como fenómeno musical más allá de la mera interpretación. Hay que tener en cuenta que existe una interdisciplinariedad muy interesante, como música y religión (incluso música y magia, como apunta Climent (1992), música tradicional e institucional, música práctica (interpretación) y música

¹ Hay algunos filósofos contemporáneos que niegan la científicidad de la música, como Gustavo Bueno (1970) basándose en la presencia subjetiva, tanto del compositor como del intérprete, afirmación en la que no estamos de acuerdo, nosotros defendemos que la música es arte y es ciencia, al mismo tiempo. Se puede hacer música y conservar su científicidad matemática.

teórica (científica), música y sociedad, música y política, música y antropología, música y tecnología, etc.

El hombre, pues, a lo largo de su existencia, ha tendido a formar grupos y reunirse, según sus preferencias, tendencias o gustos, pero no vamos a hacer un examen exhaustivo de las distintas asociaciones, habidas a lo largo de la historia, en España, esto sería un trabajo ímprobo y excedería en demasía a esta investigación, que debe ser acotada. En España hemos potenciado mucho el campo de la interpretación, sin embargo, el estudio científico, racionalizado de la música, ha sido menos atendido. Por ello, este trabajo pretende contribuir a subsanarlo, con una aportación modesta pero necesaria, centrándonos en la institucionalización de la música, a partir de tres núcleos en la España del siglo XIX:

- El asociacionismo musical
- La institucionalización de la música y de los músicos
- La Musicología y la Sociología de la música

El asociacionismo del XIX tiene una importancia fundamental en los músicos de España, pues desemboca en la creación de la Sociedad General de Autores, para proteger los derechos de estos. La institucionalización de la música en centros reconocidos u oficiales, que expiden un título ha ido prestigiando al músico, progresivamente. Veremos cómo los Conservatorios Superiores de Música otorgan títulos equivalentes a Licenciados universitarios, ahora títulos de Grado.

Con la atención prestada a la Musicología, abrimos nuevos caminos en el campo profesional de los músicos; ya no va a ser interpretación, composición, dirección de orquesta o de coro, pues se va a estudiar la música desde el punto de vista teórico-científico. La sociología, en general, y de la música, en particular, también ocupará una parte de esta investigación, puesto que, al tratar el asociacionismo, la sociología va a estar vinculada al mismo. No hay que olvidar que la Sociología también nace en el siglo XIX, para atender las necesidades evolutivas a las que ha desembocado la sociedad y, por consiguiente, las sociedades musicales serán un foco de atención importante para la sociología, desde un punto de vista científico. Y todos estos aspectos van a influir en el proceso de institucionalización de la música y de los músicos españoles, tan importante para consolidar el oficio de músico.

1.3. Objetivos

El título de nuestra investigación es “El proceso de institucionalización de la música española en el siglo XIX”. Luego, el objetivo principal del trabajo es comprobar cómo llega a profesionalizarse el músico y es, precisamente, en el siglo decimonónico cuando se empieza en serio, tras varios siglos de haber perdido el carro para que esto se consolidara en la universidad. Para ello, un paso previo es investigar por qué el hombre romántico, tan independiente en otros aspectos, tan “libre”, y, sin embargo, no se independiza al continuar ciertas asociaciones, ampliarlas y potenciarlas, en otros casos y, por último, crear algunas nuevas; sociedades que se dan a nivel general, en todos los campos, pero sobre todo en el del músico, quien, para tocar en público, siempre ha necesitado de otros, en la música de cámara, coral, orquestal y sinfónica. Para todo ello, intentaremos introducirnos en la mentalidad del hombre romántico, comprobar cómo ha llegado a esa situación y cómo ha evolucionado; así que, en algunos momentos, tendremos que dar una visión rápida por siglos anteriores y, en otros, incluso, ver cómo evoluciona. En resumen: nuestro objetivo principal será: *Examinar cómo llega a profesionalizarse el músico decimonónico* (a este es al que queremos llegar, como final de las investigaciones). Ello implica la investigación en otros objetivos importantes: *Estudiar el asociacionismo musical del siglo XIX, cómo y por qué se asocian*. Para ello, necesitaremos estudiar tres apartados clave para nuestra investigación:

1. Revisar los antecedentes en el siglo inmediatamente anterior y los nacidos en el siglo XVIII y muertos a principios del siglo siguiente.
2. Analizar del contexto filosófico, artístico musical y sociológico, con las características más representativas y los acontecimientos más relevantes, a nuestro juicio.
3. Investigar la institucionalización de la música; este término es polisémico, elaboraremos un cuadro comparando la música tradicional y folclórica con la música institucionalizada; encontraremos casos de asociaciones típicamente consideradas como tradicionales y que han dado el paso a institucionalizarse, al igual que hicieron los músicos románticos, en un momento determinado, incorporando, por medio del nacionalismo musical, la música popular a la música sinfónica.

1.4. Estructura del trabajo

La presente investigación constará de diez capítulos. Cada uno de ellos hablará del tema sugerido, en Europa y en España, propiamente dicho.

El capítulo dos se titula *El Romanticismo europeo*, donde destacamos los antecedentes del romanticismo y relacionamos los filósofos con sus características más sobresalientes, tanto en Europa, como en España, en particular. Puesto que el Romanticismo tiene una base filosófica, haremos una descripción de los filósofos más destacados, que influyeron en el Romanticismo, pasando por los autores más representativos, por el proyecto de restauración, “La Revolución industrial y la figura de Karl Marx. Presentamos un cuadro sinóptico de elaboración propia, que resume las ideas principales de los filósofos mencionados. A continuación, nos centraremos en el “Romanticismo español”, con Las Escuelas de Salamanca y Sevilla y los Compositores españoles del siglo XIX, que pasan, sucesivamente por ser clásicos, románticos y, finalmente, nacionalistas. Es de destacar el particular nacionalismo que cobra España en el último tercio del siglo XIX con el “género chico”, con zarzuelas en un acto, donde se fomentan costumbres, danzas y cantos populares de toda España. Finalizaremos con los “Contextos en el romanticismo” que más interesan a esta investigación: el filosófico, artístico-musical y sociológico, aspectos relevantes, porque van a influir en la profesionalización del músico. Presentamos, pues, los contextos filosófico, artístico y sociológico, tan vinculados al pensamiento del siglo XIX español, haciendo hincapié en el artístico. Para comprender mejor este siglo que nos ocupa, a veces partiremos del anterior -e incluso podremos dar referencias a otros más antiguos-, para desembocar en los siguientes, y ver la repercusión que han tenido en el futuro.

Entramos, a continuación, a plantear los aspectos más importantes en los países que a nuestro juicio son los más representativos del resto de Europa, en cuadros sinópticos de elaboración personal, donde se comprobará las influencias estético-musicales que se prestan de unos a otros países. Nacionalismo y su evolución en el siglo siguiente: Impresionismo, Neonacionalismo y Expresionismo. De esta manera obtendremos tanto un panorama de la música instrumental como del teatro lírico, en España más ampliamente y en Italia, Alemania, Francia, Inglaterra y Rusia, a partir de cuadros sinópticos, de elaboración personal, también observaremos una evolución de la estética

musical en la España del siglo XIX, el nacionalismo y evolución a principios del siglo XX. Haremos una “reflexión sobre el fin del siglo XIX y sus repercusiones en el siglo siguiente”, con un cuadro sinóptico de elaboración personal, que reflejará los estilos más representativos.

En el tercer capítulo abordaremos *El Asociacionismo*, entraremos de lleno en el asociacionismo del hombre romántico español en la España del siglo XIX, sobre todo en el último tercio del siglo XIX, donde investigaremos los hechos más sobresalientes que son consecuencia de la idiosincrasia de los artistas, profundizando, primeramente, en los antecedentes de la Sociedad General de Autores y cómo desemboca en la creación y consolidación de la misma, con los objetivos que persigue; señalamos, igualmente, la importancia de Madrid con respecto a las demás provincias españolas (como capital de España, focalizaba el centralismo; elaboraremos un cuadro sinóptico con las diferentes ubicaciones que ha sufrido el Real Conservatorio de Madrid, hasta su emplazamiento actual en Atocha. El asociacionismo, a su vez, va a estar relacionado y vinculado a la institucionalización de los músicos, que lo estudiaremos en el apartado siguiente.

El capítulo cuatro se titulará *La institucionalización de los músicos*, en el que veremos de lleno la importancia de la socialización de los músicos y donde hablaremos, en primer lugar, de la “Función social de la música”, con dos subapartados muy interesantes, porque nos preguntaremos si el compositor ha llegado a ser auténticamente libre alguna vez en el siglo XIX (haciéndolo extensivo a la actualidad). El otro versará sobre la búsqueda de temas de inspiración de los artistas, en general y del siglo XIX, en particular. La función del público es importante durante esta centuria y es que desde que se toma conciencia en el Renacimiento, ya no ha cesado en su empeño por imponer sus gustos a los creadores, pero en el siglo XIX, en España, observaremos, quizás, uno de los momentos de más fuerza de esta figura del espectador, hecho que tendremos ocasión de comprobar. Presentaremos un cuadro que refleja el simbolismo de los instrumentos, el efecto que causan en el oyente, según Reinecke. Hablaremos de los “Retos de la institucionalización musical”. Del “Patrimonio musical *versus* la música institucionalizada”, donde tomaremos conciencia de la importancia de proteger el patrimonio musical, si no queremos perder nuestras raíces. Ahora presentaremos un

cuadro de elaboración propia, que comparará los distintos aspectos de la música tradicional con la enseñanza institucionalizada.

En el capítulo cinco trataremos de las bandas de música como un ejemplo de institucionalización, de las primeras bandas musicales en la Historia de España, cómo se han relacionado con la música popular y con la música culta y cómo han llegado a institucionalizarse. Se titula *Ejemplos de institucionalización (las bandas de música)*, donde hablaremos de la evolución de las sociedades bandísticas de música para comprobar la importancia que han tenido a nivel social. Se hará necesario recopilar las definiciones más significativas, a nuestro juicio, del término “Banda”, indicando la fuente de la documentación. En este apartado verificaremos cómo el gobierno del siglo XIX acoge algunas bandas en España, municipalizándolas y, por consiguiente, institucionalizándolas, que recogeremos en otro cuadro sinóptico, donde comprobaremos que la primera banda municipalizada de España fue en Sevilla, en el año 1838, luego se han sucedido otras. Terminaremos este capítulo con los ejemplos de dos comunidades: valenciana y murciana, para comprobar la importancia que han tenido las bandas a nivel social. Ahora, elaboraremos dos cuadros sinópticos, uno para cada Comunidad, según las investigaciones que hagamos.

En el capítulo seis abordaremos *La profesionalización de la música, con la sociología de la música y la musicología*, disciplinas que, a veces, se solapan. Hay un aspecto de la profesionalización de la música y de los músicos, estudiado por la Sociología de la Música. La sociología es una ciencia creada, al igual que la musicología, en el siglo XIX, y ha ido creciendo su especialización en música. Reflejaremos un cuadro sinóptico, presentado por Noya, que representa las tres dimensiones de la sociología y otro con las tres dimensiones de la musicología, y las materias correspondientes en cada una de ellas, según Michels.

En este apartado también trataremos la profesionalización de la música en dos aspectos: la Musicología en Europa y en España, haciendo una reflexión sobre las enseñanzas regladas de Música en los conservatorios y en las universidades, estudiándose en ésta más en sentido teórico, viendo, incluso, cómo la han aplicado a los medios audiovisuales y al cine, observando un interés constante, desde un punto de vista científico, por la musicología aplicada, con los distintos medios audiovisuales y en el

cine. Aquí presentaremos dos cuadros sinópticos de Falcó, que permitirán ver la diferencia entre cortos y largometrajes, realizados en diferentes años; y otro sobre videojuegos, cine, vídeos y discos.

En el capítulo siete, titulado *Discusión de resultados y conclusiones* vamos a hacer un rápido recorrido por los acontecimientos más relevantes de las diferentes búsquedas realizadas. Hablaremos de los frutos de nuestra investigación, resultados..., exponiendo, finalmente, las conclusiones, principalmente de la música española, pero también haremos comentarios interesantes sobre el resto de Europa, ya que muchas veces se han influido en los acontecimientos del saber en general y de la música, en particular. Podremos ver cómo va dominando cada país, en distintos momentos del siglo XIX, e influyendo en los demás países europeos, cómo van cambiando las distintas estéticas, siendo significativo el hecho de que dos músicos nacidos en el mismo año, Verdi y Wagner, italiano y alemán, son representantes distintos en ópera, el primero de la música melódica y el segundo de la ópera sinfónica, donde trata a la voz como si fuera un instrumento más, haciendo que salte de un registro a otro extremo, por lo que resulta mucho más difícil de cantar a Wagner, requiriendo más pericia de interpretación, que a Verdi. No en vano representaron a Wagner, en una de las muchas caricaturas que tiene, con una oreja y un martillo en la mano, como queriendo decir que ponía el oído a prueba de bomba. Buscaremos esta caricatura tan explícita para incluirla en este trabajo.

El capítulo ocho abordará los “objetivos conseguidos”, con el comentario de estos, así como las “futuras líneas de investigación”, donde intentaremos aportar sugerencias de algunos temas de interés para posibles vías futuras de estudio, incluso para nosotros mismos.

En el capítulo nueve presentaremos la Bibliografía exhaustiva, por orden alfabético del primer apellido, de todo el material utilizado, tanto libros, como revistas, páginas webs y medios telemáticos que nos han servido para la consecución de esta investigación, obviando los que no han aportado interés; así como los Atlas, Diccionarios y Enciclopedias consultadas y que aparecerán relacionados, igualmente, en las distintas indagaciones, además de en la Bibliografía, por orden alfabético.

Finalmente, en el capítulo diez, dedicado a los *Apéndices*, daremos cuenta de diferentes datos que pueden completar el trabajo, concretamente cuatro apartados, como

un “glosario de términos”, en un cuadro sinóptico, que indicará las distintas fuentes en cada uno de los conceptos y tendencias más relevantes que se dieron en el siglo XIX, donde se expondrá el término, el campo al que pertenece, las palabras clave que lo definen y la definición del diccionario o fuente del que proceda esa definición. Seguidamente, en el Anexo 2, reflejaremos los puntos más interesantes del sistema educativo musical, el “capítulo VI de la LOE.” El Anexo 3 reproducirá una Tabla del siglo XIX, según Michels, que permitirá ojear de un solo golpe de vista los compositores más señeros y relevantes de este siglo que nos ocupa. Y, por último, en el Anexo 4 aportaremos dos ejemplos para comprobar la importancia que han alcanzado las Sociedades musicales en las bandas y en los orfeones, su constitución en el siglo XX, para comprobar no sólo su permanencia, sino su crecimiento a lo largo del tiempo.

2. ROMANTICISMO EUROPEO.

El Neoclasicismo produce mucho apasionamiento, pero no es unánime, porque son varios los filósofos que ven en la cultura griega (clásica) un trasfondo de emociones desbordantes y desbordadas, llenas de crueldad, pesimismo y malestar, pero alaban, no obstante, que a pesar de este trasfondo se revista de sencillez y grandeza.

Se producen, así, opiniones diversas sobre el arte de los clásicos, Winckelmann piensa que el arte representa la idea, pero no los sentimientos temporales, como el dolor, la alegría, tristeza, etc. Para él el arte trasciende al tiempo. Lessing, por el contrario, piensa que el arte helenístico, sobre todo en escultura, es esencialmente la expresión del sentimiento. Los sentimientos pueden ser representados.

Los gobernantes europeos se vieron en la obligación de crear la Santa Alianza para velar por el proyecto de la Restauración, surgido a partir del año 1815, tras la caída de Napoleón en la batalla de Waterloo. Con él se afianza definitivamente la burguesía continental, que necesita estabilidad social, para continuar el desarrollo económico y se le unen las monarquías absolutas, que se reinstauran, los ejércitos, que gozan de mucha importancia y poder, y la Iglesia. Todos estos estamentos establecerán las modificaciones de las estructuras económicas, políticas y sociales que dirigirán el curso de la historia posterior, eliminando la Revolución Francesa, que consideran peligrosa e instituyendo la Revolución Industrial, cuya imposición se proyecta desde Viena. Se va a pasar del progreso en el que creían los ilustrados (educación del hombre), al de la industrialización.

El término de Revolución Industrial se acuñó en 1820 por parte de algunos socialistas ingleses y franceses por analogía con la francesa. Sus efectos se harán definitivamente patentes diez años más tarde, pero su génesis ya se había formado en el siglo anterior, con la economía inglesa (entre 1780-1800), por las especiales condiciones sociales y económicas que había en Inglaterra. Gran Bretaña, en 1820 ya había conseguido el desarrollo de la industria y la apertura de un mercado mundial, pues tenía monopolizado el mercado europeo, africano, asiático y americano (a excepción de Estados Unidos) (Hobsbawm, 2001). Contaba con una industria algodonera de mucha envergadura. Progresivamente, se va avanzando, con el carbón, con el ferrocarril y con otras industrias pesadas. Se entra en un gusto imparable por la producción, constituyendo los pilares del capitalismo industrial, pasando a desempeñar un papel muy importante los

bancos. Las crisis fluctuantes del capitalismo se atribuyen a errores particulares. El ferrocarril y la ciudad se convierten en los símbolos de la vida moderna, creándose grandes centros comerciales para poder atender las demandas de la burguesía. En definitiva, la burguesía consigue grandes cantidades de dinero, convirtiéndose en la clase dominante, orgullosa de su condición de riqueza y poder. Al mismo tiempo que la burguesía se impone en la ciudad, va quitando terreno a las zonas rurales. También se va a desarrollar el método científico: el modelo newtoniano da paso al modelo evolucionista. La química crece al mismo ritmo que la industria: textil, abonos, explosivos...

Los alemanes Matthias Schleiden (1804-1891) y Theodor Schwann (1810-1882), hicieron investigaciones importantes sobre la célula. Establecieron el marco general en el estudio del mundo natural, centrándose en la actividad de las células, pero mientras el primero hablaba de la formación de las nuevas células partiendo del núcleo de una célula anterior, Schwann afirmaba que, a partir de un humor orgánico se podía formar una célula fuera de otra preexistente.

Con Darwin (1809-1882), que escribe *El origen de las especies* tenemos la primera teoría evolucionista que convence a la sociedad. El hombre es un producto bioevolutivo y sus creaciones culturales son estrategias de supervivencia, no tienen valor más allá del pragmático. Darwin también tuvo muchos detractores, a nivel religioso, moral y social, porque convierte al hombre en un simple descendiente del mono, desencanta de un plumazo el poder del hombre. Darwin concluye su obra *El origen del hombre* con las siguientes palabras: “Debemos reconocer que el hombre, según me parece, con todas sus nobles cualidades, ... -con todas esas exaltadas facultades- lleva en su hechura corpórea el sello indeleble de su ínfimo origen” (Darwin, 1973: 805).

Copérnico (1473-1543) y Galileo (1564-1642) quitaron a la tierra del centro del universo; con Newton (1642-1727), quien descubre el proceso de la gravitación universal, el hombre se acercó a las leyes que rigen el cosmos; con Hutton (1726-1797) y Lyell (1797-1875), “el tiempo adquiere otro sentido y la tierra cesa de ser resultado de un acto de magia” (Taípe Campos, 2004); Darwin coloca al hombre en otra dimensión, en la que deja de ser el centro y objetivo final de la vida en el planeta.

Louis Pasteur (1822-1895) hizo grandes avances con los microbios y las bacterias, desarrolló las teorías embrionarias de las enfermedades infecciosas, despertando mucho

interés en los científicos, apareciendo la pasteurización, para mejorar la calidad de vida. Se constituyen las leyes sociales, que intentan corresponderse a las leyes físicas, en las poblaciones humanas. La economía política establece una nueva materia, la disciplina deductiva, que busca las leyes naturales del funcionamiento de la sociedad.

La Revolución Industrial mientras que los banqueros e industriales van enriqueciéndose progresivamente, la sociedad se diferencia, cada vez más, entre pobres y ricos, proletariado y burguesía. En la década de los 30 se racionaliza, igualmente, la agricultura, dándose grandes desventajas para el agricultor medio, viéndose obligado, la mayoría de las veces, a emigrar a la ciudad, en pésimas condiciones y aumentando el consumo de alcohol, produciéndose, pues, una proporción inversa: a mayor industrialización y progreso de máquinas, menor mano de obra humana. Si la pobreza en el campo era extrema, en las ciudades era mucho más evidente, con sueldos míseros.² Esto lo refleja muy bien Hobsbawm: Los trabajadores pobres no tenían, siquiera, conciencia de clase. Fueron perdiendo la esperanza, la fe..., reinando un desencanto general, que sólo conseguía olvidarse de su situación en las tabernas. A partir de 1820 entra en escena un nuevo concepto, el de “socialismo” y el término de “clase trabajadora” empieza a oírse a partir de 1830, formándose una conciencia de clase proletaria. Con la unión de trabajadores se atreven a hacer huelgas generales, disciplinadas y organizadas, consolidándose así el proletariado. (Hobsbawm, 2003:226).

Este panorama tan desalentador conduce a burgueses y a proletarios a un mundo cada vez más sin sentido, completamente vacío y los lleva a buscar, con más fuerza, la utopía. Pero no persiguen una utopía idílica e irrealizable como sucedió en la Antigüedad con Platón o en el siglo XV con Thomas Moro, sino que se debe poder conseguir.

² Esta circunstancia la refleja perfectamente Edvard Munch (1863-1944), el pintor noruego de estilo expresionista tiene un cuadro donde queda expresada muy bien esta situación, la del hombre alienado, asustado, impotente, en definitiva, la conclusión existencial del siglo XIX. Nos referimos al cuadro titulado *El grito*, pintado en 1893 y que refleja el desgarramiento del individuo ante el abismo que se le presenta delante. Hay varias versiones hechas por el autor. Un grito de socorro, su rostro es casi el de una calavera; el paisaje en el que se encuentra también se retuerce con él, empatiza con él, gritando también. El grito del individuo representa a toda la condición humana, desgarrada, sale de dentro de su alma y se extiende hacia el paisaje. Este cuadro es el más representativo de Munch.

La Revolución Francesa hablaba de la libertad del hombre, pero la realidad es que se limitó a defender los intereses del hombre burgués, por los que los conceptos de igualdad, libertad y fraternidad quedan rodando por el suelo ante el deshumanizado mundo industrial del siglo XIX. “Como muchos de los símbolos revolucionarios, la divisa cae en desuso bajo el Imperio. Reaparece durante la Revolución de 1848, teñida de una dimensión religiosa” (www.diplomatie.gouv.fr/es/viajar-a-francia/particularidades-d-francia/simbolos-de-la-republica/article/libertad-igualdad-fraternidad).

Henri de Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) y Robert Owen (1771-1858) son ejemplos de este tipo de pensamiento rebelde que busca en la utopía el sentido que el mundo ya ha perdido. Saint-Simon piensa que debe haber una sola clase productora, que denomina la “clase industrial”, en fraternal unión, que aglutina cultivadores, fabricantes y negociantes, pensando que las fuerzas políticas deben someterse a las órdenes de la producción. Debe haber una unión social de la ciencia y la clase industrial hacia un mundo mejor, sin represiones, para lo cual tuvo que postular la necesidad de una religión -al igual que hizo su amigo Comte, por motivos distintos-, un mito que unificó a todas las personas, ricas y pobres, hacia un avance conjunto. Por su parte, Fourier, intenta construir una sociedad ideal, opuesta a la que se mueve exclusivamente por afán de lucro, pues lo que hay en ese momento es la decadencia de la humanidad. Quiso construir una comunidad autosuficiente de producción y consumo, como ejemplo para la humanidad, pero se quedó en un proyecto, por falta de liquidación. Owen pretende que la educación sea enfocada racionalmente de manera que los intereses individuales vayan en proporción directa con los intereses de la sociedad. El hombre es producto de sus circunstancias. Estos tres pensadores buscan una sociedad ideal, pero se basan en las buenas intenciones del hombre, en la conveniencia de vivir en estos mundos distintos, propuestas muy buenas en teoría, pero en la práctica no llegaron a cuajar.

Para entender el Romanticismo, tenemos que tratar la Ilustración y su plasmación como movimiento artístico, el Neoclasicismo. El movimiento ilustrado se sustenta en tres pilares: poder de la razón humana (autónoma, científica, cosmopolita, secularizada, crítica), culto a la *naturaleza* como prototipo del Bien, y, la más importante, la idea de progreso. Vamos a realizar un estudio de los principales acontecimientos que se suceden a lo largo del siglo XIX, citando algunos hechos anteriores que han servido para fijar y

comprender mejor la evolución del hombre, con sus logros y contratiempos, y las soluciones que ofrecen los pensadores. Hemos hecho una parada en la mitad del siglo XVIII, con dos sucesos representativos: uno, la creación de la Ciencia Estética, para el estudio de la belleza; y el otro, el comienzo del clasicismo, pasando por la Revolución Francesa, con su famoso eslogan de igualdad, libertad y fraternidad, términos desarrollados hasta sus máximas consecuencias. Con la Revolución Industrial nos ponemos en el polo opuesto, puesto que lleva al hombre a límites de decadencia.

La Alemania de los siglos XVII y XVIII sufrió gran retraso por la Guerra de los Treinta Años, que dejó marcado al pueblo, con un complejo de inferioridad nacional con respecto a los demás países europeos. Recordemos que Francia vivía su “siglo de Oro”. Por otra parte, había una contraposición muy marcada entre los filósofos franceses, que eran progresistas, de gustos exquisitos y de la nobleza; mientras que los alemanes eran de origen humilde, de distintas religiones (luteranos, pietistas, judíos, etc.), pues el pensamiento alemán se instauró en un ambiente religioso; de hecho, el pietismo es una rama del protestantismo fundado por Martín Lutero, que “pone énfasis en la conversión, la salvación y la moralidad personal” (MacIntosh, *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, 2001: 832).

En filosofía transcurren pensamientos vertiginosamente, coexistiendo corrientes fraguadas en el siglo XVIII, como el idealismo absoluto, el empirismo, que contrasta con el racionalismo; otras surgidas en el mismo siglo XIX, como el materialismo dialéctico, el nihilismo, el nacionalismo y el existencialismo, que se prolongan hasta el siglo siguiente³. Los filósofos tienen pensamientos sobre la incidencia de la libertad en el individuo y otros aspectos, como la defensa de la naturaleza. En definitiva, están cimentando el Romanticismo; en Inglaterra el pintor, grabador y poeta místico William Blake (1757-1827), quien puso en relación la poesía con sus obras plásticas, calificado por algunos de “artista total”, yendo en contra del pensamiento de John Locke (1632-1704), conocido como el “padre del liberalismo clásico” y de Isaac Newton (1642-1727), a quienes calificó de “aniquiladores del espíritu”, ya que cortaban la realidad como

³ Véase glosario (Anexo 1).

“piezas simétricas matemáticas”. Para Blake el amor era idéntico al arte y Jesús era un artista, al igual que sus discípulos. (Yepes, 2014).

En Francia cabe mencionar a Denis Diderot (1713-1784), quien, aunque del siglo XVIII, y considerado como representante del “nuevo materialismo”, sin embargo, muestra ciertos rasgos románticos, puesto que para él hay dos tipos de hombre, el “artificial” (pertenece a la sociedad) y el “violento, dramático y con instinto criminal” (hombre que desea liberarse). “Éste es el que, controlado adecuadamente, es responsable de magníficas obras de genio.” (Berlin, 1999: 79). Jorge Novella (2010), en su artículo “La estética ilustrada alemana en Menéndez Pelayo. La recepción de la obra de Lessing y Winckelmann”, resalta una frase de Diderot muy interesante: “Démonos prisa de hacer nuestra filosofía popular”, con el fin de poder “poner en cuestión el orden político-social existente” (Novella, 2010: 170).

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) no influenció tanto en el movimiento romántico como se suele decir: “La sustancia de lo que Rousseau decía no era del todo diferente de la doctrina oficial de la Ilustración del siglo XVIII. Lo que era distinto era el modo, el temperamento.”, aunque por algunos aspectos sí que se puede considerar como uno de los padres del Romanticismo, cuando él mismo dice que no usó la razón, no filosofó, no se entregó a la confusión de las grandes ideas...; Rousseau pensaba que era único e irrepetible, por lo que se trataba de “una doctrina opuesta a la visión de que la verdad estaba igualmente abierta a todo hombre sensato que no enturbiara sus pensamientos con emociones e ignorancia innecesarias”. El gran descubrimiento de la Ilustración: incorporar la naturaleza en el arte, ya que esta tiende a la belleza y a la perfección. Dice: “Ésta es, en términos generales, la doctrina oficial del siglo XVIII, a saber, que es posible descubrir el método en la naturaleza misma”. (Berlin, 1999: 81). Novella (2010) recuerda que la Estética aparece con Cristian Wolff (1679-1754) en Alemania; Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), “le da el nombre en 1735, junto a él. Mendelssohn, Eberhard o Eschemburg, todos ellos son importantes para que esta nueva disciplina fuera asentándose y en gran medida contribuyeron a preparar el glorioso advenimiento de los verdaderos estéticos Lessing y Herder” (Novella, 2010: 172); en los siglos anteriores todas las definiciones que dan los filósofos sobre el término “belleza”,

mezclan diferentes conceptos⁴, de verdad, bondad y belleza, no separándose definitivamente hasta llegar a Baumgarten con su obra titulada *Aesthetica*, en latín, donde habla de la Estética como ciencia⁵. Tuvo una repercusión importante para la Estética, ya que con él se consiguió que se instaurara como ciencia, justamente a mitad del siglo XVIII, en medio de las grandes luchas estéticas. El neologismo lo introdujo en 1750, afirmando que lo bello es un sentimiento que deriva de la sensibilidad y no del entendimiento. Consigue diferenciar definitivamente los conceptos de bello, bueno y verdadero, atribuyendo al primero una facultad privativa, la sensibilidad, y una nueva ciencia, la Estética. Algunos pensadores han propuesto otros términos para esta nueva ciencia, como el de Caliestética.

Según Menéndez Pelayo (1962), el siguiente tratadista significativo en la historia de la estética y de la filosofía fue Kant. En el siglo XIX se impone el intelectualismo, en una “determinación dualista de la experiencia, que usurpa al conocimiento el derecho a aunar lo ideal con la naturaleza sensible” (Bozal, 2010). Evidentemente, hubo muchos escritos anteriores, que son auténticas propuestas estéticas, como las de Platón en el *Ión* y el *Hippias*; Aristóteles en la *Poética*; etc. Bozal hace las siguientes consideraciones:

“Aunque Baumgarten haya formulado el nuevo significado que adquirirá estética en la modernidad, ni lo ha hecho con la precisión que sería de desear, ni ha ejercido la influencia que cabría esperar, ni siquiera es el primero en abordar las cuestiones que a la estética moderna conciernen” (Bozal, 2010: 19).

Los conceptos de arte y de belleza conviven interrelacionados e interdependientes. Benjamín Romero (2017) habla de tres componentes en la teoría estética de Baumgarten: el primero fue el descubrimiento de la facultad del objeto estético, situando a la estética en la esfera del conocimiento; después la idea de la belleza como objeto de estudio del conocimiento estético; por último, la verdad estética está relacionada con la verdad moral. Es necesaria la virtud para poder reconocer la perfección de un objeto bello. Dice:

⁴ J. Bautista Vico, en 1725, ya habla de que debe haber una ciencia para la belleza, pero no termina de establecerse hasta 1750 con A. Gottlieb Baumgarten y su obra en latín *Aesthetica*.

⁵ A. Baumgarten es, pues, heredero del pensamiento racionalista dogmático/especulativo de Christian Wolf y del racionalismo filosófico de Leibniz (1646-1716).

“El gran mérito histórico de Baumgarten reside en haber sentado las bases filosóficas de la estética entendida como una ciencia del conocimiento sensible, ... era preciso indagar y establecer escrupulosamente las leyes de la nueva ciencia. Tal fue la gran tarea que emprendió Baumgarten”. (Romero, 2017).

Esta característica, la explotación de la belleza, se aplica a todo, a la pintura, escultura, literatura, y cómo no, a la filosofía, recordemos a J. Jacques Rousseau y su famosa teoría sobre la Naturaleza: es el hombre bueno por naturaleza y en sociedad cuando se vuelve malo, por eso propone volver al estado natural, frase sobrevalorada para Berlin (1999), que no lo considera tan prerromántico.

Johan Joachim Winckelmann (1717-1768), pensaba que se alcanzó la perfección con el arte clásico griego y romano. En 1755 escribió *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*. El cuadro campestre que pintó el mismo año de su nacimiento, Watteau se adelantó casi un siglo a los acontecimientos que van a venir, pues se inspira en un aspecto mitológico, *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717). El pintor interpreta la historia desde la mitología, sirviendo de mediadora del hombre para su autocomprensión. Los jóvenes amantes acuden al templo de Afrodita, en Citera, en perfecta armonía con la Naturaleza. A la perspectiva ilustrada se incorpora la teoría estética, encontrando la perfección en las normas universales de los griegos. Winckelmann, como filósofo admirado y valorado, era leído y tenido en consideración por los artistas, al igual que los escritos de su discípulo Mengs. Starobinski (1988), dice que buscan las intenciones primitivas de la naturaleza, tanto en pintura como al admirar las estatuas griegas que, en definitiva “hablan el lenguaje de la naturaleza”. La concepción estética racionalista iguala las funciones del arte y de las matemáticas. La Ilustración se propone liberar al individuo de todo tipo de influencias y prejuicios; por medio de la razón debe ser capaz de deducir sus propias conclusiones y actuar en consecuencia.

Immanuel Kant (1724-1804), aunque considerado por algunos como un anti romántico: “Detestaba toda forma de extravagancia, de fantasía, lo que él llamaba *Schwärmerei*: cualquier tipo de exageración, misticismo, vaguedad, confusión.” (Berlin, 1999). Él era partidario del rigor y de la lógica y, sin embargo, pasó a la historia como padre del Romanticismo por su filosofía moral: el hombre tiene la facultad de poder elegir libremente lo que desea, entre el bien y el mal, hecho que le distingue del resto de la

naturaleza que se rige por la ley de la causalidad. Pensaba que había dos obstáculos: la obstrucción “de los hombres” y “la de las cosas”. Kant considera que ser ilustrado es “autodeterminarse”, tanto para el bien como para el mal. Es en la transmisión de sus ideas morales donde podemos encontrar su conexión con el pensamiento romántico, diciendo: “Un hombre que depende de otro hombre ya no es un hombre, él ha perdido su posición, él no es más que la propiedad de otro hombre” (Berlin, 1999). Llama “autonomía” a la voluntad del hombre, la libre voluntad es lo único digno de poseer. Kant es una figura clave en el mundo ilustrado, con tres aportaciones o tres racionalidades muy importantes, en este sentido, en sus obras: *Crítica de la razón pura*, *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*. En ellas habla del hombre en dos esferas, en la naturaleza y en la libertad. El orden esencial de las cosas descansa en Dios, que ve como un mito; la naturaleza, y sus consecuencias, viene impuesta al hombre, por consiguiente, no depende de él, sin embargo, la libertad es mucho más importante porque sí deja libre albedrío al hombre para poder elegir. Con Kant, y la Ilustración, en general, se tiende a rechazar todo lo que viene impuesto por la naturaleza, y desarrollar los intereses personales, el yo individual, en definitiva, la libertad.

Kant piensa la historia como un juicio reflexivo teleológico sobre la naturaleza. En 1784 escribió *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, donde va desarrollando los principios que deben seguir los historiadores para narrar la historia humana. Kant, en realidad, en su pretensión de ayudar al hombre, lo que hizo fue simular el progreso de la humanidad, para ver si así se lo creía y progresaba verdaderamente. El individuo se construye por oposición con los demás: individuo vs sociedad, es decir, gracias a la idiosincrasia particular respecto a los demás seres humanos nos construimos a nosotros mismos. Aún más, Kant piensa que las guerras conllevan, desde la naturaleza, el destino oculto de generar nuevos “órdenes sociales” (Kant, 2006).

Si la Ilustración reducía en la medida de las posibilidades lo impuesto y potenciaba la libertad, pero persistía cierto equilibrio, sin embargo, con el Romanticismo, los gustos recaen definitivamente sobre la libertad, sobre las apetencias personales que no tienen que supeditarse a un mecenas o a alguien que le imponga su gusto, por eso ahora los artistas harán lo que les dicte su alma, o su corazón, o su verdad, aunque corran el riesgo de que no le guste al público. La Ilustración potenciaba el desarrollo de la razón, va

ponderando el yo y conduciendo al nihilismo, al pesimismo, es decir, al romanticismo; se pierde el sentido de la vida y se potencia la muerte. Esto lo podemos comprobar no sólo en el mundo de la filosofía, sino también en el de la literatura, en la pintura y en la música⁶. En este caldo de cultivo surge la Revolución Francesa, cuyo eslogan decía: *liberté, égalité et fraternité*, produciéndose el cambio político y social más sobresaliente de Francia, en 1789, proclamándose la primera República⁷. Ocurre una auténtica revolución a nivel social, como suma de personas individuales que se sienten libres o, mejor aún, con la capacidad de ser libres, buscando cada individuo “su verdad”. Durante el transcurso de los diez años siguientes a estos acontecimientos, los ideales revolucionarios fueron adquiriendo cada vez más fuerza. Se consiguió la libertad política, la promulgación de una Constitución que contemplaba los poderes del Estado a favor de la libertad individual, para asegurar la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley y para permitir la expresión de la soberanía popular mediante el sufragio. Con el idealismo absoluto, el sentido de libertad aún se valora más. Su aspiración es llegar a la naturaleza y a todo lo demás, para conseguir un mundo mejor y en paz, partiendo siempre de esta libertad máxima, pero lo que redactaron con tantas ganas y vitalidad, se les vino abajo por los sucesos históricos que se sumaron: derrota de Napoleón, imposición de la Restauración y la Revolución Industrial.

Johan Georg Hamann (1730-1788). Al llamado “Mago del Norte” se puede considerar como la primera persona que declaró “la guerra” a la Ilustración del modo más claro, agresivo y pleno, a pesar de que en el siglo XVIII hubo dos conquistas importantes: La ciencia y una intensa “revolución del sentimiento humano”, bloqueado por el racionalismo, investigando otras salidas. (Berlín, 1999). La religión organizada estaba

⁶ Véanse: Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002 (2ª).

Kafka, Franz; *La metamorfosis*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1976 (1ª).

Stoker, Bram; *Drácula*, Barcelona, Mondadori, 2005. Llevada al cine en múltiples versiones.

Bécquer, Gustavo A.; “el miserere” en *Rimas y leyendas*.

Goya, F.; Serie de cuadros “Los caprichos” y “Pinturas negras”.

Escúchese: *La muerte y la doncella*, de Schubert.

⁷ El antecedente más claro de la Revolución Francesa está en la Revolución Gloriosa de 1688, inglesa, en que aparece la burguesía, la gentry, que consigue derrocar a Jacobo II. Véase Hobsbawn *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 60 y ss.

“en retirada”. El siglo XVIII no fue tan tranquilo como algunos textos de historia pretenden presentar, tan armonioso, cristalino, complementario, racional y elegante:

“...encontramos que nunca en la historia de Europa tantas personas irracionales han vagado por ella solicitando adhesión. Es en el siglo XVIII cuando se desarrollan las sectas masónicas y rosacruces...; bajo la superficie de este siglo aparentemente coherente y elegante hay todo tipo de fuerzas oscuras en movimiento.” (Berlin, 1999: 74-5).

Hamann fue a favor del Romanticismo, siendo uno de sus primeros defensores. No se supo relacionar socialmente y, sin embargo, estuvo muy protegido y fue respetado por otros filósofos, como Kant y Herder. (Yepes, 2014). La propuesta newtoniana de leyes eternas e inmutables desembocó en un intento de copiar este modelo, con los racionalistas ilustrados, quienes buscaron, igualmente, la correspondencia de estas “leyes eternas e inmutables” para el comportamiento humano, pero Hamann piensa que no se puede conseguir una universalidad en temas que conciernen a la vida humana, que el método científico lo único que haría sería cortar el flujo de esta en segmentos que carecen de su esencia. Opina que se produce una unión entre imagen y sentimiento en la poesía, resaltaríamos el simbolismo de esta y su capacidad de evocar emociones que nos encaminen al Ideal. El símbolo es un pensamiento basado en imágenes, que nos lleva al Absoluto. (Molpeceres, 2012). El alma humana en el individuo se caracteriza por buscar la plenitud en el desarrollo de todas las facultades y cada persona tiene un espíritu particular que no se puede fraccionar o segmentar, ponderando la creatividad del artista que opera según su propia voluntad e ingenio. Una ley general no puede contemplar lo individual y esto precisamente es lo que más valora Hamann, porque es lo realmente auténtico de la vida. De ahí que las lenguas sean distintas y que cada una de ellas esté en conexión directa con la idiosincrasia de su pueblo, por eso a veces no se puede traducir una lengua exactamente con los términos de otra, porque cada una tiene una riqueza propia. De igual manera, Hamann da importancia a los mitos ya que en ellos se puede extraer el pensamiento interno o mental de las experiencias, reflejando lo inefable y el misterio, en definitiva, la poesía de la vida. Hamann influyó en Herder y, a través de éste, sobre Goethe, Hegel y todo el Romanticismo alemán (González Porto, 1963).

Habla de un “vitalismo místico” que intuye la voz de Dios en la naturaleza y en la historia y en esta última reside la novedad de su doctrina, en la creencia mística de la Historia, porque en la naturaleza ya existía con anterioridad, ensalzando el sentido de los mitos, “que ofrecen el misterio en imágenes y símbolos artísticos; sin palabras lograban conectar al hombre con los misterios de la naturaleza.” (Berlin, 1999: 76).

Johann Gottfried Herder (1744-1803), influyó mucho en el Romanticismo. Tres de sus doctrinas destaca Berlin (1999): lo que denomina “expresionismo” (el hombre se expresa, habla, se comunica); la segunda es la de “pertenencia” (lo que significa “pertenecer a un grupo”); y, por último, la concepción de que “los ideales -los verdaderos ideales- son con frecuencia incompatibles y que no pueden conciliarse”. Piensa que tanto para Hamann como para Herder:

“... una obra de arte es la expresión de alguien, siempre es una voz que nos habla. Es la voz de un hombre dirigiéndose a otro hombre..., cualquier artefacto creado por humanos es en alguna medida la expresión, consciente o inconsciente, de la actitud de la vida de su creador. Cuando apreciamos una obra de arte, se nos pone de algún modo en contacto con el hombre que la creó; y la obra nos habla.” (Berlin, 1999: 86-88).

Escribió, entre los años 1784 y 1791, en Weimar -ciudad donde Goethe⁸ le consiguió un cargo estatal en 1776-, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, en cuatro volúmenes, donde estableció la hipótesis de que la naturaleza y la historia humana obedecen a las mismas leyes y que, con el tiempo, las fuerzas humanas antagónicas se reconciliarán; a pesar de estar inacabada, esta obra se considera su aportación más importante al mundo de la filosofía. (Krumpel, 2001). Para Herder, la naturaleza es el medio y fin de la nueva educación, recuperando en cierta medida el radicalismo de Rousseau, aunque para Kant era exagerado, pero entendía la incapacidad de justificarlo o explicarlo a través de las ciencias experimentales. (Yepes, 2014). En los textos *Historia de la humanidad desde un punto de vista cosmopolita*, se muestra en

⁸ Sin embargo, al final de su vida Herder rompió con Goethe y con el clasicismo alemán. Algunos consideran a Herder más poeta que filósofo.

contra de la Ilustración y, por consiguiente, de Kant, aunque este lo destacó como una de las grandes personalidades de la Ilustración alemana -pero, en el fondo, se sentía amenazado por sus escritos, pues hace estremecer a su *Crítica práctica*-. No en vano muchos teóricos posteriores han considerado a Herder como el precursor del romanticismo, ya que ataca al universalismo.

Kant, a pesar de ser maestro de Herder, “detestaba el romanticismo por extravagante” (Yepes, 2014: 109). En sus escritos intenta reflejar la movilidad de la vida, que fluye abierta y espontáneamente junto a la naturaleza, siendo conceptos importantes para él el de “vida” y el de “genio”. Como consecuencia de la historia, tenemos al hombre, su cultura y la propia naturaleza, avanzando siempre hacia el desarrollo. Para él la idea del progreso es una ley universal del espíritu humano. (Krumpel, 2001). La potencia creadora del hombre es consustancial a su libertad, manifiesta en la cultura. El desarrollo de las civilizaciones vendrá en consonancia con la capacidad creadora que tengan sus habitantes; por consiguiente, para Herder no hay un pueblo determinado escogido por Dios en exclusiva; todos han de buscar la verdad. Otro rasgo de romanticismo fue la constante búsqueda por robustecer el sentimiento nacional alemán, el nacionalismo apoyado en la multiplicidad de culturas e individuos, pudiendo enriquecerse mutuamente los distintos nacionalismos. La individualidad, pues, se produce dentro de una conciencia colectiva. Cada individuo nace y crece en un contexto, en una cultura que busca o pondera algunos aspectos determinados. A todas las valora por igual y entre todas se complementan y se pueden aportar conocimientos válidos; cada propuesta social es una posibilidad entre varias:

“... Herder es, sin duda, uno de los padres del movimiento romántico..., cuyas características incluyen la negación de la unidad, de la armonía, de la compatibilidad de ideales, ya sea en el ámbito de la acción o en el del pensamiento” (Berlin, 1999: 96).

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), persigue un sistema de formas universales, a las que se somete el individuo, apoyando como modelo político la monarquía. Defiende el clasicismo alemán; sin embargo, la concepción romántica es distinta porque el individuo romántico piensa que las formas universales lo que hacen es subyugar al sujeto en cuestión y lo que él quiere es auto afianzarse en su espacio, en todos

los sentidos. A la vista de esto, Goethe se mostraba disconforme con los sucesos de la Revolución Francesa y con los pensamientos románticos, que iban en contra -según él- del crecimiento individual de la persona y que sólo podían conducir al caos y a la destrucción. Llegó a decir que el romanticismo era una enfermedad.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es que a finales del siglo XVIII está tan potenciada la lectura que todo el mundo lee y escribe. Goethe presenta dos novelas que ejercen mucha influencia: *Las penas del joven Werther* y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. En *Werther* se da un conflicto sin solución entre individuo y mundo, terminando por suicidarse el joven protagonista. En *Fausto*, sin embargo, se produce una reconciliación entre los dos aspectos: individuo y mundo, pero con fuertes enfrentamientos, con dolor y muerte; presenta un nuevo sujeto moderno, pero fundamentado en el proyecto clasicista. Fausto no consigue dominar el mundo para obtener la felicidad, siendo capaz de vender su alma al diablo, incluso, viajando por el microcosmos y el macrocosmos (Goethe, W. 2001). El poeta hace un Testamento a la humanidad. Veamos estos versos recogidos por Prampolini (1956) donde el moribundo Fausto lanza un desafío a Mefistófeles: “Esta es la última conclusión de la sabiduría:/merece la libertad y la vida/ sólo aquel que tiene que conquistarlas cada día”. Goethe, en definitiva, se manifiesta a favor del clasicismo, su modelo va en contra del romanticismo, pues el individuo debe ser auto disciplinado y controlado.

Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805), continuó la doctrina kantiana y llevó la ética y la estética de Kant hacia el “idealismo postkantiano”. Inwood (2001), en su contribución a la *Enciclopedia Oxford de filosofía*, apunta sobre él que: “Su principal interés estaba en el papel del arte y la belleza en la vida y la historia del hombre racional”; defendía que el hombre era capaz de elevarse por encima de la naturaleza, subyugándola a su “libre y moralmente encausada libertad”. “El arte moderno [romántico] conforma una cultura del anhelo, en la que predomina frente a la objetividad antigua, la subjetividad (Bozal, 2010: 208). El filósofo, poeta y dramaturgo hace referencias constantes a la libertad espiritual, o a la “independencia”, que enlaza perfectamente con el arte romántico (poesía y plástica):

“Si el hombre es libre, no debe serlo simplemente para cumplir con su deber, sino para entre darle lugar a la naturaleza o cumplir libremente con su

deber. Debe elevarse por encima del deber y de la naturaleza y poder elegir cualquiera de ellos” (Berlin, 1999: 114).

Según Schiller el hombre pasa por tres estadios: el *salvaje*: de “necesidad” o “instinto” (“el hombre es gobernado por la materia”); el *bárbaro*: “racional”, existen “tabúes”, como una autoridad racional, (“los hombres adoptan principios absolutos”); el *arte*: adopta la actitud de “jugador” (“liberación a través del arte”). Para Schiller, al igual que para Kant, el arte debe parecer un juego, no se debe ver la “lucha” del creador por conseguir su obra, por lo tanto, hay que buscar una reconciliación de la naturaleza y de los “severos mandamientos que reprimen y reducen el ámbito de nuestra vida”, consiguiendo esto siempre que el artista se coloque en posición de imaginar o inventar libremente: “... por fin, si pudiésemos convertir el imperativo de las reglas en una operación natural, prácticamente instintiva, completamente libre, armoniosa y espontánea, nos salvaríamos” (Berlin, 1999). Esto conduce a una idea muy interesante en la historia de la filosofía, es la capacidad de “crear” que tiene el hombre, los ideales se inventan. Su drama *Los bandidos*, 1777-80, muestra del *Sturm und Drang*, es una apasionada condenación de una sociedad cínica y degenerada, fue representado con éxito en Mannheim; sin embargo, no agradó al Duque Carlos Eugenio. Schiller, amonestado y encarcelado en Stuttgart, huyó a Mannheim y más tarde a Bauerbach. En 1784 escribió la tragedia histórica *La Conjuración de Fiesco en Génova*, con temas de política y de seducción del poder. En 1789 consiguió, gracias al interés de Goethe, la cátedra de Filosofía e Historia en la Universidad de Jena. Escribió *Los Artistas* en 1789, obra en la que el arte aparece cantado como guía hacia el ideal de la armonía humana. (Prampolini, 1956). A Schiller le impactó favorablemente la Revolución Francesa, al principio, pero según se fueron desarrollando los acontecimientos que derivaron de ella y, sobre todo, a partir de 1792, cuando el pueblo ejecutó a Luis XVI y casi a dos mil personas más, experimentó un rechazo contra la Revolución, aunque no contra los propósitos de libertad, pensando que los hombres no estaban interiormente preparados para hacer buen uso de ella (Safranski, 2009).

Fruto de la amistad que mantuvo siempre con Goethe, escribió en 1795 *De la poesía ingenua y sentimental*. Safranski (2009) piensa, en contra de Schiller, que el arte griego es de todo menos ingenuo, “más bien es digno de notarse cómo a partir de un

“bello caos” de los impulsos nació la forma lograda”. En 1801 redactó, uno de sus mayores textos filosóficos, *De lo sublime*, fruto del estudio de Kant y del pensamiento y arte clásicos. Reflejo poético del ya maduro ideal de moderación, libertad, dignidad y belleza son las poesías denominadas “sentimentales”. Fundó varias revistas y en algunas de ellas colaboró estrechamente con él Goethe. Schiller diferencia el Estado natural, que está construido sobre la fuerza física, del Estado libre, que se fundamenta en principios morales. A su vez, los estados se asientan sobre dos campos distintos y parece ser que irreconciliables, pero que se necesitan: la naturaleza y la moralidad. Igualmente, al hombre le atribuye dos impulsos y se forma gracias a ellos: el sensible, que constituye al “hombre en el tiempo”, con una constante percepción sensible (materia y naturaleza), atiende a lo particular; y el formal, que constituye al “hombre absoluto”, con personalidad (armonía y legislación), atiende a lo universal. Se puede considerar un tercer impulso que es el de juego.

La idea de juego planteada por Kant⁹, la retoma Schiller diciendo que, precisamente en el juego reside la esencia del hombre, ya que mediante el mismo se puede pasar de la naturaleza a la cultura y permite ejercer la libertad. Piensa que lo bello es vida, que en una obra de arte verdaderamente bella el “contenido no debe ser nada”, “la forma debe serlo todo”, ya que el secreto de los grandes artistas consiste en saber borrar la materia con la forma. La belleza y el juego están íntimamente relacionados. Safranski dice: “El hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar nada más que con la belleza”. (Safranski, 2009). Schiller llama independencia a la libertad. Su teoría de lo trágico sirvió como base al Romanticismo, ve en la educación estética una posibilidad favorable para recuperar la edad de oro, en la que no se haya truncado la libertad de la necesidad, ni la razón de la pasión. (Yepes, 2014).

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), radicalizó el concepto kantiano de libertad. Escribió *Doctrina de la ciencia*. Entiende el yo únicamente cuando se le opone una resistencia, llamada el “no-yo”, el individuo se reconoce en lo que Fichte llama *Anstoss*

⁹ Kant dice que el arte es un juego y el oficio una labor, lo cual no quiere decir que no se debe tomar en serio el arte, sino más bien que la obra de arte debe aparecer y parecer liberada de toda regla, que no se note la lucha del creador para sacar a la luz su creación.

(impacto). El yo se pretende imponer a la materia, se aprehende como acontecimiento, no como hecho dado. La libertad productiva del yo, el “yo soy”, está presente en todos los ámbitos de la vida, poniendo Fichte como ejemplo de este “yo soy” la Revolución Francesa, que hizo cambiar el curso de la historia. El mundo natural no depende del hombre, sin embargo, sobre su base, construye el mundo propio, la cultura, que sirve para reinterpretar el mundo natural. Rudiger dice que, según Fichte, nos valemos del conocimiento para llevar a cabo la acción, la actuación. (Safranski, 2009). El mundo del espíritu se construye a partir de las sensaciones originarias, prístinas, que vienen del mundo natural, pero cada individuo le da su interpretación, su realidad, que puede ser muy variada, eligiendo desde la libertad creadora. Por otra parte, hay que tener en cuenta el concepto de “imaginación”, que puede haber de dos tipos: una consciente (yo empírico) y otra inconsciente (yo trascendental). Según Fichte, el individuo sólo tiene acceso a la imaginación consciente; al yo trascendental no se puede acceder de manera consciente, por lo que es interesante extender el ámbito del yo empírico sobre el trascendental. El espíritu, al mismo tiempo que es trascendente a todas las personas, sin embargo, pertenece a cada una individualmente. La idea nacionalista de Fichte la copian otras naciones europeas, como Francia e Inglaterra. Fichte defendió a ultranza la idea de “libertad”, contrapuesta a “necesidad”. Él defendía que las vidas no dependen del conocimiento contemplativo:

“El conocimiento es saber cómo sobrevivir, qué hacer, cómo ser, cómo adaptar las cosas a nuestras necesidades, saber, en definitiva, cómo vivir de un modo semiatleta, semiinstintivo... <<no actuamos en respuesta a nuestro saber>>, dice Fichte, <<actuamos porque estamos llamados a actuar y esto deviene en conocimiento>>. El conocimiento no es un estado pasivo” (Berlin, 1999: 123).

Para Fichte las cosas son lo que son porque las determinamos de ese modo. Los animales aceptan lo que la naturaleza les ofrece, simplemente, sin preguntarse algo, sin embargo, cogen de la naturaleza lo que quieren y porque quieren. Dice Fichte: “Ser libre no significa nada; ganar la libertad, en cambio, es celestial”. Y en contra de lo que se venía pensando en el siglo XVIII, Fichte piensa que la “cultura no sirve de freno a la violencia... el único freno a la violencia no era la cultura sino alguna forma de

regeneración moral; el hombre debe ser y debe hacer” (Berlin, 1999: 124-5). El hombre es acción continua.

Escribió un ensayo de una crítica de toda revelación, aplicando la filosofía kantiana a las ideas de la religión. (González Porto, 1963). Poco a poco, Fichte pasa a considerar al hombre no como individuo, sino en comunión con otros hombres, los de una misma nación, por lo que se convierte en un “vehemente patriota nacionalista alemán”: “Ser libre es estar libre de obstáculos, es hacer libres a otros, es ser capaz de sobreponernos a cualquier obstáculo mientras desarrollamos nuestro poderoso instinto creativo.” (Berlin, 1999). Aquí tenemos las raíces del nacionalismo. En 1799 cuando fue acusado de ateísmo, del que se defendió, pero no encontró apoyos, se fue a Berlín, y entró en luchas estéticas con sus adversarios¹⁰, “reconstituyó la doctrina de la ciencia y dio cursos privados”. Experimentó un profundo cambio, evolucionando hacia un “espiritualismo trascendente teísta, estableciendo las bases del nacionalismo alemán”. De 1807-1808 son sus *Discursos a la nación alemana*. En 1810 formó parte de la plantilla de profesores de la recién inaugurada Universidad de Berlín, de la que llegó a ser Rector. (González Porto, 1963).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) define la música como arte del sentimiento invisible. En su *Estética*, publicada en 1835 por un discípulo, establece tres etapas en el desarrollo del arte: simbólica, clásica y romántica. En esta, habla de tres tipos de arte, con una relación dialéctica entre sí: pintura, música y poesía. La música, a pesar de no utilizar palabras, expresa, a través del sonido, el sentimiento subjetivo más que las otras artes, sin abandonar el ámbito del auténtico arte genuino. Destaca la temporalidad de la música, que representa el ideal al que aspira todo arte. Se involucró, en la década de los noventa, del siglo XVIII, junto a dos estudiantes más, alemanes, Hölderlin y Schelling, quienes, enardecidos por la Revolución Francesa, deciden crear una asociación secreta para organizar la próxima revolución, pero esta vez será en el mundo de las ideas, sin levantamientos violentos, sin luchas con armas, pretendiendo situar al hombre en el mundo desde la libertad, idean el programa del Idealismo Alemán. “Con el ser libre,

¹⁰ Es importante no perder de vista que en el siglo XVIII se institucionalizó la Estética como ciencia.

autoconsciente, emerge, simultáneamente, un mundo entero”. El individuo ya no tiene que “actuar como si fuese libre”, sino que actuará “siendo libre” y para conseguirlo el Estado debe desaparecer y, en su lugar, sustituirlo por el pensamiento del hombre como ser dotado de libertad, en el mundo del espíritu. (Hegel, 1978).

Safranski, (2009) dice que lo que hicieron estos jóvenes audaces fue un “cambio de paradigma”. El progreso del desarrollo dio por modelo a la clase burguesa, dándose dos rompimientos: Separación entre razón y sentimiento; y la separación, igualmente, entre los más humildes y los burgueses, que cada vez se distancian más. En la conciencia de ese desgarramiento hay, también, dos abstracciones: la ilustrada; y la de que las nuevas relaciones productivas pueden ir creando un nuevo mundo lentamente (Ripalda, 1978). Razón y sentimiento, por una parte y, por otra, pueblo y burguesía, que Hegel se propone reconciliar con un espíritu combativo envidiable. Los tres amigos redactaron el primer proyecto, pero es Hegel quien toma la iniciativa de llevar a cabo el más ambicioso. La formación de Hegel, al igual que la de Schelling, es teológica. Al principio vive una fase de asimilación de conceptos y de sentimientos y no escribe mucho, se preocupa en temas como conseguir aceptar la religión por medio de la razón, y con sus compañeros y amigos, ya citados, Hölderlin y Schelling, se le ocurre identificar el Reino de Dios con la fraternidad universal de los hombres libres (Safranski, 2009).

Hegel, revolucionario de la dialéctica, piensa que la Revolución Francesa constituye la introducción de la verdadera libertad (Martí, 2009). La dialéctica de Hegel aparece fragmentada, por comodidad y valor pedagógico, en tres fases llamadas: “tesis”, “antítesis” y “síntesis” que son los tres momentos de un proceso evolutivo del alma humana que se repite, igualmente, por el hallazgo de la verdad. Él pensaba que lo real es racional. Pero lo bien cierto es que el idealismo va perdiendo fuerza hasta llegar al conformismo, volviendo a adquirir importancia el concepto de naturaleza (Mayos, 2014).

De 1801 a 1803 Hegel trabaja con Schelling en Jena; tras la partida de éste a Würzburg, se distancia intelectualmente y en 1806 aparece su *Fenomenología*, dando comienzo la etapa más importante e impresionante de la historia de la filosofía occidental, según muchos historiadores y filósofos posteriores (Honderich, 2001).

Hegel es consciente de la nueva época en que se encuentra, pretendiendo abarcar todos los ámbitos de la actividad humana, valiéndose, en primera instancia, de la

racionalidad; intenta construir el mito de una racionalidad omnipresente y todopoderosa. Habermas dice que hay que tener en cuenta el desgarramiento que está sufriendo el individuo en esta situación histórica, y, por consiguiente, Hegel, quien llega a la conclusión de que ni la religión ortodoxa ni la ilustrada han sido capaces de superar la oposición. Él piensa que para que una religión sea válida debe ser capaz de poner en práctica los derechos mediante la razón y esto se consigue a través de la vida pública. Propone una religión que lleva mezcla de la ortodoxa y la racional, de ahí el mito de la razón, quiere crear una nueva conciencia colectiva, acorde con la situación histórica “un nuevo sujeto que sea capaz de constituir la utopía de libertad con la que Hegel soñaba con sus compañeros de Tubinga” (Habermas, 1989).

Hegel, con su mitología, en definitiva, lo que pretende es propiciar un mundo donde el hombre pueda ser libre y racional. Para poder pensar correctamente la historia propone *Fenomenología del Espíritu*, donde sugiere al hombre instalar un nuevo paradigma de comprensión del mundo en la conciencia de los hombres, a través de su lectura. La razón se cimienta en el arte y en la religión y se expresa en formas de creación: en la reflexión sobre la naturaleza, sobre la individualidad y en las actitudes críticas. Está desarrollando su mitología de la razón que se convertirá en una mitología social e histórica y que influirá en su transformación marxista (Martí, 2009). Piensa que el arte ha dejado de servir a la humanidad en la sociedad en la que se encuentra, pues es incapaz de aprehender su objeto. Con la actividad estética el espíritu se libera y se expresa en formas sensibles, intuitivas. Con el Romanticismo el arte apunta a lo Absoluto, lo intuye, pero sólo eso, se queda en la intuición y debería ir más allá. Hegel piensa que religión, arte y filosofía se ocupan del mismo objeto: lo divino-absoluto-infinito, con dos maneras distintas de presentarlo; “la religión no es capaz de salir del ámbito de la representación mito-poyética, mientras que la filosofía lo alcanza mediante la razón unificadora y el concepto” (Châtelet, 1976:185). En otra obra posterior, la *Ciencia de la lógica*, revisa las categorías de la lógica y el pensamiento, de acuerdo con su nuevo criterio y en el *Compendio de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, donde siguiendo la misma línea, analiza todas las manifestaciones del saber humano. La filosofía se convierte en narradora, pero no puede sustituir a la religión porque no globaliza las aspiraciones del pueblo:

“Lo que la razón filosófica puede obrar es, en el mejor de los casos, una reconciliación parcial, sin la universalidad externa de aquella religión pública cuyo cometido era transformar al pueblo en racional y a los filósofos en sensibles. Pues es precisamente ahora cuando el pueblo se siente abandonado por sus sacerdotes devenidos filósofos”. (Habermas, 1989: 52).

Hegel se dio cuenta de no mover los corazones del pueblo en la conclusión de la *Fenomenología*, el mito nació muerto. Por eso posteriormente creó su concepción de Estado con una idea bastante alejada de la que elaboraron los tres amigos en Tubinga. La moralidad subjetiva y privada deviene, con la religión, al espacio público o colectivo y se pasa a actuar en el campo de la eticidad, que hasta entonces lo hacía exclusivamente a nivel familiar. Hegel no pudo construir ese mito, aceptando, entonces, el Estado como necesario. En 1821, en su obra *Principios de la filosofía del derecho* acepta, finalmente, que la eticidad se realizará en el Estado (Ripalda, 1978). Hegel acepta el Estado como una creación, entre otras, del espíritu humano y precisamente las superaciones o síntesis de las actitudes estética y religiosa se llevarán a cabo en el Estado, aunque una información aparentemente contradictoria se puede leer en la *Enciclopedia*, donde se afirma que esa síntesis se llevará en la filosofía, pero esa aparente contradicción queda superada al decir que la filosofía-ciencia, cuando se desarrolle plenamente, es cuando el Estado estará en condiciones de realización de la eticidad, demostrando Hegel una sumisión al Estado, al igual que otras sumisiones ante la realidad, dijo en su *Enciclopedia*: “Todo lo real es racional”, por lo que todo lo que es o será obedece a la racionalidad. Termina con el famoso conformismo filosófico, porque admite que lo más sensato es no hacer nada y aceptar la realidad tal cual nos venga. Vemos a un Hegel muy distinto del que redactara el *Primer Programa*. Su pensamiento, o corriente filosófica, deja de ser idealista, romántica, para pasar a ser sirviente de lo que es.

Friedrich Schlegel (1772-1829). Presenta lo romántico como el producto de una sociedad aristocrática y feudal que se perpetúa en el tiempo (Yepes, 2014). En *Las Ponencias sobre el Arte y la Literatura Dramáticos*, que ya se habían traducido en 1814 al francés, se mostraban los procesos interculturales de mediación del romanticismo alemán. En sus ponencias sobre las bellas letras entre 1801-1804, Schlegel ya mostraba su crítica a la Ilustración (Krumpel, 2001). Muchos románticos intentan afrontar la vida

como si fuera un gran espacio lúdico, idea introducida por Schiller en su teoría del juego y desarrollada por el lingüista Friedrich Schlegel en su idea sobre la ironía que era vista como figura retórica, un tipo de sátira, o bien desde un punto de vista socrático, ilustrada (Safranski, 2009). La ironía romántica es una forma de reflexión, sobre la actitud romántica del mundo y de la vida (Krumpel, 2001). Intentan ver la vida desde un punto de vista desinteresado, por lo que cualquier frase se puede situar en otra perspectiva más amplia, y de esta manera se quita importancia a la frase, se convierte en finita y en infinita la dimensión relativizada y desmentida (Safranski, 2009). Lo infinito se convierte para Schlegel en algo inaprensible, inefable, en definitiva, en el caos y tiene varias dimensiones, empezando por el propio individuo: cada yo es una fuente ilimitable de caos, por eso nunca se terminará de comprender uno a sí mismo, ni a los demás. Cualquier enunciado si se profundiza sobre él se convierte en incomprensible, luego, en realidad el hombre juega a que se entiende con otros hombres y utiliza frases entendibles, pero analizadas más profundamente, dejan de tener sentido (Safranski, 2009).

Schlegel da un paso más adelante, diciendo que la ironía se aplica del mismo modo a todos los aspectos del discurso y comportamiento humanos, quitándoles, entonces, importancia. A partir de 1795 el juego irónico se abre al espíritu, ganando fuerza la idea de poesía universal, abriéndose a otras artes, mezclándose, incluso lo épico, lírico y dramático. Y aceptándose, igualmente, la reflexión y la ciencia, de tal manera que lo infinito fusiona a la poesía, filosofía, ciencia y política. Tomarse la vida como un juego implica, por tanto, actuar irónicamente, y ese actuar trata, como hemos visto, de extenderse a todos los ámbitos. Safranski cita a Schlegel: “La Filosofía es la auténtica patria de la ironía, es una bufonería trascendental”. (Martí, 2009). La visión irónica romántica es aceptada enseguida en los círculos de los hermanos Schlegel, Novallis, Tieck, Hoffmann, Schelling y Hamann, entre otros. En literatura se acepta inmediatamente, incluso algunos lo asumen con talento antes que el propio Schlegel. Tieck ya utilizaba la ironía antes de que Schlegel acuñase el término (Safranski, 2009: p. 62). En *Sobre el Estudio de la Poesía Griega*, diferencia lo clásico y lo romántico. Pasa de considerar a la poesía griega como el ideal político a defender que toda poesía debería ser romántica (Molpeceres, 2012). Gusto por el mito: Progresivamente los burgueses van cambiando sus gustos, interesándose cada vez más por los misterios exóticos de Oriente.

Aparece un nuevo tipo de concienciación: “lo otro”, que hace que los individuos revaloricen el mito y quieran conocer las huellas lejanas de nuestros antepasados. Hemos visto antes, cómo los conceptos se escapan a su significado y el hombre romántico intenta buscar y encontrar la faceta irracional de la vida a través de los mitos, ya que éstos tratan temas, en cierta medida, irracionales, inarticulables, oscuros..., según términos de Berlin, quien nos dice:

“... los mitos son a la vez imágenes capaces de ser contempladas con relativa tranquilidad por la mente y también algo perpetuo, que pasa de generación en generación, que se transforma con la transformación de los hombres, y que constituye un inagotable suministro de imágenes relevantes, que son, a la vez, estáticas y eternas”. (Berlin, 1999: 173).

Por otra parte, no sólo se fundamentan en los mitos del pasado, sino que crean sus propios mitos, a través del arte, relacionando la existencia del hombre con fuerzas ocultas.

Wilhelm H. Wackenroder (1773-1798), a pesar de vivir sólo veinticinco años, dejó unas ideas estéticas sobre la música muy interesantes, ya que veía en ella un lenguaje privilegiado. Nació y murió dentro del mismo siglo XVIII, pero muchos lo consideran el primer romántico. Perteneció al cenáculo de Jena, creando la Revista *Athenäum*. Entre sus miembros, además de Wackenroder, destacan: Schlegel, Wilhelm, Schelling, Hardenberg (= Novalis) y Steffel, entre otros. Hernández (2019) piensa que gracias a ellos estalló en Alemania un “ambiente muy cargado de electricidad intelectual”. Habla de una auténtica revolución, diciendo que, a diferencia del siglo XVIII, con la Ilustración, destaca la Filosofía; sin embargo, en el siglo XIX se puede hablar de una cultura literaria: novela, historia, ensayo político, arte..., todo adquiere un protagonismo cultural, en “detrimento de la producción intelectual estrictamente filosófica”.

“El gran mérito del Círculo de Jena está en lo que ni Kant ni Goethe fueron capaces de hacer, a saber, comprenderse mutuamente, esto es, hacer de la filosofía el motor de la literatura y de la literatura forma de expresión de la razón.” (Hernández, 2019: 18).

Wackenroder, junto a su amigo escritor Johann L. Tieck (1773-1853), quien le editó su obra completa, dejó una honda huella en los filósofos posteriores, a pesar de su corta vida, suceso que hizo que no pudiera terminar de asentar sus ideas. No obstante, en

materia de música dejó unas pautas muy contundentes, pensando que el verdadero entusiasta del arte adopta una actitud contemplativa (no del crítico), captando, de esta manera, la verdadera vida del arte, abandonándose al goce de la obra en su totalidad, mientras que el crítico se dedica a analizar la obra de una manera científica, a escudriñarla, convirtiéndola en objeto, en algo muy frío, dejando atrás el sentimiento y limitándose al intelecto. Él ve la música como un lenguaje privilegiado, superior a las demás artes, por su capacidad expresiva y por su afinidad con el sentimiento humano. La música es el sentimiento en sí mismo, por lo cual, no necesita palabras. Algunos pensadores creen que Wackenroder consigue trastornar la concepción “iluminista y racionalista de la música” (Fubini, 2005).

Friedrich Schelling (1775-1854), tiene una doctrina estrechamente vinculada con la música; divide las artes en figurativas y de la palabra. Entre las primeras, se encuentra la música, la pintura y la plástica (escultura y parte de la arquitectura). Divide la música en tres elementos: el ritmo (elemento real), la modulación (representa el ideal) y la armonía-melodía (síntesis o unidad de los dos primeros). Fubini (2005) recoge: “Mas es el ritmo el elemento de mayor importancia entre todos, hasta tal punto que se puede decir que el <<ritmo es la música dentro de la música>>” La música para Schelling es una “revelación del Absoluto”, un arte privilegiado en doble sentido, por su relación con las estructuras elementales del universo y con las de nuestra conciencia. Él piensa que la completa manifestación de lo Absoluto, el universo, es, en sí misma, una obra de arte. (Copleston, 1975).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) aún dio más importancia a la música, ya que la ve como una imagen directa del mundo, considerando que todas las artes buscan un mismo fin, pero la música tiene una posición de privilegio absoluto, ya que es capaz de plasmar la Voluntad en todos sus grados, mientras que las otras artes sólo pueden representarla. (Schopenhauer, 1942). El efecto de la música tiene un poder mayor que el de las demás artes. En definitiva, para él, el mundo fenoménico (naturaleza) y la música, son dos expresiones distintas de la misma cosa. (Schopenhauer, 1993). Prefería la música pura, instrumental, a la vocal, puesto que, si hay palabras, te obliga a ir hacia un camino distinto, posiblemente, que si no las tiene. Su concepción de la música va orientada hacia una estética formalista, afirmando que “la música no guarda relación directa con los

sentimientos, así como en la de que no puede ni debe suscitar sentimientos determinados en el oyente” (Fubini, 2005).

Henri B. Stendhal (1783-1842), este novelista francés trata sobre la música, sin conocerla bien. Habla mucho de la felicidad o tristeza que puede evocar la música, que tienden unas veces a separarse, otras a contraponerse y, finalmente, a aproximarse. Se convierte, según Fubini, en un poco de crítico, teórico y filósofo de la música. Dice:

“Un agudo investigador del pensamiento musical de Stendhal [Magnani], ha hablado con justicia de <<música de la felicidad>> y, en efecto, es ... a ese tipo de escucha al que se entrega constantemente Stendhal con ocasión de sus frecuentes visitas a los teatros milaneses o boloñeses; ...” (Fubini, 2005: 303).

C. J. Heinrich Heine (1797-1856), este poeta y filósofo alemán tiene un temperamento diferente a Stendhal. El Romanticismo toma un cariz distinto en Alemania, Francia e Italia, según sus antecedentes históricos. Los alemanes anhelaban la infinitud, en Francia vivían con sus recuerdos de la Revolución francesa y de las gestas de Napoleón, y los italianos del catolicismo de Manzoni y los residuos del sensismo iluminista. Para Heine es muy importante la ingenuidad del artista, tanto es así, que la pone por encima de la perfección formal, que es fría y árida. La falta más grave en la que puede incurrir un artista es la escasez de ingenuidad. Llegó a decir que el compositor Mendelssohn no logró atraer al público por falta de genialidad, y es que para Heine hay una relación importante entre la música y el público. Dadas las diferencias de las artes, también va surgiendo un público especializado para cada una de ellas; en música, hay un público que se inclina más por la sinfónica o de cámara; otro por la ópera o zarzuela, etc., hasta que, en el siglo XX, Forns (1948) ya distingue entre los dos aspectos que se puede considerar al público: en sentido lato y vulgar es “aquel que consume o paga el arte”, pero en sentido restringido y estético “sólo se puede considerar como tal a quien es capaz de atender y entender la forma expresiva de una idea bella”. Es de destacar la importancia que va adquiriendo el oyente, llegando a preponderar hasta tal punto que, en el siglo XIX, los compositores quieren “imponer” su voluntad, pero terminan componiendo las obras que solicita el público. Precisamente, en busca de la comprensión mejor del espectador, los creadores, para conectar con el público mejor, para que aprehendan lo que están describiendo, ingenian o inventan la música programática. Anteriormente los

compositores ya hicieron intentos de música descriptiva, con éxito, como, por ejemplo, *La batalla*, de Andrea Gabrielli (1533-1585); *Las estaciones*, de Antonio Vivaldi (1678-1741); *Sinfonía de los juguetes*, de Leopold Mozart (1719-1787); o *La Pastoral*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), entre otras. Pero el mérito está en que, precisamente, en el Romanticismo es cuando se constituye como género, sobre todo con el poema sinfónico. La música estaba ligada totalmente a obras literarias, que describía sólo con sonidos musicales (sin palabras). Se suele tomar como referencia *La sinfonía fantástica: episodio de la vida de un artista*, de Héctor Berlioz (1803-1869), compuesta en 1830. Liszt le da mucha importancia.

Auguste Comte (1798-1857). Funda la sociología o el positivismo aplicado a la sociología, término que cogió del filósofo francés Claude Saint-Simon (1760-1825), donde el saber es posible a través de la experiencia adquirida por los sentidos. Establece una identidad entre el conocimiento científico y el conocimiento filosófico, a veces se subordina el segundo al primero. La historia ya no se limita a una acumulación de acontecimientos, sino que se ve como un proceso de evolución lógica. Se le da más valor al estudio de las lenguas y del folklore, el positivismo también acepta con muy buenos ojos la burguesía y defiende el orden social. Comte es representante filosófico de la Restauración, entusiasta de la ciencia, burguesa, hija de la Revolución Industrial, y defensor, ante todo, de la estabilidad, naciendo la Filología y desarrollando el indoeuropeo, mediante la comparación de lenguas.

La filosofía queda devaluada a favor de la ciencia: el positivismo de Comte y el empirismo británico de Stuart Mill (1806-1873), son súbditos de la ciencia. Con el desarrollo de las ciencias, las religiones van perdiendo credibilidad, pues los descubrimientos biológicos, geológicos o históricos van demostrando cosas distintas. El agnosticismo que profesaban las minorías ilustradas se extiende a gran parte de la población, hasta llegar a atacar activamente a la Iglesia. El positivismo de Comte lleva a querer instaurar una nueva religión, con su nueva mentalidad y en 1849 instaura un nuevo calendario. Habla de una sobrecarga emocional que necesita expresarse en las manifestaciones religiosas, creando una catarsis colectiva, que hace la función de mito, sin serlo; de esta manera, se propone reactivar el fetichismo, con procesiones públicas, llantos y desmayos, es decir recuperar la religión visceral, para dar salida a las angustias

espirituales de la nueva sociedad industrial. Este proyecto fracasó rápidamente y los positivistas posteriores consideraron un episodio fantasioso de la última etapa de Comte.

El discurso científico es el gran protagonista de este periodo, ya no valen las verdades presentadas por otros cauces que no sean los científicos, ni siquiera la filosofía. El mundo sólo puede ser comprendido por la ciencia experimental, aliada con la fuerza industrial y la ideología burguesa. El positivismo es un ejemplo de este hecho, al relacionar, verdad con verdad científica. Igualmente, el pragmatismo norteamericano afirmaba que el éxito de un pensamiento venía determinado por sus efectos en el mundo. De todas formas, no se puede relacionar gratuitamente la ciencia y su éxito práctico con la *verdad*. No se debe conceder primacía a un aspecto con respecto del otro, sólo porque el primero nos proporcione bienestar, es decir, éxito práctico, pero el salto que lo relaciona directamente con la verdad es ilegítimo, época en la que hasta los mismos filósofos casi se avergüenzan de no ser físicos, como diría Ortega y Gasset (1883-1955), máximo exponente de la teoría del perspectivismo y de la razón vital e histórica, situado en el movimiento del Novecentismo, autor de *La rebelión de las masas*. Para concluir, se pueden condensar las formas de racionalidad en una sola: la razón burguesa, industrial y productiva y se impone el mito de la ciencia. Hay que considerar que para la existencia humana la imposición de este mito es terrible, pues eclipsa cualquier otro. No es una razón de fines sino de medios.

Karl Marx (1818-1883) conocido por desarrollar el socialismo científico, el comunismo moderno y el marxismo, en su búsqueda de un mundo mejor estudia al hombre a partir de la ciencia. Así, vemos cómo el sueño de la razón, progresivamente, ha desembocado en el nihilismo, rompiendo el equilibrio entre naturaleza y libertad. Max Horkheimer (1895-1973) piensa que el hombre disipó el sentido de la vida cuando perdió la capacidad de establecer los fines de la vida humana. Marx recibió una educación liberal, con ideas ilustradas y progresistas; su familia pertenecía a la pequeña burguesía. Al pasar Federico-Guillermo IV al gobierno, expulsó a toda la izquierda hegeliana del ámbito académico y su política represiva, en la que incluye a Marx. Entonces se puso a trabajar de periodista, pero tampoco tuvo más relevancia por sus escritos tan enardecidos. Conoció a Engels (1820-1895) y estudió la economía política y en 1848 ya termina su *Manifiesto Comunista*, donde habla de la lucha de clases como motor de la historia y en

1859 termina su *Contribución a la crítica de la economía política*, que muchos consideran como el principio de su proyecto. En 1864 crea la Asociación General de Trabajadores. En 1867 escribe su obra más importante, *El Capital*, donde habla de la nueva ciencia del materialismo histórico. En ella acomete demostrar científicamente la llegada de la utopía, es decir, el comunismo. Pretende tratar de manera científica la historia. La disciplina científica se llama materialismo histórico, que trata la lucha de clases y teoría de la revolución. El marxismo es una nueva práctica filosófica y su planteamiento es en tres niveles: el económico, el político y el ideológico. (Châtelet, 1976). Las relaciones de producción incluyen: Los agentes de producción: trabajadores. El objeto: naturaleza. Medios de trabajo: las fuerzas productivas.

La industria capitalista utiliza la forma más extrema de explotación. Piensa que el contrato de trabajo es una forma de explotación, puesto que el salario recibido es inferior al trabajo realizado, llevándose el dueño la plusvalía, siendo pues un engaño, donde el explotador hace creer al explotado que es libre. Habla del “aparataje político”, que mantiene, mediante la fuerza este orden de cosas, mientras que el “aparataje ideológico” se encarga de justificarlas de cara al público y de imponer su ideología, la de la clase dominante. En su *Manifiesto* ya dijo que la lucha de clases es el motor de la historia:

“Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día, es una historia de luchas de clases. Libres y esclavos, patricios y plebeyos, barones y siervos de la gleba, maestros y oficiales; en una palabra, opresores y oprimidos, frente a frente siempre, empeñados en una lucha ininterrumpida, en una lucha que conduce en cada etapa a la transformación revolucionaria de todo el régimen social o al exterminio de ambas clases beligerantes”. (Marx, 2000).

Marx se esfuerza por potenciar constantemente a la clase obrera, la clase explotada, desenmascarando, a nivel ideológico, la opresión de la clase burguesa y diciendo él mismo que con su obra *El Capital* ha lanzado contra la cabeza de la burguesía “el más terrible misil” (Marx, 1968a). Utilizó toda su energía y salud para la construcción de *El Capital*, es una obra en la que creía profundamente, porque piensa que ha encontrado el verdadero mecanismo de la historia, constituido como ciencia. Precisamente intenta crear su mito a partir de la verdad que ofrece la ciencia, ya que el discurso filosófico y el teológico-religioso no gozan de prestigio y tiene claro que el

terrible destino del obrero y del burgués que vive en la banalidad constante, en un mundo loco y despiadado, debe ser cambiado, mejorado y, en definitiva, salvado. El discurso científico es, pues, el mejor medio para constituir un mundo mejor, saltando del socialismo utópico al socialismo científico. En realidad, su teoría tiene mucho de filosófica e, incluso, de metafísica.

Lo que también ha hecho es, si consideramos su teoría como científica, demostrar *científicamente* que la lucha de clases es el motor de la historia; esta lucha culminará necesariamente en la dictadura del proletariado y en el advenimiento del socialismo; y, una vez la clase obrera ha conseguido el poder, destruirá progresivamente la diferencia de clases y el aparato represor, hasta conducir a la humanidad del socialismo al comunismo, es decir, la sociedad sin clases. Piensa que “el comunismo es la verdadera solución del conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre...” (Marx, 1968b). Aunque no está muy claro que quede científicamente demostrado, sí que es cierto que Marx consigue instaurar un nuevo mito en la historia de occidente y que algunos comparan con un cristianismo secularizado y dicen que se trata más de un arma política que de una cosmovisión. Hay que tener en cuenta que *El Capital* se publicó en 1867, estamos a mediados del siglo XIX, donde el hombre, encada una de su especialidad, sea artística, filosófica, económica..., quiere defender la individualidad, potenciarla y beneficiarla, ponderándose como “libre”.

Franz Liszt (1811-1886) da mucha importancia a la música programática (poema sinfónico), puesto que para él la música pura sólo comunica una expresión abstracta del sentimiento humano, de manera impersonal, mientras que la música programática comunica la universalidad concreta. Tenemos, pues, a los compositores que, según dónde pongan el acento, dentro de la asemantividad de la música, se acercan a una estética de la forma o a una estética del sentimiento. En el primer caso, la música restituye la expresividad a un nivel metafísico y, en el segundo, la música comunica el sentimiento con sus matices y grabaciones, a nivel de expresión.

El siguiente paso de estos “músicos filósofos” lo tendríamos representado con Richard Wagner (1813-1883), lo que él hace, para conseguir mayor expresión, es buscar una fusión de todas las artes. Si bien es cierto que anteriormente ya hay intentos, por ejemplo, con Beethoven, con Weber, y con los músicos programáticos; con Wagner, la

idea de “arte total” aplicada a su pensamiento musical y filosófico, supuso una revolución. Y esto lo consigue con el *drama*, rechazando la ópera tradicional. Con Wagner “se pone de manifiesto que, para él la música no es, de por sí, autosuficiente. La música es el lenguaje de los sentimientos; <<el lenguaje inmediato del corazón>>”. Wagner utilizaba el término de *revolución* en el sentido de regeneración, renacimiento, purificación, redención de la humanidad (Fubini, 2005). Arnau opina que, aunque supone una ventaja que el propio compositor haga el libreto y la música, en este caso: “la literatura de Wagner es un tanto escolar: riosos en las rimas, ritmos machacones, juegos fonéticos triviales...” (Arnau, 1987: 203). El *leit motiv* wagneriano o motivo conductor, proviene de la idea fija de Berlioz.

Friedrich Nietzsche (1844-1869) tuvo una estética muy vinculada a la de Wagner, en su primera etapa, aunque luego se separaron. Ambos pensaban que la música, al igual que las demás artes, se movía en una “dimensión metafísica privilegiada”. Habla del contraste de la música como arte figurativo (representado por Apolo) y arte no figurativo (representado por Dionisio). La música es una categoría del “espíritu humano”, por eso prefiere hablar de “espíritu musical” más que de “música”. Como en la música preponderan los elementos figurativo, pictórico y psicológico, ve en ella el triunfo del espíritu antidionisiaco (Fubini, 2005: 333-4).

La última obra wagneriana de Nietzsche fue *Richard Wagner en Bayreuth*. Poco a poco se fueron separando, no sólo como amigos, sino también como pensadores, hasta llegar a calificar la música de Wagner de “enfermedad”. Es importante el término de “redención”. el arte debe servir para redimir al hombre, para que éste se dé cuenta de la verdad. Arnau afirma que “Con *Tristán*, Wagner se adelanta a sí mismo y abre a la música un futuro que él mismo no osará recorrer: Schönberg, número uno de la música de nuestro tiempo, a finales de siglo partirá de *Tristán*” (Arnau, 1987: 201).

La importancia que tiene el público en el siglo XIX y la consideración que el creador tiene hacia él es evidente; véase como ejemplo el hecho de que en España, a partir de la mitad de este siglo, se impone la zarzuela o, mejor, aún, el género chico, por lo que los compositores se dedican a crear obras de este tipo, en detrimento de la música sinfónica y, a partir de mediados del siglo XIX y primeros del XX ya tenemos afirmaciones del tipo de: “el público es quien tiene la última palabra” (Esplá, 1953).

En resumen, vamos a indicar en este cuadro la evolución del origen del Romanticismo a través de los filósofos vistos, con los pensamientos claves, que los definen:

Origen	Pensamientos claves
Rousseau (1712-1778)	Defensa de la Naturaleza: El hombre es bueno por naturaleza.
Diderot (1713-1784)	Polifacético. En filosofía: postura materialista no dogmática. Escribió la famosa <i>Enciclopedia</i> , con D' Alembert Dos tipos de hombre: artificial (inmiscuido en la sociedad) y violento (desea liberarse--genio).
Baumgarten (1714-1762)	Estética como Ciencia del conocimiento sensible Consigue distinguir entre bello, bueno y verdadero.
Winckelmann (1717-1768)	Culto a la antigüedad clásica. Intenciones primitivas de la naturaleza.
Kant (1724-1804)	Rigor, lógica. Padre del Romanticismo por su filosofía moral. Tres racionalidades: <i>crítica de la razón pura</i> . <i>Crítica de la razón práctica</i> y <i>Crítica del juicio</i> . El hombre- dos esferas: en la naturaleza (le viene impuesta) y en la libertad (libre albedrío, autonomía). Guerras: generan nuevos órdenes sociales.
Hamann (1730-1788)	No se puede conseguir universalidad en temas de la vida humana Poesía: Imagen Unida Sentimiento. Alma humana: busca la plenitud en el desarrollo de todas las facultades. Artista: creatividad gracias a su voluntad e ingenio. Cada lengua tiene su riqueza. Importancia del mito. Creencia mística de la Historia (no sólo de la Naturaleza).
Herder (1744-1803)	Doctrinas: Expresionismo. Pertenencia. Ideales. <i>Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad.</i>

	<p>Naturaleza: medio y fin de la nueva educación: “Vida” y “Genio”</p> <p>La idea de progreso es una ley universal del espíritu humano.</p> <p>La potencia creadora del hombre es consustancial a su libertad.</p> <p>Nacionalismo: robustecimiento del sentimiento nacional alemán.</p>
Goethe (1749-1832)	<p>El individuo se somete a un sistema de formas universales.</p> <p>Romanticismo=enfermedad</p> <p>Werther: conflicto sin solución entre el individuo y el mundo.</p> <p>Fausto: reconciliación entre el individuo y el mundo.</p>
Blake (1757-1827)	<p>Pintor y poeta. Imaginación rodeada por las hijas de la inspiración.</p> <p>Dios, hombre y naturaleza = Unidad indivisible.</p>
Schiller (1759-1805)	<p>Estadios del hombre: salvaje (necesidad), bárbaro (racional), de arte (jugador). Impulsos: sensible (particular), formal (universal), de juego (esencial en el hombre).</p>
Fichte (1762-1814)	<p>Yo vs. No Yo. Libertad vs. Necesidad.</p> <p>Imaginación: consciente (empírica) e inconsciente (trascendental).</p>
Hegel (1770-1831)	<p>Música: arte del sentimiento invisible.</p> <p>Tres etapas del arte: simbólica, clásica y romántica</p> <p>Destaca la temporalidad de la música, que representa el ideal al que aspira todo arte.</p>
Schlegel (1772-1829)	<p>Concienciación de “lo otro”</p>
Wackenroder (1773-1798)	<p>Música como lenguaje privilegiado.</p> <p>Música = lenguaje primigenio de los sentimientos.</p> <p>La música tiene un carácter religioso, sagrado y divino y, al mismo tiempo tiene carácter humano.</p>
Schelling (1775-1854)	<p>División de las artes en figurativas (música, pintura, plástica, escultura y arquitectura); y de la palabra.</p> <p>Música = revelación de lo absoluto</p>
Stendhal	<p>Música asociada a felicidad o tristeza</p>

(1783-1842)	
Schopenhauer (1788-1842)	Música = imagen directa del mundo. Privilegio absoluto por plasmar la voluntad en todos los sentidos y poder de la música pura.
Heine (1797-1856)	Importancia de la ingenuidad del artista que la pone por encima de la perfección formal. Relación entre la música y el público.
Berlioz (1803-1869)	Nace el poema sinfónico como género.
Liszt (1811-1886)	Da importancia a la música programática (poema sinfónico). La música pura sólo comunica una expresión abstracta del sentimiento humano, mientras que la música programática comunica la universalidad concreta.
Wagner (1813-1883)	Arte total (fusión de todas las artes). Revolución, con el drama (rechaza la ópera tradicional).
Marx (1818-1883)	Motor de la historia= lucha de clases La lucha de clases culmina con la dictadura del proletariado y el advenimiento del socialismo La humanidad del socialismo conduce al comunismo.
Nietzsche (1844-1900)	Estética vinculada a la de Wagner, en su primera etapa. Luego se separa, calificando su música de “enfermedad”. La música se mueve en una dimensión metafísica privilegiada. Término “espíritu musical” en lugar de “música”, simplemente.

Cuadro de elaboración personal.

2.1. El Romanticismo español

El Romanticismo español fue un movimiento filosófico cercano al Romanticismo alemán, un sentimiento popular similar al Romanticismo francés, una tendencia literaria y un estilo artístico, aunque las diferencias son enormes. En España estuvo influido por factores extranjeros y nacionales, como el auge de la burguesía y su valoración del individuo y la subjetividad. La ideología que surge con la burguesía es el liberalismo, y el sentimiento político, el nacionalismo. Podríamos considerar al Romanticismo en

general como un arte burgués: dependiente del individuo, subjetivo, orientado a los valores de la propia nación que se buscan en el pasado. Entre los factores nacionales hay que destacar un romanticismo popular, que es un sentimiento, originado por invasión de las tropas napoleónicas. Lo que viene a convertir La Guerra de Independencia española en la primera guerra romántica de la Historia, surge del pueblo, espontánea, para combatir al invasor extranjero. Estas ideas inculcadas surgen de la Ilustración y del propio Napoleón, y sentaron las bases de la rebelión. El liberalismo estaba presente entre los pensadores ilustrados del siglo XVIII, pero fue necesario llegar a 1808 para que se pusiera en marcha. En contraste con otras guerras coetáneas, la guerra de la Independencia surgió espontáneamente desde el pueblo y provocó una fractura en la unidad política. Como dice Guillermo Fraile en su *Historia de la Filosofía Española*: “Salamanca fue un centro de penetración de ideas liberales y sensistas” (Abellán, 1984: p. 63). La influencia de Locke, al que muchos consideran como el padre del liberalismo clásico, fue manifiesta, se convierte en su referente de la capacidad intelectual.

Los poetas de la Escuela de Salamanca, aunque sigan siendo neoclásicos, existencialmente pertenecen ya al romanticismo. (Abellán, 1984). Entre los llamados poetas políticos, podemos destacar a Manuel José Quintana (1772-1857), a Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) y José Somoza (1781-1852). Todos ellos buscaban, aprovechando las circunstancias, un cambio en la estructura política del país. Ocuparon cargos importantes en tiempos liberales y fueron perseguidos y recluidos en los periodos absolutistas. Su importancia fue manifiesta, ya que la poesía podía ser un medio para la transformación del país. (Abellán, 1984). Quintana fue un patriota ardiente de ideas liberales, fruto de ellas estuvo seis años preso en Pamplona y luego desterrado en Extremadura; sin embargo, no es de extrañar que experimentara una veneración general por su lírica de carácter patriótico: *A España después de la revolución de marzo de 1808, Al armamento de las provincias españolas contra los franceses*. (Prampolini, 1956).

Y es que para Quintana política y literatura estuvieron unidas, escribiendo numerosos manifiestos y proclamas. Hay que destacar la convocatoria de elecciones a Cortes, redactada por Quintana, que recoge la relación entre la guerra con el invasor y un cambio político hacia la libertad. (Fuentes, 2017). Abellán (1984) apunta que los críticos lo adscriben al enciclopedismo dieciochesco. Menéndez Pelayo lo califica de discípulo

de la escuela del siglo XVIII en filosofía, en moral, en política, y en lo que se considera una construcción *a priori* de la sociedad.

Cienfuegos, a pesar de su formación neoclásica, en su poesía va evolucionando hacia el apasionamiento romántico y se puede calificar, por tanto, de prerromántica. Al igual que su amigo Quintana, expuso en verso las ideas filantrópicas de la revolución, sus mejores poemas, en endecasílabos sueltos, acentúan la nota sentimental y son como una participación en el romanticismo. Fue deportado a Francia, como consecuencia de su actitud como redactor de *La Gaceta* y su participación en el alzamiento del 2 de mayo, donde murió en 1809. (Prampolini, 1956).

Somoza estudió en Salamanca, donde conoció a Meléndez Valdés e hizo amistad con Quintana. Tuvo una vida paralela con este en cuanto a reconocimientos y persecuciones. Fue muy amigo de la Duquesa de Alba, quien durante el verano reunía a gente como Jovellanos, Quintana, Cienfuegos y Goya. Abellán recoge las palabras de Menéndez Pelayo, le califica como “uno de los más claros ingenios de la escuela salmantina, humorista a la inglesa, ameno y sencillo pintor de las costumbres rústicas, volteriano impenitente, que vivió hasta nuestros días retirado en las soledades de Piedrahita”. (Abellán, 1984: 73).

La Escuela de Sevilla se vio impulsada por la Escuela Salmantina, reflejándose las inquietudes políticas en mayor medida que en esta. Destacaríamos a José María Blanco-White (1775-1841), Félix José Reinoso (1772-1841), José Marchena (1768-1821) y Alberto Lista (1775-1841). De ellos, el primero participó de la causa nacional, los otros tres permanecieron en los afrancesados y los veremos más adelante.

La vida de Blanco-White, se caracterizó por una dualidad que le marcó toda su vida. Estudió la carrera eclesiástica, alcanzó un puesto de canónigo magistral, primero en Cádiz y después en Sevilla, tuvo una crisis religiosa y perdió la fe. En Madrid conoció a Quintana que le encargó la redacción del *Semanario Patriótico* fundado por él. Entendía la guerra y la reforma política como inseparables. Pretendía que los diputados fueran los auténticos representantes de la nación. (Abellán, 1984). Podríamos afirmar que Blanco fue un precursor del constitucionalismo y algunas de sus propuestas como la supresión del dogma de soberanía nacional y sus atribuciones de veto, disolución de cámaras..., se recogerían en el constitucionalismo europeo. La Carta francesa de 1814, el Estatuto Real

de 1834 y la Constitución de 1837, que, como organización del poder público, regiría en España en el siglo XIX. (Suanzes, 1993). Si algo identifica a Blanco White con el pensamiento de la Ilustración, fue, sin duda, su confianza en la educación. Su labor periodística, en el *Semanario Patriótico* y en *El Español*, no pueden entenderse sin una intención pedagógica. Quería enseñar a pensar y a vivir en libertad a una sociedad secularmente maniatada por la tiranía de la Inquisición y esclavizada por unos dogmas que impedían el desarrollo del entendimiento y la labor creadora del conocimiento. Conocía, además, como bien describió en *Cartas de España*, los entresijos del pobre sistema educativo español para no confiar en las posibilidades de reforma. Blanco White es el primer ejemplo del desgarró y ruptura interior, lo que lo convierte en uno de los primeros románticos. Su *Autobiografía* expone con crudeza el proceso interior de un espíritu inquieto y sensible en la España de Carlos IV. Rodeado de la degradación política, social e intelectual de finales del XVIII. (Martínez de Pisón, 2005). Su obra y su pensamiento son muy desconocidos, las críticas vertidas sobre su persona por Menéndez Pelayo, lo condenaron al ostracismo, esto junto con el hecho de que la mayor parte de su obra está en inglés, condicionaron su situación en el pensamiento político y social español.

Los afrancesados son aquellos, que se pusieron de parte de José I Bonaparte. Para los absolutistas, se convirtieron en traidores, y la cruzada religiosa que se inició, tuvo por objeto acabar con el incipiente liberalismo. Se asoció Liberalismo con afrancesado y traidor a España. Menéndez Pelayo contribuyó a perpetuar esta concepción en su *Historia de los heterodoxos españoles*. Lo que estaba en juego era una estructura socio-política y unos intereses de clase, más que la dignidad nacional y el patriotismo que se usaron como argumento. Hoy día hay otras opiniones que pretenden situar a este conjunto de escritores sevillanos en su lugar dentro de la historia, recuperándolos del olvido y del vilipendio a que han sido sometidos. Juan Rey (1990), los llamó Generación de 1808, y lo argumenta porque dicha fecha marca un hito crucial en nuestra historia contemporánea; la edad media del grupo se acerca a los cuarenta años, lo que significa que han terminado su formación, que están situados socialmente y que deben tomar partido por unos hechos que determinarán su trayectoria posterior.

La Generación sevillana de 1808 está integrada por trece hombres¹¹. Son personajes con una profunda contradicción existencial, formación académica y con su propio grupo social, la tradición católica, que nunca abandonarán, y a la vez con el compromiso ético de su tiempo que los llevan a adoptar posturas arriesgadas en personas de su condición. Esto hace que se les califique como afrancesados, con la invasión francesa, se convierten en traidores para el Antiguo Régimen. Ellos querían el progreso y la transformación de la sociedad. Todo ello los condenó al ostracismo y al desprecio social. Pretendían modernizar el país, y regenerar la nación; los demás españoles, liberales o absolutistas, no lo entienden así y uno tras otro serán procesados o proscritos. Hoy día es importante recuperar sus escritos y sus ideas. No todos tuvieron la misma trascendencia. La realidad es que algunos escritores fueron calificados de afrancesados por sus ideas, se crearon la enemistad de los absolutistas, seguidores de Fernando VII, y de los liberales de las Cortes de Cádiz. Ellos aspiraban una España moderna, y eso chocaba con los intereses de todos, y sus ideas compartidas con los ideales reformistas de los invasores los convirtieron en enemigos.

Ese romanticismo popular, idealista y liberal, produjo la primera Constitución española, promulgada en Cádiz en 1812. A la vez, tenemos un romanticismo histórico intelectual en el segundo tercio del siglo XIX, fruto de la exaltación de los valores nacionales, que se buscan en el pasado español, concretamente en el Siglo de Oro, el cénit de la cultura y el genio español, y de los valores extraídos del Neoclasicismo español, originados por la Ilustración francesa, como la educación y la cultura popular. El año 1808 fue especialmente convulso, en el que la historia de España se aceleró, y los cambios se sucedieron. Frente a los defensores del Antiguo Régimen: aristócratas, clero y buena parte de la clase humilde, que no conocía otra cosa, nos vamos a encontrar con un colectivo importante, con una formación y cultura por encima de la media, que quiere que

¹¹ Justino Matute y Gaviria (1764-1830), Joaquín María Sotelo (1766-1831), José Marchena y Ruiz de Cuelo (1768-1821), Manuel María del Mármol (1769-1840), Francisco de Paula Castro (1771-1827), Manuel María Arjona (1771-Madrid, 1820), José María Roldán (1771-1828), Félix José Reinoso (1772-Madrid, 1841), Eduardo Vácquer (1772-1804), José María Blanco White (1775-1841), Alberto Lista (1775-1848), Francisco de Paula Núñez y Díaz (1776-1832) y Manuel López Cepero (1778-1758). (Rey, 1990).

las ideas de la Ilustración, que se extienden por Europa, lo hagan también por España. El problema básico del momento es que José I, rey de España impuesto por Napoleón, es francés y, a pesar de que sus ideas y sus propuestas para España son las de la Ilustración, son las ideas del invasor, por lo que se convierten en negativas para los intereses españoles. En realidad, España no se sublevó por las propuestas que José I quería aplicar en ella, que hubieran supuesto un avance y modernización sin precedentes, sino ante los franceses que habían usurpado la independencia española.

Aunque el término “afrancesado”, se usase de forma despectiva, y que para los seguidores de Fernando VII fuese sinónimo de traidor, la realidad es bien distinta. Los afrancesados eran seguidores de la Ilustración, que pretendían formar parte de un mundo diferente. Así, nos encontramos que Leandro Fernández de Moratín escribió: “Espero de José I una extraordinaria revolución capaz de mejorar la existencia de la monarquía, estableciéndola sobre los sólidos cimientos de la razón, la justicia y el poder”. (Olaza, 2009). Como recoge Dufour (2007), la Constitución de Bayona supuso el paso de una monarquía cuya "Constitución" no era sino un conjunto más o menos evidente de "leyes fundamentales" a otra Constitución entendida como pacto social explícito entre una nación y el soberano. La contradicción estaba en que José I no era el producto de un acuerdo entre una nación o un soberano, sino consecuencia de la fuerza de las armas.

Al mismo tiempo, en Cádiz, los liberales daban forma a la Constitución de Cádiz, donde recogían que todos los que habían nacido en España eran ciudadanos, con representación electiva en Cortes, sin distinción de cámara alta y baja. Era una propuesta más avanzada que la de Bayona, que contemplaba sujetos, o más bien vasallos. (Dufour, 2007). Lo que debía haber sido una entente cordial, pues todos buscaban lo mismo, se convirtió en un enfrentamiento. Sin duda, los afrancesados hubieran sido sujetos útiles en el desarrollo de la Constitución de Cádiz, pero se convirtieron en traidores. En realidad, los afrancesados eran, como recoge María Pilar Queral (2004), los herederos intelectuales de los ilustrados reformistas que, a mediados del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, habían intentado difundir la filosofía del Siglo de las Luces, basada en el dominio de la razón y en el espíritu de la Enciclopedia. Los afrancesados se pueden definir como ilustrados y reformistas que habían elegido el bando que consideraban más adecuado para el progreso de la Monarquía. (Calvo y Fuertes 2008).

Lo que podía haber sido un prometedor comienzo, se convirtió en una guerra que nos retrotrajo con Fernando VII a los tiempos del Antiguo Régimen. Pero ya se había plantado la semilla del liberalismo que estaría presente en las transformaciones de los años sucesivos. En cierto modo podemos decir que la Guerra de Independencia fue el despertar de la madurez política del pueblo español. Con la monarquía descabezada, la sociedad se ve en la necesidad de tomar la iniciativa. De las diferentes posturas podemos considerar que el “liberalismo doceañista” es la expresión del pensamiento español de la época. El liberalismo español del XIX, vincula la idea de nación con libertad, lo que le da un pleno carácter romántico. (Abellan, 1984).

Es natural pensar que, con todo lo sucedido hasta aquí, se tiene que producir un cambio importante y reconocido, es decir, bautizado, y recibe el nombre de Romanticismo, en Occidente, desarrollado durante los siglos XIX y XX y anteriormente algunos conatos en el siglo XVIII, como ya hemos visto. El Romanticismo supone una serie de pensamientos una visión y concepción que cree que en el mundo ya no manda una razón universal, por consiguiente, no hay una estructura de las cosas, no hay modelos; el mundo es el caos absoluto y ningún conocimiento será capaz de abarcar el caos de la existencia. Cree que el conocimiento no desemboca en la adquisición de virtud, el virtuoso es capaz de morir por sus ideales (voluntad ingobernable).

Berlin (1999) afirma: “Creamos los valores, los objetivos, los fines, y, en definitiva, creamos nuestra propia visión del universo, exactamente del mismo modo en que los artistas crean sus obras”. Y es que el hombre romántico está a merced de fuerzas desconocidas (Schiller). La naturaleza es una fuerza viva, que comienza siendo voluntad inconsciente, hasta que llega a ser plenamente consciente. Es interesante la doctrina estética del simbolismo, donde el artista hace introspección de sus pulsiones internas, voluntad inconsciente, hasta que consigue sacar la obra de arte a la luz (doctrina de la voluntad de Fichte). El arte deja de lado las supuestas formas universales. La naturaleza es desenfreno, sin formas universales. El artista se siente flagelado por el caos, pero gracias a las obras de arte que hace consigue canalizar sus emociones. El genio y el artista incomprendido caminan juntos. El genio solía ser pobre y, además, incomprendido y revolucionario (Hobsbawm, 2001). El artista quiere trabajar por su cuenta, sin depender de mecenas y crear lo que él quiera, no lo que le encarguen, por consiguiente, corre un

riesgo mucho mayor de no vender sus obras. La música se convierte en una de las artes con más prestigio, porque es capaz de expresar sentimientos sin palabras, sólo a través de los sonidos, de forma directa y válida para cualquier idioma.

2.2. Contexto artístico-musical del siglo XIX

Crivillé y Bargalló (1983) hace un repaso histórico de los antecedentes folclóricos que han venido a parar en el Nacionalismo musical; a veces, incluso, inconscientemente, ya que no se hacían con ese fin, remontando a autores griegos y latinos que se interesaron por las costumbres y tradiciones populares, como Pausanías, Aristóteles y Homero, que dieron detalles de la música y vida popular que les rodeaba. Tito Livio, Estrabón, Plinio el joven y Silio itálico, aportaron referencias sobre bailes y danzas. Seutorio y su contemporáneo griego Dión Crisóstomo, dieron noticias sobre los instrumentos musicales. Marco Polo también habló sobre el folclore de las gentes y pueblos por los que transitó, etc.

Habla, igualmente, del interés en España por el folclore, citando, del siglo XII, los libros *Barlaam et Josaphat*, compendio de parábolas con una reinterpretación de la historia de Buda, y *Disciplina clericalis*, relatos moralizantes medievales, de Pedro Alfonso de Huesca, ambas obras de ascendencia oriental. Del siglo siguiente, el XIII, tenemos algunas traducciones de romances y de libros científicos, morales y filosóficos, de casta, igualmente, oriental. Las obras de Alfonso X el Sabio, también se pueden considerar, desde muchos puntos de vista, folclóricas, ya que se empeña este rey en querer recopilar muchos hechos populares, y ahora sí que podemos decir que, conscientemente, puesto que con las *Cantigas de Santa María*, intenta recoger todos los milagros que ha hecho la Virgen, para que no se pierdan. Ya entrados en el siglo XIV la novelística y los cantares de gesta, influirán en los siglos siguientes y “en las cuales podemos estimar lo indígena y lo nacionalista”; destacando, también, en el siglo XVI al filósofo y médico Juan Huarte y al presbítero y psicólogo Esteban de Pujasol. Entre el XVII y el XVIII, a los Padres Feijoo y Martín Sarmiento; y entre el XVIII y XIX al musicólogo jesuita Antonio Eximeno, que “Pueden formar un primer conjunto de trabajos representativos en aquellas tendencias prefolcloristas”. (Crivillé i Bargalló, 1983: 21).

Las tendencias musicales de Europa son, durante muchos siglos, las mismas que las de Italia, Francia y Alemania. Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII cada país

va buscando un estilo musical propio; en España son muchas las disputas sobre cómo tocar bien el instrumento y las danzas, recogidas por José Subirá como “Literatura filarmónica” (Martín, 2001) y ve en el folklore una fuente de inspiración autóctona, por lo que comienza una recolección y estudio de antiguos cantos populares. En Francia e Inglaterra, también sucedió, destacando la publicación de John Parry: *Antient British Music* (1741). Y Cecil James Sharp, quien recopiló canciones antiguas de la Inglaterra rural y del sur de los EEUU. También, en las *suites* de finales de este siglo XVIII, abundan piezas con títulos como “a la húngara”, “a la polaca”, o “a la turca”.

En España Martín (2001) recoge las palabras que escribió Marcelino Menéndez Pelayo, calificando al jesuita expulso Eximeno como el creador del romanticismo:

“...fue el primero en hablar del gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”, desde entonces se ha atribuido a Antonio Eximeno la paternidad del nacionalismo musical español. Felipe Pedrell tomó el citado axioma (...) firmándolo como de Eximeno y poniéndolo al frente de su folleto “Por nuestra música” (Barcelona, 1912)” (Martín, 2001: 436).

La obra de Eximeno no estuvo exenta de críticas por los compositores de la época, como el padre Giovanni Battista Martini y Manuel Cabazza, oboísta de la Capilla Real.

El siglo XIX es una de las grandes épocas del pensamiento y de la actividad humana. Se inició en Alemania. El término “romántico” se empleó para expresar el espíritu del romance medieval. La música será el medio de expresión más apropiado para este movimiento. En general, al siglo XIX se le suele tildar de Romanticismo, aunque en realidad, estos cien años empiezan en pleno auge del Clasicismo y terminan con tendencias hacia otras manifestaciones, si bien en música “lo romántico” permaneció más tiempo que en otras artes (Gallego, 1997). Haciendo un repaso de la evolución de la música decimonónica europea, hay que tener en cuenta que se encuentra inmersa, a grandes rasgos, con otras circunstancias sociales, históricas y políticas, como: el final del Antiguo Régimen (con un declive del mecenazgo aristocrático). Adorno señala: “La música, antes de la emancipación burguesa, tenía una función esencialmente disciplinaria. Luego se hizo autónoma, centrada en la propia ley formal, indiferente al efecto, una unidad sintética” (Adorno, 2003: 45). Pérdida del poder económico de la Iglesia

(provocando la desaparición de muchos cargos musicales). Novella recuerda “los rasgos de la singularidad española. Sacralización, moral heterónoma, palabra de Dios, fe incondicionada, moral del sacrificio, renuncia y resignación” (Novella, 2021: 88). Participación de la burguesía en el poder estatal (creación de centros educativos musicales). El arte demora un poco su vanguardia; pero, una vez entra, también transcurren sus cambios rápidamente, e incluso superponiéndose: impresionismo, puntillismo, expresionismo¹²... Se produce una gran variedad de estéticas, según las naciones e individuos. Las características comunes que podemos encontrar en todos los países son:

El arte literario es el que va a predominar en el siglo XIX, sin embargo, los escritores admiran la música al máximo. Novalis ve en la música “el límite hacia el que habría de inclinarse la poesía si deseaba alcanzar su total liberación”. Por eso, también “se ha dicho que el siglo XIX es el siglo de la música... todos, desde los propios músicos hasta los literatos, los poetas, los filósofos y los hombres de cultura en general, escriben entonces sobre música” (Fubini, 2005: 300-304). Hay influencias en distintos campos: Beethoven, por ejemplo, hombre culto, leía y escribía mucho, además de componer; admiraba a Kant por su ley moral y a Schelling por su visión del arte como “revelación del Absoluto”. E.T.A. Hoffmann, novelista, crítico musical, compositor y director de orquesta, dijo que “la música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito” (Fubini, 2005: 295). Pesimismo, angustia..., el s. XIX es conocido como “mal del siglo” y, como consecuencia, refugio en el mundo interior solitario: Beethoven, Chopin, Schumann... y, en general, muchos de los románticos, Goya, Delacroix, etc. Se da importancia a la música nacional y al folklore autóctono, potenciando las tradiciones, las costumbres, las canciones...¹³.

Desarrollo del virtuosismo pianístico, encontrando tanto pianistas intimistas como exhibicionistas¹⁴. Nace un gran movimiento coral europeo, componiéndose numerosos

¹² Vid. Glosario (Anexo 1).

¹³ Por ejemplo, los cinco rusos: Cui, Blakirev, Borodín, Mussorsgki, Rimski-Korsakov; el checo Smetana; los húngaros Kodaly y Bartók; el español Pedrell, etc.

¹⁴ Einstein (1994) los compara a Schumann y a Liszt, respectivamente, destacando, entre los primeros, además de Chopin, que alcanzó “universalidad”, a Heller (de Budapest); y, entre los exhibicionistas,

cánones para los primeros círculos corales o reuniones amistosas. Sin embargo, en España, casi está olvidado (Vega, 2001). Se potencian las pequeñas formas musicales: *impromptus*, preludios, momentos musicales..., así como la variación (tipo amplificativo), que alcanza su máximo esplendor con Beethoven, sobre todo en las obras de su último periodo (Zamacois, 1971). Exaltaciones idealistas: encontramos verdaderos entusiastas, como desarrollo de las ideas ilustradas: “Del mismo modo en que la matemática se ocupa de círculos perfectos, el escultor y el pintor deben ocuparse de formas ideales. Ésta es la concepción racionalista de la mayor parte de la estética del siglo XVIII” (Berlin, 1999: 52). Destacamos:

- a) Sentimientos de amor hacia las demás personas: Beethoven, León Tolstói, F. Schiller, etc.

“Opulento en inspiración y técnica del divino arte, desgraciado en satisfacciones del corazón y mísero en bienes materiales, su vida es un empalme de sufrimientos y vicisitudes. (...) Murió este insigne artista (Se refiere a Beethoven) en la pobreza, después de una vida de lucha tenaz, heroicamente soportada” (Davalillo, 1977: 18-9).

- b) En arte, se puede observar un sentimiento nacional, incluso con Beethoven (que es tomado como puente entre el Clasicismo y el Romanticismo). Einstein apunta:

“Su relación con la idea nacional se asemeja a su relación con la fuga <<ora libre, ora artificiosa>>, reservándose para sí el derecho a tomarse todo tipo de libertades. Recurrió tanto a las evocaciones nacionales como a las formas más rigurosas, y siempre para sus propios fines” (Einstein, 1994: 64).

- c) Idea de lo Infinito e interés por el Más Allá: Wagner: melodía infinita, Bram Stoker: *Drácula*, etc.

Henselt (de Baviera), resaltando el hecho de que algunas composiciones suyas tienen una mezcla de Hummel, Weber, Liszt, Chopin y Bach, dice Einstein: “¡Vaya mezcla extraña y auténticamente romántica!” (p. 216). Otro virtuoso al estilo de Liszt fue Alkan, o mejor, Morhange (de París).

- d) Amor a la mujer ideal: poemas de Bécquer, Espronceda, *Lieder* de Schubert y Schumann, etc.

Evasión de la realidad a otras épocas y otros países lejanos. Ya en la Ilustración se busca la belleza ideal: “la realidad, la vida, la naturaleza, el ideal, estas cosas son idénticas para estos pensadores” (Berlin, 1999: 52).

- Edad Media: Walter Scott, Byron, Wagner, Chateaubriand, Novalis, etc.
- Refugio en temas exóticos: Víctor Hugo: orientales; Chateaubriand: indios de América; Washington Irving: moriscos y africanos; Eduard Grieg: leyendas nórdicas...
- Huida hacia temas mitológicos griegos y hacia autores teatrales del siglo XVII: Temas de las óperas, Calderón, Lope de Vega, Shakespeare, etc.
- Temas fantásticos: Berlioz, Wagner, Byron, W. Scott, Allan Poe...
- Neogoticismo en la Arquitectura: catedrales y edificios públicos, Violet le Duc.
- Creación de nuevos géneros: poema sinfónico (Berlioz), drama musical (Wagner), novela histórica, leyendas (Bécquer), pequeñas formas musicales: nocturno, *momentum* musical... (Chopin, Mendelssohn).
- Los temas vinculados a la mujer empiezan a tenerse en cuenta, produciéndose un enfrentamiento estético: Aurora Dupin (o George Sand), Fanny Mendelssohn (pianista y compositora), Clara Wieck (pianista), frente a otras personas que siguen teniendo a la mujer en segundo plano.

En cuanto a la estética del teatro lírico, podemos establecer dos tendencias bien distintas, representadas por el italiano G. Verdi (ópera lírica), donde necesita de un escritor que haga la letra (libretista), predomina la melodía; y por el alemán R. Wagner (drama, ópera sinfónica), donde se busca un “arte total”. El compositor hace la letra y la música, interviene en el decorado, maquillaje, etc., tienen la misma importancia todos los aspectos, exige mayor dificultad de interpretación al cantante, puesto que lo trata como si fuera un instrumento más. Curiosamente los dos compositores nacieron en el mismo año: 1813. (Pérez Gutiérrez, 1979). Unos van a favor de la fusión de las artes: Wagner, Liszt, Berlioz, Bruckner, Hugo Wolf... y otros en contra: como Verdi, Schumann, Brahms... y Hanslick, quien se constituyó en crítico musical muy valorado:

“Al igual que Schopenhauer, [Hanslick] señalaba que la música sola, con sus propios medios, era incapaz de representar o expresar sentimientos y emociones definidos y personales: se le negaba enteramente su potencial para describir de forma inequívoca -conmociones anímicas concretas como la amistad, el amor, la esperanza, la cólera, el odio, los celos, o la desesperación-. (...) La música es un arte autónomo.” (Einstein, 1994: 330-1).

Se presenta la figura del compositor como “libre”, no dependiendo su producción de mecenas (excepto en el mundo del teatro lírico y, sobre todo, de la danza, que sobreviven gracias a los encargos), y tiene que buscar otras vías de supervivencia, como el asociacionismo: nuevas ideas sociales que propiciaron la creación de Sociedades de Concierto, de bandas y orquestas autogestionadas, y reunión de compositores que abanderan los mismos ideales estéticos. Aparición de las críticas de conciertos, en periódicos y revistas. Surge con fuerza la figura del intérprete virtuoso (anteriormente sólo estaban los divos cantantes). La ampliación de orquestas hace que surja un nuevo divo, el director, antes inexistente. El derecho de autor y de interpretación, secuela del derecho de propiedad intelectual. El nuevo público incorporado demanda una música fácil de entender, en pugna con los compositores “incomprendidos”, que viven en contradicción con la sociedad. Se produce un interés historicista por el pasado musical y es que durante el periodo romántico se toma un interés especial por los lejanos hechos o acontecimientos, como consecuencia del nacimiento de la Musicología como ciencia en el siglo XIX.

Con el Nacionalismo va surgiendo en los diferentes países un sentimiento de defensa de lo autóctono, elevando a la categoría de sinfónica la música popular: Rusia, Bohemia, Escandinavia, Finlandia, Holanda, Bélgica, Hungría, Polonia, España, Portugal, Italia y Norteamérica, aunque, tal y como apuntan los directores de *Historia General de la Música*, Robertson y Stevens (1968), “<<nacionalista>> es una etiqueta discutible para una fase del movimiento romántico y requiere ciertas matizaciones”, ya que tenemos multitud de muestras nacionalistas en compositores anteriores, no tildados como tales y otros de época del nacionalismo, encontrando muchos sin aspiraciones de carácter político:

“(…) a veces, su nacionalismo no es más que una peculiaridad técnica. En resumen, el <<nacionalismo>> era un desarrollo natural del movimiento romántico y del crecimiento de la democracia, puesto de manifiesto especialmente a través de la ópera que utilizó la lengua del propio país, pues el romanticismo y la democracia favorecían la descripción de caracteres, paisajes y personajes de áreas geográficas delimitadas que coincidían generalmente con las <<naciones>>” (Robertson y Stevens, 1968: 277-8).

Una característica muy interesante que pone en relieve Hernández Pacheco es la del cariz que toma la educación durante la etapa romántica, con antecedentes en Rousseau y otros. Dice que el hombre pasa a ser “protagonista libre y consciente de una Historia universal” (proceso de autodeterminación):

“El hombre debe ser educado para ser el autor de la historia, con todas las competencias técnicas y lingüísticas (...) necesarias para ello; pero teniendo en cuenta que hacer la historia no es un oficio, sino resultado de un compromiso moral con el mundo. El Idealismo romántico tiene que recuperar la idea clásica de una pedagogía articulada en torno a la noción de rectitud moral.” (Hernández Pacheco, 2019: 121).

El impresionismo musical surgió en Francia a finales del siglo XIX: Claude Debussy, Maurice Ravel y Erik Satie son los representantes más considerados, y entre los pintores: Claude Monet, Édouard Manet, etc. Einstein califica el final del movimiento romántico como “un carnaval” de estilos. España, inmersa en Europa, no escapa al panorama general.¹⁵ Las guerras napoleónicas y carlistas por la sucesión de Fernando VII, arruinaron el país, y la Desamortización de Mendizábal, en el reinado de Isabel II, arruinó a la Iglesia, suprimiendo muchas capillas musicales y los colegios de niños cantores, que

¹⁵ “El siglo XIX en España no fue, precisamente, una centuria tranquila: tres Borbones destronados: (Carlos IV y su hijo Fernando VII en 1808, Isabel II en 1868), dos breves cambios de dinastía (José I Bonaparte en 1808; Amadeo de Saboya en 1873); varias regencias (las de 1808-1812, María Cristina de Borbón, en 1833, Espartero en 1840, López en 1843, Serrano en 1869, María Cristina de Austria en 1885); una brevísima República (1873); crueles e interminables guerras civiles, independencia de las colonias americanas...” (Gallego, 1997: 167).

constituían una fuente musical muy importante en España. Palacio Atard resume perfectamente: “Durante la época isabelina la sociedad española experimenta un tirón demográfico importante, (...), prevalece la economía agraria, aunque surgen con carácter local algunos brotes aislados anunciadores de la sociedad industrial que se divisa en el horizonte europeo.” (Palacio Atard, 1978: 311).

Los acontecimientos que van a influir en la música española de esta centuria decimonónica son: la única escuela estatal para estudiar música vino de la mano de la última esposa de Fernando VII, la napolitana María Cristina, en el año 1830, con la creación del Real Conservatorio de Música de Madrid. A partir de la segunda mitad del siglo se fueron abriendo otros. Se construyó el Teatro Real de Madrid, en 1850. La Música fue considerada como una sección más de la Academia de Bellas Artes en 1873 (en este mismo año la República crea la Academia Española de Bellas Artes en Roma). Se produce un centralismo desde Madrid, que es el gran polo de atracción de los músicos españoles, con una política de proteccionismo, a partir de “subvenciones”, que concede el Gobierno.

España se pone de moda en el siglo XIX y casi todos los compositores del resto de Europa componen obras dedicadas o con temática española: *Carmen*, de Bizet; *Capricho español*, de Rimski-Kórsakov; *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy, etc. Según Gallego (1997) en España, el auténtico Nacionalismo se produce a principios del siglo XX.

El siglo XIX musical español es, pues, un periodo muy difícil, con convulsiones políticas, económicas y sociales, que no ayudaron a la música. Se produce en España un género autóctono: la zarzuela, que pronto desembocó en un nuevo concepto de producción teatral: el “teatro por horas” o “por secciones”, que dio origen al “género chico” (zarzuela en un acto), que empezó en las clases más humildes y terminó conquistando todas las clases sociales. El invento consistió en presentar obras de un solo acto, con un tiempo máximo de una hora, aproximadamente, que era el tiempo que encargaban los empresarios a los compositores. El género chico tiene varios subgéneros, como la revista, el sainete, el pasillo, juguete cómico, parodia, etc. (Gallego, 1997). Llama la atención que en España predomine en el siglo XIX la música teatral: zarzuela y género chico, pero también se potencia el nuevo género musical del poema sinfónico, dentro de la música programática, y es que siguen un texto literario, pero de manera instrumental,

sin palabras o texto escrito. El poema sinfónico, introducido por Berlioz en Europa, también cobra importancia, pues, en la música programática española. Galiano destaca a Salvador Giner i Vidal como el patriarca de la música valenciana y creador del poema sinfónico valenciano: “El compositor valenciano Salvador Giner (1832-1911) ..., también se sintió deslumbrado por Berlioz, y sobre todo por Saint-Saëns y su poema sinfónico *Phaeton*” (Galiano, 1992a: 307).

Pérez Vidal habla del impulso que recibe la música sinfónica en España, en la segunda mitad del siglo XIX, recogiendo una cita del musicólogo José Subirá, de su libro publicado en 1954: *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*: “Merced a Barbieri oyó Madrid entonces los primeros conciertos sinfónicos de magna trascendencia, (...). Fueron aldabonazos eficacísimos, sin duda, y permitieron vislumbrar novísimos horizontes, de los que no se había tenido antes la menor idea” (Pérez Vidal, 1956: 178).

En el siglo XIX el teatro lírico adquiere gran importancia, por la implicación del público a lo largo de la centuria -aristocracia, burguesía y pueblo, en general-, quien va a ir imponiendo sus gustos. Torres y otros destacan:

“Con el romanticismo y la toma del poder por la burguesía nace el gran público musical, de cuyo aplauso o rechazo depende ahora el artista, entrampado en la disyuntiva de hacer la música que siente o halagar el gusto de los consumidores. (...), va ganando en apreciación pública el intermediario: director e intérpretes; mitificación del “virtuoso” vocal o instrumental”. (Torres y otros, 1987: 256).

Hubo un incremento progresivo de la lírica amorosa, los mitos, las leyendas populares y los temas de la naturaleza. En la ópera desemboca en el “verismo”, escenas realistas (Verdi, *La Traviata*; Bizet, *Carmen*; y Puccini, *Tosca*). Durante el romanticismo se muestra una predilección por el campo y la naturaleza, más que por la vida social. Se ponderan los valores nacionales, medievales y folclóricos. En España destaca la segunda escuela salmantina y la sevillana, como hemos visto. Perviven las ideas neoclásicas en la arquitectura y la escultura. Aunque ya se encuentran atisbos de expresividad romántica

en Mozart y en Haydn, es Beethoven quien se considera como figura puente del Clasicismo al Romanticismo¹⁶.

La música asciende, para muchos, al rango más elevado. La música vocal cede a la instrumental, pues la ponderan y la consideran como la esencia más auténtica de la música. En cuanto a la consideración social del músico intérprete solista, se produce un cambio, ya que se convierte en un ídolo, para el público, en los salones de conciertos. El piano es el instrumento por excelencia del siglo XIX y su uso en la música de cámara es de acompañamiento, pero va a destacar por su uso como solista. Es muy importante la independencia del músico, la comercialización de partituras y la construcción y venta de pianos. Se hacían en tres lugares, principalmente: Londres, Viena y París. Comienza el fenómeno del virtuoso y empiezan a destacar jóvenes instrumentistas en cada uno de los países.

En España, el siglo XIX fue muy convulso, por la cantidad de revueltas y guerras, tanto internas, como externas, por lo que no se produjeron las circunstancias favorables para que se pudieran desarrollar la cultura y el arte convenientemente. Desde el siglo XVIII, la ópera española no se nutre de sus propios escritores o literatos anteriores para crear un género dramático español, sino que se deja influenciar por la ópera italiana. Los cargos musicales más importantes eran ocupados por italianos, tanto en la iglesia como en la aristocracia. Incluso escritores tan relevantes como Lope de Vega o Calderón de la Barca, en el romanticismo eran considerados, simplemente, como representantes de la “Vieja España”. No se tenían en cuenta las letras y los bailes populares españoles; sólo se ponderaba el estilo y los temas italianos.

Se hicieron varios intentos de fomentar el uso de la lengua española en las representaciones líricas. Se escuchaban óperas italianas, e incluso francesas, a principios del siglo XIX, antes de que la zarzuela renaciese con fuerza; pero, resaltamos que ya en el primer año del siglo decimonónico (en 1801), Godoy prohibió, por decreto, cantar en cualquier idioma que no fuese el castellano, así como, incluso, la actuación de extranjeros.

¹⁶ Los máximos representantes del Romanticismo son: Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann, Chopin, Berlioz, Brahms, Liszt, Gounod, Saint-Saëns, Wagner y Puccini, entre otros.

Esta prohibición duró siete años, pues se levantó en 1808 con la guerra de la Independencia, y rápidamente, de nuevo, se impuso la ópera italiana. La prohibición no afectaba a Barcelona. José I trató de poner de moda, en España, la ópera cómica francesa, pero no lo logró. En 1816 se volvió a prohibir el uso de otras lenguas y la actuación de extranjeros en las óperas y en 1821 Fernando VII derogó el decreto de la prohibición. Fue más cómodo para los compositores españoles sumarse al estilo italiano, que alcanzó su supremacía y dominio con Rossini, que crear un teatro lírico de características propias, pues, por una parte, el gusto predominante general era el rossiniano y, por otra, también fue debido al pésimo estado de las enseñanzas musicales españolas. En 1824 hubo un intento de fomentar la lengua española, con una compañía que cantaba en castellano, pero no tuvo éxito y en 1830, a pesar de crearse el primer Conservatorio de Música español, en Madrid, siguió los modelos napolitanos, por lo que terminará de consolidarse el predominio de la música italiana en España. (Gallego, 1997).

En Barcelona tenía éxito, en las representaciones teatrales, una mezcla de óperas, tonadillas y escenas de baile. Castaños, para favorecer las actuaciones de ópera italiana, formó una sociedad, que encargó a Ramón Carnicer, quien, en poco tiempo, consiguió que el teatro de la Santa Cruz (el más antiguo de la ciudad), fuera uno de los más prestigiosos de Europa. Destacamos a los siguientes compositores, entre otros: Ramón Carnicer, José Melchor Gomis, Fernando Sor, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava, Basilio Basili, Emilio Arrieta, José Serrano, Salvador Giner, Tomás Bretón, Felipe Pedrell, Higinio Anglés y Manuel de Falla. Durante el Romanticismo va a predominar la melodía. Arnau insiste en esta cualidad: “La melodía es el quid de los nuevos tiempos. Timbre barroco, armonía clásica y melodía romántica: es un esquema elemental pero esencialmente veraz. El romanticismo de la música lleva a cabo la apoteosis de la melodía.” (Arnau, 1987: 193).

En definitiva, vemos que música y palabra se vinculan, hacen un pacto, fundiéndose inseparablemente, de tal manera, que buscan sonidos controlados y relacionados con la conciencia humana. Es evidente que la burguesía española prefería la ópera italiana; sin embargo, la intención de proponer y fomentar un género propio, en el teatro lírico, condujo a muchos músicos a potenciar un género conocido como “menor”, por tener partes habladas o dialogadas, además de otras partes cantadas: la zarzuela. El

germen del género chico se encuentra en la tonadilla escénica, que se representaba como intermedios o entreactos de obras más extensas, comedias o dramas, o como fin de fiesta, desde el siglo XVIII en España. Debido a esta invasión de la ópera italiana, revivió la tonadilla, que en su origen comenzó como una canción a solo. Cuando se introdujo más de un personaje, en la tonadilla, nació la “tonadilla escénica” como una forma breve teatral independiente: pequeña pieza que contenía partes habladas y cantadas, bailes y personajes que desarrollaban la acción; normalmente se utilizaban temas reales, amorosos, cómicos o graciosos. Constaba de tres secciones: el entable, la copla y el final. La tonadilla escénica era, generalmente, de carácter satírico o burlesco y tuvo tanto éxito porque trataba situaciones coloristas y personajes característicos de la vida urbana cotidiana. Los músicos intérpretes de tonadillas eran denominados tonadilleros¹⁷. Blas de Laserna (1751-1816) se esforzó en vano por defender la tradición española frente al *bel canto* italiano, compuso cerca de 500 tonadillas, 80 sainetes, 150 piezas de música para comedias, una ópera, una zarzuela y varias obras. Otros letristas de la época fueron los fabulistas Iriarte y Samaniego. El musicólogo José Subirá, gran estudioso de este género, recopiló la mayoría de las que se encuentran catalogadas. Escribió *La tonadilla escénica* (1930, 3 vols.) y una *Historia de la música teatral en España* (1932), entre otros.

Un tipo de comedia española, de importancia, fue el sainete; surgió a mitad del siglo XVIII y retrataba las escenas de la vida cotidiana; sin embargo, tenía escasa relación con la música, ya que contaba con pocos números musicales. Solía constar de un solo acto y se interpretaba al final de una obra teatral más amplia.

La zarzuela se remonta a la segunda mitad del siglo XVII, bajo el reinado de Felipe IV, alternando partes instrumentales, con otras habladas y cantadas. Tomó su nombre del pequeño palacio del Real Sitio del Pardo, que se encontraba entre zarzales y, por esto, se denominó de la Zarzuela. Allí el rey organizaba algunas representaciones, conocidas como “fiestas de zarzuela”, denominación que acabó adoptando este género. El término “zarzuela” no fue aceptado por todos los compositores, no era de su agrado, pues iba asociado a algo peyorativo y se tomaba como un arte de poca categoría. Tachar a una

¹⁷ Las cupletistas del siglo XX tomaron también el nombre de “tonadilleras”.

pieza sinfónica de zarzuelera era la peor crítica que se podía hacer. Algunos compositores prefirieron denominar a la zarzuela: ópera cómica o drama lírico. Felipe Pedrell (1894) fue, quizás, su peor enemigo, quien, incluso, llegó a aplicar adjetivos como el de “despreciable”. El primer tercio del siglo XIX fue muy difícil en España: la infraestructura musical cayó en picado en la Corte y en la Iglesia. Los pocos músicos que permanecieron en España se vieron influenciados por los italianos, sobre todo por Rossini.

Fernando Sor (1778-1839), que hubiera tenido un futuro brillante en España, emigró tras la vuelta de Fernando VII. Compuso óperas y ballets, pero, su fama indiscutible, la consolidó como guitarrista, con gran cantidad de obras para este instrumento de seis cuerdas simples, con espíritu neoclásico, como sonatas, divertimentos, fantasías, variaciones y Estudios, destacando sus *Variaciones sobre un tema de “La flauta mágica” de Mozart*, Op. 9; *Seis aires escogidos de la ópera “La flauta mágica”*, Op.19. Y por su *Método para guitarra* (1830), que aún se sigue estudiando en los conservatorios de música. Dionisio Aguado (1784-1849) también dominó la guitarra, fue amigo de Sor y en París dieron varios recitales juntos, interpretando obras para dos guitarras. Compuso Estudios y un *Método* (1823, ampliado en 1843), que, igualmente, se estudia en los conservatorios españoles.

A pesar de los pocos años que vivió, Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826) dejó una huella imborrable, tanta que se considera por muchos como el músico español de más talento, en este periodo. A los 13 años ya escribió la *Obertura* de la ópera, que terminó al año siguiente, *Los esclavos felices* (1820), en dos actos. Son famosos sus tres *Cuartetos de cuerda* (1823) y su *Sinfonía en Re mayor* (1824). Una de sus últimas composiciones fue su obra vocal dramática *Agar en el desierto* (1825-1826), se trata de una escena bíblica en tres cuadros, para soprano, tenor y orquesta, sobre un texto de Víctor-Joseph Étienne de Jouy. Como intérpretes de órgano destacan, en este primer tercio del XIX, Félix Máximo López (1742-1821), organista de la Real Capilla. Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga. Julián Prieto (1765-1844), maestro de capilla de la catedral de Pamplona y Mateo Antonio Pérez Albéniz (1755-1831), maestro de capilla en San Sebastián y Logroño, conocido, sobre todo, por una *Sonata en Re mayor* y por ser el padre del compositor Pedro Albéniz.

Tras la muerte de Fernando VII regresaron a España muchos compositores que vinieron con las ideas románticas de Europa; en piano destacó el mencionado Pedro Albéniz (1795-1855), primer profesor de piano en el conservatorio de María Cristina, con un conocido *Método completo para piano* (1840), donde introdujo las técnicas de Herz, Kalkbrenner, Clementi, Hummel y Czerny, citando ya a Beethoven y a Chopin. Tiene obras para banda, coro y piano, destacando los *Doce estudios melódicos para piano a 4 manos* (1852), dedicados a S.M. la Reina Doña Ysabel II. Santiago Masarnau (1805-1880), colaborador asiduo en la revista *El Artista*, y autor de *Nuevo método de solfeo* (1832) y *Tesoro del pianista* (1845), donde incluyó obras de Mozart, Beethoven y Chopin, entre otros; trajo a España las ideas románticas europeas (Salazar, 1958). Entre sus composiciones, destacamos dos para piano: *Variaciones sobre la Semirámide riconsciuta*, Op. 2 (1826) y *Boleras, tiranas y manchegas*, Op. 17 (1840).

Algunos organistas profesionales se convirtieron en pianistas románticos, fuera del templo, como es el caso de Eugenio Gómez Carrión (1786-1871), organista segundo de la catedral de Sevilla. Entre sus obras, mencionamos sus tres series *Melodías armonizadas*, para piano (dedicadas a Liszt, Hilarión Eslava y Luisa Fernanda de Borbón, respectivamente)¹⁸. Gallego dice: “..., estas ‘romanzas sin palabras’ nos muestran un pianismo romántico de muy buena ley” (Gallego, 1997: 172); y su *Método de piano*. Fue nombrado “Maestro honorario” del Conservatorio de Madrid. Su alumno José Miró y Anoria (1815-1878) fue reconocido en toda Europa. A los dieciocho años ya fue nombrado director suplente de la ópera del teatro de Sevilla. Estudió con Thalberg, entre otros, escuela que trajo a España con gran éxito. Dio recitales de piano por las ciudades más importantes de España y Portugal, saliendo, a continuación, por otros lugares de Europa. Algunos pianistas españoles del periodo romántico fueron: Juan María Guelbenzu (1819-1886), Pedro Tintorer (1814-1891), Marcial del Adalid (1826-1881), autor de melodías en seis idiomas y Teobaldo Power (1848-1884), siendo precursor del nacionalismo musical con sus *Cantos canarios*. Mención especial merece Sebastián Iradier (1809-1865) por las bellas canciones que compuso. Fue profesor de canto de la

¹⁸ Véase el tomo 26 de la *Enciclopedia Ilustrada Europeo-Americana*. (Espasa Calpe).

emperatriz Eugenia en París. Viajó a Cuba, donde escribió preciosas habaneras, como *La paloma*, *El arreglito* (que plagió Bizet en su ópera *Carmen*), y sus colecciones *L'Echo d'Espagne* o *Fleurs d'Espagne*, contribuyeron a que la música española cobrara tanto interés en Europa. Igualmente, Manuel García (1775-1832) compuso los *Caprichos líricos españoles* (1830), famosos por popularizarlos sus hijas cantantes Paulina Viardot y María Malibrán.

En guitarra señalamos dos intérpretes, aunque no llegaron a la talla de sus predecesores Sor y Aguado, Trinidad Huerta (1803-1875), con obras de salón: Cuatro divertimentos *para guitarra*, *Marche espagnole*, *boleros*, etc., pero fue mucho más reconocido como concertista que como compositor. Y Julián Arcas Lacal (1832-1882), quien fue profesor de Francisco Tárrega. Compuso *Rondeña*, para guitarra sola (1860), *Dos piezas para guitarra: polaca fantástica y polka mazurca* (1861) y muchas otras obras de salón. En 2022 el Conservatorio Profesional de Música de Almería tomó su nombre.

En el ámbito de la música coral destaca Anselmo Clavé Camps (1824-1874), político activista republicano, poeta, compositor y director que contribuyó a la expansión y consolidación de los coros populares en Cataluña, en particular y, en España, en general, dando un impulso muy importante al movimiento asociativo coral. Compuso piezas corales populares, en catalán.

Entre los maestros de capilla, sobresalió Hilarión Eslava (1807-1878), que se convirtió en un personaje muy importante en Madrid: Maestro de la Real Capilla (desde 1847), profesor de composición (desde 1851), director del Conservatorio de Madrid (1866). Investigó nuestra polifonía y editó dos importantes obras: *Escuela de Composición* (1861) y *Método de solfeo* (1866), que se adoptaron en toda España. Entre su obra religiosa, destaca su *Miserere* (entre 1835-7), para solistas, coro y orquesta.

En cuanto al teatro, una vez desaparecida la tonadilla escénica tan de moda en el siglo XVIII, y la zarzuela, también en declive, los compositores se inclinan hacia la ópera, al estilo italiano. Ramón Carnicer (1789-1855), profesor de composición del Conservatorio de Madrid, se vio influenciado por Italia, en sus obras, aunque el título evocara temática española, como *Cristóforo Colombo* (1831). También es el creador de la música del *Himno nacional de Chile* (1827). Tomás Genovés Lapetra (1805-1861) compuso la ópera cómica *El rapto* (1832), en español, con libreto de Larra, pero se fue a

Italia y allí pasó, inmediatamente, al italiano: *Zelma* (1835), *La battaglia di Lepanto* (1836), etc. Luego marchó a Alemania y, por fin, regresó a España y compuso zarzuelas. *Los mosqueteros de la reina* (1856), en tres actos, la estrenó en Valladolid. Baltasar Saldoni y Remendo (1807-1889) fue profesor de solfeo en el Conservatorio de María Cristina, del que llegó a ser director. Compuso óperas al estilo italiano y contribuyó al renacimiento de la zarzuela en España: *El rey y la costurera* (1853); *La corte de Mónaco* (1857); etc. Melchor Gomis y Colomer (1791-1836), autor de la ópera en tres actos *Le Favori* (1829), entre otras, pero mucho más conocido por la atribución del himno nacional de España durante la Segunda República Española, el *Himno de Riego* (1820), inspirado, según Fuster (1979) en temas de la música popular de Onteniente, su lugar de nacimiento y comarcas centrales de Valencia.

La resurrección de la zarzuela costumbrista de finales del siglo XVIII vino a mediados del siglo siguiente, con Rafael Hernando Palomar (1822-1888), su primera zarzuela fue *Palo de ciego* (1849), en un acto con libreto de Juan del Peral, y ese mismo año adaptó una opereta francesa, *Colegialas y soldados* (1849), zarzuela en dos actos, con libreto de Mariano Pina, con gran éxito. *El novio pasado por agua* (1852), en tres actos, con libreto de Manuel Bretón de los Herreros, etc. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1892), con la creación de la revista *La España musical* fue uno de los primeros en impulsar la musicología en España, junto a Felipe Pedrell. Participó en “guerras estéticas” sobre la defensa de la ópera nacional, en castellano; este hecho fue muy importante, desde el punto de vista de la institucionalización de la zarzuela española, ya que desembocó en la creación de una Sociedad Artística y en el renacimiento de la zarzuela. En 1856 se incorporó Emilio Arrieta a la asociación mencionada y se creó el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Compuso, Barbieri, más de 70 zarzuelas, destacando *Jugar con fuego* (1851), en tres actos, con libreto de Ventura de la Vega; *Los diamantes de la corona* (1854), tres actos con libreto de Francisco Camprodón; *Pan y toros* (1864), ópera cómica en tres actos, y libreto de José Picón; y *El barberillo de Lavapiés* (1874), ópera cómica en verso, en tres actos, con libreto de Mariano José de Larra.

Juan Pascual Antonio Arrieta Corera, más conocido como “Emilio Arrieta” (1821-1894), se formó en Milán, terminando la carrera con premio extraordinario. Obtuvo el Premio de composición con su ópera *Ildegonda*, con libreto de Temistocle Solera,

estrenada en la Scala de Milán. Fue profesor en el Conservatorio de Madrid, centro que llegó a dirigir, tras Hilarión Eslava. Entre sus alumnos, cabe destacar a Tomás Bretón y Ruperto Chapí. Su primera zarzuela fue *El dominó azul* (1853), en tres actos, con libreto de Francisco Camprodón; *Marina* (1855, convertida en ópera en 1871, obteniendo mucho más éxito), en tres actos, con libreto de Francisco Camprodón. Cabe destacar *La Guerra Santa* (1879), canción patriótica soviética, que se convirtió en Himno durante la invasión de la Alemania nazi. Joaquín Gaztambide (1822-1870), cofundador de la Sociedad Artística de 1851, creada para explotar el Teatro Circo, del que fue director de orquesta y compositor, participando activamente en los teatros de Madrid y fuera de España. Entre sus obras, cabe citar *Catalina* (1854), en tres actos; y *Los magiares* (1856), en cuatro actos, ambas con libreto de Luis Olona. Cristóbal Oudrid (1825-1877) destaca por *El sitio de Zaragoza* (1848), fantasía descriptiva militar (en principio fue concebida como música incidental de la obra teatral *El sitio de Zaragoza de 1808*, de Juan Lombia). *El postillón de la Rioja* (1856), en dos actos y libreto de Luis Olona. *Un viaje al vapor* (1856), tres actos, con libreto de José Olona.

En el primer tercio del siglo XIX, pues, se empezaron a representar zarzuelas con el concepto actual que tenemos de ella, consiguiendo su máximo exponente con el “género grande”, que comprendía las obras teatrales líricas en dos, tres o cuatro actos. Actuaban varios personajes y compartían el protagonismo musical la tiple, el tenor, el barítono y, en ocasiones, el bajo. Posteriormente se puso de moda el “género chico”, caracterizado por tener un único acto. Interventían varios personajes, pero la protagonista era la soprano. El término “género chico” hacía alusión a sus dimensiones temporales, no a la calidad (entraba dentro de lo que se conocía por “teatro por horas”, que eran obras de encargo y duraban alrededor de una hora) y se ha convertido, probablemente, en la aportación musical más importante de España, durante el siglo XIX. Son conocidos los teatros construidos en Madrid para la representación de los distintos géneros: para las óperas, el teatro Real; para el “género grande” o zarzuelas, el de la Zarzuela; y para “el género chico”, el teatro Apolo.

Una de las características propias de la zarzuela es la de aprovechar temas de carácter genuino español, procedentes del folclore, tanto campesino como urbano. Cuenta, igualmente, con danzas y cantos populares, admitiendo canciones modernas, de

creación propia y populares. La zarzuela se fundamentaba en la alternancia de escenas cantadas con otras declamadas, al igual que sucedía en Francia con la ópera cómica y en Alemania con el *singspiel*. En todas ellas, la música sólo hacía acto de presencia en los momentos culminantes. Algunas zarzuelas se han reconvertido en óperas, al añadir música a determinadas partes que no la tenían. Los compositores de zarzuela más representativos salieron del Real Conservatorio de Música, de Madrid. En 1839 quisieron potenciar el género español, con el estreno de una comedia-zarzuela en 1 acto, de Basilio Basili, basada en el libreto de Manuel Bretón de los Herreros: *El novio y el concierto* (estrenada el 22 de marzo), aunque aún pecaba de ciertos aires italianistas, pero predominaron los españolismos. El músico italiano es considerado uno de los creadores de la ópera y precursores de la zarzuela en España. Tras el éxito obtenido, se inició una nueva andadura, en aumento, hacia el periodo de esplendor de la zarzuela. Diez años más tarde, en 1849, Rafael Hernando, alumno del Conservatorio mencionado, compuso la zarzuela *Colegialas y soldados*, en dos actos (estrenada el 21 de marzo), con libreto de Mariano Pina.

Para muchos esta obra representa el verdadero origen de la zarzuela. Al principio, pues, la zarzuela tenía el estilo predominante italiano; pero, poco a poco, fue evolucionando hacia lo propiamente español. Con el fin de difundir la zarzuela en el Teatro del Circo, en 1851 Gaztambide, compositor y director de orquesta, tuvo la idea de formar la Sociedad Artística, mencionada más arriba, para promover la zarzuela, ya que se había convertido en el centro del género. Esta sociedad la formaron Antonio Álvarez Alonso, Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando, José Inzenga y Cristóbal Oudrid. Cada uno se comprometió a componer tres obras al año. Al principio no tuvieron mucho éxito, hasta que se representó la zarzuela grande en tres actos *Jugar con Fuego*, (estrenada el 6 de octubre de 1851), de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Ventura de la Vega. A esta obra siguieron otras que terminaron de consolidar el género en Madrid.

La zarzuela, en una primera instancia, no consiguió atravesar las fronteras españolas, excepto las de América. El problema principal que frenó su exportación estribó en el libreto, pues solía presentar un carácter local muy acentuado, resultando necesario conocerlo para su comprensión y valoración. Fueron muchos los compositores de zarzuelas geniales, así como tonadillas y sainetes, o incluso alguna ópera: Joaquín

Gaztambide compuso 44 zarzuelas, destacando *Por seguir a una mujer* (1852), en un acto, con libreto de Luis Olona, en colaboración con Barbieri y Hernando; y *El estreno de una artista* (1852), con libreto de Ventura de la Vega, en un acto, etc. Cristóbal Oudrid contribuyó a la creación y desarrollo de la zarzuela grande, como *Amor y misterio* (1855); *El hijo del regimiento* (1857), ambas en tres actos, etc. Francisco Asenjo Barbieri, compositor y musicólogo dedicado a la investigación musical histórica, creó 25 zarzuelas, como *Gloria y Peluca* (1850), en un acto, con libreto de José de la Villa del Valle.

En el periodo del siglo XIX que podríamos denominar de “zarzuelas grandes”, cabe mencionar, igualmente, a Manuel Fernández Caballero (1835-1906), autor de *La Marsellesa* (1876), zarzuela en tres actos, con libro de Miguel Ramos Carrión. Defensor del “género chico” con *Los bandos de Villafrita*, (1884), en un acto y libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo, obtuvo un éxito total, con más de trescientas representaciones. *El dúo de la africana* (1893), zarzuela en un acto y tres cuadros, con libreto de Miguel Echegaray y Eizaguirre. Hoy en día es más conocido por su zarzuela *Gigantes y cabezudos* (1898), en un acto y tres cuadros, con libreto de Miguel Echegaray.

Se va comprobando la consolidación de la institucionalización de la zarzuela en España con los compositores nacidos en el XIX y fallecidos en el siglo siguiente; destacamos a Federico Chueca tuvo gran habilidad para captar el carácter popular, sobre todo el madrileño, hizo 37 zarzuelas, señalando, entre otras: *La Gran Vía* (1886), en un acto y cinco cuadros, en colaboración con Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez González; *La alegría de la huerta*, en un acto (1900), con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso, ambientada en la huerta de Murcia. Manuel Fernández Caballero se inició en este género y estuvo siete años dirigiendo zarzuela en Cuba; escribió más de 200 obras, entre las que destacan algunas zarzuelas, como *Gigantes y cabezudos* (1898), en un acto y tres cuadros, con libreto de Miguel Echegaray y Eizaguirre. El salmantino Tomás Bretón, compositor y violinista, quien en 1832 recibió, junto con Ruperto Chapí, el primer premio de Composición del Conservatorio de Madrid; la más conocida es *La Verbena de la Paloma* (1894), sainete lírico en un acto, con libreto de Ricardo de la Vega. Ruperto Chapí se convirtió en uno de los más grandes compositores españoles y creó más de 100 zarzuelas, destacando *La tempestad* (1882), en tres actos, con libreto de Miguel

Ramos Carrión; y *La Revoltosa* (1897), sainete lírico en un acto, con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw.

Amadeo Vives se consagró al género lírico, triunfando con sus óperas y con muchas zarzuelas, como *la bruja*, en tres actos (1887), cuyo libretista fue Salvador María Granés. Pablo Luna alcanzó éxito con la zarzuela, triunfando en el siglo siguiente con más de 50 zarzuelas: *Lolilla, la petenera* (1903), con libreto de Rogelio Maestro. El valenciano Juan Bautista Vert Carbonell compuso cerca de 100 zarzuelas: *Las vírgenes paganas* (1917), con libreto de Enrique García Álvarez y Félix Garzo. Reveriano Soutullo Otero, quien entre 1919 y 1931 formó un famoso dúo con Juan Bautista Vert, componiendo grandes éxitos como *La leyenda del beso* (1924), zarzuela en dos actos, con libreto de Enrique Reoyo, José Silva y Antonio Paso; *El último romántico* (1928), en dos actos y libreto de José Tellaeche y *La del soto del parral*, en dos actos, con libreto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño, etc. Jesús Guridi es considerado el máximo representante del nacionalismo vasco, compositor que también fallecido en el siglo siguiente; compuso para casi todos los géneros instrumentales y entre sus zarzuelas destaca *El Caserío* (1926); *La meiga*, de ambiente gallego, (1929), ambas escritas por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, etc. Federico Moreno Torroba intentó escribir una ópera española; pero, viendo el éxito de sus zarzuelas, se centró más en este género, como, por ejemplo: *La marchenera* (1928), en tres actos; *Luisa Fernanda* (1932), en tres actos. Pablo Sorozábal fue director, violinista y compositor, escribió música sinfónica y algunas óperas, pero se le conoce más por sus zarzuelas, como *La del manojito de rosas* (1934), en dos actos y *La tabernera del puerto* (1936), en tres actos. Hay que tener en cuenta que muchos compositores que hubieran hecho muy buenas obras en el género sinfónico, sin embargo, se consagraron a la zarzuela, pues era lo que demandaba la sociedad, por lo que comprobamos el gran poder del público.

En cuanto a la música instrumental, en la primera mitad del siglo decimonónico los compositores prefieren las piezas líricas o de carácter y pertenecen a géneros muy diversos, como fantasías, nocturnos..., y en la segunda mitad hay un claro predominio de bailes: danzas, jotas, malagueñas..., e incluso, de origen extranjero, como las polcas, polonesas y rapsodias... A partir de los años 80 las investigaciones musicológicas empiezan a tomar interés por la música instrumental española. Se realizarán las primeras

aproximaciones a los diferentes géneros instrumentales, centrándose en tres, principalmente: la música para piano solo, la música sinfónica y la música de cámara.

Hay un pequeño inconveniente en los estudios realizados y es que éstos no se basan en las fuentes primarias (como partituras), sino en fuentes secundarias (biografías), por varios motivos: por un lado, por el difícil acceso a esas fuentes primarias y, por otro, por el olvido; pero, no obstante, lo importante es el interés científico por los diferentes aspectos de la música. En archivos y bibliotecas se encuentra mucha música para piano, con cantidad de partituras de dos tipos de escritura: una sencilla y doméstica, y otra más virtuosa. Se puede decir, que la música para piano estuvo de moda. Este auge de la música pianística tuvo repercusiones en la enseñanza musical y aparecen métodos técnicos adaptados para aprender a tocar el piano según el nivel, al igual que en el resto de Europa: Czerny, Clementi, Adam, Hummel, Moscheles, etc. dieron un gran impulso al piano, con métodos que alcanzaron gran prestigio y, hoy día, aún se encuentran en proceso de redescubrimiento. En España, Domínguez (2012), recoge los autores más representativos: José Nonó escribió el *Método de pianoforte* (1821). José Sobejano, *El Adam español o lecciones metódico-progresivas de forte-piano* (1826). José Golfín presentó *Instrucción y recreo para pianoforte o colección de preludios y piezas, de una dificultad progresiva, para todos los tonos de ambos modos, extractados de las óperas modernas* (1834). Pedro Albéniz, con su *Método completo de piano* (1840). Bernard Viguerie y su *Método elemental de piano Viguerie* (1851). José Aranguren escribió el *Método completo de piano* (1855), etc.

Todos ellos fueron influyendo en los pedagogos e intérpretes de los siglos XIX y siguientes, aunque, según Salas (1999), durante el siglo XIX la música española para piano adquiere una relevancia casi nula, hasta la aparición de Isaac Albéniz, dejándose influenciar por las escuelas francesa, inglesa y alemana y los métodos no abordaron todas las dificultades técnicas conocidas en Europa. La sonata no tiene tanto desarrollo, pierde importancia y evoluciona mucho más lenta. La aportación más importante de sonatas son las 18 *sonatinas para piano y órgano* de Nicolás Ledesma, y la *Gran Sonata* nº 3. La *Sonata para piano* op.4 de Marcial del Adalid. Y, más tarde, la *Sonata para piano* de Isaac Albéniz.

Fueron también los intérpretes extranjeros los que impulsaron el interés por el piano. Entre los concertistas españoles podemos destacar a Santiago Masarnau, quien compuso unos vales dedicados a la reina Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII y también a Marcial del Adalid (discípulo de Chopin), que posee una colección de piezas pianísticas con influencias folclóricas, como los *25 Cantares viejos y nuevos de Galicia*, sobre poemas de Fanny Garrido, su esposa y dos *Sonatinas para piano a 4 manos*. En la segunda mitad de siglo destacan José de Aranguren, Juan Bautista Pujol y Joaquín Malats, entre otros. Con respecto a los intérpretes de violín, en la primera mitad de siglo recalamos Juan Crisóstomo Arriaga y en la segunda a Jesús de Monasterio y Pablo de Sarasate. En cuanto a la música para guitarra, tras el apogeo del siglo XVII, su papel queda relegado al acompañamiento de la canción popular; pero, a principios del XIX, aspira al mundo concertístico con algunos especialistas, ya citados, como Fernando Sor, Dionisio Aguado, con sendos *Métodos de guitarra* y Francisco Tárrega, reconocido mundialmente por su obra *Recuerdos de la Alhambra*.

Respecto a la música sinfónica, el papel de la orquesta queda prácticamente relegado al acompañamiento de óperas y obras religiosas, pero tuvo que fomentarse y especializarse la orquesta, precisamente, para poder interpretar las obras religiosas y, especialmente, óperas y zarzuelas, que se mantuvieron fieles a los ideales del público, figura tan importante en el siglo XIX, y la capacidad emprendedora de compositores como Barbieri, Gaztambide, Chapí y otros, que se preocuparon por organizar conciertos, sociedades de conciertos y que difundieron el repertorio centroeuropeo, recibiendo una respuesta positiva del público. Mención especial merece la sinfonía programática, que tanto conecta con el espectador.

En Madrid, para compensar el predominio de música extranjera se funda La Unión Artística Musical, en 1878, que potencia y difunde la obra española. En el último tercio de siglo destacan algunas obras orquestales, con autores como Chapí *La Corte de Granada* y Bretón *Escenas andaluzas*, la *Sinfonía n° 2*, con similitudes a la *Tercera sinfonía* de Beethoven. Lo más destacable es la música que componen autores extranjeros: *Rapsodia española*, de Liszt; *Una noche en Madrid* de Glinka; *Capricho español*, de Rimsky Korsakov; *Iberia*, de Albéniz; o el famoso *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy; *Bolero*, de Ravel; etc. Y es que España se puso de moda en el siglo XIX; los

compositores venían a España, expresamente, para buscar motivo de inspiración. Además, hay una serie de obras, conocidas como “Alhambrismo”, que están dedicadas a la Alhambra de Granada.

Mención especial merece la sinfonía programática, que tanto conecta con el espectador. Fubini sostiene:

“La sinfonía programática es, para Liszt, la música del futuro (...), La música instrumental pura -la sinfonía clásica- no nos comunica más que la <<abstracta expresión del sentimiento humano universal>> de una forma del todo impersonal, mientras que la música programática -el poema sinfónico- nos puede comunicar la universalidad concreta de los caracteres” (Fubini, 2005: 322).

A poco que comparemos, observamos que la zarzuela es, en definitiva, una música programática, con el “programa” incluido en la música, para facilitar aún más al espectador el contenido del mensaje.

En cuanto a la música de cámara ha sido más cultivada. En 1863, Jesús de Monasterio funda en Madrid la Sociedad de cuartetos, para tocar música extranjera, pero también impulsan la música española. Hay inventarios de música de cámara. También están los 4 *Cuartetos de cuerda*, de Chapí; 3 *Cuartetos* de Arriaga, editados en París; el *Quinteto en sol menor*, para piano y *Cuarteto de cuerda*, de Granados; etc.

Respecto al nacionalismo, el rossinismo se adueñó de España y a su influencia no escapó ni el arte religioso (*Miserere* de H. Eslava). Los factores que influyeron en el nacimiento del nacionalismo español son triples: por una parte, las enseñanzas de los ensayistas del siglo XVIII: Benito J. Feijoo, Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga (Martín, 2001); por otra, los músicos que emigraron fuera de España: Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla; y, finalmente, los compositores extranjeros que, como ya hemos mencionado, componían obras de carácter hispanizante. Son de destacar, también, los trabajos musicológicos de Felipe Pedrell, considerado, por muchos, como el creador de la musicología moderna española, o de Federico Olmeda al realizar una gran labor cultural, impulsando el estudio del folclore español, sobre todo de Soria y de Burgos. La investigación también va dejando aportaciones en España: son de destacar los estudios realizados en España sobre las danzas y, especialmente, sobre los tres tipos de

tarantela: Manuel Irañeta y Jáuregui publicó en 1784 un *Tratado de Tarantismo*. Xavier Cid escribió *El tarantismo observado en España* (1787).

La siguiente generación de compositores españoles consolida el “Nacionalismo”, encontrando una vía muy interesante con el “género chico”, la mayoría de ellos habían sido alumnos de Arrieta y pensionados en Roma. Ruperto Chapí (1851-1909), empezó con la ópera: *Las naves de Cortés* (1874), *La muerte de Garcilaso* (1876) y *La hija de Jefé* (1878), las tres con libreto de Antonio Arnao, y *Roger de Flor* (1878), con libreto de Mariano Capdepón; *La tempestad* (1882) es una zarzuela grande o un “melodrama fantástico”, según sus autores, tiene tres actos y libreto de Miguel Ramos Carrión. Triunfa con la zarzuela, por lo que no vuelve a hacer ópera hasta sus finales, con *Circe* (1902) y *Margarita la tornera* (1909). Tiene algo de música de cámara y orquestal, como sus famosos cuatro *Cuartetos de cuerda* (1903-4-5-7). Pero donde más ha destacado ha sido en el de la zarzuela y género chico: *La Revoltosa* (1897), se mantiene en los programas de conciertos; *Juan Francisco* (1904), en tres actos, con libreto de Joaquín Dicenta; *La puñalada* (1904), con prólogo y cuatro escenas, y libreto de Carlos Fernández Shaw; *La fragua de Vulcano* (1906), en un acto, con libreto de Manuel Linares Rivas; *La patria chica* (1907), en un acto, con libreto de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero; *La puerta del Sol* (1907), en un acto, con libreto de Manuel Fernández Caballero y Celso Lucio. *El dúo de la africana* (1909), en un acto, con libro de Manuel Fernández Caballero. Otro aspecto de Chapí es que fue un gran activista para consolidar los derechos de los jóvenes compositores, como veremos más adelante.

Tomás Bretón (1850-1923) luchó mucho por la ópera. Entre sus obras, han pervivido, representándose aún *Los amantes de Teruel* (1889), en cuatro actos, con libreto del propio Bretón, basado en una obra de Eugenio Hartzenbusch; especialmente, *La verbena de la paloma* (1894), sainete lírico en un acto, con libreto de De la Vega; y su ópera *La Dolores* (1895), con libreto de Feliú Codina. Llegó a ingresar en la masonería, en 1873, alcanzando el grado 33 en 1894. (Márquez y otros, 1987).

Emilio Serrano (1850-1939) escribió *Prontuario teórico de armonía*, en 1884; a finales de 1883 había sido nombrado catedrático de armonía del Instituto filarmónico de Madrid, hasta 1885. En 1894 asumió la cátedra de composición del Conservatorio de Madrid, sucediendo a Arrieta. Estrenó en el Real *Mitridates* (1882), *Irene Otranto* (1891)

y *Gonzalo de Córdoba* (1898) y *La maja de rumbo* en el teatro Colón de Buenos Aires. Entre sus zarzuelas, destacamos *La Bejarana* (1924) y *El romeral* (1929).

Felipe Pedrell (1841-1922) escribió un ensayo titulado *Por nuestra música* (1881), donde hace una defensa a ultranza del nacionalismo musical español. En 1902 escribe el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles*. Compone algunas óperas para buscar las líneas generales de una ópera española, lo que él denomina “Escuela lírico nacional”: *Los Pirineos* (1902), trilogía basada en el poema de Víctor Balaguer; *La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea* (1904); *La madrugada* (1906), etc. También compone música coral y obras sinfónicas. Indudablemente, su fama la ha tenido, y sigue teniendo más como musicólogo que como compositor.

Llegados a este punto, la zarzuela tuvo mejor y mayor trayectoria que la ópera, con el concepto de “teatro por horas” o “por secciones”, con un tiempo máximo de duración de una hora; esto fue debido a que los empresarios se dieron cuenta de que el pueblo prefería este tipo de obras costumbristas, con cuyos personajes se sentían reflejados (recordando a la tonadilla escénica del Madrid de la Ilustración). Nació en teatros humildes y degradados (teatro de los “bufos madrileños”, el cuplé, teatro erótico (sicalipsis), y las variedades). Aunque estas obras surgieron para agradar y halagar al público, muy pronto grandes escritores (Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Miguel Ramos Carrión, Carlos Arniches, Vital Aza, José López Silva, Carlos Fenández Shaw, entre otros), y compositores (Ruperto Chapí, Federico Chueca, Jerónimo Giménez, Fernández Caballero...), como grandes expertos que eran, pusieron todo su arte al servicio de este género “menor” y como resultado se obtuvieron grandes obras maestras.

Dentro del género chico se puede hablar de “subgéneros”, como: Sainete lírico: *La canción de Lola* de Federico Chueca y Joaquín Valverde (1880), *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón (1894) o *La Revoltosa*, de Chapí (1897). De tema andaluz: *El baile de Luis Alonso* (1889), *La boda de Luis Alonso* (1897), ambos de Jerónimo Giménez. También hubo de otras regiones. Pasillo cómico: *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Federico Chueca. Revistas: *La gran Vía* (1886) o *El año pasado por agua*, de Chueca y Valverde (1889), que hacían un repaso humorístico e irónico a la sociedad española. Juguetes cómicos, Apropósitos: *Cuadros disolventes* (1896), de Manuel Nieto. Parodias de zarzuelas o de operetas: *La corte del Faraón* (1910) de Vicente

Lleó. Zarzuelas con acción en tiempos pasados: *Cádiz* (1886), de Chueca y Valverde, se representó, muchas veces, troceada por secciones. *El dúo de La Africana* (1893), de Fernández Caballero, con la célebre jota aragonesa. *Gigantes y Cabezudos* (1898), etc.

Todo este éxito con el “género chico”, hizo que se prestara menos atención al género sinfónico y, aunque los compositores estaban bien preparados, no hay demasiadas obras de “música pura”. Algunos compositores hicieron obras del citado tipo “alhambrista”, pegadizas y melódicas, sin ambiciones, como *Fantasia morisca* y *Los Gnomos de la Alhambra*, de Chapí; *En la Alhambra*, de Bretón... Como excepción, cabe citar al mallorquín Miguel Marqués (1843-1918), pues estrenó en la Sociedad de Conciertos cinco *Sinfonías* y varias *Polonesas* de concierto, con mucho éxito. Sin embargo, también obtuvo muchos más beneficios con la zarzuela grande: *El anillo de hierro* (1878) o *El reloj de Lucerna* (1884), las dos con letra de Marcos Zapata. Tiene un *Método elemental y progresivo de violín* (1870).

En cuanto a la música de cámara, no sobresalió mucho en España. Incluso la Sociedad de Cuartetos, favorecía más los estrenos de música de Concierto que los de cuartetos españoles. Se pudieron oír algunas obras de Marcial del Adalid, Nicolás Ruiz Espadero (cubano 1832-1890), que en su obra *El lamento del poeta* se distancia del nacionalismo característico. Y de Martín Sánchez Allú (1823-1858), quien también tiene algunas zarzuelas. Celestino Vila de Forns (1830-1915), sacerdote que fue Maestro de capilla de las catedrales de Huesca y de Granada, compuso música religiosa y, en torno a 1889 Antonio Romero le editó sus dos *Cuartetos para piano* (uno en do menor y el otro en mi menor) y el *Quinteto* para piano, en La mayor, muy interesantes, pero hoy desconocidos. Bretón y Chapí también compusieron obras de cámara, aunque se dedicaron más al teatro.

En lo que respecta a los instrumentos solistas, en el mundo de la guitarra, tenemos una nueva figura, Francisco Tárrega (1852-1909), quien la llevó a las salas de concierto, considerándole la crítica, hoy día, como el fundador de la guitarra clásica del siglo XX. (Gallego, 1997). Desarrolló una nueva técnica para este instrumento, transcribiendo y adaptando las obras que existían, para este nuevo instrumento y componiendo muchos *Estudios* y *Preludios*, que pensaba incorporar en el “Método” que no llegó a terminar.

Compuso, también, música de salón, incluyendo obras alhambristas, como su *Capricho árabe*, que le dio fama internacional.

En el violín destacó Jesús Monasterio (1836-1903), quien estudió con Charles Auguste Bériot en Bruselas. Quiso establecerse en España y renovar la música. Fue profesor de violín y de música de cámara en el Conservatorio, además de director de la Sociedad de Conciertos; destacó por su labor investigadora en España, siendo el primero en unificar arcos. Como compositor, cabe destacar su *Fantasia española*, el *Concierto para violín* y los *Estudios artísticos para dos violines*; hoy es conocido por su *Adiós a la Alhambra*. Otro violinista interesante fue Pablo Sarasate (1844-1908), quien actuó como divo mundial. Fue alumno de Alard en París, componiendo muchas obras de lucimiento técnico, muchas de ellas con ritmos o danzas españolas y otras con folclore internacional: *Aires gitanos* (húngaros o centroeuropeos), *Introducción y Tarantela*, *Canciones rusas*, etc., todas ellas de gran brillantez.

En cuanto al piano, Isaac Albéniz (1860-1909), viajó mucho por casi todo el mundo, acabando en Francia, como profesor de la *Schola cantorum*. Muchas de sus obras están relacionadas con estampas hispanas: *Suite española* (1885-6); *Cantos de España* (1896). Tiene varias *Sonatas* para piano. En Niza abordó la composición de doce obras nacionalistas, recopiladas en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno: *Suite Iberia* (1905-1909): la primera se titula *Evocación*, en otra rememora el barrio de *Lavapiés*, pero mayoría de piezas contenidas iban dedicadas a Andalucía: *Triana*, *Almería*, *El Albaicín...* o danzas: *Rondeña*, *El Polo*, etc. Pretendía evocar otros folclores de España, con el comienzo de un quinto cuaderno, con *Navarra*, que no terminó.

Otro pianista que va siempre asociado a Albéniz es Enrique Granados (1867-1916), más introspectivo. Por una parte, compuso obras castizas de salón, como *Danzas de España*, de 1892, con otras de clima posromántico: *Valses poéticos*, dos series de *Escenas poéticas*, etc., conjuntando ambos estilos en *Goyescas* (1911), donde refleja el Madrid de finales del siglo XVIII. Se trata de una obra cíclica, pues algunos temas se repiten en diferentes piezas. Hay que añadir *El pelele*, con la que comienza su ópera *Goyescas*, con un texto muy endeble del poeta Fernando Periquet. Murió ahogado en el Canal de la Mancha, por un navío de guerra alemán, justo cuando empezaba a surgir la nueva generación de músicos españoles del siglo XX.

2.3. Romanticismo artístico del resto de Europa

Todo lo visto dio lugar a que en el siglo XIX podamos hablar ya, propiamente, de “música nacionalista”, donde intervienen expresiones musicales de su propio folclore, incluyendo la incorporación de instrumentos autóctonos -e incluso desconocidos para la mayoría-, la aportación de la canción popular, el nacimiento del ballet moderno y los estudios folclórico-musicales. Los compositores se esfuerzan, progresivamente, por encontrar las formas propias que mejor se adapten a las características musicales autóctonas: armonía, cadencias, ritmos, modulaciones, etc.

Hay que tener en cuenta, también, que uno de los motivos del nacionalismo musical fue el hecho de que, además de querer revalorizar el yo (y, por ende, todo lo que lo envuelve) se produjera la Revolución francesa, en 1789; el ansia de libertad llevará a elegir las estéticas que mejor se acomodasen a los sentimientos y emociones. Los esfuerzos nacionalistas culminan en el Congreso de Viena para delimitar las fronteras de cada nación.

Estas situaciones producían sentimientos que, lógicamente, dieron como fruto determinadas piezas musicales. La guerra alemana contra Napoleón motivó *El cazador furtivo* de Carl María Von Weber. La liberación polaca despertó el sentimiento por la patria de Chopin, destacando su preludio *Revolucionario*, para piano, en do menor (apareció con la “Revolución de los Cadetes”, en el levantamiento de noviembre, en 1851); Liszt explora el lenguaje gitano de Hungría, como sus diecinueve obras pianísticas tituladas *Rapsodias húngaras*; Verdi en Italia: recordemos el “*Va pensiero*”: el coro del tercer acto de su ópera *Nabucco*, que terminó convirtiéndose en el himno de patriotas italianos que defendían la unidad de Italia; Wagner, con sus dramas épicos, basados en la mitología y en la historia germana, fue un orgullo nacional, destacando su ópera en tres actos *Tannhäuser*, basada en dos leyendas alemanas, o *Parsifal*, un festival escénico sacro, en tres actos, que cuenta las hazañas de este caballero de la corte del Rey Arturo; en Bohemia Smetana, con su poema sinfónico “El Moldava”, de la serie *Mi patria* y Dvorak, con sus dos conjuntos de *Danzas eslavas* (para piano a cuatro manos, después para orquesta), sus *Tres rapsodias eslavas*, y sus *Siete canciones gitanas*. En Noruega destaca Edward Grieg, muy conocido por la música que le encargaron para el drama de Henrik Ibsen *Peer Gynt*; y en Rusia, por ejemplo, sobresale Miguel Glinka, quien presenta

la primera ópera nacionalista rusa *Ruslán y Liudmila*, y su ópera patriótica *Una vida por el zar*; también es reconocido el “grupo de los cinco”. En España destacamos las figuras de Isaac Albéniz, con su *Escenas sinfónicas catalanas*, *La Alhambra*, etc. y Enrique Granados, con *Capricho español*, *Serenata española*, *Rapsodia aragonesa*, etc., en la segunda mitad del siglo XIX; y una segunda etapa, “de madurez” (que más abajo calificaremos de Neonacionalismo), durante la primera mitad del siglo XX, con Manuel de Falla: *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España*, etc.; Joaquín Turina, con *La procesión del rocío*, *Sinfonía sevillana*, *Las musas de Andalucía*, *Sonata española*, etc.; y Óscar Esplá, con obras como *Romanza antigua*, *Levante*, *Sonata del Sur*, *La pájara pinta*, *Cantos de antaño*, *Sonata española*, *Sinfonía Aitana*, entre otras.

El nacionalismo del siglo XIX, pues, aportó un gran abanico de idiomas al lenguaje. Los compositores románticos adaptaban las melodías del mundo rural a la escala mayor-menor o a los patrones métricos aceptados, con lo cual, no seguían fielmente lo que escuchaban, puesto que, al anotar la música, la transcribían a sus dos únicos modos, mientras que el siglo XX tomó un giro distinto, disponían de buenos equipos de grabación y dominaban las técnicas de investigación científica (Béla Bartók). Además, cuidaban especialmente el no olvidar el carácter esencial de las melodías folclóricas, por lo que, al transcribirlas, conservaban su esencia genuina y se las arreglaron para reflejar cuartos de tono o lo que hiciera falta, de tal manera, se jactaban de no transcribir las melodías en los únicos modos mayor-menor, además de obligar a una métrica regular, sino de ser fieles en reflejar las melodías y armonías novedosas, ritmos asimétricos e incluso nuevas concepciones formales.

Gallego hace notar que el nacionalismo se desarrolla, sobre todo, a través del teatro lírico, con la “ópera nacional” y dice:

“El contexto en el que todo ello se produce es generalmente extramusical, pero supone una mejor valoración de los valores locales y étnicos y una superación de lo hasta entonces habitual en los incesantes contactos entre el arte culto y el arte popular: la superación del exotismo o del mero casticismo, tentación permanente no sólo en el consumo burgués de la música en Centroeuropa, sino también en los países “nacionalistas” (Gallego, 1997: 151).

Hay que distinguir entre el compositor “nacional” y el “nacionalista”. El primero utiliza el lenguaje universal de la música; sin embargo, el otro, es más pintoresco, intentando reflejar el color local y, evidentemente, de alcances limitados. Compositores representativos de estas tendencias son: Piotr I. Tchaikovsky y B. Bartók son nacionales; Frédéric Chopin, Nikolái Rimsky-Korsakóv y Zoltán Kodály, nacionalistas; siguiendo su ejemplo nacen las escuelas nacionalistas, a cuya formación ayudó, por supuesto, el patriotismo.

Finalmente, en otros lugares de Europa empezaban a sonar nombres de compositores autóctonos, destacando el danés Carls Nielsen y el finlandés Jan Sibelius, con tendencias románticas y es que estos creadores pueden ir de una tendencia a otra.

Como nuestro objetivo se fija en el proceso de institucionalización en la música española del siglo XIX, vamos a condensar en un cuadro sinóptico las peculiaridades más importantes de la centuria en el resto de países europeos más representativos, a nuestro juicio: Italia, Alemania, Francia, Inglaterra y Rusia, para comprobar las oscilaciones hegemónicas en cada momento y cómo se van influyendo unos a otros.

2.3.1. Italia

Características, género.	Peculiaridades, representantes, citas...	Institucionalización
<p>En el siglo XIX tardará en producirse la unificación nacional en Italia (al igual que en Alemania), con el obstáculo de la dominación extranjera.</p>	<p>En el Congreso de Viena, de 1815, Austria está ocupando la región de Lombardía y Venecia y hay príncipes austriacos gobernando en Módena, Parma y la Toscana. Fernando el Borbón de Nápoles compatibiliza su gobierno con los Austrias. Víctor Emanuel, Rey de Cerdeña, era el único rey nativo de Italia y como sus siglas corresponden a la de VERDI, se explotaron como propaganda subliminal.</p> <p>Los sistemas administrativos y legislativos austriacos aún eran más odiosos que los franceses, anteriores, ya que existía fuerte censura, mucha opresión y con grandes beneficios para la aristocracia. Surgen unas sociedades secretas para expulsar a los austriacos, llamados los <i>Carbonari</i>, estos patriotas estaban formados por gente ilustrada, como el escritor H. Foscolo, el filósofo G. Leopardi y el periodista G. Mazzini (apodado “el alma de Italia). Lideran el movimiento de independencia conocido como <i>Risorgimento</i>. Se creó una nueva sociedad política que se llamó “La joven Italia”, la cual intentaba formar una República.</p> <p>En 1848 se suceden guerras por toda Italia, se toma la ciudad de Roma y hay un líder militar y revolucionario, G. Garibaldi. Con él se consiguió la expulsión de los austriacos y la unificación en todo el reino. El rey fue Víctor Emanuel II (de Cerdeña, desde 1848 a 1861 y de Italia, de 1861 a 1878).</p>	
<p>Predominio de la melodía, el contrapunto, la música horizontal</p>		<p>Desde un punto de vista estético se puede hablar de “ópera melódica”</p>

<p>La literatura y el teatro se representan en el terreno de la ópera, con carácter nacional. Se consigue dominar el problema de unir la música y la acción. Italia es el país que más destaca en la ópera, exportándola al resto de Europa, sobre todo cantantes</p>	<p>Las peculiaridades más sobresalientes son: superficialidad, es decir, sin profundidad dramática; el coro adquiere más importancia; predomina la voz sobre la orquesta; proliferan los divos, convirtiéndose en el centro del espectáculo, en perjuicio del conjunto, aunque el virtuosismo vocal es menos acentuado que en épocas pasadas.</p>	
<p>El <i>bel canto</i> se constituye como la manera de cantar tradicional italiana, que tiene como características importantes: la belleza del sonido, emisión variada, con varios tipos de <i>vibrato</i>, <i>legato</i>, <i>staccato</i>, alteraciones del <i>tempo</i> mediante el <i>rubato</i>, el fraseo refinado y la agilidad en la vocalización.</p>	<p>El <i>bel canto</i> no fue exclusivo del siglo XIX, pues nació y floreció en los siglos XVII y XVIII, y en el primer tercio del siglo XIX adquirió su máximo esplendor con Rossini, Donizetti y Bellini. En esta época destacó el barítono Manuel Patricio Rodríguez García; publicó un <i>Manual de canto</i> en París, donde resume las técnicas y explica la manera de adquirir una coloratura ágil. El <i>bel canto</i> nunca ha sido sinónimo de bella voz. Joan Sutherland, soprano de coloratura resucitó el <i>bel canto</i> a partir de 1950 (Jacobson, 1982).</p>	<p>El término <i>bel canto</i> se institucionalizó a mediados del siglo XIX, hablando de él como un canto perdido.</p>
<p>Ópera realista: llega a la ópera italiana como un nuevo estilo con tratamiento más crudo.</p>	<p>Los pioneros de la ópera realista son R. Leoncavallo (<i>Los payasos</i>); P. Mascagni (<i>Cavalleria rusticana</i>) y, como máximo exponente, G. Puccini (<i>Madame Butterfly</i>).</p>	<p>Desde un punto de vista estético se puede hablar de “ópera melódica”</p>
<p>A final de siglo tenemos el verismo, que utiliza temas de la vida cotidiana en lugar de trasnochados heroicos o mitológicos, con los que el público no se sentía identificado. El realismo raya lo brutal, se abandona el aria de coloratura y se prefieren temas más breves, los recitativos flexibles y los conjuntos dramáticos. En las óperas utilizan los motivos recurrentes (<i>leitmotiv</i>), armonías y orquestación wagneriana para sugerir dramatismo. Es característico del verismo utilizar pasajes en unísono u octava. Armonías coloristas, cromáticas</p>	<p>El verismo recibió influencias de Verdi, Wagner y Bizet. La ópera verista, de Verdi, más conocida es <i>La Traviata</i>, basada en el argumento de la novela de Alejandro Dumas, hijo, <i>La dama de las camelias</i>. Las arias se vuelven sentimentales, exquisitas, apasionadas, que reflejan lo trágico y patético de los personajes. Destacamos: Mascagni, Leoncavallo, Puccini y Verdi.</p>	<p>Se institucionaliza el término de “ópera verista”.</p>

<p>y, a veces, modales, exóticas, estructuras de acordes paralelos como si fuera el antiguo <i>organum</i> o el <i>fauxbordon</i>.</p>		
<p>Entre el siglo XIX y XX hay un intento de impulsar la música sinfónica.</p>	<p>Tras el éxito de G. Puccini, en ópera y F. Busoni, en el piano, aparecen figuras como la de A. Casella (neoclásico) y O. Respighi, con obras dedicadas a Roma, con la trilogía: <i>Los pinos de Roma</i>, <i>Las fuentes de Roma</i> y <i>Las fiestas romanas</i> (entre 1916-28). Y G. Malipiero, por su ciclo teatral sobre Goldoni.</p>	

2.3.2. Alemania

Características, géneros...	Peculiaridades, representantes, citas...	¿Cómo influye en la institucionalización?
<i>Sturm und Drang</i> (tormenta e ímpetu)	Hijos de J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn y primer L. Beethoven	Va evolucionando hacia un “artista libre”
La música va a remolque con respecto a las letras y demás artes		Primera Escuela de Viena: tonal
El artista proclama una libertad que consigue a medias, puesto que siempre va a depender del público	Iglesias (1977a) cita la frase de Óscar Esplá: “El público tiene la última palabra”.	El público se va especializando, por lo que requiere pericia en los compositores, que deben ser grandes técnicos.
Nace el ballet moderno, la música ligera y cobra interés el intérprete virtuoso,	Primeras expresiones románticas: <i>Lieder goethianos</i> de Schubert y <i>El cazador furtivo</i> de Weber.	
En Alemania y en Austria predomina la música instrumental, vertical. Decae la música de cámara y la música religiosa. La ópera también tiene un estilo sinfónico y desemboca en el drama wagneriano. Temas: soledad, amor, celos, mundo subjetivo y sentimental, la naturaleza, recuperación del pasado.	Hay que tener en cuenta que la música sinfónica siempre ha dominado en Alemania: “Aunque la influencia italiana es fuerte (...), la tradición sinfónica alemana va a nutrir el género con un elemento vivificante: la orquesta. Este factor importantísimo, tan descuidado casi siempre en los músicos italianos, es tratado con sumo cuidado y sabiduría; la orquesta sirve de elemento dramático para describir situaciones o sentimientos, colabora con el cantante en lugar de estar supeditada a él” (Torres y otros, 1987: 271-2).	Beethoven dice que en sus obras <i>piensa para orquesta, directamente.</i>
Formas: Se conserva la Sinfonía y la Sonata (sus movimientos se alargan, se añaden nuevos tiempos y se cambia el orden). Se fomentan las pequeñas formas musicales.	Las Sonatas y las Sinfonías están escritas con más libertad de expresión en sus formas y en la dinámica, que las anteriores, clásicas. Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann: <i>Momentos musicales, Nocturnos, Impromptus, Intermezzos, Caprichos...</i> El <i>lied</i> alcanza su época dorada.	Se institucionaliza el Scherzo, sustituyendo al Minué, a partir de Beethoven.

<p>Surge la <i>Música programática</i> como gran forma libre.</p> <p>Unión entre músicos y poetas.</p>	<p>Liszt crea el <i>poema sinfónico</i> (carácter poético-literario)</p>	<p>Se institucionaliza el <i>poema sinfónico</i>.</p>
<p>Estética: La melodía es apasionada e intensa.</p> <p>La armonía es mucho más atrevida.</p> <p>La tonalidad va debilitándose en favor de la modalidad y la pantonalidad.</p> <p>El ritmo es más libre y complejo.</p> <p>La dinámica es más acentuada y con mayor contraste.</p> <p>Orquestación: se buscan y practican nuevas combinaciones sonoras y se explotan más instrumentos, aumentando el número de casi todas las familias.</p>		<p>Los compositores, hartos de la tonalidad y la modalidad exclusiva en mayor-menor, consolidan el uso de las disonancias.</p> <p>Si en Italia hablamos de la “ópera melódica”, en Alemania, a partir de Wagner, podemos hablar de la “opera sinfónica”, desde un punto de vista estético.</p>
<p>La ópera alemana no tiene carácter nacional (está influenciada, sobre todo, de Italia y de Francia), a pesar de que anteriormente, en los siglos XVII y XVIII, ya hubo intentos de crear una ópera propiamente alemana.</p>	<p>Ópera cómica: se desarrolla la herencia de Monsigny y Gretry. En la gran ópera destaca Luigi Cherubini.</p>	
<p>En la primera mitad del s. XIX es uno de los géneros más cultivado.</p>	<p>En la primera mitad, triunfa Rossini en Viena.</p> <p>Se representan más de 600 óperas y hay una red de instituciones teatrales derivada de la sociedad aristocrática, pero financiada por las comunidades ciudadanas y de forma privada.</p> <p>Había alrededor de veinte teatros reales y cinco veces más burgueses.</p>	

<p>Se crea el <i>singspiel</i> alemán.</p>	<p>El <i>singspiel</i> es una adaptación al alemán de las óperas baladas inglesas. Son, pues, el equivalente alemán de la ópera inglesa.</p>	
<p>En Viena, José II estableció la primera compañía de ópera alemana en el teatro de la corte. Se crean varios teatros dedicados al desarrollo del drama alemán.</p>	<p>Compositores de ópera alemanes: Hoffman, Weber, Spohr, Marschner, Kreutzer, Lortzing, Flotow y Wagner. Beethoven hizo su única ópera, <i>Fidelio</i>. Las óperas de Wagner requieren especialización, por los saltos de registro de voz; pocas cantantes hay que sean capaces de interpretar por igual a Wagner, Strauss y Mozart, así como a Verdi y Puccini, como es el caso de Montserrat Caballé (Jacobson, 1982).</p> <p>Mozart: <i>El rapto del serrallo</i>, con mezcla de estilos (obertura del tipo ABA, diálogos hablados, recitativos acompañados y arias de coloratura). En <i>La flauta mágica</i> hay rasgos de la ópera romántica alemana. Schubert, de las 15 óperas que compuso, al menos 9 son alemanas, y solo dos se representaron en vida del autor: <i>Los hermanos gemelos</i> y <i>El arpa mágica</i>. Sus óperas no tuvieron éxito, probablemente por la poca calidad de los libretos.</p>	<p>Si en Italia hablamos de la “ópera melódica”, en Alemania, a partir de Wagner, podemos hablar de la “opera sinfónica”, desde un punto de vista estético,</p>
	<p>Fubini (2003) dice: “El <i>vienacentrismo</i> es el resultado de un indudable imperialismo musical de Alemania y del pensamiento musical, que creció (...) desde fin del XVIII (...) y de los que Adorno ha recogido plenamente la herencia, tanto desde el punto de vista filosófico como desde el punto de vista musical”</p>	<p>En 1888 patenta el gramófono Emile Berliner, germano-estadounidense sustituyendo al fonógrafo. Pronto halló amplia acogida.</p>
<p>Finales del XIX y primeros del XX. Los compositores empiezan a ver la tonalidad como agotada y buscan otras salidas: la politonalidad, atonalidad, expresionismo...</p>	<p>En Alemania influyó su derrota en la Primera Guerra Mundial, pues los compositores buscaron una renovación al querer romper con todo lo anterior, aunque, con Hitler en el poder, quedó frustrado, puesto que “quienes no comulgaban con los</p>	<p>Primera Guerra Mundial: de 1914-1918. Tras ella, los compositores necesitan romper y buscar otras líneas.</p>

	<p>ideales del naciismo fueron tachados de <<degenerados>>” (Gallego, 1997).</p> <p>R. Strauss es el compositor puente. Antes de la guerra compuso <i>Salomé</i> (1903) y <i>Electra</i> (1905), ambas en un acto, dando un salto a la politonalidad e, incluso a la atonalidad, pero vuelve al estilo de Mozart, con <i>El caballero de la rosa</i> (1910), en 3 actos; <i>Ariadna en Naxos</i> (1912) y 2ª versión en 1916), en dos partes; <i>La mujer sin sombra</i> (1918), en tres actos; <i>Arabella</i> (1932), en 3 actos.</p>	<p><i>Salomé</i> fue un fracaso, el día del estreno, por incluir la “danza de los 7 velos”. Hoy en día es la obra más representada de Strauss.</p>
	<p><i>Wozzeck</i> (terminada en 1922 y estrenada en 1925), de A. Berg, en 3 actos, con 5 escenas cada uno, llamando la atención que, a pesar de ser una obra expresionista, conserva un lirismo especial, con una ordenación simétrica y utilización de nombres de las formas antiguas. Gallego dice que el espectador normal “detecta que todo lo que ocurre tiene una lógica implacable y que cada detalle, cada momento de tensión o de relajación obedecen al mismo motivo: ¡Al fin, una verdadera obra de teatro sobre la escena!” (Gallego, 1997: 198-9).</p> <p>Reti (1965) distingue perfectamente los conceptos de Tonalidad, atonalidad y pantonalidad, en su libro titulado de igual manera.</p>	<p>Los compositores, hartos de la tonalidad y la modalidad exclusiva en mayor-menor, consolidan el uso de las disonancias.</p> <p>Segunda Escuela de Viena: atonal, ruptura contra la herencia del XIX por medio del “expresionismo atonal”, esta vez muy radical. Su mayor y más conocido promotor fue Arnold Schönberg, quien, junto a sus dos discípulos, formaron la conocida como “Segunda Escuela de Viena”. Queda institucionalizada con Schönberg y sus dos discípulos: A. Webern y A. Berg.</p> <p>Comienza a utilizarse la Pantonalidad.</p>

2.3.3. Francia

Características, género...	Peculiaridades, representantes, citas...	Institucionalización
<p>Desde la Revolución francesa hasta 1815 hay un abandono cultural y no entran las corrientes que vienen de fuera. Las artes no progresan.</p>	<p>En 1810 Napoleón prohíbe un libro publicado en Alemania por Mme. de Staël, por ir en contra de sus ideas (habla del idealismo y la perfección de Alemania).</p> <p>Beethoven empezó a ser conocido en Francia a partir de 1820.</p> <p>Destacan: H. Berlioz, H. Wolf, G. Bizet, Ch. Gounod.</p>	<p>El movimiento romántico francés es algo tardío con respecto a Inglaterra.</p>
<p>El ambiente social y político fomentó la aparición de la ópera seria.</p> <p>El término de <i>opéra comique</i> no implica que el argumento sea necesariamente cómico, puede ser, incluso, hasta trágico. El vocablo se acuñó por primera vez en 1715, en una feria popular como anuncio y significaba: imitación humorística y satírica, pero la principal característica era que llevaba diálogos hablados. Se consideraba un género menor.</p>	<p>Compositores extranjeros de prestigio, como G. Verdi y R. Wagner, escribieron óperas para París. Compositores italianos ocupan puestos importantes, como G. Spontini, L. Cherubini y G. Rossini.</p>	
<p>La tragedia lírica tenía acompañamiento musical en su totalidad, mientras que en la ópera cómica se incluían escenas representadas en prosa hablada. La tragedia lírica estaba considerada como un género elevado, la fastuosidad del espectáculo y la rica coreografía acabó originando la ópera ballet, con temas basados en conflictos morales, dramáticos, que trataban diversos temas, pero, especialmente de la mitología griega; realizaban, igualmente, danzas y otros bailes a la moda. Su sede era <i>Académie de musique et d' Arts</i>, donde también se</p>	<p>Tres teatros importantes, de ópera, para las distintas representaciones: Uno para la gran ópera, otro para la <i>opéra comique</i> y el tercero para la ópera italiana.</p> <p>Torres y otros (1987) apuntan: “En Francia, algunos nombres siguen cultivando la tradición nacional de la ópera cómica y sus obras gozarán de un éxito efímero. La influencia de Rossini es en ellos constante, aunque mantienen el estilo francés heredado de Gluck (...) Auber tiene el honor de haber inaugurado con <i>La muda de Portice</i> el género de la <i>grand opéra</i>.”</p>	<p>París terminó por convertirse en la capital europea de la ópera, influyendo sobre los demás países. Se institucionaliza, en Francia, la <i>grand opéra</i>.</p>

<p>representaban ballets y la ópera-ballet. La <i>grand opéra</i> es la gran ópera seria, con recitativos cantados, piezas musicales más dramáticas y grandiosos recursos orquestales. Mezcla y superpone distintos estilos y elementos dramáticos. Temas tomados de la Edad Media y los libretos solían ser de gran calidad.</p>		
<p>Entre los recursos musicales utiliza el recitativo y el aria individualmente, dúos y otros conjuntos.</p> <p>Los medios musicales utilizados son: recitativos acompañados, arias adornadas, grandes coros, ballets clásicos y modernos, oberturas y gran orquesta.</p>	<p>Destaca A. Scribe. <i>La verre d'eau</i> (comedia). Escribió libretos de ópera para: G. Rossini, G. Verdi, G. Meyerbeer, G. Donizetti, etc.</p> <p>El nuevo estilo queda establecido con dos óperas de Meyerbeer: <i>Roberto el diablo</i> y <i>Los hugonotes</i>.</p>	
<p>A comienzos del siglo XIX destaca la danza.</p> <p>En ópera: se distinguían dos tipos: una romántica y otra cómica. Durante la primera mitad del siglo se continuó componiendo ópera cómica como contraposición a la gran ópera. Los temas de la vida cotidiana burguesa se convierten en serios y conmovedores, culminando en la “ópera de la revolución”.</p> <p>En el periodo de la Restauración, los temas solían reflejar lo serio y lo alegre, no tenía por qué ser, necesariamente graciosa.</p>		<p>En la primera mitad del siglo XIX, Francia tiene el predominio en cuanto a innovación y creación en Danza. (En la segunda mitad pasa a Rusia).</p>
<p>Desde 1850 la ópera cómica evolucionó a partir de elementos serios, líricos o dramáticos, hacia el drama lírico y, por otra parte, a la ópera bufa y opereta.</p>	<p>Se distingue de la gran opera, principalmente en tres características: la extensión, el tema utilizado y los diálogos hablados. Incluía canciones, arias breves, <i>concertantes</i>, coros y con una orquestación descriptiva. Solía ser una comedia o bien un drama semi-</p>	<p>Se institucionaliza el término “ópera de rescate”, como subgénero de la <i>grand opéra</i>.</p>

<p>Después de la Revolución se hizo muy popular un subgénero de la gran ópera, conocido como la “ópera de rescate”, donde el tema principal solía ser el de la doncella prisionera salvada por el héroe, con final feliz y apartada muchas veces de la realidad histórica.</p>	<p>serio, sencillo, con pocos cantantes y músicos intérpretes. La ópera de rescate es representativa de Francia y Alemania. Los altos ideales humanistas triunfan sobre la realidad. Se tomó <i>Fidelio</i> de Beethoven, como modelo.</p>	
<p>El término <i>Drame Lyrique</i> (ópera lírica), se utilizó en el s. XIX para referirse a las óperas que estaban a mitad camino entre la ópera cómica y la gran ópera. Surgió en París hacia mitad del siglo XIX; utilizaba temas serios, pero no usaba el efectismo de cuadros con grandes masas, sino un ambiente más íntimo, más individual y con sentimiento.</p>	<p>La extensión del drama lírico u ópera lírica es mayor que la ópera cómica, y menor que la gran ópera. El atractivo principal se halla en la melodía, incluye diálogos hablados. El primer drama lírico fue <i>Fausto</i> de Ch. Gounod, estrenado en 1859 (incluía diálogos hablados, que luego cambió por recitativos cantados).</p> <p>Destacan: Ch. Gounod, Ch. L. Ambroise, C. Saint-Saëns, L. Delibes, J. Massenet, C. Franck y G. Fauré, entre otros.</p>	<p>Se consolida el término “Drama lírico”.</p>
<p>Algunos autores consideran que la ópera realista nació en Francia, pero ya hubo antes, en Italia, manifestaciones de lo que se va a terminar llamando “ópera verista”</p>	<p>La ópera realista (verista) más destacada en Francia es <i>Carmen</i>, de G. Bizet, estrenada en París, en 1875 (fue su mayor y mejor creación). Ha tenido varios calificativos, como el de ópera cómica, por tener diálogos hablados; gran ópera, aunque no se ajusta a este término; El argumento y la música descriptiva de Bizet son característicos del nuevo estilo realista, que también termina trágicamente. Está basada en la novela de P. Merimée, con la curiosidad de que la famosa habanera <i>l'amour est un oiseau reveille</i>, está sacada literalmente de un español: Sebastián Iradier. Bizet alegó que pensaba que era la transcripción de una melodía popular.</p> <p>Destacan: G. Bizet, E. Guiraud, J. Offenbach, entre otros.</p>	<p>Se consolida el término de ópera verista”</p>
<p>La opereta evolucionó en el XIX con unas características propias, primero en Francia y luego en Viena y en el resto de</p>	<p>Las características más representativas de la opereta son: trama inverosímil y disparatada, diálogos</p>	<p>Se institucionaliza el término “opereta”, en</p>

<p>Europa. Deriva de la ópera, tratándose de un espectáculo escénico, con una sucesión y alternancia de las artes musicales habladas y cantadas</p>	<p>hablados, llamados <i>couplés</i> (coplas), y bailes como el rigodón y el can can. Destacan: Fl. Ronger “Hervé” y J. Offenbach.</p>	<p>Francia, que se extiende fácilmente.</p>
<p>Impresionismo: Surge entre el XIX y el XX. Los músicos copian de los artistas plásticos la luz y el color, añadiendo el movimiento. El arte se convierte en una experiencia de los sentidos, antes que ética o intelectual (los temas épicos del romanticismo alemán eran ajenos al temperamento francés). Se produce un rechazo a las grandes formas musicales alemanas (sonata y sinfonía), consideradas fórmulas “démodé).</p>	<p>Vino de la mano del movimiento pictórico del mismo nombre. La exposición en París, de 1889 (centenario de la Toma de la Bastilla y finalización de la Torre Eiffel). Los músicos empatizaron enseguida, como una manifestación de rebeldía contra la dominación romántica alemana. La música francesa se jacta de redescubrir y saborear a sus antiguos maestros franceses, como Couperin y Rameau. Hay una gran oposición al drama ópera musical wagneriano. La música francesa discurrió su propio camino hacia las breves formas líricas, como preludios, nocturnos, arabescos...; o, incluso, utilizó nombres que habían puesto los pintores en sus cuadros: imágenes, estampas, bosquejos...</p>	<p>La música francesa alcanza mucho éxito en el nuevo siglo, de la mano del Impresionismo.</p>
<p>Ante el sentimiento de agotamiento de los modos mayor y menor, los compositores sentían la imperiosa necesidad de buscar nuevas fuentes de inspiración fuera de la trayectoria de la música alemana e italiana de los siglos XVIII y XIX. Características: Empleo de la armonía modal; uso de intervalos primarios, de 8ª, 4ª y 5ª, en movimientos paralelos, como el <i>organum</i> para conseguir un efecto arcaico; empleo del punto pedal, recurso que utilizaron con gran imaginación (produciéndose sorprendentes choques entre la armonía transitoria y la sostenida), provocando disonancias con esta nota pedal. Utilizan escalas de</p>	<p>Debussy: <i>La Catedral</i>, preludeo para piano; Ravel: <i>Ma mère l'oye</i> (versiones para piano, piano a 4 manos y orquesta). El conjunto instrumental gamelán busca ritmos percusivos y colores instrumentales autóctonos de Indonesia, tanto de percusión (membranófonos, metalófonos, xilófonos, gongs), de viento (flautas de bambú) y de cuerda frotada y pulsada; puede haber vocalista. Representan la música de la isla de los dioses, relacionada con rituales y ceremonias religiosas; como por ejemplo la ópera <i>Pélleas et Melisenda</i>, de Debussy. Con la escala de tonos enteros (china) tenemos. <i>La niña de los cabellos de lino</i>, de Debussy y la citada <i>Mi madre la oca</i>, de Ravel.</p>	<p>El crítico Louis Leroy enjuició un cuadro de Cl. Monet: <i>Impresión, sol naciente</i>, en sentido peyorativo. De ahí pasó el término a la música, que ha sido tomado, igualmente, en sentido despectivo durante m mucho tiempo..., tanto, que ha llegado a suprimirse todo el periodo del Impresionismo en Tratados de Historia de la Música.</p>

<p>tonos enteros para evocar el lejano oriente y la orquesta nativa El gamelán (conjunto instrumental característico de Indonesia). O la escala pentatónica, asociada a la música china. El acorde cobra una importancia total, puesto que se considera independiente, capaz de provocar un impacto sorprendente, individual, separado del contexto, cambiando su papel totalmente y quedando excluida la función que venía desempeñando.</p>		
<p>La ampliación del concepto de tonalidad cambia, puesto que la atracción tonal queda muy debilitada, con nuevas combinaciones sonoras, como acordes de 9ª u 11ª, ocasionando grandes efectos.</p> <p>En la orquesta: resalta y revaloriza los timbres individuales, buscando mucha claridad y colores puros; uso de melodías compuestas por frases fragmentadas, que se varían frecuentemente y se repiten en las distintas voces; modificación con cierta frecuencia del ritmo (corriente sonora que se libera del compás). Y en cuanto a la forma: se aleja de las grandes arquitecturas clásicas, buscando mayor fluidez e improvisación y creando atmósferas diferentes.</p>	<p>Se va emancipando la disonancia, dando un empujón grande a la desintegración del sistema mayor/menor, que desembocará, finalmente, en la música atonal.</p>	<p>Francia se ha quedado con la paternidad del Impresionismo.</p>
<p>El impresionismo admitió y confirmó las líneas fundamentales del movimiento romántico: búsqueda de la belleza del sonido, amor por el lirismo y títulos poéticos, enfatización del estado de ánimo y la atmósfera, propensión hacia la música programática, amor a la naturaleza (reflejándola en el rico e imaginativo colorido tonal) y su deseo de asociar la música, la</p>		<p>El impresionismo busca, al mismo tiempo, un rechazo intencionado y deseado a las formas musicales clásicas.</p>

<p>pintura y la poesía lo más estrechamente posible.</p>		
<p>Ya en el XX surge “El grupo de los seis” (todos ellos nacieron entre 1888 y 1899). Se disolvió en 1924</p>	<p>El “Grupo de los Seis” (bautizado con este nombre por el crítico musical Henri Collet en 1919), integrado por Louis Durey, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre (la única mujer), Georges Auric y Francis Poulenc.</p> <p>En Francia, Jean Cocteau apostó por una nueva música popular, de la calle: muy simple, como las que se escuchaban en el circo, el music-hall y en las salas de jazz.</p>	

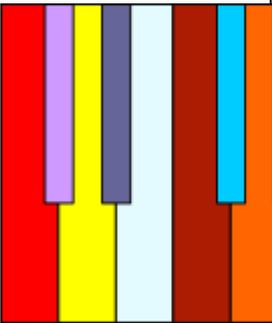
2.3.4. Inglaterra

Características, géneros...	Peculiaridades, representantes, citas...	Institucionalización
<p>En la primera mitad del siglo XIX, en las salas y teatros triunfa la música alemana e italiana, las actividades más importantes a destacar son las promovidas por las sociedades corales.</p>	<p>Desde Purcell no hay músicos de talla internacional, posiblemente por la política británica de no sostener orquestas ni teatros públicos. Durante muchos años, las necesidades musicales inglesas han sido abastecidas por los músicos extranjeros como Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Mendelssohn, etc.</p>	
<p>A principios del siglo XIX, Inglaterra sólo suena por algún músico virtuoso.</p>	<p>El compositor irlandés J. Field fue un virtuoso del piano, que permaneció mucho tiempo en Rusia y murió en Moscú. Destacan sus 12 <i>nocturnos para piano</i>, y ha sido considerado como el creador de esta forma y sirvió como modelo a Chopin.</p>	
<p>En la Inglaterra victoriana la vida musical fue floreciente (1837-1901).</p>	<p>Destaca en la opereta A. Sullivan, maestro de la <i>Savay opera</i>, género equivalente a las operetas de Offenbach, Tuvo fama internacional. Otros compositores: W. S. Bennett, W. Crotch, H. Balfour, G. A. Macfarren, W. C. Macfarren, H. R. Bishop, Ch. E. Horn y W. T. Best, entre otros.</p>	
<p>En la segunda mitad del siglo XIX suenan muchas <i>Savay opera</i> (operetas).</p>	<p>Destacó la orquesta de la Sociedad Filarmónica, bajo la dirección de Clementi y en el teatro <i>Covent Garden</i>, de Londres (el primero fue construido en 1728, quemado en 1808; el segundo fue inaugurado en 1809, y el tercer teatro en 1856), se montaron importantes obras de teatro lírico, aunque para la mayoría de ingleses la música era sólo un pasatiempo, un adorno...</p>	
<p>A final de siglo la música inglesa encontró la expresión de su propio lenguaje musical: melodías tradicionales, <i>ostinato</i>,</p>	<p>Destacan E. W. Elgar (<i>Variaciones Enigma</i>, de 1899, y <i>El sueño de Geronte</i>, de 1900, obra católica coral, que causó gran revuelo entre los anglicanos. Acogió enseguida el invento del gramófono y regrabó muchas obras</p>	<p>Estética neotonal</p>

<p>compases convencionales, <i>rubato</i>...</p>	<p>no</p>	<p>suyas, con mejor calidad. Y Gustav Holst (Suite <i>Los planetas</i>, de 1914 a 1916). R. V. Williams (Nueve <i>Sinfonías</i>). B. Britten (<i>Sinfonietta</i>, y <i>Phantasy</i>, cuarteto para viola, oboe, violín y violoncello, ambas de 1932) .</p>	
--	-----------	--	--

2.3.5. Rusia

Características, géneros...	Peculiaridades, representantes, citas...	Institucionalización
<p>Primera mitad del siglo XIX. Hay influencia de la música tradicional italiana.</p>	<p>M. Glinka empieza a tomar conciencia de la importancia del folklore autóctono eclesiástico y popular; óperas: <i>Una vida por el zar</i> y <i>Ruslan y Ludmila</i>. A. Dargomyzhski, destaca en ópera: <i>Esmeralda</i>.</p>	<p>Importancia de la música autóctona.</p>
<p>Segunda mitad del siglo XIX.</p> <p>NACIONALISMO, cuyos representantes son “el grupo de los cinco”.</p> <p>Otros creadores también componen música nacionalista, pero sin estar integrados en el “grupo de los cinco”, componiendo obras occidentales, pero también otras donde incluyen canciones populares, como es el caso de Tchaikovski. (Brown, 1980) <i>New Grove</i></p>	<p>Grupo de los cinco: C. Cui, M. Balakirev, A. Borodín, M. Mussorgsky, N. Rimski-Korsakov.</p> <p>P. Tchaikovski compone ballets como <i>Cascanueces</i>, <i>El lago de los cisnes</i> y <i>La bella durmiente</i>.</p>	<p>Rimski-Korsakov hace incursiones en sinestesia musical.</p>
<p>Fines del siglo XIX y primeros del XX. Se busca virtuosismo orquestal, nuevas armonías, bitonalidad y politonalidad, alternancias de ritmos, compases..., incorporándose habilidades sinestésicas, con las cuales se vincula cada sonido a un color determinado.</p>	<p>En este nuevo Nacionalismo destacamos a I. Stravinski (1882-1971) sobre todo en el terreno del ballet: <i>El pájaro de fuego</i> (1910) en un acto y dos escenas, utilizando el folclore ruso. En <i>Petroushka</i> (1911), en un acto y cuatro escenas, provoca disonancias. Y <i>La consagración de la primavera</i>, en dos actos (estrenada en París, en 1913), de la compañía de ballets rusos de Serguéi Diáguilev, con una coreografía muy novedosa (original de Vaslav Nijinsky), por lo que su estreno fue un fracaso, con grandes cambios de compases y de ritmos, pudiéndose calificar de “impresionista”. A. Scriabin (1872-1915); presentó un trabajo multimedia sobre el <i>Armagedón</i>. En 1910 escribió su <i>Poema sinfónico op. 60</i>, <i>Prometeo: el poema del fuego</i>, donde utiliza un órgano</p>	<p>Se impone el ballet ruso, institucionalizándose como escuela modelo.</p> <p>Hay cuadernos inéditos de Scriabin, explicando su filosofía.</p>

	<p>colorido. Tiene una interesante teoría en la que relaciona cada uno de los doce sonidos de la escala con un color (sinestesia); él decía que podía oír colores. S. Rachmáninov (1873- 1943), con mucho prestigio como pianista, pero también tiene composiciones reconocidas como su <i>Rapsodia sobre un tema de Paganini</i> (1934); <i>Tercera sinfonía</i> (1935-6) y sus <i>Danzas sinfónicas</i> (1940). S. Prokofiev (1891-1953), con sus famosos ballets: <i>Romeo y Julieta</i> (1935-6) y <i>La Cenicienta</i> (1940-1944); música para cine, pero, sobre todo, famoso por su obra didáctica para niños <i>Pedro y el lobo</i>, de 1936.</p>	<p>Es famoso el que escribió “Yo soy Dios”.</p> <p>Se institucionaliza el término “sinestesia”, en música.</p>
---	---	--

2.4. Reflexión sobre el fin de siglo XIX

Finalmente, como reflexión de los dos estilos que surgen a finales del XIX, el Nacionalismo y el Impresionismo, llama la atención el hecho de que en algunos libros de Historia se hayan omitido, uno, otro, o los dos, y Fubini, en su libro *Entre música y filosofía* da la siguiente explicación:

“¿Qué sectores han quedado excluidos o infravalorados en el proceso de evolución de la música occidental? En primer lugar, las denominadas escuelas nacionales, con todo lo que la experiencia de estas escuelas ha implicado desde el punto de vista ideológico más que estético y musical. Pero también la escuela francesa y el tan discutido impresionismo de Debussy fue marginado (...) no se trata de un olvido casual, sino de una elección deliberada” (Fubini, 2003: 161).

No queremos terminar este apartado sin nombrar, siquiera, algunos de los derroteros por los que van a desembocar los pensamientos románticos en el siglo siguiente; todos los sentimientos y actitudes que hay en la sociedad, en sus

manifestaciones de literatura y arte en general, se ven reflejados perfectamente en la filosofía, y hacen que en el siglo XX surjan con mucha fuerza ideas como la del existencialismo que según Jean-Paul Sartre consiste en “la defensa del individuo”, desechando ya, completamente, la sumisión o aceptación del hombre de su destino, aportando una idea muy novedosa y es la de que “el hombre se hace a sí mismo”, es un proyecto. Con aportaciones de otros filósofos muy interesantes, dentro de esta misma línea existencialista, como la de Foucault, quien presenta un elemento importante y es el considerar al individuo como sujeto y objeto al mismo tiempo, es el descubrirse como objeto de investigación. El hombre se aprehende a sí mismo y se estudia detenidamente para poder sacar conclusiones. Simone de Beauvoir traslada esa idea existencialista a la defensa de las mujeres que tradicionalmente vienen oponiéndose a los hombres, considerados como lo esencial, mientras que las mujeres son “lo Otro”, o lo inesencial, diciendo que es importante que se identifiquen como Sujeto (con mayúscula), que es lo que han hecho los negros con respecto a los blancos, quienes, por fin se han podido identificar como Sujeto, después de muchas batallas físicas y psicológicas¹⁹.

Los filósofos dan diferentes realces a la política, como el republicanismo de Hannah Arendt, el humanismo de Jean-Paul Sartre, el mencionado feminismo de Simone de Beauvoir... Foucault también hace una aportación en cuanto a la biopolítica, diciendo que los ámbitos de intervención en este terreno se pueden resumir en saber y poder. Se da un paso adelante pues ya no se trata de ese gran poder absoluto de la soberanía, que consistía en hacer morir, sino, con la tecnología del biopoder, aparece un poder continuo, sabio, es el poder de *hacer vivir y dejar morir* (de regularización).

¹⁹ Recordemos, por ejemplo, en el último tercio del S. XVIII, uno de los padres de la filosofía americana, Jefferson, cómo describe a los negros en *Notas sobre Virginia*, diciendo que “en razón son muy inferiores a los blancos, y en imaginación romos, sin gusto y anómalos...”, y cuando parece que va a tener más benevolencia, al afirmar que tienen mejor predisposición para la música que los blancos, dando la impresión que da cierto aire de imparcialidad, inmediatamente lo estropea, diciendo que “no sabe si para la música más complicada, con la armonía, también serían igual de buenos”. Sin embargo, es cierto que los negros han luchado por su identidad y se han presentado como Sujeto, mientras que las mujeres aún no lo han conseguido completamente, a pesar de que, como muy bien apunta Simone de Beauvoir, en el Estatuto de la Mujer, la ONU reclamó imperiosamente que se terminara de realizar la igualdad de los sexos. Y en el siglo XIX, se me ocurre ahora pensar, Charles Baudelaire ve a las mujeres como infradandis.

La filosofía, en lo referente a teoría, no sólo hace libre al investigador, sino a todos los hombres filosóficamente cultivados, apuntado por el considerado por muchos como el fundador de la fenomenología (Inwood, 2001). Husserl apuesta por una filosofía práctica por la acción. Cuando entra en crisis la filosofía es porque, en realidad, ha entrado en crisis toda la humanidad, en el momento en que se cuestiona al individuo y se le somete a la masa.

El escepticismo afirma que la verdad no existe, o que, si existe, el hombre es incapaz de conocerla, mientras que el positivismo dice que el único conocimiento auténtico es el científico.

Otro aspecto es la importancia de la libertad, que se va a extender durante todo el siglo XX, teniendo contribuciones muy importantes en filosofía, como la de Bataille, quien lleva la libertad al concepto de soberanía, desligándolo de su aplicación de mando, puesto que la soberanía de la que habla Bataille no se refiere a la que se ejerce en los estados (que ha ido recibiendo diferentes nombres como: jefe, faraón, rey, y divinidades, sacerdotes...), sino que busca la soberanía individual, es decir, de las personas que disponen de recursos que les permite gozar soberanamente de las posibilidades de este mundo. Lo soberano es saber gozar del tiempo presente, sin pensar en el futuro.

Otro aspecto importante, en el Estructuralismo, es el descubrimiento del Lenguaje en la Filosofía, partiendo de Saussure:

a) Ferdinand de Saussure, que nació en Ginebra, Suiza, a mediados del siglo XIX y ha sido considerado por muchos como el padre de la lingüística moderna, por su publicación póstuma *Curso de lingüística general*, a principios del siglo XX, editado por dos alumnos suyos, a partir de los apuntes que tomaron de sus clases (curso que impartió durante los años 1906-1911). Se pone de relevancia conceptos como signo lingüístico, significante, significado, eje sincrónico (estudio del habla), eje diacrónico (estudio de la lengua a través del tiempo), etc.

En el siglo XX se desarrolla de una manera muy original, llevando el estudio del lenguaje a sus últimas consecuencias:

b) Michel Foucault, después de estudiar a Saussure, escribió *El lenguaje y sus dobles*, donde hace un análisis muy interesante de las palabras, desde un punto de vista

filosófico, teniendo en cuenta, incluso, no sólo lo que se dice, sino también “lo que no se dice”, “lo impensado”.

c) Derrida, en *Márgenes de la filosofía*, presentó una ponencia cuyo tema era *la comunicación*, haciendo unas reflexiones del lenguaje escrito, las firmas..., considerando que, cuando una persona escribe algo, lo hace en un presente y, al mismo tiempo, para el futuro, por lo que, lo que se escribe, tiene que ser válido en cualquier época que se lea.

Por último, nos gustaría resaltar otro aspecto que se va a magnificar en el siglo XX: consiste en el desarrollo de la tecnología, trayendo como consecuencia la ausencia de la necesidad del ser humano²⁰. Precisamente por la necesidad que siente el ser humano de avanzar, llega un momento en que se anula a sí mismo. Este problema lo trata Martin Heidegger, piensa que la Filosofía finaliza en la época actual (S. XX) y ha encontrado su lugar en la cientificidad de la humanidad que opera en sociedad, de la que el rasgo fundamental es su carácter cibernético, es decir, técnico. Con el *ego cogito* cartesiano se alcanza el *fundamentum absolutum*. Pero debemos luchar para que el final de la filosofía no sea con el desarrollo de la cibernética, porque, aunque estemos en la era de la información y no del conocimiento, la tarea del pensar nunca se debe abandonar.

Tras la I Guerra Mundial, surgieron dos tendencias en los compositores, una que intentaba resucitar el pasado, con el clasicismo, pudiéndose denominar “neoclasicismo”; y hacia el romanticismo. Gallego (1997) habla de que los compositores renovaron “las ideas nacionalistas que habían surgido en el Romanticismo para construir un nuevo Neonacionalismo plenamente adecuado a nuestro siglo (se refiere al siglo XX)”. Por otra parte, algunos compositores lo que quieren es romper con todo lo anterior y evolucionan hacia un expresionismo o atonalismo. Si los “conservadores” son “neotonales”, cimentándose en la tonalidad y modalidad clásicas, los “progresistas” son “atonales”, rompiendo la tonalidad, a través del expresionismo y del dodecafonismo. Tras los horrores sufridos en la guerra, es normal que los pocos artistas que quedan se refugien en el pasado, unos, por aquello de que “cualquier tiempo pasado nos parece mejor”, o bien,

²⁰ Vuelve a pasar lo mismo que con la Revolución Agrícola, pues las máquinas hacen menos necesario al hombre. Nosotros mismos nos estamos anulando, pero entramos en una cadena de la que difícilmente podemos prescindir.

intenten romper con todo lo establecido y busquen vías nuevas, como es el politonalismo (del griego poli = varias), que no se debe confundir con el atonalismo, aunque dé la impresión de “atonal”, por el choque de las voces, que cada una sigue un tono distinto, pero lo que hay es “exceso de tonalidad”, y no se debe confundir con el atonalismo (del griego a = sin); el atonalismo, propiamente dicho, donde no se puede atribuir una tonalidad determinada a la obra y desembocó en el serialismo propuesto por Schönberg; y el pantonalismo (del griego pantòs = todo). Esto se puede ampliar perfectamente en el capítulo titulado “Facetas específicas de la tonalidad”, de Reti:

“Primeramente el hecho de que los intervalos formados por los tres primeros armónicos (octava, quinta y tercera) y sus inversiones constituyen consonancias totalmente diferenciadas de las demás combinaciones de intervalos que consideramos disonantes. (...) El famoso compositor [se refiere a Hindemith], se tomó el trabajo de construir una carta musical por medio de la cual cada acorde imaginable de cualquier tiempo o estilo (pasado, presente o futuro) podría ser clasificado en su puesto y valor” (Reti, 1965: 109-110).

En el siguiente cuadro vamos a extraer la evolución de la música, desde la tríada tradicional, por terceras: do-mi-sol, pasando por acordes a partir de cuartas: do-fa-si y poco a poco, combinando todo tipo de acordes, hasta llegar a huir de toda nota repetida, para no crear sensación de “centro tonal”, Esta es una de las normas que establece Schönberg con el serialismo es la de no repetir una nota hasta que hayan sonado las once restantes, para que el oído no pueda atribuir un tono determinado a la obra escuchada (de ahí el nombre de dodecafonismo). Igor Stravinsky en su Poética musical dice: “No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música” (Stravinsky, 2006: 43).

Música tonal	Música Clásica y Romántica
Hacia la atonalidad. Impresionismo	Compositores como Wagner y Liszt, rayan, a veces, en la atonalidad, pero no lo son aún. Con el cromatismo utilizado en el Impresionismo se avanza en este sentido.

Música politonal	Compositores de finales del siglo XIX y siguientes, donde se atribuye, por ejemplo, a cada personaje un tono distinto. Hay varios centros tonales.
Música atonal. Serialismo dodecafónico o dodecafonismo.	Compositores a caballo entre el siglo XIX y XX. Desemboca en el serialismo de Schönberg y sus discípulos.
Música pantonal	Utiliza todas las tonalidades

Cuadro de elaboración personal

El artista compositor va a tomar conciencia de la importancia del sonido y del silencio, buscando, incluso la “provocación”; el estreno de la obra de J. Cage 3’44” causó un auténtico revuelo, ya que el pianista permaneció ese tiempo indicado con las manos en el teclado, pero sin tocar un solo sonido²¹. Heinrich Schencker habla de <<naturalidad biológica>> de la música, atribuyendo vida al sonido: “los sonidos tienen realmente vida propia, y que se manifiesta en su animalidad más independientemente del artista de lo que nos atrevemos a suponer” (Schencker, 1990: 33).

Schönberg llega a decir que no existen elementos extraños a la armonía. Criticando el término de “notas extrañas al acorde” y defiende que se debe tratar con el mismo criterio todos los sonidos, ya que “No existen sonidos extraños a la armonía, pues la armonía es la simultaneidad sonora. Los sonidos extraños a la armonía son simplemente aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema” (Schönberg, 1974: 381). Vemos, pues, cómo va cambiando la mentalidad del artista creador y lo que en una época es impensable e intolerable, en otra se potencia. Recordemos que Wagner llegó a ser tildado de músico atonal, representándolo, incluso con una caricatura de una oreja y un martillo, como queriendo significar que ponía el oído a prueba de bomba, pero, en realidad, no llegó a ser atonal, rozó la atonalidad y, hoy en día, teniendo en cuenta cómo ha evolucionado la música, es considerando como un compositor plenamente romántico.

²¹ El público asistente, tras unos segundos de cortesía hacia el intérprete, al ver que no comenzaba la música, empezó a cuchichear, preguntándose si se le había olvidado la obra o qué es lo que pasaba.



Caricatura de 1868. © [caricaturas de Wagner - Búsqueda \(bing.com\)](http://caricaturas.de.Wagner-Búsqueda(bing.com))

3. EL ASOCIACIONISMO.

Uno de los primeros pensadores que toma conciencia de la necesidad del hombre de sentirse perteneciente a un grupo es Herder. Berlin dice sobre él:

“...básicamente, cada grupo humano debe buscar aquello que está en su interioridad, que es parte de su tradición. Cada hombre pertenece al grupo al que pertenece; su función como ser humano consiste en decir la verdad tal como él la ve, su visión de la verdad es tan válida como la que tienen otros.” (Berlin, 1999: 95).

Esta defensa que hace Herder es uno de los motivos por los que se le puede considerar prerromántico, ya que él alimenta el sentimiento humano, en contra de la Ilustración, tan matemática y cuadrículada. Otro motivo es el interés que se toma por recoger el folclore, con su obra: *Volkslieder*, recopilando canciones populares de varios países (Crivillé i Bargalló, 1983). Fichte también abunda en este sentido, puesto que, a pesar de realzar la figura del hombre libre en los comienzos de su teoría, al final destaca la necesidad de otros hombres, con quienes conforma una unidad orgánica. Estos pensamientos se transfieren al arte, como es normal, ensalzando, precisamente, la capacidad de crear del hombre. Poco a poco, se van fraguando, durante todo el siglo XIX, diferentes grupos o asociaciones que se complacen en compartir ideario, intereses y gustos, encontrando resultados positivos, como el que ya hemos mencionado, más arriba, el círculo de Jena.

Con Beethoven, a quien se le considera el compositor puente entre el Iluminismo y el Romanticismo, también tenemos testimonios de reflejar por escrito esa necesidad de estar “protegidos”. Fubini recoge dos menciones, en este sentido. Beethoven, en 1801 escribió a F. A. Hoffmeister: “En el mundo debería haber una organización única (que se ocupara) de la venta del arte; el artista, simplemente, enviaría allí sus obras” (...); en 1809, afirmaba en el borrador de un contrato:

“Debe ser la finalidad y la aspiración de todo verdadero artista procurarse una posición que le permita, sin verse molestado por otros deberes o preocupaciones de carácter económico (...), entregarse a la composición de grandes obras que pueda ofrecer al público” (...)” (Fubini, 2005: 292).

Es de destacar, durante el Romanticismo, el asociacionismo característico en la clase media. Einstein recuerda que en la aristocracia prácticamente había desaparecido el mecenazgo, que los príncipes alemanes aún conservaban con la ópera; las clases medias cultas fueron las encargadas, por medio de asociaciones, del mantenimiento de la música y promovieron la audición de oratorios y otras obras corales, además de las orquestas: “Llenaban los teatros de ópera y las salas de concierto, pero esta burguesía era todo menos una congregación ideal”. (Einstein, 1994: 338-9).

El movimiento asociacionista se extiende a todos los círculos o sectores: en 1864 se crea la Cruz Roja Internacional, que aún se encuentra vigente, con siete principios: Servicio voluntario, Imparcialidad, Neutralidad, Independencia, Unidad, Universalidad y Humanidad. En 1883 se funda la Sociedad Sueca de la Paz. Desde 1814 decidió no participar en guerras y en el siglo XIX experimentó un crecimiento demográfico. El escritor Esaias Tegnér en 1833 atribuyó a la paz, la vacuna (contra la viruela).

El asociacionismo es inherente al hombre y en música aún más: es necesario agruparse para poder tocar obras de cámara, de banda y de orquesta, además de cantar en los orfeones. Se sabe que en Roma se formaron las primeras bandas militares, para marcar el ritmo de las marchas, bajo el reinado de Servio Tulio (578-534 a.C.). Astruells pone de manifiesto en su artículo “las bandas de música desde sus orígenes hasta nuestros días” este hecho, señalando que, aunque por etimología el término banda se refiera al conjunto musical formado por instrumentos de viento y de percusión, sin embargo, en otras épocas se ha utilizado este mismo vocablo para designar a otros tipos de agrupaciones. “Por ejemplo, en la época del rey Luis XIV se denominaba La Grande Bande al conjunto de sus 24 violines” (Astruells, 2012: 1).

Son conocidas las shubertiadas, o reuniones de amigos, a las que acudía Schubert, dando a conocer obras de diferentes compositores. Se dice que lo pasaban tan bien con él que cuando no acudía la reunión carecía de distracción. Son interesantes las agrupaciones de compositores como el famoso “Grupo de los cinco” de San Petersburgo (entre 1856 y 1870)²²; y en Francia, integrado por compositores que nacieron en la última veintena del

²² M. Balakirev, A. Borodin, C. Cui, M. Músorgski y N. Rimski-Kórsakov.

siglo XIX y a primeros del XX, conocido como el “Grupo de los seis”²³, como hemos visto en los países correspondientes. También sirvió, a primeros del siglo XX, para que Vasili Kandsinski y Franz Marc fundaran el “Grupo el jinete azul”, entre 1911 y 1913, inspirándose el nombre de un cuadro que en 1903 pintó Kandsinki con este mismo título.²⁴

Esta tendencia al asociacionismo, en la España del último tercio del siglo XIX produce multitud de asociaciones de todo tipo. Palacio Atard en su obra *La España del siglo XIX*, habla del asociacionismo político, mencionando las características <<Juntas revolucionarias>>, como autoridades provisionales. En el capítulo 6 de la Segunda parte, titulado “Los comienzos del asociacionismo obrero”, dice que, tras la disolución de los gremios (12 de diciembre de 1836), donde se prohibieron las asociaciones de trabajadores, en los inicios de la sociedad industrial, se vio un poco compensada con la publicación de la R.O. de 1839, la cual autorizaba la creación de sociedades obreras de socorros mutuos o fines benéficos. Así, surgieron, en España:

- Sociedad de Mutua Protección de Tejedores de algodón, Barcelona (1840).
- Falansterio de Tampul (cerca de Jerez) (1841), experiencia aislada de socialismo bajo la influencia de Fourier.
- Escuela de obreros, convertida en centro de acción política, Madrid (1847), donde expusieron su filosofía política los profesores Moret, Pi y Margall, y Castelar.

Para cortar los abusos de estas sociedades, utilizadas, a veces, con fines políticos, se publicó, en 1853 la R.O. de 25 de agosto, pidiendo que se especificara, por los gobernadores civiles, las sociedades que se encuentren a su amparo. (Palacio Atard, 1978: 475-6).

Palacio Atard resume en el siguiente cuadro el asociacionismo obrero:

²³ L. Duray, A. Honegger, D. Milhaud, G. Tailleferre, G. Auric y F. Poulenc.

²⁴ Otros miembros del grupo fueron: A. Macke, A. von Jawlensky, G. Münter, M. von Werefkin y P. Lee.

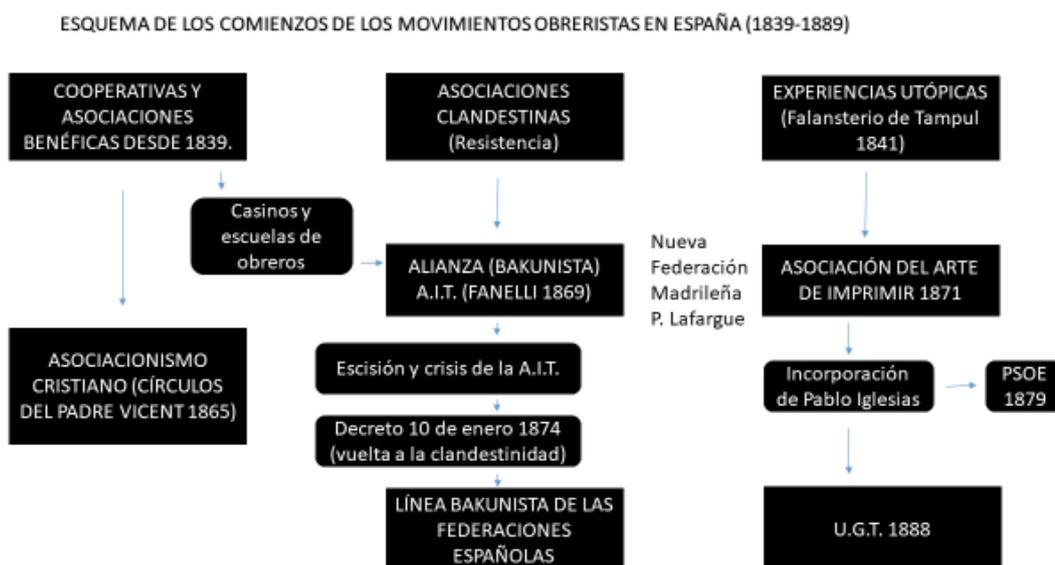


Figura: (Palacio-Atard 1978: 479)

Hay que destacar la creación de la Asociación Internacional de Trabajadores (A.I.T.), el 28 de septiembre de 1864. El I Congreso tuvo lugar en Ginebra, en 1866, instituyéndose uno anualmente.

La primera Sección española de la A.I.T. se creó en Madrid, en 1868, simultáneamente con la Revolución, de la mano del italiano Giuseppe Fanelli, con 22 obreros. Inmediatamente, Barcelona hace lo propio en mayo de 1869. Desde 1871 a 1874 en España se va produciendo una represión de la A.I.T.; no obstante, se creó una Asociación llamada “Del Arte de Imprimir”, en 1871, a la que dos años más tarde ingresó Pablo Iglesias, imprimiéndole un toque marxista. En 1879 surge un nuevo movimiento obrerista español, con línea política del P.S.O.E. El Sindicato se creó en 1888 y se llamó U.G.T. Y a finales del siglo XIX y primeros del XX surge el “Grupo de los tres”, integrado por Pío Baroja, José Martínez Ruiz (Azorín) y Ramiro de Maeztu, quienes, en diciembre de 1901 publicaron en la revista *Juventud* el “Manifiesto de los Tres”, reivindicando que se subsanaran las “necesidades prioritarias”: educación obligatoria, caja de crédito agrícola y legalización del divorcio, además de las “llagas sociales”, a saber: la pobreza rural, el alcoholismo, la prostitución y el hambre.

Los músicos, al igual que el resto de los artistas nacionales, ven muchas ventajas en esta circunstancia, pues “la unión hace la fuerza”, como se suele decir y “juntos” pueden conseguir conciertos, encargos y, en definitiva, más poder y beneficios.

Las características del asociacionismo, que vemos en Europa, en general, también se dan en la España musical, no sólo por la conversión del músico compositor en “libre”, como vemos en el Romanticismo, sino también como ampliación de las famosas tertulias que se formaban en la España del siglo XVIII (Galbis, 1992).

Emilio Casares considera que el asociacionismo surge con más fuerza a partir de la década de los 40, precisamente con la publicación de la Real Orden de 28 de febrero de 1839, mencionada, en la que se autorizaba el mismo, bajo las regencias de María Cristina y Espartero, hecho que se consolida inmediatamente²⁵, ya que es fruto de la burguesía, imbuida de lleno en el corporativismo. (Casares, 2001). Esto mismo lo afirma en el libro coeditado con Celsa, seis años antes (Casares y Celsa, 1995).

Díez Huerga pone de manifiesto la importancia que alcanzaron las sociedades artísticas entre las décadas de los años 30 y 40 en el Madrid isabelino, donde se promovió la interpretación instrumental y del canto, la creación y la enseñanza musical, así como el gusto por escuchar música. (Díez Huerga, 2003: 254). Pero si intentamos profundizar un poco más y nos preguntamos ¿por qué surgieron las sociedades musicales? ¿Cuáles fueron los verdaderos motivos?, puesto que ya, en siglos anteriores, los artistas se han ido reuniendo con mayor o menor frecuencia, en tertulias, con personas de los mismos intereses. Pues bien, vemos que hubo un trasfondo político, a saber, con la desamortización de Mendizábal encontramos que, buscando una solución -a finales de 1835 y mediados de 1836-, de alivio a la crisis económica que sufría España, en medio de la Guerra Civil, tomó dos medidas: una fue desastrosa para la Iglesia y para los músicos, y la otra, fue buena para favorecer estos grupos y asociaciones. Con la primera se confiscaron las propiedades eclesiásticas, vendiéndolas en pública subasta, por cierto, a precios bajísimos, por lo que no se recaudó mucho para el gobierno y, por otra parte,

²⁵ Dos intervenciones más, hubo en este sentido: Con la restauración Alfonsina, las normas publicadas el 30 de junio de 1887, revisadas, posteriormente, con el RD del 27 de noviembre de 1912, donde se regulan todas las asociaciones del siglo XX.

las iglesias, conventos y monasterios, tuvieron que prescindir del rico elenco de músicos instrumentistas y vocales que tenían, por lo que, en este sentido fue un desastre para el arte musical, también.

Tanto Casares y Celsa (1995); Casares (2001); Cortizo y Sobrino (2001), como Díez Huerga (2003), confirman que el asociacionismo fue la segunda medida que se tomó en la Desamortización, que sirvió de ayuda a los tantos nuevos desempleados, buscando empleos, también, en los cafés, teatros... Se forman las Sociedades de Socorros Mutuos.

Los cafés teatro, que amenizaban con un piano o con un pequeño grupo de cámara, se mantuvieron hasta 1936, con la Guerra Civil, con nuevos medios de difusión, como la radio o el gramófono.

Rausell y Estrem, en su estudio socioeconómico de las Sociedades Musicales, las enmarcan “dentro de lo que se conoce como tercer sector de la economía en su acepción de Sector No Lucrativo... son una opción alternativa para los demandantes al sector público y al privado capitalista o lucrativo” (Rausell y Estrem, 1999: 153).

Destacamos las siguientes asociaciones, significando el hecho de que, en esta primera mitad de siglo, en las sociedades musicales instructo-recreativas aceptaban mujeres entre sus socios, a diferencia del Ateneo y las Económicas:

- La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, (1776), que divulgó la música durante todo el siglo XIX y ofreció la primera enseñanza pública y colectiva, a partir de 1850.
- Sociedad Filarmónica de Tenerife (1830), creada por el francés Carlos Gigou.
- Ateneo Científico, Literario y Artístico (1835), de Madrid (en el seno de la Sociedad Económica Matritense).
- Liceo Valenciano (1836), que contaba con una “asamblea filarmónica”, donde los socios preparaban las obras de las sesiones públicas.

- Liceo Artístico y Literario (1837), de Madrid²⁶.
- Liceo Artístico y Literario de Sevilla (1838).
- Liceo Artístico y Literario de Alicante (1839). Hoy llamado Real Liceo Casino. En este año se creó la sección musical, dirigida por José Vasco, maestro de capilla en la Colegiata de San Nicolás.
- Liceo Artístico de Granada (1839).
- Instituto Español (Madrid, 1839), creado por el marqués de Saoli, llegando a tener la “Escuela lírico-práctica”, en un teatro propio (desde 1845 hasta 1861, que fue demolido).

Entre los años 40 y 50, además de las asociaciones burguesas madrileñas: El Genio, La Academia Filarmónica Matritense (que se fusionó pronto con el Instituto Español), la Venus, la Talia, El Numen, El Parnaso, El Centro Artístico y Literario, La Sociedad Patriótica del Fomento de la Ilustración... destacaron:

- Numerosos coros y masas corales.
- Sociedad Filarmónica de San Sebastián.
- Museo lírico de Madrid.
- La Unión, de Madrid.
- Sociedad Filarmónica de Sevilla.
- Sociedad Artístico-filarmónica Santa Cecilia, de Sevilla.
- Sociedad Filarmónica de Barcelona.
- Liceo Artístico y Literario de Córdoba.
- Sociedad Liceo Dramática Quevedo, de Barcelona.

²⁶ El lugar estaba enclavado en el que hoy día se encuentra el Museo Thyssen. En aquella época era propiedad de José Fernández de la Vega, donde establecieron las secciones de Literatura, Escultura, Pintura, Música y Adictos. Entre todas sufragaban los gastos, recibiendo inmejorables elogios los ciertos musicales tanto instrumentales como vocales.

- Instituto Lírico-Dramático Edetano.
- Liceo de Barcelona, dirigido por Mariano Obiols.
- Círculo de Comercio.
- Casino Palmesano (Baleares).
- Círculo Mallorquín (Baleares).
- Museo Valenciano.
- Liceo de Salamanca.
- Liceo de Toro.
- Liceo de Valladolid, etc.

En la segunda mitad de siglo se produce un decaimiento en la calidad de la música. Díez recoge una cita de R. Mitjana:

“Habrían podido ser de gran utilidad para el desarrollo del arte y la educación del gusto. Desgraciadamente casi siempre carecieron de bases sólidas y cayeron en los mismos errores; en lugar de hacer música seriamente se prefirió halagar la vanidad de los aficionados” (Díez, 2003: 275).

Este asociacionismo, no obstante, continúa durante todo el siglo XIX, aunque su mejor momento será en los cincuenta “en los que, con la llegada de los moderados, se produce una crisis en estas sociedades. No obstante, los grandes movimientos musicales siguen partiendo de asociaciones” (Casares, 2001: 2).

Y durante el último tercio del siglo surge un repunte de las sociedades recreativo-culturales de tipo burguesas.

- Creación de todas las sociedades que anteceden a la Sociedad General de Autores, comentadas en el párrafo siguiente.
- Sociedad del Teatro Circo (1851)
- Sociedad Filarmónica de Bilbao (*ca.* 1852).
- Sociedad del Teatro de la Zarzuela (1856)
- Sociedad de Conciertos Clásicos (1856)

- Creación de Uniones Musicales (bandas de música, que se desarrollarán más ampliamente en el siglo XX).
- Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos (1860).
- Sociedad de pianistas-compositores (activa en 1860).
- Creación de la Sociedad de Cuartetos, en Madrid (1863).
- Orfeón pamplonés (1865).
- Sociedad Filarmónica de Málaga (1869).
- Sociedad de Cuartetos clásicos, de Granada (1871).
- Sociedad de Cuartetos, de Barcelona (1872).
- Sociedad Artístico-musical de Valencia (1878).
- Sociedad de Cuartetos de Bilbao (1884).
- Círculo artístico y literario de Madrid (1884).
- Sociedad de Cuartetos de Zaragoza (1890).
- Creación de las Sociedades de Conciertos, que también se desarrollarán en el siglo XX, (la de Madrid en 1866; Santa Cecilia, de Pamplona, en 1878).

La profesora de música Galiano Arlandis recoge las diferentes asociaciones culturales que prestaban atención a la música (muchas veces dedicaban un día por semana), durante la “Renaixença” en Valencia (segunda mitad del siglo XIX):

- Sociedad Económica de Amigos del País, que presenta en primer lugar de importancia en Valencia y Alicante, “celebrando conciertos, impulsando la enseñanza musical en sus escuelas de música, concede premios...” (Galiano, 1992^a: 305).
- Sociedad Recreativa El Iris, organizaba, igualmente, actos musicales.
- El Ateneo de Valencia disponía de sección de Música.
- La Academia Científico-Literaria de la Juventud Católica.
- La Sociedad Lo Rat Penat, fundada en 1878 y al año siguiente organizaron los primeros Juegos Florales.

Dice Galiano: “La mayor parte de las ciudades de la Comunidad Valenciana tienen una importante vida cultural hacia finales de siglo, con la creación de sus bandas de música y, con ellas, de las sociedades, asociaciones o círculos que las acogen” (Galiano, 1992a: 306).

- Escuela Municipal de Música de Valencia en 1869, del Ayuntamiento de Valencia, dirigida por Manuel Penella.
- Escuela Municipal de Música de Valencia para Niñas, dirigida por Consuelo Rey.
- Sociedad Coral El Micalet (1885).
- La Sociedad Económica de Amigos del País creó una academia de música que terminó por convertirse en el Conservatorio de Música de Valencia, celebrándose la ceremonia de inauguración el 9 de noviembre de 1879.
- Sociedad Artístico Musical o Sociedad de Conciertos, creada en 1878.
- Sociedad de Cuartetos, en 1890.

Las sociedades musicales (bandas de música) son dignas de un estudio más detenido, por su excelente evolución, proyección en la sociedad y por haberse consolidado, en la actualidad, con una fuerza extraordinaria, como veremos más adelante. Oriola dice:

“Es un movimiento nacido en el marco de la nueva sociedad liberal, y definido por la socióloga Josepa Cucó como “asociaciones tradicionales”, creadas sobre la base popular, siendo movimientos de larga duración, capaces de potenciar un tipo de identidad social más allá de los límites de la propia sociedad, que además contarán con una vigorosa vida interna y una pujante protección dentro de las comunidades locales”. (Oriola, 2012: 118).

3.1. Evolución de la SGAE: Antecedentes, fundación y objetivos

Aunque el fenómeno del asociacionismo es propio del siglo XIX, la necesidad de los autores de unirse y luchar por sus derechos no surgió de repente. Ya a finales del siglo XVI existía en Madrid lo que se conocía como “Mentidero de los Representantes”²⁷, que servía de reunión diaria a los autores y actores de compañías teatrales ambulantes. Cada creador trataba de vender o alquilar sus obras al mayor precio posible, mientras los actores trataban de contratar en alquiler o venta con o sin exclusivas, las obras escritas por los autores más cotizados del momento; surgieron miles de contratos, aunque los derechos del autor eran habitualmente ignorados, pues los actores contaban con la lentitud de los tribunales ante las denuncias de los autores. Esta situación provocó que los creadores sólo entregasen las obras cobrando por anticipado un plazo, que era lo único que se les pagaba (Ibarni, 1995b). El 5 de enero de 1844 nació la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles, pero esta sociedad no tuvo una vida muy larga ni efectiva y no contó con la adhesión de autores tan famosos como el marqués de Molins (1812-1889)²⁸, García Gutiérrez (1813-1884), Ventura de la Vega (1807-1865), Martínez de la Rosa (1787-1862) o José Zorrilla (1817-1893), quien había vendido por 800 reales su *Don Juan Tenorio* (UCM, 2017).

El 1 de agosto de 1875 la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles publicó el derecho de propiedad de las obras literarias y musicales. Paradójicamente, los que se unieron para defender estos derechos fueron los empresarios y dueños de obras dramáticas y líricas, pero no sus autores. Esta situación se repetiría con frecuencia a lo largo del siglo XIX hasta el nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles. El 5 de septiembre de 1875, había aparecido un acta en la que se indicaba la imperiosa necesidad de crear la Sociedad de Autores, Compositores, Actores y Críticos. La prensa se hizo amplio eco de esta necesidad. La existencia de dos sociedades provocó una nefasta competencia y una gran inoperancia, lo que provocó el nacimiento de una tercera. El acta

²⁷ Vid. <https://www.franciscojaviertostado.com/2016/03/30/un-lugar-de-la-historia-el-mentidero-de-representantes-en-madrid/13>

²⁸ Mariano de las Mercedes Roca de Togores y Carrasco fue nombrado marqués en 1848, y en el mismo año, vizconde de Rocamora, hasta su muerte.

de constitución de la nueva sociedad estuvo firmada por la totalidad de los autores notables de la época, incluidos los fundadores de las dos sociedades precedentes. Esta asociación nació con gran vitalidad y logró resultados satisfactorios. Nombró una junta de gobierno provisional, compuesta por Barbieri (1823-1894), Arrieta (1821-1894), Gaztambide (1822-1870), Tomás Luceño (1844-1933), Javier de Burgos (1778-1848) y Marcos Zapata (1842-1913), quienes estudiaron, redactaron y defendieron ante la junta general un proyecto de bases que equivalía a un auténtico reglamento. Las sesiones de la junta de gobierno y de la junta general para su aprobación se celebraron en el café del Teatro de la Zarzuela. El 31 de diciembre de 1875 nació la Asociación General de Escritores y Artistas Españoles, en la que se hallaban escritores, músicos, pintores, escultores y arquitectos. (González, 1999).

En 1881 se creó en Madrid la Sociedad Lírico-española, una empresa que tomó a su cargo el Teatro de Apolo, con el objeto de sentar en este teatro las bases de la ópera española (UCM, 2017). Esta empresa, como otras tantas de corte parecido, acabó con grandes problemas económicos. Los autores teatrales entregaban a los empresarios sus obras, que se hacían cargo de ellas en todos los efectos, a cambio de una determinada cantidad. La propiedad pasaba así del autor al empresario, a quien cedía sus derechos. El primero en rebelarse contra esto fue Francisco Camprodón (1816-1870) y en vista del resultado obtenido dejaron de vender sus obras otros compositores.

A finales del siglo XIX funcionaban en Madrid tres casas de editoriales: la de Fiscowich, la de los hijos de Eduardo Hidalgo, y la de Luis Aruej (Ibarni Gil, 1995). Estos editores rendían a cada autor, trimestralmente, cuentas de los derechos recaudados por la representación de sus obras y anualmente de los ejemplares vendidos; el negocio para los editores no estaba en la administración, sino en los préstamos a los autores con un interés anual variable entre el 9 y el 12%, y en la compra de las obras que seguían vendiendo numerosos autores.

Un elemento a tener en cuenta es la existencia de archivos musicales. Según la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996 de 12 de abril), los músicos, en caso de no pactar previamente otra cosa con el autor del libreto, disponían de su música y de la letra de la canción correspondiente, pero los compositores hacían poco caso a los beneficios que les concedía la ley, y se copiaba la música sin ningún problema. Surgieron archivos

en Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y otras capitales de importancia; las ganancias quedaban en poder de los archivos y nunca eran para los compositores, por eso había pocas obras, ya que sólo tenían las partituras copiadas si habían tenido gran éxito en Madrid.

La zarzuela -y sus derivados- es el género favorito en España, especialmente el género chico, como ya hemos comentado más arriba. Pero hay que destacar que esta nueva faceta terminó favoreciendo la defensa de derechos de autor, por la Sociedad de Autores -que organizó los sistemas de gestión-, como veremos a continuación. También favoreció el aumento de público generalizado, puesto que acudían a ver las representaciones en masa.

La formación de la Sociedad de Autores sucedió, pues, a lo largo del siglo XIX y surgió tras el intento de asociacionismo de varios creadores. En abril de 1890 se reunieron en el Círculo Artístico y Literario casi todos los autores dramáticos de Madrid, bajo la presidencia de Emilio Sánchez Pastor (1853-1935), para tratar de hallar remedio a los defectos de cobro de los derechos de autor que regían en los teatros españoles. Se nombró una junta directiva que ejercería de ponente, de la que formó parte Ruperto Chapí (1851-1909), entre otros. El Círculo Artístico y Literario nombró una nueva junta directiva un mes más tarde, que fue el embrión de la futura Sociedad de Autores. Estaba integrada por numerosos artistas, pero el único músico en esta junta era Ruperto Chapí, quien se implicó prácticamente en casi todos los proyectos asociacionistas de corte musical que hubo en Madrid.

En 1892 se creó la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, que se constituyó con un capital de 15.000 pesetas en acciones nominativas. Esta asociación tenía como fin cobrar los derechos correspondientes por la ejecución de piezas musicales en conciertos, cafés, plazas de toros y reuniones públicas, sin confundirse en algún momento con las administraciones de representación. Las 150 acciones de 100 pesetas cada una, estaban repartidas entre los editores de música para canto y piano, los representantes de las casas editoriales y algunos músicos y autores. Florencio Fiscowich (1851-1915) era el accionista mayoritario (Iberni, 1995b).

Los dos nombres fundamentales para la constitución de la Sociedad General de Autores fueron Ruperto Chapí y Sinesio Delgado (1859-1928). El primero, a su llegada

a Madrid, procedente de Villena, había tenido una mala experiencia con un editor y, una vez consagrado, decidió fundar su propio archivo. Chapí mantuvo una larga lucha con Fiscowich y, como consecuencia, se le cerraron los teatros de Madrid, así que tuvo que ceder ante aquel para obtener rendimientos sobre su trabajo; el compositor, al no estar de acuerdo, reanudó sus relaciones con los empresarios del Apolo, Arregui y Aruej (Ibarni, 1995b).

En 1896 se fundó la Asociación Lírico-Dramática, reunión de autores y músicos, creada con la intención de defender algunos derechos como la alteración de tarifas, y a la prohibición de repertorio por falta de pago de las compañías de provincias. El 16 de mayo de ese mismo año la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música aceptó una propuesta de Chapí de incluir una base adicional muy importante que daba poder a la Sociedad para que pudiera gestionar el cobro de los derechos de representación de las obras dramáticas o lírico-dramáticas que los socios confiaran. Florencio Fiscowich, como accionista mayoritario, formaba parte de la junta directiva, pero no fue capaz de ver lo que esta propuesta podía significar en el futuro y no se opuso a su aprobación. A finales de 1898, cuando Sinesio Delgado había abandonado, tras quince años de ardua labor, la dirección del Madrid Cómico, el compositor Tomás López Torregrosa (1868-1913) le propuso entrar como socio en la Asociación Lírico-Dramática y aceptar el puesto de secretario, y Delgado aceptó. Sinesio Delgado tuvo un papel muy importante y, apoyándose en la propuesta de Chapí, tres años antes, pidió que la Sociedad se encargara de la totalidad de sus obras, estando dispuesto a aceptar las condiciones que fuesen. La junta directiva, que presidía Chapí, comunicó la aceptación del encargo, felicitando a Delgado por su iniciativa. Sinesio Delgado cesó las relaciones con sus editores y transcurrió un mes durante el que fue el único autor de España administrado por la Sociedad. Estos primeros momentos los aprovechó Delgado para dejar bien clara ante la prensa su actitud y su firme creencia en los derechos de los autores, y comenzaron a aparecer artículos centrados en el problemático tema de los archivos musicales. El paso que dio la asociación fue empezar a cobrar los derechos de representación en América Latina; no fue bien visto por algunos sectores de la propia profesión, y Delgado sufrió todo tipo de críticas y ataques por parte de una prensa mediatizada por los intereses de los editores, así como ruidosos pateos en sus estrenos.

Todo dio un giro inesperado cuando, en una de las reuniones que hacían los tertulianos, Chapí propuso que todos se unieran a Sinesio Delgado en su idea de que la Sociedad les administrase. Una vez convencidos de la necesidad de crear una nueva, se redactaron bases y estatutos y se intentó redimir a los autores de los contratos con los editores. El 16 de junio de 1899 firmaron ante el notario de Madrid, Antonio Turón y Bosca, la escritura de constitución de la Sociedad de Autores Españoles.

La primera junta directiva de la Sociedad estuvo presidida por Vital Aza (1851-1912) y formada, además, por Ruperto Chapí y Sinesio Delgado, entre otros. La sociedad cobraba a los autores:

- El 8% de su recaudación de provincias.
- El 15% de lo recaudado en el extranjero.
- El 2% del ingreso total a la Sociedad del Pequeño Derecho.

De esta manera cada autor obtenía un beneficio positivo, con relación a las casas editoriales, del 7% en provincias y el 5% en el extranjero (González, 1999).

La idea de la Sociedad era la consecución del archivo único, el problema estaba en que Fiscowich poseía gran parte de ese archivo. Después de varios intentos estériles, se llegó a un acuerdo y Fiscowich se comprometió a redactar el contrato de cesión a su llegada a Guipúzcoa, donde pasaba el verano, pero no lo hizo; y en diciembre de ese mismo año la Sociedad le comunicó que no admitía más dilaciones y rompió las negociaciones. A raíz de esta situación, en el verano de 1899 Chapí decidió ceder, vender y traspasar a perpetuidad a la Sociedad de Autores Españoles su archivo musical y el derecho exclusivo de reproducción de sus obras por la cantidad de 100.000 pesetas, pagaderas en cuatro plazos de 25.000 pesetas anuales y el 5% del ingreso que la Sociedad obtuviera en lo sucesivo, por alquiler de materiales. El paso siguiente fue enviar una circular a las compañías de provincias, ofreciendo el archivo por 10 pesetas diarias, sin limitación de número de obras, quedando establecida la competencia.

El problema planteado, y más en los últimos años del siglo XIX, era conseguir que se prescindiera del archivo de Fiscowich, para lo cual era perentorio aumentar el catálogo de autores. El único recurso posible se basaba en una característica muy particular de la vida dramática, que era la colaboración. Si uno de los autores libres

“colaboraba” con alguno de los administrados por Fiscowich, siendo la obra indivisible, e iguales los derechos de ambas partes, Fiscowich podría copiar y alquilar la música de los que con él habían trabajado, pero la Sociedad de Autores podía hacer lo mismo. Entonces los criterios de economía y rapidez se impondrían, en cualquier caso. Para ello era importante el peso de los músicos noveles y Chapí presentó a dos, Manuel Quislant (1871-1949) y Tomás Barrera (1870-1938). Con el estreno en el Romea de *La señora capitana*, de Jackson, Barrera y Valverde comenzó la guerra. Hay que advertir que Fiscowich, además de ser el editor casi único, era empresario del Teatro de la Zarzuela, lo que explica, en parte, por qué los compositores se sometían a sus pretensiones.

La Sociedad tuvo muy claro que en la rapidez de copia de los materiales musicales estaba la fuerza y su única opción de vencer a Fiscowich. El archivo musical de la Sociedad se hizo con una litografía rapidísima que Joaquina Pino (1868-1948?) bautizó con el nombre de Ruperto Chapí.

Concluyendo, hubo una concienciación por parte de todas las agrupaciones y asociaciones que se crearon a finales del siglo XIX, en las que tenía algo que ver la música, y trabajaron empeñadas en luchar por defender los intereses de los jóvenes compositores. Hubo varios intentos con la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles (1875), que agrupó a escritores y a compositores. Ya antes se había hablado de la necesidad de crear una Sociedad de Autores, Compositores, Actores y Críticos, pero al surgir dos al mismo tiempo, quebraron ambas. La Sociedad Lírico-española, con sede en el Teatro Apolo (1881). En 1890 se creó el embrión de la futura Sociedad de Autores y en 1892 se formó la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música. Cuatro años más tarde se fundó la Asociación Lírico-Dramática (1896). Y, finalmente en 1899 se firmó ante Antonio Turón, notario de Madrid, la constitución de la Sociedad de Autores Españoles, destacando que Fiscowich, de ser el mayor accionista y con gran poder, por el gran repertorio musical que poseía, cedió, finalmente, ante la Sociedad General de Autores, vendiendo su archivo a esta en 1901.

3.2. Centralismo de Madrid, como capital española en el siglo XIX.

La situación geográfica de Madrid como polo de atracción con respecto a las demás provincias españolas es fácil de comprender y por qué se decidió en Madrid iniciar toda esta burocracia. En aquellos momentos, sólo había en España dos posibles lugares

para estudiar música oficialmente: uno era el Real Conservatorio de Música de Madrid, creado en 1830 y, el otro, el de la Real Sociedad de Amigos de Valencia, que creó su escuela oficial en 1850. Los futuros compositores titulados tuvieron que decidir entre Valencia o Madrid. Chapí nació en 1851, por lo que podía haber escogido cualquiera de las dos localidades e, incluso, Valencia lo tenía más cerca y estaba impartiendo enseñanza musical como entidad propia desde un año antes de su nacimiento (Galiano, 1992^a: 316), pero eligió la capital española, posiblemente por la otra característica mencionada también *ut supra*, por la de ser España un país política y administrativamente centralista y desde Madrid se decidía todo tipo de subvenciones, pues la política “centralista²⁹” estaba montada de una forma totalmente opuesta a la que ahora tenemos con las autonomías. Y, parece que escogió bien, puesto que, en Madrid, Chapí tuvo profesores de composición de la talla de Emilio Arrieta, quien le apoyó constantemente y, además, abanderaron juntos algunas de las asociaciones de la época. (Cerdá, 1992).

La historia del Real Conservatorio de Madrid está ligada a la de María Cristina, y su relación con el cantante Francesco Piermarini, quien fue el primer director del centro, ubicado en la Plaza de los Mostenses. Ha sufrido diferentes ubicaciones, resumidas en el presente gráfico:

Año	Lugar
1830 (Real Conservatorio de Música María Cristina)	Plaza de los Mostenses
1852 (Real Conservatorio de Música María Cristina)	Edificio del Teatro Real
1857 (Ley 9-9-1857, más conocida como Ley Moyano)	Punto de partida para contemplar las enseñanzas de música en la normativa general de la enseñanza (hasta 4-8-1970).

²⁹ Gutiérrez Barrenechea (2005), recoge los alumnos más representativos que han pasado por el Real Conservatorio de Música de Madrid, como Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni, Emilio Arrieta, Emilio Serrano, Amadeo Vives, Ruperto Chapí, Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, Felipe Pedrell, Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Gerardo Gombáu, Bartolomé Pérez Casas, José Tragó, Jesús Arámbarri, Pablo Casals, Ataúlfo Argenta, Joaquín Rodrigo, José Subirá, Manuel García Matos, Samuel Rubio, Mariano Pérez, Teresa Berganza, Carmelo Alonso Bernaola, entre otros.

1868 (Decreto: Escuela Nacional de Música y Declamación)	Edificio del Teatro Real
1901 Tomás Bretón reforma el local del Conservatorio	Edificio del Teatro Real
1925 Se suspenden las clases con urgencia	Las clases se imparten en distintos edificios, sucesivamente
1932 (Segunda República)	Edificio de la Congregación de los Luises, en la Calle Zorrilla n 2 (propiedad de los jesuitas)
1939	Locales del Teatro Alcázar
1943	Palacio de la Familia Bauer (Calle de San Bernardo)
1966	Vuelve a la antigua Sede del Teatro Real, con instalaciones modernas
1990 Con la reforma de la LOGSE	Remodelado pabellón del siglo XVIII. Instalaciones actuales de Atocha

Cuadro de elaboración propia

4. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LOS MÚSICOS.

4.1. Función social de la música

El pensamiento del artista del siglo XIX es muy interesante de estudiar porque surge en él una especie de “rebelión” interior que hace que quiera romper con todas las normas establecidas anteriormente; necesita encontrar algo nuevo. Siempre había vivido a costa de los mecenas; durante el Barroco dependía de la Iglesia; en el Clasicismo, de la nobleza. En el Romanticismo, parece que se ponen de acuerdo las distintas artes y surge la idea de “artista libre” y, por supuesto, en el compositor, que ya no se quiere sujetar a reglas y lo que quiere es explorar caminos nuevos e íntimos.

La poesía y la música, que están tan vinculadas, son una muestra de ello; el poeta neoyorkino Walter Whitman (1819-1892), periodista y humanista, clasificado en el movimiento trascendentalista (influido por Emerson), da un salto y compone sin rima y en contra del orden rítmico del verso tradicional (considerado por muchos como el padre del verso libre), saltándose todas las reglas de estrofas clásicas, influyendo en poetas de otros países, destacando a los de habla hispana³⁰. Como ejemplo veamos un fragmento del bello poema *Hojas de hierba*, de Whitman, fundamentado en el verso libre de carácter prosaico:

“II. (...) El vaho de mi propio aliento,
ecos, ondulaciones, susurros zumbantes... raíz de amaranto, hilo de seda,
horquilla y vid,
mi respiración e inspiración... los latidos de mi corazón... el paso de la sangre
y del aire por mis pulmones,
el aroma de las hojas verdes y de hojas secas, y de la playa y de
las oscuras rocas marinas, del heno en el granero,
el sonido de las palabras eructadas por mi voz... palabras que se pierden
en los remolinos de viento,
algunos besos fugaces... algunos abrazos... brazos extendidos,

³⁰ Como, por ejemplo, Rubén Darío, León Felipe, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, entre otros.

el juego de sol y sombra en los árboles cuando las flexibles ramas se agitan,
el goce de estar solo o en el bullicio de las calles,
por los campos en las laderas de las colinas,
la sensación de salud... la plenitud del mediodía... mi canto al
levantarme de la cama y saludar al sol. (...)” (Whitman, 2019: 21-22).

El creador compositor, a su vez, también reclama esta libertad para componer lo que quiera; un ejemplo lo tenemos, ya, con el mismo Beethoven (1770-1827), el primer romántico (padre del romanticismo, para muchos). Veamos el comienzo del primer movimiento de la *Sonata número 2* para piano, *opus 2*, con una introducción donde se mueve por 8^{as} seguidas (siendo así que la regla es que no se pueden hacer más de dos octavas seguidas).

20

SONATE
Joseph Haydn gewidmet

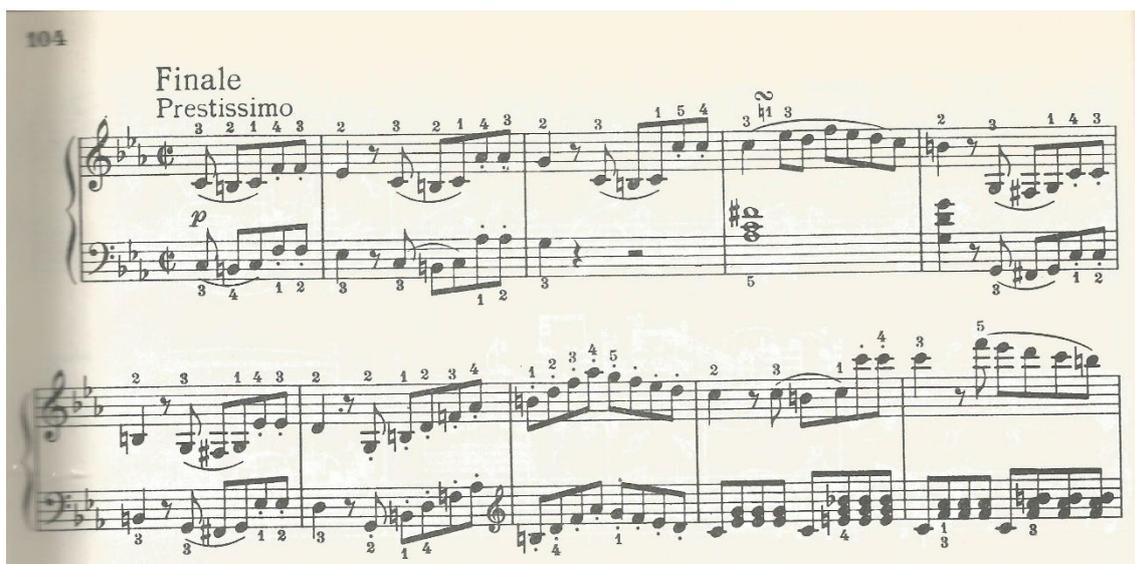
L. van Beethoven, Op.2 Nº 2

Allegro vivace

2

Fijémonos cómo, a pesar de ser su opus 2, dedicada a Haydn (clásico), ya se “rebela” y se salta la norma establecida, no importándole empezar con octavas seguidas.

O en su *Sonata n° 5*, *Opus 10*, n° 1, para piano, donde en determinados momentos hace exactamente lo mismo. Veamos cómo insiste, en el comienzo del *Allegro* final, con octavas seguidas:



Claro que, en algunas ocasiones, si antes el artista dependía de mecenas fuertes (como la Iglesia o la aristocracia), ahora lo va a hacer, de alguna manera, del público, pues, igualmente, es libre de ir a ver y escuchar música, por lo que, en cierto modo, a veces el artista se verá obligado a hacer lo que el público demanda, pues paga previamente su entrada. Esto es lo que sucede en España con la música, pues durante el último tercio siglo XIX se pone de moda la zarzuela y el “género chico”, por lo que la mayoría de creadores de la época se ven obligados a componer muchas obras en un acto, en detrimento de la música instrumental. Este es el caso de Ruperto Chapí, a quien se sabe que le hubiera gustado hacer más obras de música pura, como sus bellos *Cuartetos para cuerda*, pero los gustos del público, en general -y del español, en particular-, reclamaban óperas y, sobre todo, zarzuelas.

4.1.1. ¿Llega el artista a ser verdaderamente libre, alguna vez?

Hemos visto cómo, especialmente desde la Revolución francesa el hombre artista reclama: libertad, igualdad y fraternidad; hemos visto, también, cómo se ve obligado asociarse para conseguir sus fines: en orquestas, en coros, en las cuestiones de obtener derechos de autor... E, igualmente, cómo sucumbe el creador, la mayor parte de las veces, a un mecenas o a un público -que es quien paga, en definitiva, una entrada para ver o escuchar la obra presentada-.

Una nueva pregunta nos surge: ¿el artista, crea lo que quiere o lo que siente? ¿O, más bien, crea bajo la influencia de sus propias creencias? Paloma Hernández (2021)

habla de la intervención de factores ideológico-políticos en la creación artística contemporánea: “La Institución Arte Contemporáneo en España es un órgano al servicio del sistema de ideologías dominante que busca implantarse políticamente a través de los objetos de la cultura, tal y como sucedía en periodos históricos pretéritos. (...) el problema es que dicho sistema de ideologías es disolvente de la Nación” (Hernández, 2021: 24-25).

Además, resulta muy difícil alabar o criticar constructivamente a un artista que se ha declarado con una ideología distinta a la imperante en cada momento. Sería interesante poder decir, abiertamente, que una obra es buena o mala por ella misma, por lo bien o mal realizada que está. Hay autores, como Federico García Lorca (1898-1936), con una ideología adelantada a su época, que tuvo que luchar contra lo establecido, poniéndose a favor de los débiles: los gitanos y las mujeres, en España; los negros en Estados Unidos; la homosexualidad, en una época en la que no estaba permitida...; todo ello le valió un rechazo absoluto y le costó la vida, durante la Guerra Civil. Otro poeta español y alicantino, Miguel Hernández, nacido, ya, en el siglo XX, es también tabú en ciertos círculos, cuando se debería tener total libertad en juzgar el contenido de la obra, independientemente del partido político al que el artista simpatice. En el otro lado tenemos a José María Pemán (1897-1981), de quien tampoco se puede hablar..., y así, sucesivamente, podríamos ir enumerando muchos ejemplos. El artista actúa según está relacionado consigo mismo y con las circunstancias que le toque vivir. Es normal que escriba, componga, pinte... según sus creencias, lo que no es tan normal es que el gobierno de turno te imponga lo que puedes o no hacer, como ha pasado tantas veces en las dictaduras.

Lo que hay que hacer es saber someter la obra a crítica. “Gustavo Bueno decía que el papel de la filosofía en el conjunto del hacer es el deshacer” (Hernández, 2021: 53). Nos preguntamos si realmente el artista se puede considerar libre para ejecutar su obra, o está condicionado por el mundo físico que lo rodea. Nuestro entorno, de una manera u otra, dirige nuestra capacidad creadora. El artista no puede ser totalmente libre, ya que sus circunstancias lo van a reprimir. La libertad puede ser una aspiración de la inteligencia, pero en el mundo físico nuestras obras están conducidas por las circunstancias que nos rodean. Marina (2006), considera la libertad como una creación

social. Al igual que la inteligencia creadora, surge de la interacción con otros seres. Un hombre solo no sería capaz de “liberarse de la tiranía del estímulo”.

Somos lo que somos como consecuencia del mundo físico y social que nos rodea y nos condiciona. La libertad es una entelequia del espíritu que nos permite soñar en ella; pero, en realidad, nuestra capacidad de elección es muy reducida, aunque esta capacidad nos permita soñar en nuestra libertad creadora e intelectual. Marina, 2006 escribe: “La libertad no es el único gran proyecto que dirigió la construcción de la inteligencia. El hombre, además, se proyectó como ser racional.”

Para Marina la libertad es una proyección de la inteligencia, pero también se habría podido proyectar “como una inteligencia cautiva, encerrada en el determinismo, sometido a las jugarretas del destino y la rutina”. Podríamos afirmar, parafraseando a Marina (2006), que tanto la inteligencia como la libertad son creaciones sociales. La pretendida “libertad” del artista es una quimera, puesto que no existe; podrá hacerse la ilusión de que la tiene, pero siempre ha vivido esclavo de alguna persona o institución y, en última instancia, de él mismo.

4.1.2. La búsqueda de temas del creador

Este es un asunto en el que los artistas creadores, en general y los del siglo XIX, en particular, tienen mucho que ver, ya que, en la búsqueda de temas de inspiración, siempre llega un momento en que los autores piensan que ya está todo dicho e intentan buscar otros derroteros o líneas de creación. Como ejemplo, sirvan las *sinfonías* de Beethoven, pues el joven J. Brahms (1833-97) pensaba que después de su admirado Beethoven estaba todo dicho en la música sinfónica y no se atrevió a estrenar su primera sinfonía hasta 1876, con influencias de la *Quinta* y de la *Novena* de Beethoven a quien veneraba. El público la calificó de “La Décima”, como queriendo decir que hubiera sido la número diez de Beethoven. El pintor y escultor P. Picasso (1881-1973), participó en la mayoría de movimientos del siglo XX y creó el cubismo, junto a G. Braque (1882-1963). *La dama de las camelias* (1848), novela que publicó Alejandro Dumas, hijo (1824-1895), representante del movimiento realista y cuyo mismo tema llevó Verdi a la ópera en tres actos con el título *La Traviata* en 1853, etc. Pues bien, vemos cómo en la lucha del creador por buscar un tema de inspiración, puede venir desde cualquier ámbito: un cuadro, una novela, una obra musical, una palabra..., cualquier cosa u hecho puede hacer saltar la

imaginación del autor, convirtiéndose con munificencia en el tema más novedoso hasta la fecha encontrado; y, además, darle un estilo propio, que le distinga de los demás creadores. Por este motivo, un mismo tema, tratado por diferentes autores, resulta distinto y bello por igual, porque cada uno le imprime su personal estilo, sabiendo conservar la esencia del mismo.

En el siglo decimonónico, podríamos decir que los compositores se sienten saturados de tanta “tonalidad” y de la obligación de tener que modular de un tono a otro, en el transcurso de una obra, pasando por los tonos vecinos: todo estaba demasiado cuadrulado, demasiado previsto... y si le sumamos las circunstancias personales que les tocó vivir, ya no sólo en España, con la desamortización de Mendizábal y sus consecuencias, sino en toda Europa, en general, llega un momento en que necesitan “salir” de tantas normas y buscar otros derroteros, sintiéndose “libres” (y lo ponemos entre comillas por lo que hemos comentado en el párrafo anterior).

Marina (2006) habla de que antes de ponerse a crear algo, hay que pensar un proyecto, que va “haciendo gestos desde la lejanía”, Santayana (1863-1952), abunda en este sentido, y hablando de Picasso, cuenta de él que afirma que inspiración existe, pero te tiene que pillar trabajando, porque si no es así va a terminar perdiéndose; además, luego puede dar la sensación de que no ha habido lucha del creador por encontrar lo que buscaba... Santayana afirma que la belleza es “un valor positivo, intrínseco y objetivado (...) belleza es el placer considerado como la cualidad de una cosa”. (Ruiz de Santayana, 1968: 104). Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) dice que ya San Agustín (354-430) habla de la belleza sensible y de la belleza inteligible: “(...), rastreando en los cuerpos, en las ideas, en los números, el reflejo de la belleza primera” (M. Pelayo, 1962), lo que demuestra que no sólo en la antigua Grecia se hablaba de cuestiones sobre belleza, sino que, en la patrística cristiana, también se interesaban por estos temas, pero, claro, cada uno enfocándolo desde sus creencias y convicciones personales.

En definitiva, buscar puede ser sencillo, lo difícil es encontrar, pues parece que el artista está como en estado de gestación, hasta que al final piensa: *Eureka*, por fin he encontrado lo que quería y se pone plácidamente a reflejarlo, hasta que necesita una nueva idea para enlazar con la primera. La obra de arte puede estar hecha de una sola idea, o de

varias concatenadas y que se sucedan con coherencia, como sucede en la música. Marina hace una comparación muy sugerente:

“(…) las actividades se componen de operaciones. Las operaciones son los ladrillos con que se construyen los edificios de las actividades. En la actividad de búsqueda utilizamos todos nuestros recursos: recordamos, mezclamos, inferimos, relacionamos, disparatamos, copiamos. Todo nos sirve para llenar los vacíos que nos separan de nuestra meta”. (Marina, 2006: 176).

El siglo XIX, en definitiva, va a ser protagonista de la búsqueda de muchas “búsquedas”, valga la redundancia, de muchos cambios, que llevarán desde el clasicismo, romanticismo, verismo, impresionismo, nacionalismo, atonalismo, etc. y de muchos cambios, a veces demasiado vertiginosos y teniendo en cuenta que, una vez se mueve el artista en un ámbito, luego no lo desecha, si encuentra otro, sino que lo conserva en su acervo artístico y echa mano de él para conseguir expresar lo que siente.

4.2. Función del público en la música

El hecho de que en la Antigüedad clásica tuvieran en cuenta al oyente revela la importancia que daban al público, como parte primordial para completar una obra musical. Al igual que en cualquier lenguaje hace falta un emisor (ejecutante), un canal o medio transmisor (el aire) y un receptor (el público). Sin este tercer elemento no se puede completar el ciclo. En el canto gregoriano, el público se implicaba con el canto, por lo que es motivo suficiente para engancharse. Fubini (2005) da cuenta del hecho histórico del nacimiento del público, entre otros temas interesantes, como relación entre el compositor y el intérprete o ejecutante, diálogo entre teóricos y músicos, laicización de la música, concepción de la música como instrumento emotivo, la nueva racionalidad..., en su libro habla de la obra musical: el nacimiento del público, concretamente en el capítulo 6 de este libro, titulado “Renacimiento y la nueva racionalidad” y los trata desde un punto de vista evolutivo, es decir, cronológicamente:

- Enfrentamiento dialéctico entre compositores y teóricos en el campo musical sobre la armonía y sobre la manera de practicar y componer música.
- Nueva relación entre la obra musical y el público. Nacimiento de la figura de público desde Grecia, y se diferencia entre quién la interpreta y quién la escucha.

- Incremento de la música fuera de las Iglesias, tanto instrumental como vocalmente (el madrigal).
- La música tenía más oyentes no profesionales que querían que fuera: sencilla, racional, breve, concisa y comprensible. La música tiene que ser emotiva.
- La nueva música tenía que conmover al público para implicarlo (en el canto gregoriano bastaba con el elemento coral y el fervor religioso para sostener el interés común).
- Zarlino dice que, si el músico quiere conmover al oyente, su obra tiene que estar bien determinada y definida, y para ello es necesaria la armonía que tiene que seguir un esquema lógico y lineal para que el discurso musical sea del agrado del público y lo acepte. (Fubini, 2005).

En lo que respecta a la evolución histórica de la situación, observa cómo ya en la antigua Grecia existía, pero sí que había una diferenciación entre quien interpretaba y la escuchaba. De hecho, buscaban lugares adecuados para fomentar la audición de música de cuerda que, evidentemente, no podía ser en espacios abiertos. Los romanos, en muchas ocasiones ejecutaban su música pensando en animar a la tropa al aire libre, utilizando instrumentos de viento y percusión.

La gran aportación del Renacimiento a la humanidad es, precisamente, la importancia del 'yo' y de ahí que se valore al individuo desde todos sus ángulos, por separado y en conjunto. Si antes se tenía en cuenta el binomio: ejecutante-compositor, e incluso ejecutante-director, ahora va a entrar un elemento distinto, a tener en cuenta, y será el de ejecutante-público, teniendo en consideración los gustos del oyente y empezando a componer obras expresamente para él.

Fubini insiste en la importancia de 'tener en cuenta los gustos del oyente'. Esto tiene más relevancia de lo que a primera vista parece, puesto que ahora, por primera vez, se va a racionalizar la música para que pueda ser entendida por el público y para que éste pueda emocionarse:

“...la nueva música, que se dirige principalmente a personas que escuchan, a un público tendencialmente pasivo, es necesario que el compositor descubra los

medios idóneos que conmuevan y enterezcán a dicho público, a fin de implicarlo en la trama del discurso musical...” (Fubini, 2005: 133).

El lenguaje empleado por Fubini es claro y sencillo, sin rebuscamientos lingüísticos y contando la historia el narrador con imparcialidad, aunque sabe resaltar el hecho tan importante ocurrido en el Renacimiento, como fue el descubrimiento del público como parte implicada en la audición musical.

A partir del Renacimiento, pues, ya nace la figura del público como tal, con la importancia que requiere, siendo muchos los teóricos que tratan este aspecto y lo introducen como un elemento más dentro del proceso de la audición. Sin embargo, otros autores no consideran el nacimiento del público, con valor real, hasta que éste consume o paga el arte, es decir, tiene que abonar una entrada para ver el espectáculo, como luego veremos, pero nos ha gustado mucho cómo Fubini (2005) sabe resaltar el hecho del nacimiento histórico del público, es decir, de la figura del oyente y la diferenciación entre el que crea e interpreta música y el que la escucha.

El público ha ido ganando terreno y poder, poco a poco. La incorporación de las lenguas vernáculas fue muy importante para que pudiera implicarse, al entender lo que se cantaba o decía. Se suprimió el latín, en Italia, con las obras *Timone*, de Boyardo y *Orfeo* (1479-80) de Poliziano. Salazar dice que las *Rappresentazioni* estaban perdiendo contacto con el pueblo:

“El hecho de que en las grandes villas de la Península se representasen en latín o en italiano las comedias ante millares de espectadores, quiere decir, en realidad, poco. Los espectadores iban sobre todo atraídos por los intermedios y pasajes de gran espectáculo”. (Salazar, 1983: 35).

Si en el primer renacimiento parecía que el público “popular” -por así decirlo-, iba a imponerse en Italia, con los carnavales, mascaradas y diversas representaciones festivas, sin embargo, en las postrimerías del mismo periodo, vemos un decaimiento, una ausencia de gran público, podríamos decir, debilitándose mucho, por no estar arraigado “en el alma de las multitudes o en una conciencia nacional, como en España o en Inglaterra” (Salazar, 1983: 35). Y es que en Italia se había impuesto un tipo de público muy cultivado, pero que dio lugar a obras refinadas, sutiles, muy superficiales, líricas, elegantes, delicadas, aristocráticas..., destinadas a morir.

La importancia que adquiere el público, en el siglo XVIII, es la de tener cierta autonomía para elegir los espectáculos y que pagan una entrada, aunque ya antes hay constatación, como en el siglo XVII existe documentación sobre una velada musical en la casa de John Banister, en Londres (1672), donde los espectadores pagaron un chelín y seis peniques. A finales de este siglo, ya era costumbre generalizada en Inglaterra. Igualmente, en París, hay constatación desde 1725 y en Viena desde 1780. En Leipzig hay constancia desde 1680. (Blanning, 2011).

El concierto público se puede considerar como la máxima expresión institucional, que se consolidó en el siglo XVIII según el crítico Hanslick. Blanning saca a colación un determinado tipo de concierto público, en el que se debía buscar respetabilidad, ya que, en oposición a las iglesias, existían unas cantantes y bailarinas que “tenían fama - merecida muchas veces- de ser, además, prostitutas” (Blanning, 2011: 144) y James H. Johnson saca a colación: “Cuando no tenían que actuar, las mujeres visitaban a sus admiradores en los palcos y, tras la interpretación, los hombres se arremolinaban para entablar *négociations de volupté*”. (Johnson, 1995)

Un aspecto importante es el que desarrolló el musicólogo Reinecke, quien propuso una clasificación de los instrumentos, atribuyéndole connotaciones simbólicas:

- Viento metal: impotencia, catástrofe. “Expresan la conciencia de la inferioridad del ser humano ante fuerzas que le sobrepasan”
- Viento madera: vida, fertilidad, resurrección. Toma como referencia al dios Pan como “una categoría opuesta a la destrucción y a la muerte”.
- Percusión: autoridad, poder. La antítesis es la libertad y autodeterminación.
- Cuerda: armonía “a la que se llega a través de la sabiduría”. “En el extremo opuesto, está la disonancia como sonido de la ignorancia” (Noya, 2017: 492).

Familia de instrumentos	Connotaciones simbólicas
Metales	Impotencia del ser humano
Vientos	Vida
Percusión	Poder

Cuerdas	Armonía
---------	---------

Simbolismo de los instrumentos según Reinecke (Noya, 2017: 493).

En el siglo XIX ya se puede hablar de una socialización de la música, totalmente, donde el público, en general, va a acudir libremente. Desde un punto de vista del pensamiento del hombre decimonónico, cabe resaltar algunos aspectos:

- Hay cierta lucha entre la “superioridad técnica del artista” y la capacidad intelectual del público. Es corriente oír decir que el artista suele ir por delante de la comprensión o aprehensión del público, unos 40 o 50 años.
- Por otra parte, la corriente que demanda algún tipo de música hace que el compositor (o artista, en general), haga obras con arreglo a esta capacidad intelectual del oyente, con el fin de vender obra, ya que no dispondrá de un sueldo fijo como tenía en siglos anteriores, gracias a los mecenas.

Iglesias recoge un artículo del compositor alicantino Óscar Esplá (1950), donde critica a ese tipo de público que no sabe sacar partido a las nuevas composiciones; oye las mismas cosas sin cansarse, puesto que ha automatizado las emociones: el oyente mecaniza sus “propios sentimientos vitales” y luego esa música le devuelve esos sentimientos que ha depositado en ella. Dice Esplá:

“Esta es la razón por la cual oímos muchas veces a gusto cantilenas y tonadas que habíamos oído en nuestra niñez, y que son muy malas musicalmente consideradas, pero reproducen en nosotros estados anteriores que llevan el perfume de tiempos mejores” (Iglesias, 1977: 57).

Claro que esto nos lleva a otro aspecto, porque algunos creadores alegan la incapacidad coetánea para comprender su música (por aquello de que han de esperar esos 40 o 50 años que decíamos, para entender la obra) y acogiéndose a eso, poco a poco van haciendo obras con fronteras movedizas, es decir, que son muy discutibles sus calificativos de “auténticas obras de arte”. Por eso al crítico de arte le resulta más difícil la misión de enjuiciar una obra contemporánea a su época que a un historiador hacerlo sobre una obra y un compositor del pasado.

En definitiva, en el siglo XIX el compositor es libre de hacer lo que le nazca del corazón, pero como el público también es libre de ir al espectáculo que más le guste,

puesto que tiene que pagar una entrada, no hay más remedio que buscar una reconciliación entre ambos aspectos.

El público cada vez se vuelve más especialista, entendido y exigente en los distintos géneros musicales, por lo que es capaz de juzgar las obras con autoridad, creándose diferentes sociedades en torno a estos gustos, como ya hemos visto anteriormente: Sociedades musicales, sociedades de conciertos, agrupaciones de músicos concertistas (música de cámara), orquestas, orfeones, etc. Nos podemos acercar a escuchar la música desde varios ángulos, pero el resultado final siempre será el mismo: haber conseguido gozar, haber llegado a la emoción. Y hablamos de “escuchar”, no de oír; el primer término implica un compromiso mayor, puesto que requiere del oyente una atención; sin embargo, oír no necesita mayor esfuerzo, porque es lo que hacemos cuando estamos en una cafetería charlando con amigos y de fondo suena una música más o menos agradable, que no reparamos en ella más que de vez en cuando, pero aun cuando se está atento a una obra, en un concierto, escuchando un CD o, incluso, analizando una partitura, te puedes adentrar en ella y comprenderla, captarla, aprehenderla, en definitiva de diferentes maneras. Óscar Esplá (1953), hablando de los diferentes tipos de receptividad musical, cita al doctor Odier. Los cinco tipos de público que nos encontramos, se pueden calificar de ideativos, sentimentales, imaginativos, racionales y emotivos puros: los primeros captan la música asociándola con ciertos elementos, objetos o personas, como sucede a los compositores de música descriptiva, que invitan al público a que relacione esa obra con algo en particular, aunque no haya canto, como puede ser, por ejemplo, Smetana en su maravillosa descripción de *El Moldava*. Los sentimentales: corresponde a determinadas personas que relacionan la música con sus vivencias personales. Este tipo de público se emocionará al escuchar su himno nacional, himno deportivo...; indudablemente, aquí se dejan llevar más por el apasionamiento personal que por la belleza de la pieza que escuchan. Los imaginativos: un grupo significativo de personas se abandonan durante la audición a un desfile de imágenes suscitadas por diferentes asociaciones, como sería la obra *El carnaval de los animales*, de Saint-Saëns. Por último, los racionales: se recrean en la técnica. En este grupo se encuentran muchos profesionales. Los emotivos puros: son capaces de seguir el hilo musical integrado en la forma sensible. Estos son los que se dirigen directamente a la receptividad musical, no necesitan asociar ni comparar con otras cosas y disfrutan plenamente de la música.

Hay que tener en cuenta que estas formas de acercarse a la audición de la obra musical no son incompatibles entre sí. Es decir, que una persona puede comportarse como un tipo de público, en unas ocasiones, y de otro, en otras; todo depende de en qué momento te encuentres y qué grado de dificultad tenga la composición en cuestión. En fin, lo importante es saber aprehender la música y cuanto más entrenamiento se tenga, mayor será el grado de goce de la misma. Vicente Chuliá habla, en la materia musical del plano alegórico, donde intervienen, precisamente, los estados anímicos, poniendo ejemplos:

“Marcha fúnebre implica modos menores, tiempos lentos y anchos, orquestaciones ricas en armónicos densos, modulaciones cromáticas, etc., mientras que un *allegro giocoso*, contiene movimientos rápidos, modos mayores, modulaciones más diatónicas y orquestaciones menos densas”. (Chuliá, 2022: 497).

Por lo que un compositor avezado utilizará todos estos recursos cuando quiera crear un determinado efecto anímico en el oyente, ya que, es interesante no perder de vista que, a la hora de enjuiciar una obra, le van a afectar estos parámetros. Al igual que también se puede dejar llevar por otras cuestiones extramusicales, como pueden ser: admiración o simpatía hacia el autor, los sentimientos que generan en los oyentes de este tipo no son privativos del arte, pues también se hallan en otras actividades no estéticas. Liszt pone un ejemplo de su propia experiencia, cuando en un recital en París, cambió el orden, sin previo aviso e interpretó una obra de Johann Peter Pixis, cuando correspondía a una de Beethoven y el público aplaudió encarecidamente, y, sin embargo, la de Beethoven, con indiferencia.

Este tipo de sentimientos que se asocian a la actividad artística y otros, como los denominados de alegría, tristeza, rabia..., apelativos que dan a determinadas músicas, tampoco son estéticos por sí mismos, ya que necesitan sostenerse por un pensamiento estético de naturaleza especial, que les proporcione valor artístico. Forns dice:

“Así se establece una relación entre espectador y obra, una especie de sentimiento de juego estético, que constituye a la vez, un *lujo* (...), una *disciplina* (...) y una *ilusión* (...). Fácil es comprender que tal mezcla y superposición constante de sentimientos tan variados, complejos y diferentes es causa de ese

carácter confuso que en las emociones artísticas y en cada uno de los estados afectivos de nuestra conciencia estética advertimos” (Forns, 1948: 88).

De cualquier manera, Iglesias (1977b), recoge la afirmación que Esplá apunta, con gran acierto, cuando dice que el artista “ha de acatar el fallo del público, su juez en última instancia”. Así que, el artista, de una manera u otra, siempre ha dependido del público, ya sea individual (en el caso de los mecenas), donde el compositor tendrá que hacer obras para una persona, bien sea colectivo, donde tendrá que satisfacer, ahora, a un grupo con un gusto determinado. “Cada momento histórico impone sus leyes, según las cuales modela el arte sus formas” (Iglesias, 1977a).

Por otra parte, también desde el siglo XVII, la formación de los músicos va a requerir cada vez más especialización y, precisamente, en el XIX se crea en España el primer Conservatorio de Música para formarse como profesional y obtener un título oficial. Igualmente, existe una especialización del director de orquesta, pues anteriormente se pedía a los propios compositores que dirigieran sus obras, mientras que, poco a poco, se creará la figura del “director”, independiente de la del compositor: no todo director es compositor y no todo compositor es director de orquesta.

Poco a poco, la institucionalización de la música va absorbiendo tanto poder, con el beneplácito de las autoridades públicas, que son las encargadas de abrirla hacia la aceptación social y la respetabilidad de la profesión de músico. Hasta hace bien poco, cuando alguien decía que era músico, le preguntaban “¿y qué más?”. Le Gargasson (2020) afirma: “Esta legitimidad cultural requiere del reconocimiento de las autoridades públicas y de la escolarización de la transmisión con una progresiva elitización del público, como lo señala Lizé (2016)”.

Para concluir, diremos que desde el momento en que el público se aseguró un puesto dentro de la apreciación de la obra musical, ya no ha dejado de considerársele ni de perder fuerza, incluso en algunos conciertos se pide la colaboración del público, interviniendo entonces en algunos pasajes el azar, puesto que en cada interpretación hay un público distinto, y todo ello se hace para contentarlo. Las obras más aplaudidas, hoy en día, son aquellas en las que ha intervenido el espectador, dando palmas, gritos, o lo que solicite el director, en cada momento determinado, precisamente, buscando, también, un acercamiento a la obra, esa especie de conexión entre el trinomio: compositor-director

o intérprete y público. En pintura también hay algunas experiencias en este sentido. He asistido a varias exposiciones de pintura en Alicante, donde, los ciegos podían tocar las pinturas, hechas en relieve y con diversos materiales, para que pudieran sentir la sensación del paisaje o rostro en cuestión, hecho incomprensiblemente hace unos años, que no se podía imaginar, porque las obras expuestas estaban, incluso acordonadas; para comprenderlas tenían que echar mano de la imaginación. Hoy en día, se busca esa mayor participación del público, para que se implique lo más directamente posible con la obra y pueda llegar a la emoción más fácilmente.

4.3. Retos de la institucionalización musical.

Blanning recoge las características principales del nuevo tipo ideal estético al que cabría llamar romántico, a partir de 1800: “emotividad, introspección, autoexpresión, originalidad, culto al genio y sacralización” (Blanning, 2011: 159-160).

Le Gargasson resalta la importancia de la institucionalización, diciendo:

“...es un punto de entrada particularmente fructífero para estudiar las dinámicas en juego en la constitución y definición del saber musical. Es también un revelador de las transformaciones artísticas, contemporáneas y antiguas, que reflejan las mutaciones de las sociedades que las conforman”. (Le Gargasson, 2020).

A finales del siglo XIX y durante todo el XX surge un tipo de institucionalización muy importante, a tener en cuenta, y es el de la “música nacional”, donde los compositores de cada país se dedican a potenciar su música autóctona. De hecho, hay una parte importante de la producción musical española en donde los compositores intentan “elevar” la música popular al rango de música culta, aunque durante mucho tiempo, en los libros de Historia de la música, se obviaba este hecho, no citando a los compositores que se atrevieron a elevar al rango de música sinfónica a la música folklórica. Le Gargasson (2020) recuerda a Cohen (2009):

“Los antropólogos y etnomusicólogos, inicialmente, tuvieron una tendencia a considerar las instituciones musicales modernas como una perversión de la tradición original o como la manifestación del “imperialismo occidental o la opresión del gobierno,” dejándolas al margen de sus campos de estudio”

Esto mismo pasó con El Impresionismo, que durante algún tiempo se obvió su estudio, aludiendo que no tenía interés. En este sentido Fubini (2003), habla de los vaivenes ocurridos, por motivos estéticos, sociales y políticos, hasta que se aceptan, finalmente, todos los trastornos estéticos ocasionados. Otaola recoge lo dicho por Óscar Esplá en una de sus cartas dirigidas a Eduardo del Pueyo:

“No sé por qué yo no puedo dar mis obras musicales al público, y, Hergé, por ejemplo, puede seguir publicando su <<Tintin et Milou>> que es continuación de lo que había publicado en el Soir <<volé>>. Hergé, belga, no ha hecho más que permanecer neutro...” (Otaola, 2001: 68).

Hay que tener en cuenta que es difícil cambiar el patrón establecido, tanto para el compositor como para el público, produciéndose un rechazo a todo lo que no concuerde con la particular forma de visión, por ejemplo, contra la defensa de la incorporación de la música popular o los cantos folklóricos a la música culta, hubo muchos musicólogos y antropólogos que no lo aceptaron porque pensaban que iba en contra del propio concepto de “música popular” que, si se anota, se rompe una de las premisas más importantes y es que se transmite oralmente, de generación en generación; al escribirla, ya queda perpetuada y no sufre transformación.

El musicólogo Chailley (1980), en uno de sus trabajos sobre Debussy habla de los *slogans* arbitrarios que se atribuyen a las composiciones de este compositor, como “Violación de las reglas”, “Creación de acordes nuevos”, etc., cuando lo que hace, en realidad, es “<<escuchar>>, <<auscultar>> las sonoridades conocidas, para engrandecer las posibilidades, él no <<fabrica>> artificialmente” (Chailley, 1980: 97).

El vocablo institucionalización es polisémico. Podemos encontrar, entre los diferentes actores del saber musical, en el siglo XIX español, diversos tipos de institucionalizaciones:

- a) Estructuras educativas: escuelas, conservatorios, liceos, academias... Estos centros aseguran la permanencia y consolidación de los saberes productores de conocimiento. Se les achaca de ser demasiado “conservadores”, y de no aceptar las tendencias nuevas, que van incorporando a duras penas, cuando ya están consolidadas.

Como carrera universitaria, en España la música se ha incorporado bien entrado el siglo XX, primero con la especialidad de Musicología y en la actualidad ya se han introducido instrumentos en unas pocas universidades españolas. Hasta hace bien poco tiempo, los títulos superiores de música -equivalentes a licenciados, a todos los efectos, actualmente a graduados-, sólo lo podían expedir los Conservatorios Superiores de Música y Artes Escénicas.

- b) Organismos especializados: teatros, salones de conciertos, orquestas, corales, bandas de música (constituidas en asociaciones), grupos de cámara, etc., ofrecen programaciones variadas, algunos especializados en un género determinado que, además, promocionan, difunden y transmiten, como diversas salas que ofrecen espectáculos de flamenco, de ópera, de ballet, etc.
- c) Movimientos que se van institucionalizando: impresionismo, nacionalismo, música programática, atonalismo... Todos ellos han sufrido muchas críticas por sus contemporáneos, poniendo todo tipo de pegas, como que eso no es música (impresionismo); que no se puede aceptar como sinfónica la música de transmisión oral (folklore nacional); que no puede describir un texto (programática); que no se puede saltar la tonalidad y la modalidad (atonalismo), entre otros alegatos. Y es que muchas veces se pretende compartimentar demasiado los contextos. Le Gargasson (2020) apunta este hecho, poniendo de ejemplo las dicotomías: <<tradicional – oralidad>> *versus* <<moderno – institucional – escrito>>.
- d) Institucionalización en espacios públicos sociales, ya sean redes religiosas, comunitarias o seculares: Iglesias, juegos olímpicos, clubes, etc., que obedece a identidades colectivas. El tipo de música que se emplea aquí suele ser sencillo y pegadizo, para que la masa o el público lo pueda aprender y seguir bien, e incluso memorizarlo y sentirse identificado. Este es el motivo por el que una persona, al escuchar, por ejemplo, el himno nacional propio, el himno de su club..., llega hasta la emoción, no por la belleza de la obra, sino porque en ella proyecta sus personales sentimientos vitales, como ya hemos comentado.

Así, vemos cómo los distintos grupos oscilan en un tipo de institucionalización, donde el estatus social se mueve dentro de los campos temporales y musicales, y que van variando con arreglo a las modas, al desarrollo tecnológico (evolución), al impacto que

en un momento determinado puede causar una obra novedosa..., teniendo en cuenta que, en cada época, en definitiva, conviven diversas realidades socio-musicales y diferentes saberes múltiples, pugnando, a veces, entre ellos, por imponerse.

Como el hombre es plural, a veces sucede que se embarca en ambos tipos de música: el tradicional, bajo la tutela familiar o comunitaria y la institucionalizada, en un centro autorizado, como conservatorio o universidad, que le compensará con un título, al finalizar sus estudios reglados. El primero no le expedirá un diploma o título, solo la satisfacción de preservar la música a través del tiempo. En ambos tipos podrá participar en conciertos públicos. Y es que, tal y como sugiere Le Gargasson (2020) “el grado de competitividad que deben vivir los músicos les obliga a producirse en diferentes tipos de medios provenientes tanto de escenas institucionales como de otros espacios de interpretación”.

También puede ocurrir que una asociación surja sin aspiraciones a institucionalizarse, pero, poco a poco, va cambiando la mentalidad y lucha por convertirse en centro autorizado para impartir enseñanza reglada, como ha sucedido en las sociedades musicales o bandas de música, que han ido adquiriendo cada vez más fuerza, sobre todo al federarse. La Comunidad Valenciana tiene más bandas de música que pueblos, como comprobaremos más adelante, y es que la música es una de sus señas de identidad, exigiéndose cada vez más a sí mismos, compitiendo entre bandas de distintas categorías (según el número de músicos que la formen y la edad), obteniendo premios, etc. Se han movido hasta tal punto que el día treinta de marzo de 2021, el Ministerio de Cultura y Deporte, tras la celebración de un Consejo de ministros, las Sociedades Musicales son “Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en España”. Recogido por el Diario *Las Provincias*³¹.

Con las canciones populares y los bailes regionales suele suceder que, el pueblo, aunque no haya escuchado uno de estos temas, enseguida lo acepta y lo hace suyo,; esto

³¹ [Las Sociedades Musicales de la Comunitat, declaradas Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en España | Las Provincias](#)

sucede porque, aunque el autor sea anónimo, se dice que enseguida lo asume la conciencia colectiva, es decir, que el autor es “todo el pueblo”.

4.4. El patrimonio musical vs la música institucionalizada

En la música folklórica y la música clásica: institucionalizada, racionalizada, podemos ver, como muy bien recoge Le Gargasson (2020): Un “proceso subyacente a la institucionalización y a la patrimonialización, que implica la desacralización de ciertas prácticas y la redefinición de una relación con lo religioso o, más ampliamente, con el contenido espiritual de la expresión musical”.

En el siguiente cuadro visualizamos las diferencias más evidentes entre la música tradicional y la institucionalizada, con “pasaje al arte”, según término utilizado por Tarabout (2003), que implica la asunción y puesta en marcha de ciertos retos, con el fin de dominar a la perfección las obras interpretadas o creadas, es decir, conocer mejor la música.

Música tradicional (mundo de lo oral).	Música institucionalizada (mundo de lo escrito).
Hay agrupaciones o asociaciones que la fomentan	Hay agrupaciones o asociaciones que la fomentan, además de los Conservatorios de Música.
Transmisión oral en un contexto familiar o comunitario (oralidad como norma).	Transmisión escrita, enseñanza formal (la notación y/o la composición son el núcleo pedagógico).
Va evolucionando y cambiando lentamente. Rosental y Ludin (1965) hablan de isomorfismo y homomorfismo, vinculado a las relaciones entre el modelo e imagen, original y grabación...	Al estar anotada, no cambia.
No ofrece títulos académicos.	Programa de cursos y al final ofrece diplomas o títulos, que dan prestigio.
Espacios definidos.	Nuevos dispositivos de <i>performance</i> y escucha.
Dimensión funcional.	Escucha atenta y silenciosa.
Contexto comunitario (participación activa del público).	Distancia física del público con los intérpretes.

Percepción horizontal de la música (se valora la melodía).	Percepción vertical y orquestal (se valora la armonía e incluso el contrapunto).
Vínculo íntimo del hombre con la naturaleza. No arte.	Pasaje al arte (Tarabout, 2003). Transposición didáctica en el marco de aprendizaje (implica: conocimiento de formas musicales y vocales, segmentación de los saberes, y la autonomización de las actividades).
Automatización de las melodías sin reflexionar.	El conjunto de dinámicas: racionalización, secularización, segmentación del repertorio..., es consecuencia de la academización, implicando una teorización (Reflexión).
No analizan las obras, solo las interpretan.	Se pondera el conocimiento analítico de las obras, además de interpretarlas.
La música es expresión de sentimientos o emociones.	La música es ciencia y es arte.
A la música tradicional sólo le interesa su folclore autóctono.	La música académica desea conocer otros paradigmas musicales, aunque en estos momentos predomine el occidental: la orquestación, el piano para acompañar el canto, la armonización...
La música tradicional sólo utiliza melodías populares.	La música académica va incorporando a su programación todos los estilos de música, de ahí que ofrezca interés la música folclórica. La institucionalización revaloriza los modelos populares (s. XIX). Instituciones musicales modernas= lugar de “tradiciones ocultas” (Cohen, 2003).
Se puede hablar de una tradición erudita musicológica (por ejemplo, la transmitida en India, a través de los tratados sánscritos) y de una tradición oral de músicos especialistas.	En las instituciones hay conocimiento teórico y conocimiento práctico.
Formas sencillas, sobre todo en medios rurales.	La institucionalización emplea formas más elaboradas, normalmente en ciudades.
Músicos aficionados, no sujetos a normas.	Músicos profesionales. La burocracia de las instituciones favorece la diversificación de las profesiones.

<p>Evolución lenta, pero al fin y al cabo se va transformando.</p>	<p>Transforma la esencia de la tradición, pero garantiza su conservación y continuidad del conocimiento. Reformulación específica de cada tradición musical (Le Gargasson, 2020).</p>
<p>Característica importante: el anonimato de las canciones o piezas instrumentales.</p>	<p>La recopilación de cantos, o piezas instrumentales tradicionales en cancioneros, es labor prioritaria de la Etnomusicología (Eli y otros, 2005).</p>
<p>Cantos, danzas, construcción de instrumentos autóctonos..., forman parte de la cultura tradicional (saber individual/saber grupal).</p>	<p>Se estudian obras consagradas y según la especialización (saber individual/saber grupal).</p>
<p>A veces un determinado individuo puede alcanzar un prestigio social, gracias a su “saber popular”: tamborilero Santiago Béjar, de Cáceres (Eli y otros, 2005).</p>	<p>Las personas, así como la música, en el momento que adquiere interés científico, es estudiado y anotado, rompe una de la normas del saber tradicional, y es la del “anonimato”.</p>

Cuadro de elaboración propia

El bailarín y crítico de su arte Sergio Lifar dice:

“La obra “nacional” y “popular” sólo consiste en los detalles, en las modificaciones y en las *deformaciones* involuntarias, tanto más cuanto el folklore es íntimamente caprichoso en su tradición (...) dos poderes, uno de la conservación, y otro de deformación casi infinita” (Lifar, 1952: 86).

La frase que transmite Cabañas en su libro sobre Antón García Abril: “La vanguardia, cuando es adoptada por todos, o es tradición o no es nada” (Cabañas, 1993: 63), da cuenta de los aspectos que soslayan a uno y otro tipo de música. Ambos exigen diferentes modelos de socialización musical de los individuos. Son dos categorías distintas, que ofrecen dos universos dispares, pero con un mismo fin: la transmisión de la música. Observamos, pues, cómo en determinados momentos del siglo XIX se produce una potenciación y revalorización de la música folclórica. La puesta en valor del patrimonio musical es un hecho que se ha ido dando tanto en Oriente como en Occidente. Recordemos los cantos vedas, en La India, cómo se transmiten oralmente, de generación en generación.

En España ha habido muchos estudios científicos de interés cultural sobre este tipo de “saber musical”. Los profesores universitarios Eli, Fornaro y Díaz estudiaron la música tradicional extremeña y hablando de los etnomusicólogos, dicen que, en general se recogen las formas externas de la expresión de la música tradicional: una transcripción melódica, a veces incluyen armonizaciones sencillas, para piano y se refleja el texto, si lo hay, pero quedan sin testimoniar los contextos o las posibles peculiaridades “por otra parte, se privilegian aquellas manifestaciones que dan muestras de mayor ancianidad y ruralidad, así como de probado anonimato y transmisión oral” (Eli, Fornaro y Díaz, 2005: 198).³²

³² Una muestra de la revalorización que se ha dado progresivamente a la música folklórica, la tenemos con Salvador Seguí (1939-2004), que llegó a ser director del Conservatorio Superior de Música de Valencia y se convirtió en un folklorista de reconocido prestigio. Se especializó en música española y música valenciana, dando numerosas conferencias y publicando artículos en periódicos; en el siglo XX cada vez se revalorizan y ponderan más los estudios folklóricos; también hizo un estudio muy interesante sobre cancioneros musicales en la Comunidad Valenciana, destacando el *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, obra editada en 1973 por la Excm. Diputación Provincial de Alicante, donde recoge el folklore musical de Alicante y su provincia (recorriendo los 139 pueblos que en aquella época tenía Alicante, “distribuidos en 14 partidos judiciales, a saber: Alicante, Alcoy, Callosa de Ensarriá, Cocentaina, Denia, Dolores, Elche, Jijona, Monóvar, Novelda, Orihuela, Pego, Villajoyosa y Villena (Seguí, 1973: 11), tanto religioso, cantos populares de Adviento y Navidad, canciones de cuna, folklore musical infantil, canciones de labores campesinas, romances, canciones de Pascua, habaneras, canciones danzadas y despedidas de quintos, tocatas de danza y, finalmente, tocatas instrumentales. Todas estas piezas fueron recogidas, de pueblo en pueblo, grabándolas y luego transcribiéndolas, gracias a una beca que le fue concedida en concurso público, en el año 1969, por el Instituto de Estudios Alicantinos y por la Excm. Diputación Provincial de Alicante, adscrito al Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. (Centro Superior de Investigaciones Científicas). Se podría discutir sobre si al ser anotada la música popular pierde el carácter de su esencia, que es el de transmisión oral, pero es que, si no fuera así, terminarían por perderse muchas melodías y obras que, al morir el último intérprete, se llevarían con él a la tumba. Nos consta que hizo lo mismo con un *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, en 1980, publicado por la Diputación de Valencia y otro *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, en 1990. Este interés por recopilar y perpetuar la música sirve a la Musicología y a la Etnomusicología, desde un punto de vista científico y permite realizar multitud de investigaciones de todo tipo, incluso tesis doctorales; destacamos las investigaciones del prestigioso musicólogo, conferenciante, docente y compositor José María Vives Ramiro, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, ha trabajado desde un punto de vista científico en la conservación y recuperación de muchas de las obras de la Comunidad Valenciana, como la del drama litúrgico sobre la Asunción de la Virgen, en dos jornadas, con varias publicaciones en torno a la *Festa* y a su partitura, como *Consueta de la Festa o Misterio de Elche* (2009), precioso documento que ha puesto en valor la auténtica partitura, con sus diversas partes, así como la letra, pues habían sido transformadas, sucesivamente, por los distintos directores. De esta manera, consiguió solucionar el descontrol ocasionado a lo largo de los siglos. Y como dice el autor: “La potencialidad de confeccionar este *Consueta* oficial estaba fundamentada, como hacía notar la resolución del Patronato, en largos años de dedicación, de profundas investigaciones, análisis y comparaciones de *consuetas*, libretos, libretas, cartones y demás documentos históricos de la *Festa*, inexplorados todavía por otros musicólogos, (...)”. Este hecho concreto da cuenta de la importante complicidad que hay entre la música popular y la música culta, hasta tal punto que, este drama sacro lírico fue nombrado por la UNESCO “Obra Maestra del Patrimonio Oral e

Ya a comienzos del siglo XX hubo un diálogo entre el sistema del conocimiento vernáculo y la ciencia occidental moderna:

“A principios del siglo XX, los musicólogos reformistas instituyen la escuela de música en el subconsciente indio como un nuevo <<lugar de conocimiento>>: el cambio educativo debe contribuir a la revitalización, a la preservación y a la valorización social del arte musical hindustaní” (Le Gargasson, 2020).

El hecho de tomar en valor la tradición demuestra la importancia perenne de la oralidad y la integración del conocimiento de los maestros. Esto es lo que lleva a Cohen (2009) a plantear las instituciones musicales modernas como los lugares de “tradiciones ocultas”. En la música occidental se produjo una revalorización del folklore -o música autóctona- en los distintos países, de una manera generalizada, en el siglo XIX, con la música nacionalista -aunque en siglos anteriores ya hubo manifestaciones de este tipo- podemos encontrarla en todos los géneros, por ejemplo:

- En ópera: *Los maestros cantores de Núremberg* (1867), de Richard Wagner, cuya historia se desarrolla en Núremberg, ambientada en el siglo XVI. *Parsifal* (1882), también de Wagner, basada en la vida de este caballero medieval, de la corte del Rey Arturo.

- En zarzuela: *La verbena de la paloma* (1894), sainete lírico en un acto (género chico) con música de Tomás Bretón y libreto de Ricardo de la Vega, gira en torno a las

Inmaterial de la Humanidad” en el año 2001. Es muy interesante el artículo que publicó en el *Archivo de arte valenciano las Cantigas de Santa María* (2021), analizando en profundidad las cantigas 41, 126, 133 y 211, poniéndolas en relación con el Misterio de Elche (ver bibliografía). También es interesante el drama lírico litúrgico en las jornadas del Viernes Santo y Domingo de Resurrección, que instituyó San Francisco de Borja, IV duque de Gandía, para conmemorar su marcha a Roma en la “Compañía de Jesús”, en el año 1550, *La Visitatio Sepulchri* de Gandía (Valencia), pudo ser reconstruida y representada, igualmente, gracias a Vives (2004), que, de no ser por ello, se hubiera perdido totalmente, pues en el año 1865 el arzobispo de Valencia suprimió la representación. Antonio Guillén, que en 2005 publicó un trabajo de investigación folclórica, su tesis doctoral, con el título *Música y tradición en Agost*. Gracias al Excmo. Ayuntamiento de Torrevejeja y a su concejalía de cultura, en 1990 también se editó *La habanera en Torrevejeja*, con la recopilación de 154 habaneras, muchas de ellas “rescatadas” de viva voz, según afirma el autor torrevejense, Ricardo Lafuente Aguado, entre las que se encuentran 31 compuestas por el propio autor, tanto la letra como la música.

fiestas del 15 de agosto (Virgen de la Paloma) en Madrid. *La Revoltosa* (1897), sainete lírico en un acto (género chico), con música de Ruperto Chapí y libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, donde retrata ambientes y personajes típicos y castizos del Madrid del siglo XIX.

- En el ballet romántico también se intenta potenciar la música autóctona: los bailarines introducen danzas inspiradas en el folclore local. Pongamos como ejemplo el ballet romántico *Giselle* (estrenado en 1841), de Adolphe Adam (1803-1856), coreografía de Jules Perrot y Jean Coralli y libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y Théophile Gautier. Precisamente la bailarina Carlota Grissi se consagró en el estreno, representando a una joven campesina que se enamora de Albrecht, un noble que oculta su identidad. Cuando Giselle se entera del engaño muere del dolor y se convierte en una *willi*. Las *willis* son los espíritus de novias abandonadas, que atraen a los hombres y los obligan a bailar hasta morir, según una leyenda eslava. El bailarín y coreógrafo Marius Petipa fue un entusiasta de las danzas tradicionales españolas -sobre todo las andaluzas-, destacando la coreografía y libreto del ballet *Don Quijote* (1868), con música de Ludwig Minkus (1826-1917). Petipa fue quien hizo la coreografía de los ballets más representativos de Tchaikovsky: *La bella durmiente del bosque*, *Cascanueces* y *El lago de los cisnes*, a finales del siglo XIX.

- En música pura: *Polonesa heroica* (1842), para piano solo de Frédéric Chopin (1810-1849). Representa la grandeza polaca. Este compositor también impulsó la mazurca en la música clásica y de concierto, componiendo 61. En España llegó hacia 1845, incorporándose quince años después a los repertorios de danzas bailables. *Recuerdos de la Alhambra* (1896), para guitarra sola, compuesta por Francisco Tárrega en Granada.

La influencia de la música popular se extiende a todo el siglo XX, encontrando obras como las de Óscar Esplá (1886-1976), con temas populares: *La pájara pinta*, *La tarara*, etc., para piano. Iglesias recoge los dos artículos publicados por Esplá, donde sugiere la creación de una escuela nacional, aceptando que es un tema escabroso en esos momentos, ya que “posee la curiosa propiedad de dividir a menudo a los compositores, cuando lo que se propone es el reunirlos en una comunidad estética” (Iglesias, 1986: 307). Y es que, durante mucho tiempo, algunos compositores e historiadores se han empeñado

en suprimir la parte histórica de los nacionalismos (al igual que sucede con el impresionismo), como hemos comentado en otro momento. Sin embargo, hoy en día se va tomando más conciencia de la importancia de conservar y fomentar lo autóctono, incluso de han puesto en los programas de conservatorios, el estudio de la asignatura Folklore, sobre todo en la especialidad de Musicología, que es una asignatura obligatoria en el plan de estudios, junto a Etnomusicología y Sociología de la música. Este hecho es importante porque da cuenta de la revalorización que, a partir del Nacionalismo de finales del siglo XIX y primeros del XX se da a lo autóctono, pero no sola y exclusivamente al país de cada compositor, también se interesan por el folclore de otros países. Recordemos en el ballet *Cascanueces*, de Tchaikovsky, cómo se hace un desfile, con bailes representativos de cada uno de los países invitados a la corte, incluyendo a España.

5. EJEMPLOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN (LAS BANDAS DE MÚSICA).

5.1. Evolución de las sociedades musicales

Las Sociedades musicales son un foco de atención importante, ocupan un lugar en el saber musical a caballo entre la tradición y la institucionalización, puesto que, hasta hace bien poco, no ofrecía títulos oficiales. Rausell y Estrems, en su estudio socioeconómico de las sociedades musicales dicen:

“Estableciendo comparaciones con otras realidades asociativas y a partir de datos de 1981 sólo el conjunto de las *asociaciones culturales recreativas*, las *asociaciones de fútbol*, las *APAS* y las *asociaciones patronales*, superan en términos absolutos el número de asociaciones musicales, actuando, muchas veces, éstas, con cierto “*efecto crowding-out*, sobre el resto de las actividades culturales” (Rausell y Estrems, 1999: 153).

Y decimos que “hasta hace bien poco”, porque lo que surgió como meros centros sociales de agrupaciones de personas amantes de la música, que pasaban buenos ratos interpretando como *amateurs*, para mero goce y disfrute de buenos momentos tocando instrumentos, poco a poco fueron adquiriendo más interés en ofrecer estudios reglados y poder ser centros reconocidos, institucionalizándose, pues. De hecho, en la Comunidad Valenciana, muchas de estas Sociedades Musicales, se han convertido en Escuelas de Música de Grado Elemental, impartiendo las mismas clases de solfeo e instrumentos que en los Conservatorios. Incluso dan clase de instrumentos de cuerda, que normalmente no se encuentran en las bandas de música. Clases, además, impartidas, por profesorado con titulación académica.

Este es un ejemplo claro de lo que Cohen (2003) habla de las institucionalizaciones como “centros de tradiciones ocultas”.

Aquí tenemos una simbiosis de música tradicional con música culta, o prueba de que a partir del ingreso en una forma de tradición o de música popular, dentro de una banda de música, poco a poco, uno mismo se va exigiendo más conocimiento, produciéndose una ponderación del estudio para comprender mejor la música, aquello

que se está tocando o cantando. Es difícil delimitar las parcelas y muchas veces se cruzan. Adorno, en el apartado titulado “Sobre la mediación entre música y sociedad”, dice:

“La historia del espíritu y por tanto también la de la música es un contexto motivacional autárquico en la medida en que la ley social produce la formación de esferas cada una de ellas tapada frente a la otra y, por otra parte, en cuanto en cualquier esfera la ley de la totalidad aparece de nuevo como ley misma” (Adorno, 2003: 45).

Se puede afirmar que las sociedades musicales forman un pilar importante en la sociedad civil (sobre todo en la Comunidad Valenciana), generando, a su vez, un patrimonio con sus documentos archivísticos, musicales, fotográficos, organológicos, diplomáticos...; por este motivo Oriola hizo un estudio muy interesante, pues en el año de publicación de su artículo había “quinientas treinta y ocho sociedades musicales, doscientas cuarenta y ocho escuelas de música y doscientas setenta y seis escuelas de educandos, movimiento que cuenta con más de cuarenta mil músicos federados, sesenta mil alumnos y doscientos mil socios. (Oriola, 2012: 118).

Hay que tener en cuenta que, al institucionalizar las bandas de música, que desde el comienzo nacieron sin ánimo de lucro, se produce cierto acceso al abandono de esta premisa, puesto que, al impartir clases, con profesorado especializado, tienen que pagar sueldos y, por tanto, cobrar a los educandos. Así pues, las Sociedades musicales o bandas de música se consideraron dentro de los grupos tradicionales, pero, a su vez, se fueron institucionalizando y, también, al mismo tiempo, fueron creando patrimonio escrito autóctono, por lo cual este tipo de bandas entran en una espiral que no tiene fin, nadando entre la tradición y la institución; aunque hay que considerar que no siempre se conserva todo fidedignamente, Oriola (2012) recuerda, a través del testigo de los incendios de libros judíos (Alemania nazi), el filósofo alemán Leo Löwenthal, quien solo se explica esta barbaridad a partir de tres hipótesis:

1. Querer imponer una nueva realidad, destruyendo la memoria escrita;
 2. Considerar la palabra escrita como un efecto nocivo y querer desinfectarla; y,
 3. Cortar de raíz, igualmente el mensaje, no solo al emisor del mismo.
- (Oriola, 2012: 121).

Se produce, pues, una interrupción o corte significativo, por acción directa y consciente, pero es que, en este caso, en concreto, vemos que se mezcla la política, por lo que la espiral que comentábamos se complica mucho más. Puede ocurrir que se produzcan pérdidas por otros motivos no tan conscientes, como la ignorancia, dejadez, traslados, mala conservación...

También puede pasar el efecto contrario, lo que Oriola (2012) califica de “Síndrome de Gollum”, que consiste en la sobreprotección de documentos, tomado de uno de los personajes creado por Tolkien en sus novelas *The Hobbit* y *The lord of de rings*, llamado Gollum. En este sentido, dice Oriola, que muchas sociedades, al querer monopolizar su tesoro impiden que se difunda:

“...las entidades que siguen estas políticas proteccionistas, deben asumir que con estas premisas lo único que se consigue es sepultar la memoria escrita. (...) las sociedades musicales valencianas han de tomar conciencia del valor patrimonial de su exceso de memoria y empezar a cambiar mentalidades (...) incentivando la catalogación compartida y de préstamo, confeccionando archivos digitales...” (Oriola, 2012: 123-4).

Por otra parte, hay que tener en consideración que, con la revalorización de la música tradicional y el interés por su conocimiento, nacieron ciencias específicas como la Musicología, la Etnomusicología y la Sociología de la Música, donde hay verdaderos especialistas en saber conservar adecuadamente todo este material, cómo llevar el archivo histórico, la clasificación de las partituras, selección de las mismas, descripción, ordenación, conservación, etc. Cada vez hay más investigadores de estos ámbitos, interesándose por las obras no sólo como recopilación de las mismas, para que no se pierdan, sino desde todos los puntos de vista, incluso los noetológicos: “La perspectiva noetológica estudia la lógica interna de la construcción de una obra musical (lo que los tratadistas han denominado tradicionalmente como <<el estudio de la estructura de una obra>>)” (Chuliá, 2022).

Concluyendo, vemos, pues, que se produce una especie de admiración mutua, de empatía en algún momento determinado, tanto de la música tradicional hacia la música culta, como a la inversa, aspirando ambas a conocerse y profundizar su relación a fondo.

5.2. Desde sus orígenes hasta finales del siglo XVIII.

Astruells Moreno (2003) define banda de música como: “conjunto musical formado por instrumentos aérofonos, idiófonos y membranófonos”, aunque, como ya hemos visto anteriormente, también se daba este calificativo a otras combinaciones, como *La grande bande* al conjunto de los 24 violines de Luis XIV, o la *The King's Private Band*, a un conjunto de 24 flautas en Inglaterra (Crivillé y Bargalló, 1983: 394). A propósito de Luis XIV, Blanning habla como la “reafirmación del poder”, poniendo de manifiesto que “Prácticamente toda la música occidental depende de una interacción entre los creadores, los intérpretes y el público” (Blanning, 2011: 118).

Ya en la Antigüedad encontramos numerosos testimonios: bajorrelieves, mosaicos, escritos y gráficos. En el *Antiguo Testamento* se citan innumerables pasajes que dan cuenta de la utilización de instrumentos de viento, como la flauta, la trompeta y el cuerno. En el libro de Josué, hablando de la “Conquista de Jericó”, dice:

...durante siete días “Siete sacerdotes llevarán las siete trompetas de cuerno de carnero delante del arca. El séptimo día daréis la vuelta a la ciudad siete veces y los sacerdotes tocarán las trompetas. Cuando el cuerno de carnero suene (cuando oigáis la voz de la trompeta), todo el pueblo prorrumpirá en un gran clamoreo y el muro de la ciudad se vendrá abajo...” (Cap. 6: 4-5).

En los *Salmos* encontramos numerosas referencias a instrumentos, sirva como ejemplo este fragmento del número 81, “Para la fiesta de las Tiendas”:

“¡Entonad la salmodia, tocad el tamboril,
la melodiosa cítara y el arpa;
tocad la trompeta al nuevo mes,
a la luna llena, el día de nuestra fiesta!” (Cap. 81: 3-4).

En Roma utilizaron las primeras bandas militares, para ayudar a llevar el ritmo de marcha y para dar señales a los enemigos y a ellos mismos, con poca variedad de instrumentos musicales, evidentemente, sin cuerda, por las características de sus necesidades. Se encuentran testimonios de músicos de todo tipo en construcciones y mosaicos de gran belleza.



Figura. Mosaico de los músicos callejeros. Pompeya. Italia. © *Atlas de los estilos artísticos* (n. 9).

En la Edad Media los músicos siguen representado un papel importante en la guerra. Se utilizaban tambores y trompetas en las batallas. Durante las Cruzadas la música occidental incrementó sus instrumentos, como metales, maderas, tambores y timbales. A pesar de ser muy rico este periodo, llegando ejemplos de arquitectura, pintura y escritura, en música no ha habido tanta suerte, ya que la música se transmitía prácticamente de manera oral y era improvisada. Uno de los tesoros más importantes de la Edad Media es el libro *Las Cantigas de Santa María*, gracias al rey Alfonso X el Sabio, quien quiso que quedaran anotados, con cantos, todos los milagros que había hecho la Virgen María y, además, bellamente ilustrados, siendo un documento gráfico de la organología de la época, como otros tantos y tantos datos: armas, hábitos y otras vestimentas de la época.

Bonastre da cuenta de los primeros conjuntos de música municipales, alrededor de los siglos XIII y XIV, debido al cambio de sistema político del feudalismo a otro que favorecerá más a la burguesía, con los consiguientes ajustes que ello implica. (Bonastre, 1986: 9). Los músicos se encontraban entre los gremios que tuvieron que ser amoldados a las ciudades, gobernadas por monarcas. (Altenburg, 1974: 23). Los municipios estaban

protegidos, pues, por la monarquía y favorecidos por privilegios, comenzando a formar su propia organización (Álvarez Palenzuela, 1988: 275).

Astruells resalta la ostentación de la nobleza, reflejada, a veces, en las costumbres de la vida de los municipios:

“Podemos afirmar que este es el origen de la música al servicio de la municipalidad. Su estructura es muy similar a la que había en las grandes mansiones aristocráticas, es decir, un pequeño conjunto de músicos profesionales que tenía como misión formar parte del séquito ciudadano, amenizando los actos públicos y al mismo tiempo, resaltando la brillantez de las procesiones, visitas reales y todos los actos en los que la música instrumental sirviese para acentuar su carácter festivo y solemne” (Astruells, 2012: 57).

Whitwell (2000) pone de manifiesto cómo el músico de la Edad Media, que vigilaba el pueblo desde una torre, poco a poco se va convirtiendo en un grupo de instrumentistas que interpretaban fanfarrias para anunciar las horas del día, así como el comienzo del alba. Con el tiempo, estas bandas de viento proliferaron por toda Europa, alcanzando tanto nivel que, a veces, cedían los músicos en alquiler a la nobleza local para que actuaran en sus fiestas privadas y recepciones (VV.AA., 1983: p.179).

En el Renacimiento también tenemos mucha información por los documentos pictóricos y literarios. Cervantes nombra, en varios de sus libros, las chirimías, en escenas de alegría y a los disparos de artillería. (Querol Gavaldá, 1948: 150). Encontramos familias completas de instrumentos: chirimías, cornetas y bombardas. Astruells (2003) en su tesis doctoral comenta la aparición de los primeros grupos de *consorts*, familias de un mismo instrumento en distintos tamaños, homogeneizando así los sonidos de la agrupación.

Las bandas de viento municipales se pusieron al mismo nivel que las cortesanas; en el siglo XVI los ayuntamientos y aristócratas tuvieron que acumular grandes familias de instrumentos para que fueran interpretados por músicos civiles. (Whitwell, 2000). Entre los siglos XV y XVII las bandas estaban formadas ya por músicos profesionales y alcanzaron gran prestigio, sin embargo, en el XVIII decayeron por problemas económicos, fortaleciéndose las militares.

En el Barroco tenemos una proliferación de bandas:

- a) Bandas de carácter civil (normalmente dependientes de Ayuntamientos).
- b) Bandas militares.
- c) Agrupaciones de viento de la aristocracia.
- d) Agrupaciones de viento en las capillas de las iglesias.

Adam Ferrero (1986) recoge la plantilla de las bandas militares de Federico II el “Grande”, de Prusia: 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes y 2 trompas; y tambores, sin determinar. En las iglesias variaban los instrumentistas, con arreglo a las obras y las posibilidades. Los coros estaban acompañados por uno o dos instrumentos: fagot o/y oboe. Astruells (2002) Luis XIV es un ejemplo de ostentación y poderío, con cuatro grandes conjuntos:

1. Músicos de la Capilla Real.
2. Músicos de la Cámara Real.
3. Músicos de la Academia Real.
4. Músicos de la Gran *Écurie* (únicamente instrumentos de viento y percusión, acompañando al monarca en desfiles y fiestas al aire libre).

Era costumbre que *les Officier du roy* o músicos del rey debían cumplir tres requisitos:

- a) Poseer valores morales.
- b) Practicar la religión católico-romana.
- c) Tener dinero suficiente para comprar el cargo, por lo que la sucesión de los músicos se heredaba, normalmente, de padres a hijos (Astruells, 2002: 60).

Las agrupaciones militares de finales del siglo XVIII estaban formadas por un sexteto de viento: 2 fagotes, 2 trompas y 2 clarinetes o 2 oboes (Reverter, 1995: 246).

Durante el Clasicismo las bandas de música se desarrollaron, dedicándose, principalmente a tocar como música de fondo en las fiestas, aunque, a veces, también actuaban como protagonistas, dando conciertos. A finales de siglo empezaron a decaer por diferentes circunstancias, como consecuencia de las guerras napoleónicas (Astruells, 2002). Destacaron, en composiciones para banda, Beethoven, Schubert y, sobre todo, Mozart (Robertson, 1985).

5.2.1. La evolución bandística en el siglo XIX y sus consecuencias en el XX

Robertson y Stevens dicen: “Beethoven revolucionó la música del siglo XIX, desarrollando ampliamente las formas clásicas y proporcionándoles un contenido sumamente cargado de la virtud romántica del entusiasmo” (Robertson y Stevens, 1972: 22-3). Como consecuencia de la Revolución Francesa la música militar y los himnos a la libertad se convirtieron en las formas más representativas, por lo que estas agrupaciones ven disminuido el número de participantes en bandas musicales, si ello representaba gasto. Por el contrario, la música pasa al pueblo, ya no es privativa de unos pocos, “todos pueden entenderla y practicarla” (Astruells, 2002).

Se produce un gran avance de los instrumentos de viento metal y de madera. La iglesia también encuentra en la música un ocio alternativo para los obreros. En el siglo XIX la evolución de las bandas se establece en tres periodos:

- a) A principios de siglo, con las invasiones napoleónicas: se continúa con el octeto de viento que había en el Clasicismo.
- b) Nuevos instrumentos y crecimiento en el tamaño, a partir de 1820. Aparece la tuba, favoreciendo el registro grave de la banda.
- c) A mitad del siglo XIX se produce la Edad de Oro de las Agrupaciones militares, pasando a tener más funciones, no solo las castrenses, como introducirlas en las óperas, alternando con la orquesta. Las bandas civiles también se desarrollan, ofreciendo conciertos y actuaciones cívico-religiosas, con escuela de educandos (Seguí, 1992).

Durante esta centuria se crearon sociedades musicales bandísticas en toda Europa, imitando las agrupaciones corales. El número de instrumentistas variaba mucho; en 1900, durante el Congreso de Historia y Teoría de la Música, se propuso dos tipos de agrupaciones de viento y percusión:

1. Banda, compuesta por 66 instrumentistas.
2. Charanga, formada por 49 instrumentistas (Brenet, 1946: 65).

A finales del siglo XIX y principios del XX en España proliferan las bandas de música, al igual que en el resto de Europa. Astruells dice: “Además de estas agrupaciones las corales también son muy frecuentes en España, pero mientras que éstas están

asociadas al País Vasco y a Cataluña, las bandas de música son más frecuentes en la Comunidad Valenciana y Galicia” (Astruells, 2003: 30).

La creación de los Certámenes para bandas fue un incentivo para la proliferación e interés en su mantenimiento y crecimiento. Uno de los más importantes es el Certamen Internacional de Bandas de Música de la Feria de Julio de Valencia, concurriendo bandas de todo el mundo. Como consecuencia de todo ello, en el siglo XX ya es habitual que los compositores creen obras exclusivamente para Bandas de Música, siendo, muchas veces, más fácil que se las interpreten que si son obras para orquesta, que las hay en menor cantidad y, normalmente, más especializadas, es decir, formadas por músicos profesionales.

Es importante tomar conciencia del cambio que supuso la música como proceso social, donde llega un momento en el que ya no funciona solamente como redención (acercando el espíritu a Dios), como sucede en las religiones organizadas; o también como recreación o entretenimiento; sino que el cambio más importante se produce en el propósito primordial de la música, cuando ya no depende del poder del mecenas, sino del compositor, que ahora representa sus sentimientos. (Blanning, 2011: 119).

5.3. La formación de las primeras bandas municipales en la Historia de España

En la segunda mitad del siglo XIX empezaron a aumentar las agrupaciones de música en España y se crean las primeras bandas municipales modernas, con un retraso casi de cincuenta años con respecto a otras ciudades europeas. “La formación de estas agrupaciones fue debida a parte de las tradiciones militares, a un fenómeno contemporáneo, típico de una sociedad liberal relacionada con una tradición rural” (VV.AA, 1993: 15.).

Se hace necesario definir el concepto de banda en sentido actual, que resumimos con las diferentes definiciones:

Definición	Fuente
“Etimológicamente la denominación banda de música significa un conjunto musical formado por instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos”.	Astruells (2003)

“Nombre que se da a diversos conjuntos instrumentales distintos de la orquesta tradicional”	<i>Diccionario Auditorium</i> (2002)
“Conjunto o agrupación de instrumentos aerófonos (viento-madera, viento-metal), membranófonos e idiófonos (percusión)”.	<i>Diccionario de la música española e hispanoamericana</i> (1999)
“El cuerpo de músicos que tocan instrumentos de viento”	Adam (1986)
“Las bandas son agrupaciones musicales formadas por instrumentos de viento y percusión”	Seguí (1992)
“El término se utiliza como sinónimo de sociedad musical y abarca todo tipo de agrupaciones”	Galbis (2001)
“Considera la banda como una ocasión para poder escuchar música en vivo y participar del goce de esas composiciones que contribuyen a realzar algo tan importante como es la Fiesta de Moros y Cristianos”	Mur (1982)

Cuadro de elaboración propia

Encontramos diferentes fechas a la hora de fijar las primeras bandas municipales españolas, que resumimos en el siguiente cuadro:

Provincia	Año	Procedencia Fuente
Sevilla	1838	Cabrera (2018)
Málaga	1859	VV.AA.,1999: T.VII: 61
Albacete	1861	VV.AA., 1999,:T.I: 179
Palencia	1879	Álamo y Castañon,1980:7
Cáceres	1880	VV.AA., 1999: T.II: 850
Santander	1880	VV.AA.,1999: T.III: 66
Barcelona	1886 ³³	Crivillé, 1946: 20-1
Mérida	1886	VV.AA., 1999: T.VII: 465
Asturias	1890	VV.AA., 1999: T.I: 819
Guadalajara	1892 ³⁴	VV.AA., 1999: T.V: 911
Cuenca	1895	Aguilar Arias (2021)

³³ Cf. Caballé (1946) apunta que, en Barcelona, anteriormente, ya existía banda en el año 1850, pero dado el mal resultado la disolvieron. Se volvió a formar en 1851, aunque no obtuvo los resultados deseados.

³⁴ En 1869 ya había una banda en Guadalajara, sin éxito.

Valencia	1903	Internet: Palau de la música (2021) Y Las Provincias (2021)
Ávila	1904	VV.AA., 1999: T.I: 889
Madrid	1908 propuesta	Sanz de Pedre (1958)
Alicante	1912	Aguilar Gómez (1983)
Castellón	1925	Gascó Sidro (2000)
Palma de Mallorca	1966	Esterlich (1991)

Observemos cómo en el siglo XIX ya hay un interés y protagonismo bastante importante de las bandas de música asumidas por la municipalidad, o sea, profesionalizadas. Indudablemente, había muchas más corporaciones bandísticas, aunque no eran oficiales.

5.4. Bandas de música en la Comunidad Valenciana en el siglo XIX.

Hay que tener en cuenta que la relación anterior presentada es de las bandas de músicas municipalizadas. Si consideramos las no profesionales, aunque con el tiempo se hayan institucionalizado de alguna manera, la cronología cambiaría mucho, pues en la primera década del siglo XIX ya encontramos bandas, la primera en Alcoy (Alicante), en 1830, “Corporación Musical La Primitiva”, de Alcoy, (VV.AA., 2014) asociada a los moros y cristianos:

“Se sospecha que los orígenes de esta banda podrían llegar a remontarse al siglo XVIII, pero en cualquier caso y siendo Alcoy una población con antiquísima tradición de celebración de las fiestas de moros y cristianos, “La Primitiva”, no podía dejar de estar relacionada con ello” (VV.AA., 2014: 167).

En Alcoy hay otra banda llamada “Societat Musical Nova”, fundada en 1842:

“La Societat musical nova” de Alcoy nace en el año 1842 con el nombre de “Sociedad Filarmónica Nueva”. Registra esta denominación para diferenciarse de “La Vella” (Corporación Musical Primitiva), de donde proceden los músicos fundadores de la flamante entidad” (VV.AA., 2014: 168).

Y, por último, en Alcoy tenemos la “Unión Musical de Alcoy”, fundada en el año 1905:

“La “Unió Musical d’ Alcoi” és un somni compartit, com el seus propis integrants, la definixen. Un somni que va prendre forma a l’ any 1905 i que amb el transcurs del temps ha anat adquirint un gran prestigi. Així, amb mèrits propis, s’ ha guanyat el respecte i l’ admiració de tots, dins i fora del seu municipi”.³⁵ (VV.AA., 2014:170).

En Llíria (Valencia) encontramos dos sociedades musicales muy antiguas: la primera “Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva, El Clarín”, fundada en 1819:

“Es la banda de música civil más antigua de España. Puede presumir de ser la única formación musical que ha ganado certámenes durante tres siglos. Su presente es joven gracias a la escuela de música, de abuelos a nietos, en “El Clarín”, la música se hereda” (VV.AA., 2014: 422).

Otra formación musical importante de Llíria es la “Unió Musical de Llíria”, fundada en el año 1903:

“Desde 1903 y hasta la actualidad, la “Unió Musical de Llíria” se ha convertido en uno de los referentes mundiales en bandas de música. Su teatro fue durante muchos años el más grande de la Comunidad Valenciana y en él han actuado grandes figuras del mundo de la música. La banda ha conquistado más de 60 premios en certámenes nacionales e internacionales, entre los que destaca el éxito obtenido en 1962 en Kerkrade, al ser considerada la banda con mayor puntuación en la historia de este certamen” (VV.AA., 2014: 423).

Para profundizar más sobre las Bandas de Llíria, se puede ver la tesis doctoral del profesor del Conservatorio de Valencia Francisco Alcover: *Las bandas de música en la ciudad de Liria*, dirigida por Marc Baldó y José María Vives, presentada en la

³⁵ “La Unión Musical de Alcoy es un sueño compartido, como los propios integrantes la definen. Un sueño que tomó forma en el año 1905 y que con el transcurso del tiempo ha ido adquiriendo un gran prestigio. Así, con méritos propios, se ha ganado el respeto y la admiración de todos, dentro y fuera de su municipio”. Traduc. Burló.

Universidad de Valencia, en 2007, haciendo un estudio antropológico y musical completo de ambas bandas. Se encuentra publicada en Dialnet³⁶

Vemos cómo estas bandas se distinguen por su antigüedad y musicalidad, a pesar de no estar municipalizadas³⁷.

Vamos a elaborar en un cuadro sinóptico las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana por orden alfabético y comprobaremos que en el siglo XIX había 146, según la enciclopedia *Las bandas de música de la CC.VV.* (2014) lo que demuestra que es una comunidad con gran tradición e interés por la música no profesionalizada, vinculada, a veces, a sus fiestas patronales, de moros y cristianos y similares:

Localidad	Agrupación	Año de creación
Agost (Alicante)	Sociedad Filarmónica Unión Musical de Agost	1895
Agullent (Valencia)	Agrupación Musical de Agullent	1883
Albaida (Valencia)	Cercle Musical Primitiva d' Albaida "El Gamel"	1763
Albalat de la Ribera (Valencia)	Ateneu Musical i Cultural d' Albalat de la Ribera	1870
Albalat dels Tarongers (Valencia)	Banda Músico-cultural Albalat dels Tarongers	1880
Albatera (Alicante)	Unión Sociedad Musical La Aurora de Albatera	1882
Alberic (Valencia)	Societat Unió Musical d' Alberic	1852

³⁶ <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=160629>

³⁷ La Federación de Bandas de la Región de Murcia se remonta al siglo XX. La primera reunión se celebró en Jumilla, en noviembre de 1983. Otra reunión al mes siguiente en Beniaján, con una comisión gestora formada en la primera reunión, con representantes de Caravaca, Lorca, Mula, Jumilla y Beniaján, justificando su ausencia Águilas y Cieza. La Federación se formó con 8 bandas: "Agrupación Musical Juvenil de Cabezo de Torres. Asociación Jumillana "Amigos de la Música" de Jumilla. Sociedad Artística Musical "Sta. Cecilia" de Pozo Estrecho. Agrupación Musical Muleña de Mula. Agrupación Musical "Ntra. Sra. de los Remedios" de Pliego. Asociación Banda de Música de Calasparra. Agrupación Musical "Saucos" de Cartagena. Agrupación Musical Juvenil de Beniaján. Quedando constituida definitivamente la Federación de Bandas de Música de la Región de Murcia en 1984. Cf. <https://www.febandasmurcia.com/historia-de-la-federacion>

Albocàsser (Castellón)	Santa Cecilia de Albocàsser	1882
Alborache (Valencia)	La Primitiva de Alborache	1898
Alcalá de Xivert (Castellón)	Asociación Musical Santa Cecilia	1863
Alcàsser (Valencia)	Societat Musical Santa Cecilia d' Alcàsser	1863
Alcublas (Valencia)	Unión Musical Alcuglana	1883
L' Alcudia (Valencia)	Associació Musical La Filharmònica alcudiana	1844
Alfajar (Valencia)	Banda de Música del CIMA ³⁸ d' Alfajar	1850
Alfarp (Valencia)	Sociedad Protectora Musical "La Lira" de Alfarp	1880
Alfarrasí (Valencia)	Banda Instructiva Musical de Alfarrasí	1840
Algar de Palancia (Valencia)	Agrupación Músico Cultural de Algar de Palancia	1865
Algemesí (Valencia)	Societat Musical d' Algemesí	1837
Alginet (Valencia)	Societat Artística-Musical d' Alginet	1895
La Algueña (Alicante)	Unión Musical Algueñense	1899
Almassora (Castellón)	Unió Instructiva "La Esmeralda" d' Almassora	1882
Almenara (Castellón)	Associació Musical Santa Cecilia d' Almenara	1893
Altea (Alicante)	Sociedad Filarmónica Alteanense	1889
Antella (Valencia)	Societat Protectora Musical d' Antella	1873
Artana (Castellón)	Unió Musical Artanense	1870
Aspe (Alicante)	Sociedad Musical Ateneo Maestro Gilabert	1825
Atzeneta d' Albaida (Valencia)	Unió Musical d' Atzeneta d' Albaida	1869
Atzeneta del Maestrat (Castellón)	Banda de Música Santa Cecilia	1882
Ayódar (Castellón)	Unión Musical Santa Cecilia de Ayódar	1855
Barx (Valencia)	Societat Unió Musical Santa Cecilia de Barx	1860 apr

³⁸ Centro Instructivo Musical de Alfajar

Bellreguard (Valencia)	Agrupación Artístico Musical Santa Cecilia de Bellreguard	1840
Benassal (Castellón)	Banda de Música Font d' en Segures	1892
Beneixama (Alicante)	Societat Musical La Pau de Beneixama	1841
Beniarrés (Alicante)	Unió Musical Beniarrés	1885
Benicarló (Castellón)	Ciutat de Benicarló	1840
Benicàssim (Castellón)	Unió Musical Santa Cecilia de Benicàssim	1895
Benifairó de la Valldigna (Valencia)	Societat Musical l' Entusiasta	1890
Benigànim (Valencia)	Societat instructiva Musical	1864
Benilloba (Alicante)	La Filarmónica Benillobense	1888
Benimodo (Valencia)	Unió Musical de Benimodo	1844
Benissa (Alicante)	Societat Lírica i Musical de Benissa	1890
Benissanó (Valencia)	Sociedad Musical La Familiar	1861
Benlloch (Castellón)	Unió Musical Amor al Arte	1860
Betxí (Castellón)	Unión Musical de Betxí	1876
Bigastro (Alicante)	Unión Musical de Bigastro	1885
Bolbaite (Valencia)	Sociedad Musical San Francisco de Paula de Bolbaite	1860
Bugarra (Valencia)	Centro Instructivo Musical de Bugarra	1885
Buñol (Valencia)	La Artística de Buñol	1883
Buñol (Valencia)	Centro Instructivo Musical La Armónica de Buñol	1888
Burriana (Castellón)	Agrupació Filarmònica Borrianenca	1890
Cabanes (Castellón)	Unió Musical Santa Cecília	1896
Callosa de Segura (Alicante)	Sociedad Arte Musical La Filarmónica de Callosa de Segura	1860
Càrcer (Valencia)	Sociedad Artístico Musical "El Valle" de Càrcer	1892
Carlet (valencia)	Unió Musical de Carlet	1844
Casinos (Valencia)	Unión Musical Casinense	1881
Castalla (Alicante)	Agrupación Musical Santa Cecilia de Castalla	Finales s. XVIII
Castelló de Rugat (Valencia)	Unión Musical Benicadell	1866

Catadau (Valencia)	Unió Musical de Catadau	h. 1850
Catarroja (Valencia)	L' Artesana de Catarroja	1888
Catí (Castellón)	Unió Musical Catinenca	1884
Catral (Alicante)	Unión Musical la Constancia	1875
Cervera del Maestre (Castellón)	Unión Musical Santa Cecilia de Cervera del Maestre	1886
Chelva (Valencia)	Santa Cecilia de Chelva	1881
Cheste (Valencia)	Banda de Lira de Cheste	1886
Chiva (Valencia)	La Artística de Chiva	1850
Cortes de Pallás (Valencia)	Santa Cecilia de Cortes de Pallás	1885
Crevillente (Alicante)	Unión Musical de Crevillente	1862
Les Coves de Vinromà (Castellón)	Unió Musical Covarxina	1873
Cullera (Valencia)	Ateneo Musical Cullera	1896
Elda (Alicante)	Asociación Músico Cultural Eldense Santa Cecilia	1852
Enguera (Valencia)	Unión Musical Santa Cecilia de Enguera	1807
Faura (Valencia)	Banda Societat Joventut Musical de Faura	1878
La Font d' En Carròs (Valencia)	Agrupació Artístico Musical Carròs	1866
Fuenterrobles (Valencia)	Unión Musical de Fuenterrobles	1895
Gandía (Valencia)	Unió Artístico-musical Sant Francesc de Borja	1881
Gata de Gorgos (Alicante)	Unió Musical de Gata	1870
Gátova (Valencia)	Sociedad Musical Santa Cecilia de Gátova	1880
Genovés (Valencia)	Cultural Instructiva Unión Musical Genovense	1885
Gilet (Valencia)	Joventut Musical Verge de l' Estrella de Gilet	1842
Godella (Valencia)	Casino Musical de Godella	1819
Godolleta (Valencia)	Unión Musical de Godolleta	1859
Guadassuar (Valencia)	Unió Musical Santa Cecilia de Guadassuar	1852
Guardamar (Alicante)	Agrupación Musical de Guardamar	1895
Hondón de las Nieves (Alicante)	Unión Musical Hondón de las Nieves	1880
Ibi (Alicante)	La Unión Musical de Ibi	1884

Jalance (Valencia)	Unión Musical de Jalance	1867
La Jana (Castellón)	Societat Musical Santa Cecília de la Jana	1875
Llíria (Valencia)	Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva El Clarín	1819
Llombai (Castellón)	Unió Protectora Musical de Llombai	1875
Losa del Obispo (Valencia)	Unión Musical de Losa del Obispo	1878
Magastre (Valencia)	Sociedad Musical Santa Cecilia de Magastre	1890
Manuel (Valencia)	Agrupación Musical de Manuel	1880
Marines (Valencia)	Sociedad Musical La Marinense	1860
Moixent (Valencia)	Sociedad Musical La Constancia de Moixent	1858
Monforte del Cid (Alicante)	Sociedad Musical La Lira	1854
Montroi (Valencia)	Unió Artística Musical de Montroi	1832
Mutxamel (Alicante)	Societat Musical L' Aliança	1857
Náquera (Valencia)	Sociedad Musical Santa Cecilia de Náquera	1893
Navajas (Castellón)	Unión Artística Musical de Navajas	1881
Novelda (Alicante)	Unión Musical La Artística de Novelda	1840
Nules (Castellón)	Associació Musical Artística Nulense	1883
Oliva (Valencia)	Associació Artístico-musical d' Oliva	Final s. XIX
L' Olleria (Valencia)	Societat Escola Musical Santa Cecília de L' Olleria	1880
Onda (Castellón)	Unión Musical Santa Cecilia	1854
Onil (Alicante)	Centro Instructivo Musical de Onil	1876
Orpesa (Castellón)	Unió Musical d' Orpesa	1898
L' Orxa (Alicante)	Unió Musical L' Orxa	1834
Orxeta (Alicante)	Societat Musical La Lira Orxetana	1820
Paiporta (Valencia)	Banda Primitiva de Paiporta	1896
Pedralba (Valencia)	Sociedad Musical La Popular	1885
Penàguila (Alicante)	Societat Musical Cultural De Penàguila	1890
Planes (Alicante)	Unión Musical de Planes	1863
La Pobla de Vallbona (Valencia)	Corporació Musical Pobla de Vallbona	1864
Quart de Poblet (Valencia)	Agrupació Musical L' Amistat	1895

Quartell (Valencia)	Unió Musical Quartell	1826
Rafal (Alicante)	Sociedad Arte Musical de Rafal	1883
Rafelbunyol (Valencia)	La Primitiva de Rafelbunyol	1862
Real (Valencia)	Unió Musical Lira Realense	1893
Ribesalbes (Castellón)	Unió Musical Santa Cecília de Ribesalbes	1885
Riola (Valencia)	Unió Musical de Riola	1897
Rojales (Alicante)	Banda de Música La Lira de Rojales	1887
La Salzadella (Castellón)	Unió Musical Salzadellense	Final s. XIX
San Juan (Alicante)	Sociedad Musical La Paz de San Juan	1871
Sant Mateu (Castellón)	Banda de Música Santa Cecilia de Sant Mateu	Final s. XIX
Silla (Valencia)	Agrupació Musical La Lírca de Silla	1867
Sot de Ferrer (Castellón)	Unión Musical Sot de Ferrer	1890
Sueras (Castellón)	Unió Musical Santa Cecília de Sueras	1871
Tavernes de la Vallidigna (Valencia)	Unió Musical de Tavernes de la Vallidigna	1883
Teresa (Castellón)	Santa Cecilia de Teresa	1880
Teulada (Alicante)	Agrupació Musical Cultural de Teulada	1875
Tibi (Alicante)	Sociedad Musical La Magdalena de Tibi	1889
Titaguas (Valencia)	Sociedad Musical La Lira de Titaguas	1840
Torreblanca (Castellón)	Unión Musical Torreblanca	1864
Torrent (Valencia)	Escuela de Música y Banda Sinfónica Círculo Católico de Torrent	1877
Traiguera (Castellón)	Unión Musical de Traiguera	1859
Utiel (Valencia)	Unión Musical Utielana	1845
Valencia	Ateneo Musical del Puerto de Valencia	1880
Valencia (Benimàmet)	Sociedad Instructiva del Obrero Agrícola y Musical de Benimàmet	1867
Vallada (Valencia)	Unión Protectora Musical	1887
Vilafamés (Castellón)	Associació Cultural La Roca Banda de Música La Lira	1882
Vilanova d' Alcolea (Castellón)	Santa Cecília de Vilanova d' Alcolea	1860

Vilavella (Castellón)	Agrupació Musical Artística Santa Cecília de la Vilavella	1871
Villanueva (Castellón)	Lira Castellonera de Villanueva de Castellón	1878
Vila-real (Castellón)	Unió Musical La Lira de Vila-real	1848
Viver (Castellón)	Unión Musical Santa Cecilia	1841
Xixona (Alicante)	Agrupació Artístico Musical “El Trabajo de Xixona”	1878
Xàtova (Valencia)	Unión Musical de Xàtova	1827

Cuadro de elaboración propia, a partir del material consultado en la Diputación Provincial y Biblioteca pública provincial de Alicante.

5.5. Bandas de música en la Región de Murcia en el siglo XIX.

A continuación, vamos a elaborar, en otro cuadro sinóptico, las sociedades musicales de la Comunidad de Murcia por orden alfabético y comprobaremos que en el siglo XIX había más de 61, según el libro de Montes Bernárdez (2017), lo que señala cómo la música y las sociedades musicales estaban muy presentes desde incluso finales del siglo XVIII.

Localidad (Murcia)	Agrupación	Año de creación
Abanilla	Banda de Abanilla	1868
Abarán	Banda Municipal	1859
Águilas	Sociedad Filarmónica en la persona de don Juan Sánchez ³⁹	1864
Alcantarilla	Escuela y Banda de Música de Alcantarilla	1880
Aledo	Banda Municipal	1890
Alguazas	Banda de Alguazas	1884
Alhama de Murcia	la Banda de Música de la Casa de la Misericordia	1879
Alhama de Murcia	Nueva Banda “La Marina”	1894

³⁹ Existió una Banda militar anterior, del año 1765, con el nombre de “Banda musical Guarnición del Castillo de san Juan”

Aljucer	Banda de Aljucer	1884
Archena	Banda de Archena	1860
Blanca	Banda de Música de Blanca	1871
Bullas	Banda Local	1864
Bullas	Banda “Los Currucos”	1886
Cabezo de Torres	Banda de jóvenes	1880
Calasparra	Banda “Voluntarios por la libertad”	1869
Calasparra	Banda Municipal de Calasparra	1880
Caravaca	Banda de música	1857
Caravaca	Banda de música, pasó a llamarse “Banda Marcial”	1863
Caravaca	2 bandas: “Los morados” y “Los blancos”	1865
Caravaca	Banda Municipal de Caravaca	1876
Cehegín	Banda Municipal de Cehegin	1895-1963
Ceutí	Banda Municipal de Ceutí	1862
Cieza	Banda de Música	1801
Cieza	Banda “Músicos de los Urbano”	1830
Cieza	Banda Municipal	1870
El Esparragal	Banda Local	1889
El Palmar	Banda del Pueblo	1888
Espinardo	Banda Local	1894
Fortuna	Banda de música	1888
Fuente Álamo	Banda Municipal	1892
Guadalupe	Banda Local	1868
Javalí Viejo	Banda Local	1880
Jumilla	Bandas	Se remonta Siglos XVI y XVII
Jumilla	Banda Municipal de Jumilla	1897
La Ñora	Banda Local	1877
La Unión	Banda “Los Quemados”	Entre 1862-1870
La Unión	Bada de D. Juan Vela	1880

La Unión	Banda Municipal	1886
Librilla	Banda de música	1885 ⁴⁰
Lorca	Banda Propia de Lorca	1824 ⁴¹
Lorca	Banda Municipal	Entre 1854-1865
Mazarrón	Banda Municipal	1891 ⁴²
Molina de Segura	Banda Sociedad Musical	1879 ⁴³
Moratalla	Banda de música de Moratalla	1854 ⁴⁴
Mula	Banda Municipal de Mula	1855
Murcia (capital)	Banda Municipal	Siglo XIX ⁴⁵
Murcia (capital)	Banda de la Misericordia	1879
Ojós	Banda Municipal	1879
Pliego	Banda de música de Pliego	1881
Puente Tocinos	Banda de Puente Tocinos	1887
Ribera de Molina	Banda de música	1881
Ricote	Banda propia de Ricote	Entre 1880-1885
San Javier	Banda de San Javier	1882
Santomera	Banda de Santomera	En torno 1880
Totana	Banda Municipal	1878
Villanueva del Río Segura	Banda propia de Villanueva	1882

⁴⁰ En esta localidad existió una banda municipal desde 1885. *Op.cit.*, p. 385.

⁴¹ “A partir de 1852 las agrupaciones procesionales de Semana Santa dispondrán también de sus propias bandas de música. Dos años después, en enero de 1854, Juan Casas Rojo, director de la Banda de la Hermandad de Labradores, solicitaba al Ayuntamiento el poder convertirse en municipal, lo que parece consiguió, de forma esporádica. En 1862 el ayuntamiento compraba uniformes para dicha banda” *Op. Cit.* pág. 274.

⁴² Hay constancia que desde 1880 en Mazarrón convivían 2 bandas. *Op. Cit.*, pág. 406.

⁴³ En 1890 pasa a ser municipal. *Op. Cit.*, pág. 415.

⁴⁴ En 1862 pasa a ser municipal. *Op. Cit.*, pág. 430.

⁴⁵ Destacan las bandas de: Julián Gil Yuncas, Mariano Esbri, Emilio Raya Carrión, Vicente Espada, Ángel Mirete. *Op. Cit.*, pág. 453.

Yecla	Sociedad para el estudio de música	1850 ⁴⁶
Yecla	Banda Municipal	1863

Cuadro de elaboración personal, a partir del material consultado en la Diputación Provincial, Biblioteca de la Universidad y Biblioteca pública provincial de Murcia.

⁴⁶ “Debió dar sus frutos porque en abril de 1855 ya existían dos bandas de música que protagonizaban un altercado durante la procesión del Viernes Santo. Se conocían como Banda Nueva, dirigida por Francisco Valiente Ortuño y Banda Vieja, con Francisco Antonio Martínez Peiró” *Op. Cit.*, p. 280.

6. LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA: LA SOCIOLOGÍA Y LA MUSICOLOGÍA.

6.1. La sociología de la música

La sociología es una disciplina reciente. Destina uno de sus puntos de interés a la música y, dentro de ella, al público. Saint-Simon fue el primero en concebir la sociedad como un cuerpo organizado y lo llamó “Fisiología social”. Utilizó el método positivo (observable mediante los sentidos), pensando que, aplicándolo, se podría llegar a solucionar los problemas derivados de la naciente sociedad industrial, con una visión evolucionista, en el sentido de que, a lo largo de la historia, la humanidad/sociedad, iba progresando. Su discípulo August Comte ya utilizó el término de “Sociología”. La primera vez que se imprimió fue en 1838, en un curso de Filosofía Positiva. Se suponía que era el resultado de aplicar al estudio de los fenómenos sociales, el método de las ciencias naturales. El resultado sería las Ciencias Sociales. Giner, Espinosa y Torres dicen:

“Tras su uso por estudiosos de otras escuelas como John Stuart Mill, el término sociología sufrió un proceso de generalización hasta abarcar toda suerte de saber o conocimiento sobre el hombre en sociedad, con pretensiones científicas” (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 706).

Comte llegó a decir que la Sociología iba a ser una nueva religión, ya que, pensaba, la humanidad pasaba por tres etapas: la teológica, la metafísica y la etapa positiva. Afirmó que, en esta última, la nueva religión sería la Sociología y los nuevos sacerdotes serían los sociólogos.

La Sociología se consolidó a principios del siglo XX, pero son muchas las muestras de interés manifestado, aunque sin la acuñación del término. Ya Aristóteles se empeñó en el estudio riguroso, racional y empírico de lo social. En la Edad Media tardía, Abel Jaldún, que la denominó “Ciencia de la sociedad”, por ello ha sido considerado por Guarch (2008) como el fundador de la “Historia social”; y como “padre de la sociología”, por Alatas (2014). El médico y profesor de música sir William Petty, uno de los creadores de la Royal Society, donde se sentaba con Newton, fue fundador de la “Estadística social”. Criterios sociológicos modernos los encontramos ya en la Ilustración escocesa del siglo XVIII, donde se observa una excelente teorización social. En la Ilustración francesa

destacan, por una parte, los trabajos de Montesquieu y, por otra, la teoría del progreso. Finalmente, el pensamiento conservador contrarrevolucionario, donde señalamos a Burke, en Inglaterra; Comte, en Francia; Herder y Karl Marx, en Alemania. Según Giner, Espinosa y Torres “Como disciplina se consolida académica y científicamente con la obra de Tönnies, Pareto, Weber, Durkheim y Simmel. Sus aportaciones constituyen la base sobre la que se constituye la sociología del siglo XX” (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 707).

Normalmente se ocupa de las sociedades industrializadas. Es una disciplina con muchos enfoques y muchas interpretaciones. Lo bueno es que, al haber muchos, para cada problema hay que utilizar el adecuado. Uno de los problemas que puede plantear esta disciplina es que el sociólogo es a la vez observador y actor. Estudia una sociedad a la cual pertenece. Siempre debería interrogarse acerca de la validez de las ideas sobre las que se asienta su visión de la sociedad. La sociología se basa en las observaciones, es decir, tiene una parte empírica, pero luego hay que interpretar esos estudios, intentar analizar las causas de los hechos reflexionados. Vulgarmente se confunden los términos social y sociólogo. El primero, hace referencia a la sociedad y sociólogo, a la sociología, la cual tiene varias ramas o especialidades: de la educación, de la música... Noya presenta una tabla donde remarca las tres dimensiones de las sociologías clásicas:

	D1	D2	D3
Marx	Estructura	Materialismo	Conflictivismo
Durkheim	Estructura	Culturalismo	Consensualismo
Weber	Acción	Culturalismo	Conflictivismo

Noya, 2017: 33)

La sociología muchas veces se solapa con la antropología, porque al fin y al cabo ambas estudian sociedades. La sociología se divide en dos ramas: la macrosociología y la microsociología, se diferencian por una parte en la escala: La macro, estudia procesos

que operan a largo plazo y estructuras sociales a gran escala; La micro, se ocupa de los ámbitos, donde los individuos interaccionan cara a cara⁴⁷.

Karl Marx hizo importantes contribuciones por los análisis acerca de las clases sociales y ofreció un enfoque muy diferente de los anteriores; para Marx el origen de lo social se halla en la producción: producir bienes para satisfacer las necesidades de los individuos. Para él la sociedad hay que estudiarla a partir de la Economía y desde aquí explicar otros ámbitos como la filosofía, el arte... incluida la música. Marx no concibe la sociedad como algo armónico, sino como dividida en clases sociales con intereses contrapuestos, con lo cual siempre hay una lucha de clases. Por tanto, la sociedad es siempre algo dinámico. La sociología Marxista es de tipo macrosociológico, ya que lo que estudia es la macroestructura (Noya, 2017: 37). Pensaba que el principal factor de cambio social era la clase obrera. Giner y otros resaltan la importancia de sus teorías y concepciones por haber influido sobre la ideología, la filosofía y la cultura del siglo XX (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 456).

Las teorías de Emile Durkheim son positivistas y funcionalistas. Para él el hecho social es toda interacción o regularidad del comportamiento colectivo, suficientemente extendida en una sociedad como para tener existencia propia, que se presenta de un modo exterior a los individuos, a los que presiona o coacciona para que se acomoden a ella. Piensa que las sociedades pasan por dos estados: el primero sería el de la “solidaridad mecánica”, que predomina en los grupos pequeños o primitivos y se llama “solidaridad por semejanza”, porque son grupos fuertemente cohesionados, mediante una conciencia común de tipo religioso. El segundo, el de “solidaridad orgánica”, donde hay una especialización en el trabajo, que hace dependientes a los individuos unos de otros. En este tipo de sociedad se relajan los lazos entre los individuos y crecen las desigualdades. (Durkheim, 2004: 110-132).

Durkheim (1988) habla de la diferencia entre las sociedades animales y humanas, diciendo que las primeras “el individuo está gobernado de manera exclusiva desde dentro”, mientras que a las humanas ciertos modos de actuar le “son impuestas al

⁴⁷ Véase Anexo 1 (Glosario de términos)

individuo desde fuera, y se sobreañaden a su propia naturaleza, como sucede con las instituciones y con el lenguaje”. (Durkheim, 1988: 380-81). A diferencia de Marx, Durkheim, piensa que estos problemas que surgen se pueden solucionar a través de la Reforma Social. En general, tiende a concebir la sociedad como un todo organizado, en la que cada norma tiene una razón de ser. Para él, el conflicto es algo negativo, es un factor de perturbación, no de progreso.

Para Max Weber, la naturaleza de la sociedad está en la conducta humana. Partimos de la teoría / hipótesis de que los seres humanos actúan de forma deliberada. Las intenciones de esa persona y las consecuencias que espera de esa acción. Weber habla de 4 tipos de acción social:

- 1º Racional con arreglo a fines.
- 2º Racional con arreglo a valores (estéticos).
- 3º Afectiva, cuando es un motivo emocional.
- 4º Tradicional, se hace algo por costumbre.

Giner y otros recogen de Weber “la gran preocupación por la dinámica y destino de la civilización occidental, que él ve penetrada por un proceso histórico de racionalización progresiva que, a su vez, posee elementos de la profunda irracionalidad” (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 830). Vemos que es una Sociología de tipo interpretativo, no basta con constatar los hechos, hay que interpretarlos. Dos conceptos de la sociología de Weber: el de clase *status* y partido. Esto sería la posición política, social y económica. Finalmente se pregunta por qué las personas obedecen a la autoridad y propone tres modelos / ideales de legitimación del poder:

- El carismático, se basa en el carisma de un líder.
- El tradicional, sería la rutinización del carisma.
- El modelo legal, basado en leyes como la nuestra actual.

En la actualidad, la sociología tiene múltiples enfoques y frecuentemente se pueden incluir dentro de dos grandes ramas: la funcionalista y la sociología del conflicto. Es bastante típico de la sociología actual el tratar de superar las tradicionales antinomias. En el Funcionalismo, el principal representante es Parsons, el sociólogo americano más

importante de mediados del siglo XX, de hecho, esta teoría fue la más dominante en esta época. Sus obras más representativas son la *Estructura de la Acción Social*, de 1937 y *El Sistema Social*, de 1951 que representa su teoría más madura. Un sistema social consiste en una pluralidad de actores individuales que interactúan entre sí, en una situación de actores motivados por una tendencia a tener una gratificación óptima y cuyas relaciones con las situaciones, o con los demás actores, están mediadas y definidas por un sistema de símbolos culturalmente estructurados y compartidos. El sistema social, unido a los sistemas de personalidad de los actores y al sistema cultural, formarían el sistema de la acción social. Es el creador del paradigma AGIL (Adaptación, Capacidad para alcanzar metas, Integración y Latencia), para el análisis de cualquier sistema social, pasando por cuatro clases de problemas funcionales (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 558).

Uno de los discípulos de Parsons es Merton, luchó por conseguir que la Sociología fuera considerada dentro de la Ciencia, para ello estudió la conducta de los individuos. En la estructura social hay niveles latentes y niveles manifiestos. Hay aspectos que permanecen ocultos para los actores. También se ocupó de los llamados comportamientos desviados y llegó a la conclusión de que algunas estructuras sociales ejercen presión sobre ciertas personas para que sean inconformistas y él distingue cuatro tipos de personas en relación con su aceptación de la estructura social:

- El Conformista: acepta las metas y los medios de la sociedad.
- Innovador: acepta las metas, pero no los medios existentes.
- Ritualista: acepta los medios, pero no las metas.
- Rebelde: no acepta ni las metas ni los medios.

Estas serían conductas adaptativas, que dependen de si la sociedad está o no bien integrada, o sea si sus metas coinciden con sus medios (Merton, 1978). Merton (1984) hace otra aportación con respecto a la teoría del rol: y dice que cada persona tiene un grupo de pertenencia y un grupo de referencia, pueden o no coincidir y el grupo de referencia puede ser, a su vez, positiva (acepta las normas de comportamiento de ese grupo) o de referencia negativa (esa persona utiliza las normas del grupo de referencia para rechazarlas).

En la Escuela de Frankfurt, los representantes más importantes son: Horkheimer, Adorno y Habermas. Esta escuela postula una teoría crítica como método del análisis de la realidad. Se caracteriza por un gran pesimismo. Critican, sobre todo, la forma en que la Ilustración hace uso de la razón, transformándola en instrumento para la dominación de la naturaleza y de los individuos que se convierten en simples partes de la enorme maquinaria industrial. La Ilustración es fruto de la sociedad burguesa, que es la que continúa ahora mismo. Critican la cultura de masas, a una sociedad en la que la técnica se considera la esencia del saber. El saber no se aprecia por sí mismo, sino como medio de explotar la naturaleza o a los otros y consideran que esta técnica ha llegado a la cultura, transformándola en industria cultural y, como cualquier otra industria, se vale de la estandarización y producción en masa. La cultura se convierte en una mercancía. Estos pensamientos pertenecen en especial a Horkheimer, quien representa a la escuela de Frankfurt en estado puro.

Habermas es una generación un poco más moderna. Se le puede considerar más optimista, en comparación con los anteriores. En la sociedad distingue dos niveles: por una parte, el Sistema, que es el conjunto de mecanismos impersonales de coordinación de la acción social y, por otra, el Mundo de la Vida, que es lo que conocemos como vida cotidiana. Se articula en tres esferas: la cultura, la sociedad y la personalidad. En el Mundo de la Vida es donde se desarrolla la acción comunicativa. Señala que, en este Mundo, el Sistema está mezclado y no se pueden separar el Sistema de la Vida cotidiana. Piensa que entre el Sistema y el Mundo de la vida debería haber un todo equilibrado y dialogante. Esto no suele ocurrir porque el Sistema extralimita sus funciones. Noya (2017) señala que esta Escuela “ha sido barrida del pensamiento crítico occidental por el empuje de los pensadores postmodernos ... el ideario -post- se ha adueñado de la musicología y la sociología”.

En el Interaccionismo Simbólico destacamos la teoría de Mead, se funda en el evolucionismo de Darwin, sobre todo se ocupa de procesos educativos, como el de enculturación. Distingue entre el Yo individual y el Yo Social (verse como los demás lo ven a uno mismo), se trata del Yo como sujeto y el Yo como objeto.

El principal representante de la Etnometodología es Garfinkel, esta escuela es contraria a la sociología estructural, porque ésta defiende que las estructuras se imponen

a los individuos literalmente, pero este sociólogo dice que los fenómenos sociales por sí mismos no pueden imponerse a las personas, porque no tienen existencia propia independiente de las personas; niega la existencia aparte de las personas. Parte de dos hipótesis:

1º Los hechos sociales son el producto de la interacción social que se produce continuamente a través de la actividad práctica cotidiana.

2º Los seres humanos son agentes activos capaces de definir las situaciones sociales en las que están implicados según circunstancias y significados.

La vida social se construye a través de la utilización del lenguaje en un contexto particular. Piensa que la descripción es a la vez una referencia a algo, pero que también forma parte de su construcción. Finalmente, resaltaremos que cuando hablamos de lenguaje, no sólo es en sentido estricto, ya que también hay otros tipos de lenguaje, de hecho, la acción social la concibe como un discurso.

Enfoque Dramatúrgico: el sociólogo más representativo es Goffman, con su teoría de la acción social viene a comparar la sociedad con un teatro, por eso se llama así. Tampoco es que establezca una comparación total entre el teatro y la sociedad, es como una especie de ejemplo, pero no todo lo que ocurre en el teatro tiene su equivalencia en lo que ocurre en la sociedad, y viceversa. Hace especial hincapié en la información, a través de lo que se dice o hace, es decir, se representa, que no es imagen real, sino la imagen soñada o la que queremos dar. Esa información al principio puede ser controlada por el sujeto, es decir que tú puedes ocultar cosas de ti o manifestarlas según la imagen que quieras dar.

En la Construcción Social de la Realidad los sociólogos más importantes a nuestro juicio son Berger y Luckmann (pertenecientes a la Escuela fenomenológica de sociología que estableció Alfred Schütz. Es la sociedad quien construye su realidad, quiere decir que es independiente de nuestra voluntad. Es algo que no podemos hacer desaparecer. Estos sociólogos definen el conocimiento como la certidumbre de que los fenómenos son reales. Definen la sociedad o las condiciones de existencia de la sociedad, tienen que existir acciones y modelos personales para que ciertas personas puedan identificarse, imitar o interiorizar.

En la construcción de la sociedad hay dos momentos básicos:

- La institucionalización, quiere decir creación de instituciones, de la que hablaremos más ampliamente.

- La legitimación

El origen de la institucionalización viene dado porque el ser humano tiene tendencia a la rutina, a adquirir unos hábitos, ya que estos nos proporcionan estabilidad, tanto a nivel personal como socialmente. Por otra parte, esa rutinización, aunque parezca contradictorio, también hace posible, en ocasiones, la innovación, porque evita hacer esfuerzos en tareas triviales y repetitivas. Lógicamente, necesita una legitimación, o sea que los individuos perciban esas instituciones como algo legal, en las que llega un momento en que se experimenta como una realidad objetiva externa a la voluntad del individuo. A veces desemboca en la conversión en una forma de control social.

Finalmente, estos autores hablan de dos procesos de socialización, que llaman primario y secundario. El *primario* se produce en los primeros años de vida de la persona, en ella el individuo desarrolla su yo social y concibe el mundo como un todo compacto e invariable. El *secundario*, concibe el mundo como constituido por muchos submundos, para él la realidad es algo complejo y segmentado, y solo accede al conocimiento que se corresponde con su rol y su posición social. Además, es invariable, no concibe que la gente lo pueda ver de otra manera. Se institucionaliza la adquisición de conocimientos.

En el Constructivismo Estructuralista, el principal representante es Bourdieu, utiliza el concepto de *habitus*, que se corresponde a las formas de pensar, percibir y actuar, de acuerdo con las cuales el individuo actúa. El *habitus* se construye a lo largo del tiempo; por tanto, es algo dinámico y que se aprende, además es transferible de unos a otros. Destacar que Bourdieu concibe las instituciones como relaciones, dando importancia a lo que suele parecer trivial como parte de nuestra cotidianidad.

Passeron, conocido como sociólogo de la cultura y del arte, publicó un libro con Grignon, sociólogo de cultura y educación. Dicen que la sociología y la literatura contribuyen de una manera privilegiada a la génesis de las representaciones dominantes sobre lo popular. Las formas en que las sociedades perciben lo popular están muy condicionadas por la sociología y la literatura. Estas visiones oscilan entre dos casos

extremos. Por una parte, el miserabilismo, consiste en visualizar al sujeto popular como en condiciones infrahumanas. Esta actitud, a su vez, puede derivar hacia una especie de racismo de clase o hacia un paternalismo extremo. Lo contrario del miserabilismo sería el populismo, que consiste en ver al pueblo como portador de la verdadera cultura, de los auténticos valores que hay que imitar, rescatar.

En la Sociología Histórica figuracional el principal representante es Elias, trata de superar la dicotomía entre los conceptos individuo y sociedad. Lo que pretende Elias, es no partir de una oposición entre ambos. Dice que la sociedad no es solamente algo igualador, sino también individualizador, que, en sociedades con una estructura funcional poco marcada, no existe con tanta claridad el concepto de individuo. Considera la sociedad como algo dinámico, donde los individuos dependen unos de otros y cuyas acciones dan lugar a consecuencias a veces no buscadas.

En los años 60 y 70 se produjo un énfasis en la “construcción social de la tecnología, viendo tendencias como la “teoría del actor-red”, con Hennion y Pinch. Noya señala, en música, el lugar central de la tecnología, para Adorno y otros, relacionada con el proceso de “mercantilización de la cultura”, como principal factor de estructuración del campo musical. Se han realizado múltiples análisis sobre “las connotaciones simbólicas de los instrumentos” (Noya, 2017: 489).

Otros sociólogos representativos son: Cook, quien dice que “El ideal romántico de la música absoluta se ha hecho posible con las modernas tecnologías de reproducción del sonido. La racionalidad instrumental materializa la irracionalidad expresiva” (Noya, 2017: 490).

Destaca el musicólogo Hornbostel por sus investigaciones en la clasificación de los instrumentos del mundo (orientales y occidentales). Hood distinguió entre organografía (se encarga de los condicionamientos sociales, las connotaciones simbólicas y la evolución histórica) y organología (se ocupa de lo acústico-musical), y Sachs. En la Teoría de Sistema el representante es Luhmann, creador de la “Teoría general de los sistemas sociales”; lo que pretende es formular una teoría universal para la sociología, su principal obra se titula, precisamente, *Sistemas sociales*. Dice que un sistema social es autorreferencial, o sea, que se percibe a sí mismo como algo diferente de lo demás, sólo tiene sentido en el marco de un entorno: es posible ese proceso cuando existe un entorno.

Los sistemas se autogeneran y se autosostienen operativamente cerrados. La operación básica que genera sistemas es la comunicación. Dentro del sistema se desencadenan subsistemas, el sistema es el entorno de los subsistemas. Cada subsistema da una versión de la identidad del sistema y además esas versiones pueden ser contradictorias. Por ejemplo, la sociedad, (cada grupo político la ve de una manera). Luhmann, dice que la característica de la sociedad actual es que no hay jerarquía entre los sistemas parciales, son independientes, pero también son interdependientes.

En la Teoría de la Estructuración el principal representante es Giddens, mira las sociedades de una manera holística. Estudia los cambios y las instituciones característicos de la sociedad moderna. Utiliza los conceptos de estructura y sistema. Para él las estructuras son las reglas y recursos organizados en relaciones de transformación, mientras que los sistemas serían las prácticas sociales regulares establecidas entre los actores. Giddens se fija en que, aunque los actores comprenden lo que hacen, es cierto solamente en parte, es decir que una parte de la reflexividad opera a nivel discursivo, o sea consciente, pero otra parte se produce a nivel inconsciente. Todo lo que los actores saben tácitamente sobre cuál ha de ser su actuación en la sociedad es lo que Giddens llama conciencia práctica. También habla de la rutinización, que es un elemento básico para la estructuración, porque la vida social es recursiva, por tanto, se basa en la rutina. Otro concepto es el de la postura, relaciones sociales conferidas por identidades sociales específicas.

En la Teoría del Marxismo Analítico, el principal representante es Elster (1989), con su famosa obra *Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las Ciencias Sociales*. Lo que propone es la teoría de juegos, identifica en la sociedad cuatro conjuntos entrelazados de interdependencia, cada actor busca maximizar su satisfacción de acuerdo con su nivel de ingresos y eligiendo las alternativas que tiene consciente, racionalmente, aunque condicionado por sus restricciones (valores, creencias...). Los cuatro conjuntos de interdependencia son:

1º La recompensa de cada uno depende de la recompensa de todos, a través de actitudes como, la envidia, el altruismo...

2º La recompensa de cada uno depende de la acción de todos, a través de la causalidad.

3º La acción de cada uno depende de la acción de todos, a través del razonamiento estratégico. La acción humana individual, que requiere explicación, es la unidad mínima de la vida social.

4º Los deseos de cada uno dependen de la acción de todos, a través de mecanismos como la socialización.

Estas son las reglas del juego y la solución del mismo estaría en un punto de equilibrio hacia el cual convergen tácitamente todas las partes. Vázquez dice: “Su estilo atornístico y su facilidad para explicar los problemas más complejos, lo han llevado a que algunas de sus obras sean consideradas textos de referencia en el estudio de las ciencias sociales” (Vázquez, 2014: 228).

En los años 50 también hay un estudio importante que es el de Alfred Schütz, titulado “Hacer Música Juntos: un estudio en las relaciones sociales” (1951), en el que estudia, a nivel microsociológico, las relaciones entre la interpretación y la escucha musical, con el objetivo de situarlos dentro de la comunicación humana. La doctora Cabrolié Vargas (2010), afirma en su trabajo postdoctoral, de Schütz:

“Para Schütz la sintonización como proceso de comunicación intersubjetiva es posible en la medida en que los actores, interlocutores, o ejecutantes musicales, comparten no sólo los signos, o el lenguaje, sino el vivir diferentes dimensiones de tiempo simultáneamente”

En los años 60-70 cambia el enfoque de la sociología de dedicarse solamente a la música occidental alta europea. Empiezan a ocupar las cátedras de las universidades gente influenciada por la música popular y por eso se cambia el enfoque y la música occidental deja de ser el objeto único de estudio de la sociología. A partir de los años 70 la sociología se vio afectada o caracterizada por una gran pluralidad de enfoques y se van a dividir en 4 grupos principales:

- 1º El estudio del significado social de la música.
- 2º El estudio de la música como interacción social.
- 3º De la música como identidad social.
- 4º El estudio sociológico de las industrias musicales.

En esta época la sociología llega a sufrir una crisis porque empieza a mezclarse o superponerse con otras disciplinas, especialmente con la etnomusicología. En los 80 está la Escuela deconstruccionista, y lo que hace es analizar nuestra forma de percibir la realidad, ésta sólo puede ser alcanzada a través de la mediación de formas simbólicas asociadas a una tradición como el lenguaje.

Los principales sociólogos que han contribuido al estudio de la música como significado social, con la idea de que las estructuras sociales y culturales se manifiestan en las estructuras musicales son, a nuestro juicio: Balanchine, que concibe una nueva cultura en el baile. dice que hay música popular que también incita a la rebeldía, en contra de la ideología dominante. Alan Lomax, importante etnomusicólogo que estudió filosofía en la Universidad de Texas, en Austin. Recopiló muchos estilos musicales del mundo, principalmente de España, Italia, Irlanda, India y Rumanía; y canciones populares del siglo XX estableciendo relaciones entre sus rasgos musicales y la organización social de dicha cultura. Philippe Tagg, fue precursor de los *Popular Music Studies* y cofundador de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM). Intentó analizar la música como lenguaje y se inventó lo que llamó “Musema” que sería el morfema musical. Una diferencia entre el lenguaje y la música es que los musemas pueden darse simultáneamente⁴⁸.

Los principales contribuidores a la idea de la música como interacción social son: Becker, pianista, además de sociólogo. Estudió el campo de la desviación, analizando el mundo de los bailarines, llegando a la conclusión de que hay una amplia variedad de actores que, de acuerdo con las oportunidades, normas y constricciones, construyen una serie de mundos artísticos. Will Straw en el que define el concepto de escena musical frente a comunidad musical. Una comunidad musical es un grupo estable que explora un determinado tipo de música, mientras que escena musical es un espacio cultural donde coexisten diversas prácticas musicales. Keightley (2006) resalta la obsesión de Straw por encontrar la “autenticidad” en la música popular. En el rock distinguió entre la

⁴⁸ Entre 2007 y 2015 publicó 57 videoclips educativos, en YouTube y en 2017 49 vídeos publicados en Vimeo: <https://vimeo.com/user36317718> y en <http://tagg.org/ptcv.html>

autenticidad romántica y la de vanguardia. Otro de los principales contribuidores a la música como identidad social que afecta sobre todo a la música popular y gente joven es Simon Frith, musicólogo y sociólogo. Se especializó en las funciones sociales de la música popular. Hizo estudios sobre el rock, con Straw.

En cuanto a la música como proceso comercial e industrial, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y durante los siglos XIX y XX, la música pasa de ser algo local, contextualizado, cara a cara y pasa a ser descontextualizado, global y fuera del tiempo y del espacio. Berger piensa que en periodo de oligarquía musical hay poco margen para la innovación artística y un alto grado de control sobre el gusto del público, mientras que cuando hay muchas compañías poco importantes ocurre lo contrario y estos periodos siguen ciclos. Junto a Luckmann desarrolla una interesante sociología del conocimiento (Berger y Luckman, 2013).

En la sociología de la música, destacamos a Auguste Comte, quien en 1824 acuña este término, combinando una palabra latina: *socius*, de la que derivó la palabra sociedad, y otra griega: logos, para definir la nueva ciencia positiva de la sociedad a la que inicialmente llamó “física social” (Giner, Espinosa y Torres, 1998: 706). Es interesante comprobar cómo para cada una de las especialidades puede existir una sociología, incluso en la política. El psicólogo social Haidt (2019) habla de “tribus políticas”, pensando que los juicios morales no surgen de la razón sino de los instintos. Al principio hubo cierto conflicto entre la sociología y una buena parte de la musicología, por influencia del Romanticismo, la mayor parte de los musicólogos todavía concebían la música como un arte autónomo, que no dependía de alguna otra cosa, incluida la sociedad. Uno de los conceptos más importantes, dentro de la Sociología de la Música, es el de cultura, porque, lógicamente, la música se estudia en la sociología como fenómeno cultural.

La definición que recogen Kroeber y Kluckhohn (1952) es clásica: “Cultura es el conjunto de elementos que incluye conocimientos, creencias, arte y moral; y las capacidades que el hombre adquiere en cuanto a miembro de una sociedad”. La sociología en relación con la música ha sufrido varios solapamientos. En primer lugar, podemos considerarla con respecto a la etnomusicología. En principio, la etno estudia la música como cultura, mientras que la sociología estudia la música en una cultura. Hay tres facetas diferentes: la sociología de la música, la historia de la música y la historia social de la

música. Son tres campos independientes, pero con muchos solapamientos. La historia social de la música es un tipo particular de historia de la música. La sociología de la música es una disciplina que estudia los hechos musicales como hechos sociales, por tanto, debe poner de manifiesto los condicionamientos sociales de la creación, ejecución, interpretación, difusión y consumo de música y además estudiar la influencia de la música en la sociedad. La sociología de la música, junto con la etno, llegó a superar la tradicional exclusividad de la música culta como objeto de estudio. Lógicamente la sociología de la música hereda, de la sociología general, la pluralidad de enfoques, ahora tiene el problema añadido de que existe una referencia/tradición, unas instituciones exclusivas de la sociología de la música.

El primer texto de Sociología de la música, que se conoce como *Estudios Psicológicos y Etnológicos sobre la Música*, se publicó en 1887 en Alemania, por Simmel. Este filósofo y sociólogo fue uno de los pioneros en pensar de forma crítica el concepto de cultura. Además, consideró la música como una forma de comunicación integrada en las estructuras de las relaciones sociales.

El musicólogo Jules Combarieu hizo grandes aportaciones a la sociología. Su principal ensayo es *La Música, sus Leyes, su Evolución* (1907). Esta obra consiste en un análisis de una sonata de Bach, donde además de usar el análisis musical también examina las referencias a la realidad social.

Max Weber publica *Los Fundamentos Racionales y Sociológicos de la Música* (1921), como apéndice de un ensayo llamado *Economía y Sociedad*. Según él, la cultura occidental se caracteriza por una progresiva racionalización y el dominio del material sonoro es parte de esta. Por tanto, en la música culta occidental encontramos la culminación de ese proceso (Salmerón y Noya, 2015).

En los años 30 sobresalen tres corrientes:

1. Historia Social de la Música, destacamos a Engels; esta corriente se produjo, sobre todo, en Alemania.

2. La escuela Soviética que se preocupó, en especial, de los significados asociados a la música.

3. La corriente de Adorno, era judío y vivía en Alemania, con lo cual en la II Guerra Mundial se fue a EE.UU. También es conocida como Escuela de Frankfurt. Adorno tenía una visión muy pesimista de la cultura de masas, probablemente se deba a que en América no consiguió demasiada adaptación. Dice que solamente algunas corrientes vanguardistas son capaces de asumir la función que el arte debe hacer, la función de crítica a la Sociedad. Enjuicia las condiciones de la música de masas, que es producida y consumida. Las tesis de Adorno, hoy en día, son fáciles de criticar, pero lo cierto es que, en su tiempo, fue una gran contribución, su manera de enfocar y plantear preguntas. Sus ideas, tuvieron una amplia aceptación, sobre todo en el ámbito de la música culta. Una de las críticas proviene de Noya (2017), diciendo que Adorno “no tiene ideas o enfoques originales y deslumbrantes” y reprocha su elitismo en música:

“Lo que realmente es incontestable es el elitismo de Adorno como músico y apologeta de las vanguardias del siglo XX. Esa sombra se proyecta en su crítica despiadada de la música tonal, sea culta o popular..., resulta difícil ser más negativo y pesimista” (Noya, 2017: 442).

La música se deja influenciar por la sociología general, destacando el concepto que introduce el filósofo y sociólogo polaco-británico Bauman (2012) de “vida líquida”, que refleja la precariedad e incertidumbre constantes que hay en la sociedad, que no quiere compromisos estables. Dice que el concepto de cultura, aunque fue acuñado en el siglo XVIII como un “modelo abreviado de referirse a la gestión del pensamiento y el comportamiento humanos”, sin embargo, al siglo siguiente “el modo en que un tipo de conducta humana regular y <<normativamente regulable>> difería de otros tipos gestionados de manera distinta”. La cultura es equivalente a una declaración de intenciones.

Todo lo humano está impregnado por lo social y hace que la sociología abarque el estudio de todos los aspectos de la vida humana. En el caso de la música se necesita un campo de estudio de la sociología diferente a las otras ramas, como la historia o la musicología porque es algo circunstancial, en cada época el conocimiento se parcela de forma diferente, ya que la realidad se estudia aparte por no poderla abarcar, al igual que conoce su conocimiento.

Desde hace varios siglos en la cultura occidental ha habido una tendencia a considerar la música como algo diferente de otras actividades y como algo que tiene que ver cada vez más con lo individual que con lo colectivo. Por tanto, como fruto de esas circunstancias particulares, hoy en día tenemos unas disciplinas, como la sociología de la música y lo que el sociólogo debe investigar son acciones, eventos, enfoques, puntos de vista, creencias..., intentando ser imparcial, saliéndose de su cultura particular y viviéndola desde el exterior, mediante una especie de escepticismo constructivo.

Ulrich Michels presenta las excelencias de la teoría musical frente al hábito tradicional, resumida en el *Atlas de Musicología*. Sostiene que

“Durante el siglo pasado⁴⁹, el concepto más general de teoría musical (su contrario: la práctica musical”) experimentó una restricción que no concuerda con el concepto griego original de la teoría en cuanto <<contemplación>>, <<examen>>...” (Michels, 1991: 13).

La musicología se centra en la científicidad de la música, en la investigación, pudiendo hablar de musicología histórica (Historia de la música: Forkel, Fétis, Ambros, Spitta) y de musicología sistemática (Helmholtz, Stumpf, Sachs, Kurth). (Michels, 1991: 13). Los campos que abarca la musicología son los siguientes:

- Acústica musical: fundamentos físicos de la música.
- Biografía: profundiza en la vida y obra de los músicos (prioridad de la musicología del siglo XIX).
- Composición: estudia las obras en su armonía, melodía, ritmo, forma... (teoría).
- Construcción de instrumentos: restaura, construye otros tanto existentes como de nueva creación.
- Crítica musical: se dedica a evaluar la ejecución de las obras.
- Estética musical: se pregunta sobre lo bello en la música
- Estilística: características de los géneros, que manifiestan el estilo musical

⁴⁹ Hay que tener en cuenta que esto lo dijo Michels en el siglo XX, luego se refiere al siglo XIX.

- Etnología musical: estudia la música característica de los pueblos contemporáneos, extraños o extinguidos.
- Filosofía de la música: se pregunta sobre la naturaleza esencial de la música⁵⁰.
- Fisiología vocal e instrumental: estudia el aparato fonador, del oído y de los instrumentos: movimientos del cuerpo y la técnica instrumental.
- Fuentes: se basa en los textos musicales y otros, para reconstruir la historia.
- Iconografía: se centra en el estudio de las imágenes musicales.
- Notación: estudia las diferentes maneras de anotar la música.
- Organología y organografía: estudia los instrumentos musicales en su proceso total.
- Pedagogía musical: en sentido teórico; problemas de educación musical, objetivos y métodos.
- Praxis interpretativa: estudia la relación entre el texto escrito y el resultado sonoro: comprobar la realidad musical en la historia.
- Psicología de la audición y de la música: procesos mentales durante la audición y de los efectos que produce la música.
- Sociología de la música: aplica planteamientos sociológicos a la música, en cuanto arte social.
- Teoría musical: conocimiento teórico de la música.
- Terminología: estudia los conceptos relacionados con la música: historia, géneros, composición, estilo..., para unificar nomenclatura y criterios. (Michels, 1991: 13).

⁵⁰ La filosofía de la música estudia no sólo la ejecución o interpretación de la música, sino también las formas de entenderla, además de sus relaciones con la poesía, estética y literatura; analiza la música en todos sus aspectos: culturales, artísticos, técnicos, científicos, sus relaciones con el lenguaje, las ideas musicales desde su más mínima esencia, llamadas por Gustavo Bueno “glomérulos” = “unidades morfológicas de la música”, etc. (Chuliá, 2018 y 2022).

El siguiente cuadro resume en un solo golpe de vista los campos parciales y las ciencias auxiliares de la Musicología, según Michels (1982).



Musicología histórica

Musicología sistemática

Musicología aplicada

6.2. La Musicología en Europa

Mesa, en su tesis doctoral, resalta el hecho de la institución de los conservatorios europeos, los cuales deben mucho a los antecedentes de la labor de la Iglesia, poniendo algunos ejemplos:

“Los conservatorios más tempranos pertenecían en Nápoles y Venecia a orfanatos, en los cuales las compañías de ópera podían encontrar cantantes prometedores, lo que motivaría en estas instituciones a vincular profesores de alto reconocimiento, como sucedía en Venecia con los compositores de *capella* de San Marcos” (Mesa, 2013: 91).

En el siglo XVI Roma tenía la Fundación de la Pontificia *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* (1585), con compositores de la talla de Palestrina, Corelli, Scarlatti... Llegó un momento en que los conservatorios se institucionalizaron, desligándose de las iglesias. Según Arnold (2021), los institutos aceptaron alumnos de música “de pago” para poder

atender a los huérfanos; la gran reputación que tenían estos centros por la calidad del profesorado (Vivaldi, Galuppi, Locatelli...), hizo que acudieran a tomar clases alumnos de la nobleza. Los conservatorios italianos se tomaron como ejemplo en el resto de Europa.

En Francia se creó el primer conservatorio de música secular, sin propósitos caritativos. En 1783 se había creado l' *École Royale de chant et de déclamation*, con alumnos de canto lírico y en 1792 se creó otra escuela, municipal, para instrumentistas de la guardia nacional, llamado l' *École de musique* (Gutiérrez, 2007: 67). En 1795 se fundieron las dos Escuelas en el *Conservatoire de Musique*. Ya en el siglo siguiente, en 1894 se creó la *Schola cantorum* de París, potenciando la música sacra.

Mesa (2013) constata que en el siglo XIX los alumnos seguían tomando clases particulares fuera de los conservatorios, pero que París creó diferencia por dos motivos:

- Establecer un plan de estudios y de exámenes, detallándolos.
- Instaurar la Cátedra de Historia de la música, existente en pocas escuelas europeas.

Si París buscaba el virtuosismo solístico, Praga, por el contrario, lo hacía con el *ensemble*; en 1811 llegó a formar orquestas de gran calidad. Viena destacó, a partir de 1812, por la interpretación de oratorios, por la *Gesellschaft der Musikfreunde*. En lo que respecta a España, ya hemos mencionado la fundación del Real Conservatorio de Madrid, por María Cristina (1830), año muy importante porque, a partir de ahí, se fueron creando instituciones afines en el país, como el reconocido Liceo Musical de Barcelona (1838) y durante la segunda mitad del siglo se fortalecieron los conservatorios, como el de Granada (1861), Málaga (1870) y Valencia (1879). Anteriormente no tenían el nombre de “conservatorio”. En 1883 apareció la primera Cátedra de Historia de la Música. En Sevilla se impartía la asignatura de Estética e Historia de la música, de la cultura y del arte, entre los miembros de la Real Sociedad Económica de amigos del país (1892).

6.2.1. Reflexión sobre la enseñanza reglada de la música en España

Si la enseñanza escolarizada obligatoria tardó en imponerse en España, mucho más aún la enseñanza artística, ya que no es obligatoria. Hemos comentado más arriba que el primer centro oficial o conservatorio donde se institucionalizó e impartió un título

oficial, reconocido, de Música fue en el Real Conservatorio de Madrid, en 1831. En Valencia ocurrió veinte años más tarde.

Fue en el siglo XX cuando más atención se prestó a estas enseñanzas, con tres planes de estudios: El del 42, el del 66 y el del 92 (LOGSE). Los dos primeros no obligaban a matricularse en un número determinado de asignaturas, sino que cada alumno lo hacía en lo que quería o podía, con arreglo a sus ocupaciones, ya que normalmente se estudiaba música al mismo tiempo que otros estudios; el plan LOGSE, que corresponde a la Ley Orgánica General del Sistema Educativo, del 3 de octubre /1990 (publicada en el BOE del día siguiente), estableció tres grados en las enseñanzas artísticas: tanto Música como Danza:

- a) Grado elemental: cuatro cursos de duración.
- b) Grado medio: tres ciclos de dos cursos académicos cada uno. El R.D. 756/1992 de 26 de junio establece los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio en música (B.O.E. de 27 de agosto) Y el R.D. 1254/1997 de 24 de julio, establece los de grado medio de las enseñanzas de danza (B.O.E. de 4 de septiembre).
- c) Grado superior: un solo ciclo con cuatro cursos de duración.

La novedad fundamental de la LOGSE fue la asimilación, en música, de las edades de comienzo y finalización de cada grado, haciéndolas coincidir con las enseñanzas de régimen general, de tal manera que al finalizar el grado medio se correspondiera con el título de bachillerato en enseñanzas artísticas y al finalizar el grado superior con el título de Grado en Música o en Danza, de ahí que se estableciera el mismo número de cursos que en la Universidad, para obtener el título de Grado por un Conservatorio Superior. Esto, aunque en principio parecía buena idea, trajo muchos fracasos en música, puesto que al finalizar el grado elemental pedían una formación muy fuerte y completa, para poder aprobar la prueba y pasar al grado medio (además, con *númerus clausus*, ya que, las distintas comunidades reconocen el derecho a estudiar música, pero no se reconocen la obligación de atender y asegurar la plaza a toda aquella persona que quiera estudiarla); y lo mismo sucedía al finalizar el grado medio, para acceder al grado superior (también con *númerus clausus*), que coincide con las pruebas universitarias para iniciar otra

carrera, por lo que se producía y se sigue produciendo mucho fracaso musical, dando como resultado abandonos de carreras profesionales musicales.

Ya en el siglo XXI, tenemos la LOE de 2006 (Modificada en la Ley Orgánica 3/2020 de 29 de diciembre, con el Calendario de implantación. Y la Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa.

En el preámbulo de la Ley Orgánica 2/2006 de Educación (LOE) leemos:

“En cada fase de su evolución, los sistemas educativos han tenido que responder a unos retos prioritarios. En la segunda mitad del siglo XX se enfrentaron a la exigencia de hacer efectivo el derecho de todos los ciudadanos a la educación... Lograr que todos los ciudadanos puedan recibir una educación y una formación de calidad, sin que ese bien quede limitado solamente a algunas personas o sectores sociales, resulta acuciante en el momento actual...”

El Artículo 3.1 de la citada Ley habla de la organización del sistema educativo en etapas, ciclos, grados, cursos y niveles de enseñanza y en el 3.2. se ordenan las enseñanzas que ofrece el sistema educativo, a saber:

- a) Educación infantil.
- b) Educación primaria.
- c) Educación secundaria obligatoria.
- d) Bachillerato.
- e) Formación profesional.
- f) Enseñanzas de idiomas.
- g) Enseñanzas artísticas.
- h) Enseñanzas deportivas.
- i) Educación de personas adultas.
- j) Enseñanza universitaria.

Estas diez enseñanzas tendrían que ser iguales en derechos, en cuanto a su acceso a poder estudiarlas, sin embargo, así como la enseñanza primaria y secundaria está garantizada y obligada para todo español, otras, como las artísticas, tienen el inconveniente de que no garantizan su estudio a nivel de enseñanza pública o subvencionada por el estado o autonomía a todo aquel que pretenda estudiar música desde

un punto de vista profesional, pues hay *numerus clausus*, por lo que deben superar una prueba para poder ingresar. En muchas ocasiones, si los padres no tienen dinero suficiente para preparar la prueba de ingreso, pues, aunque en teoría no hace falta tener conocimientos previos, en la práctica, si no se ejercita en ciertos aspectos de entonación, intensidad y ritmo, difícilmente podrá un alumno de ocho años superar la prueba específica. El único aspecto productivo que podemos extraer de estos estudios es que, al finalizar el grado medio se obtendrá el Título Profesional en Enseñanzas artísticas y al finalizar el grado superior, el Título Superior en Enseñanzas Artísticas, equivalente a todos sus efectos al de Licenciado universitario, según lo que establece el artículo 42.3 de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo.

Durante muchos años, el plan LOGSE no ha funcionado en Grado Medio, puesto que los conservatorios exigen mucho, para que luego los alumnos puedan superar la prueba de acceso a Grado Superior, como ya hemos comentado. Ocurría lo mismo en Bachillerato, ya que el estudiantado debía realizar una prueba de acceso a la universidad. Gutiérrez Barrenechea pone de manifiesto en su Tesis doctoral que en el actual sistema sólo terminan un 10% de los inscritos en Grado Medio, en cualquiera de sus vertientes: los que finalizan este grado “no tienen ninguna opción profesional con su formación” (Gutiérrez Barrenechea, 2005: 195), tras diez años de formación musical, motivo por el cual, se producen abandonos masivos.

Las instituciones deben aunar inquietudes y ponerse de acuerdo para compatibilizar y facilitar los estudios a los aspirantes. Ya han buscado algunas soluciones, como hacer uso de las convalidaciones para los alumnos que estén haciendo el bachillerato musical, pero a estas alturas aún no se ha resuelto esta problemática, de manera viable y definitiva.

6.2.2. La música en la Universidad

En lo que respecta a la enseñanza de la Música en la Universidad resulta chocante lo que sucede en España si se compara con otros países, e incluso, en la misma España, si acudimos al pasado. Nos llama poderosamente la atención cómo la música está representada en las universidades extranjeras, disponiendo las distintas Facultades de sus propias orquestas y coros, a pesar de no estar estudiando especializaciones musicales, demostrando, además, un alto nivel de interpretación.

En España, en la actualidad, sólo se ha prestado algo de atención en la Universidad a la Música en la carrera de Magisterio, con especialización para los maestros en Música. En realidad, se ha sufrido un retroceso, puesto que en el siglo XIII se podía estudiar música en la Universidad de Salamanca; Alfonso X incorporó en los Estatutos la enseñanza reglada de la música, en doble vertiente teórico-práctica. Fernández de la Cuesta lo confirma:

“Alfonso Décimo el Sabio, rey de Castilla, que fue quien fundó esta universidad, o al menos el que le dio un impulso decisivo, entendió que en ella no debía darse menos importancia a la música, en la que él tanto brilló, que a las demás disciplinas matemáticas, y que tan necesaria era la música especulativa como la práctica. Así pues, creó la cátedra de música para las dos secciones” (Fernández de la Cuesta, 2002: 266-7).

Tres siglos más tarde, esta Universidad contaba entre sus catedráticos con Francisco Salinas, durante veinte años (cargo entre 1567 y 1587). Destaca su Tratado *Siete libros sobre la música* (1567), por su contribución al estudio teórico de la música del siglo XVI (Rey García, 2000).

En la Edad Media se seguía un plan de estudios según el *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía). La Universidad de Alcalá, fundada por el Cardenal Cisneros en 1499, incluyó la música en los estudios, desde su fundación. Entre los catedráticos de música, destacó el profesor Pedro Ciruelo de Daroca, con la Cátedra de Prima de Santo Tomás, impartiendo Teología, Lógica, Filosofía y Música.

Gutiérrez Barrenechea resalta que la música en la Universidad se empieza a alejar con la muerte del catedrático de la Universidad de Salamanca Manuel Doyagüe en 1842, interrumpiendo el largo periodo de unión entre música y universidad. “desde ese momento las relaciones entre música y Universidad se caracterizan por un profundo desencuentro”. (Gutiérrez Barrenechea, 2005: 35-6). No es hasta ciento treinta y seis años después (1978), cuando la Universidad Autónoma de Madrid creó una Cátedra de Música para el compositor aragonés José Peris Lacasa, en la Facultad de Filosofía y Letras. Sin embargo, dentro de los estudios reglados de la música en la carrera de Magisterio, sí que se ha atendido un poco más, con la especialidad de Música; y el Grado de Licenciatura

en Historia y Ciencias de la Música. Según el Decreto 1440/1991, de 30 de agosto, en las escuelas de Magisterio se imparten los estudios conducentes al Título Universitario Oficial de Maestro especialista en Educación Musical.

Otro intento fue la publicación de la Orden 8 de octubre de 1984 (BOE, 17-12-84) por la que se aprueba el plan de estudios en la especialidad de Musicología, dentro de la sección de Historia del Arte, de la Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Oviedo.

“Las diferencias sobre el empleo de esta terminología dieron lugar a que la denominación Musicología se reservara a los estudios realizados en los conservatorios, pudiendo las universidades impartir el título universitario oficial de Licenciado en Historia y Ciencias de la Música” (Gutiérrez Barrenechea, 2005: 36).

En el curso 1987-88, fue pionero el programa de doctorado de Historia y Ciencias de la Música, creado por la Autónoma de Madrid, impulsado por el Catedrático de Música, José Peris y reconocido, definitivamente, en 1997, por la Resolución 21 de octubre de 1997, (BOE, 15-11-97) de la Universidad Autónoma de Madrid por la que se autoriza a impartir el Título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música.

6.3. La musicología aplicada

Dentro de la Musicología aplicada, y en la Ciencia de la composición, nosotros añadiríamos una especialidad muy interesante que se ha utilizado desde los primeros conatos del cine con el “cine mudo”⁵¹, que iba acompañado de música y poco a poco ha ido adquiriendo más importancia y es, precisamente, la atención que se presta a las *bandas sonoras*. El profesor Gómez Varas (2009) se pregunta tanto por las fuentes de inspiración como por los recursos extramusicales que utilizan los compositores en las distintas secuencias cinematográficas:

- Una forma es la de “plagiar” otras músicas:

⁵¹ La aparición del cine mudo coincidió con la Primera Guerra Mundial, el primer vuelo del hombre, los automóviles y la fotografía.



Se puede obtener una diferenciación más evidente a través de una nueva armonización:



Por último, cambiaremos algo la melodía y la armonización:

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Con una última variación del acompañamiento conseguiremos un cambio completo:

Two systems of musical notation for piano accompaniment with a vocal line. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The notation includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is marked with a '5' at the beginning of the second system.

- Otro recurso que emplean los compositores de bandas sonoras es el de copiarse a sí mismos, calificado por Gómez Varas (2009) como “recurso legalmente poco

comprometido”, poniendo el ejemplo de las “películas de Hans Zimmer: *Más allá de Rangoon* (1995), *Marea Roja* (1995), *La Delgada Línea Roja* (1998), y *El último Samurái* (2003), cuyos temas tienen una base melódica, rítmica y orquestal parecida”.

- Por último, la creación original. Gómez Varas (2009) dice que “hay que hacer un esfuerzo consciente para serlo (compositor original), y disponer de una gran información musical para conseguirlo”.

Hay compositores que sin tener grandes estudios reglados pueden poner música al cine, valiéndose: “de música ya grabada y sonidos muestreados, mezclándolos en el ordenador con programas multipistas, o programas separados que, manejados conjuntamente, puedan trabajar con pistas de audio y vídeo simultáneamente”. (Gómez Varas, 2009: 39-42).

Por otra parte, el compositor académico también puede utilizar los *Samplers*, *Muscore* y otros programas como el *Cubase*, *Finale*, *Sibelius*, etc. Lo bien cierto es que, gracias a la tecnología, con los ordenadores y la informática, se puede adelantar hoy en día mucho a la hora de componer una partitura, pues los programas se encargan de la secuencia que se pida: transportarla, transcribirla por movimiento contrario, localizar posibles “errores” armónicos, etc., hechos impensables hasta hace bien poco. Cuántas veces hemos pensado: “Si Bach levantara la cabeza, o Beethoven..., ¿se asustarían o se maravillarían, al comprobar la cantidad de tiempo que se podrían haber ahorrado, si vivieran en este siglo?”.

El profesor Gómez Varas insiste mucho en la posibilidad de componer música para el cine sin ser músico profesional, simplemente teniendo algo de buen gusto. Aquí tenemos otro ejemplo de la fina línea que separa tantas veces a la música institucionalizada de la música no especializada, simplemente, pensamos, que deben poseer, no obstante, ambos creadores, el carácter de musicalidad. Dentro de este mismo sector, de la musicología con interés en la composición musical, el profesor Falcó (2009) saca a colación la música aplicada al audiovisual más allá del cine, diciendo que es un aspecto olvidado dentro de la musicología y que merece atención, estableciendo los siguientes tipos:

1. El Cine

- a) Los cortometrajes: comparando el número de cortos y largos entre los años 2003 y 2006, según Falcó:

“En España cada vez son más los festivales especializados en cortos que, de hecho, superan con creces en número a los festivales dedicados a los largos..., un vistazo a las cifras facilitadas por el ICAA, relativas a la producción española” (Falcó, 2009: 52).

Año	Cortos	Largos
2003	137	110
2004	185	133
2005	161	142
2006	210	150

- b) Los bloques musicales: son tan breves que desaparecen de las ediciones discográficas, sin embargo, están ahí y son dignos de estudio.
- c) La careta de la productora o distribuidora, que es muy importante porque sirve para enfatizar la “grandeza” de la obra o de la empresa. En España tenemos el ejemplo del NO-DO (tanto para el título genérico como para la productora).
- d) El cine industrial hoy en día más utilizado para el vídeo. Oscilan entre “el reportaje informativo y la publicidad..., para promocionarse en círculos cerrados, como ferias internacionales..., reuniones para captar accionistas o socios capitalistas...” (Falcó, 2009: 54).
2. Otros medios Audiovisuales
- a) La televisión y la radio: en este medio encontramos multitud de manifestaciones musicales, como música para publicidad, sintonías, *singles*, caretas, molinillos o cortinillas, música para series, *tele-movies*.
- b) El vídeo (analógico o digital): medios informáticos: con videojuegos, soportes multimedia, páginas web. Para hacernos una idea de la cantidad de dinero que se mueve en este sector, veamos en el siguiente cuadro que

elaboramos, el ejemplo que pone Falcó en los años 2004 y 2005, observando que “el único sector que aumenta su facturación es, junto al discográfico, el de los videojuegos” (Falcó, 2009: 60):

Año	Videojuegos	Cine	Vídeo	Discos
2004	790 millones de euros 32%	691 mill. 27%	500 mill. 23 %	563 mill. 18 %
2005	863 mill. 35 %	627 mill. 26 %	470 mill. 19 %	480 mill. 20 %

6.3.1. La Musicología aplicada a los medios audiovisuales en España.

Ya que hemos hablado en el apartado anterior de la atención que progresivamente va dedicando la Musicología a la música para cine y otros medios audiovisuales, en España observamos cómo el interés ha ido parejo con el resto de Europa y EEUU. Podemos encontrar información con el profesor de la Universidad de Barcelona Josep Lluís i Falcó sobre compositores acreditados en las películas españolas estrenadas, recogidos los datos que proporcionan las productoras, así como un listado de las películas españolas estrenadas entre 2004 y 2006, indicando las fechas de estreno (Falcó, 2009: 69-81).

Fraile Prieto pone de manifiesto la importancia que ha adquirido la música para cine en España en el ámbito musicológico: “A estas alturas de siglo son múltiples los encuentros, trabajos de investigación, monografías, asignaturas regladas y grupos científicos que se aglutinan en torno a este tema” (Fraile Prieto, 2016: 11). Entre la década de 1980 y 1990 es cuando toma más importancia el estudio de los medios de comunicación, especialmente en el cine. El hecho de que la musicología tome interés en la música para cine es debido a varias causas, según Fraile (2016):

- La proliferación de las pantallas en el entorno cotidiano: conduciendo a tomar interés, incluso, por el pasado, desde el cine mudo -que, no obstante, tenía música- hasta la actualidad española, con el afán de querer recuperar el patrimonio.

- Interdisciplinariedad: vídeo musical, música y televisión, música y videojuegos, video-clips, anuncios...
- Globalización del mercado

Todo ello ha conducido a la organización de Congresos, con éxito creciente “hasta el punto de que la propia Sociedad de Musicología Española cuenta con un grupo de trabajo sobre música y lenguaje audiovisuales” (Fraile Prieto, 2016: 14). Sirva como ejemplo el Congreso de Música y Cultura Audiovisual, en la Universidad de Murcia (2016). Es un hecho que la música de cine hoy día está asentada en la Musicología española.

7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

7. 1. Discusión de resultados

Nos alegramos de haber realizado esta investigación sobre el institucionalismo de la música en la España inmiscuida, como otros países de Europa, en el Romanticismo, ya que hubo muchos factores que lo propiciaron, pero según algunos autores, como Schlegel, fueron tres, principalmente, tanto estética, moral, como políticamente, por varios motivos:

- Teoría del conocimiento de Fichte.
- La Revolución francesa.
- La segunda novela de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (de autorrealización).

Añadiríamos, para cimentar la idea de nación, en música, la del nacionalismo musical surgido en la mayoría de países europeos, donde intentan fomentar la música autóctona, las teorías de unidad de los hombres, de nación, tanto de Herder como de Fichte. Por último, el siglo XIX es institucionalista.

Resumiendo, los aspectos que extraemos del trabajo realizado son los siguientes en cuanto a los antecedentes del Romanticismo:

- ✓ Encontramos ya varios autores que en plena Ilustración defienden ideas románticas, a pesar de que reconocen dos méritos en el siglo XVIII: la ciencia y la revolución del sentimiento humano, son considerados por Berlin como “precursores del romanticismo”, como Hamann (creencia mística de la historia, en la naturaleza ya existía). Blake (identificaba amor al arte, veía a Locke y a Newton como aniquiladores del espíritu). Diderot muestra rasgos románticos: distingue entre el hombre artificial y hombre dramático, violento, que bien canalizado puede hacer obras de genio.
- ✓ Rousseau no se aleja tanto de la Ilustración como se pretende. En lo que sí se manifiesta romántico es en el temperamento. Pensaba que la verdad no estaba abierta a los hombres, aunque sean sensatos.
- ✓ Lenz se muestra romántico tanto en cuanto defiende la “acción”.

- ✓ Los dramaturgos Klinger (por su obra *Sturm und Drang*) y Leisewitz (por su obra *Julio de Tarento*).
- ✓ Goethe se identifica con el movimiento *Sturm und Drang* con su obra *Werther*.
- ✓ Herder es de gran importancia en el Romanticismo por sus doctrinas: “expresionismo”, “pertenencia” e “ideales”.

Entre los románticos destacamos a:

- ✓ Kant, se le puede considerar, aunque en algún aspecto es un “anti-romántico”, por su filosofía moral. Llama autonomía a la voluntad del hombre.
- ✓ Schiller piensa que el hombre puede elevarse por encima de la naturaleza. El hombre pasa por tres estadios: “salvaje” (necesidad), “bárbaro” (racional) y “arte” (jugador).
- ✓ Fichte da importancia a la libertad, contrapuesta a la necesidad. El hombre es “acción continua”. Precursor del nacionalismo.
- ✓ Un hallazgo del siglo XVIII que va a tener gran repercusión en la filosofía es el nacimiento de la Estética como ciencia, en 1750, con Baumgarten y su obra *Aesthetica*.
- ✓ Si en el siglo XVIII destaca la filosofía, en el siglo XIX lo que prevalece es la literatura y afines: novela, ensayo político, historia y arte.
- ✓ Wackenroder: se accede al arte por el sentimiento, no por el intelecto. La música es un lenguaje privilegiado, superior a las demás artes por su capacidad expresiva y su afinidad con el sentimiento humano. Fubini lo considera el primer romántico.
- ✓ Schelling: divide las artes en figurativas y de la palabra. La música tiene tres elementos: ritmo, modulación y melodía-armonía.
- ✓ Hegel: la música es el arte del sentimiento invisible. La música representa el ideal al que aspira todo arte, destacando su temporalidad.
- ✓ Schopenhauer: la música es una imagen directa del mundo. El mundo de la naturaleza y el de la música son “dos expresiones de una misma cosa”. Prefería la música pura.

- ✓ El novelista Stendhal establece calificativos que evoca la música, como felicidad y tristeza.
- ✓ Heine: hace una relación importante entre la música y el público.
- ✓ Músicos filósofos, como Berlioz: con él aparece el poema sinfónico; los sonidos describen sin palabras: *La sinfonía fantástica: episodio de la vida de un artista*. Liszt: da mucha importancia a la música programática. Wagner: incorpora términos como el de “arte total”, “melodía infinita”, “leitmotiv”. Para él, revolución es igual a regeneración, renacimiento, redención de la humanidad.
- ✓ Nietzsche: al principio su estética está vinculada a Wagner, luego se separan. La música se mueve en una dimensión metafísica privilegiada. Contraste en música ya que es, a la vez, arte figurativo (Apolo), como no figurativo (Dionisio).

En definitiva, encontramos que:

- ✓ El siglo XIX ha sido muy prolífico en pensamiento y en arte. En filosofía transcurren ideas vertiginosamente, coexistiendo corrientes fraguadas en el siglo XVIII, como el idealismo absoluto, el empirismo, que contrasta con el racionalismo; otras surgidas en el mismo siglo XIX, como el materialismo dialéctico, el nihilismo, el estructuralismo, el nacionalismo y el existencialismo, que se prolongan hasta el siglo siguiente.
- ✓ El siglo XIX acoge el descubrimiento de la Ilustración de incorporar la naturaleza en el arte.
- ✓ El XIX se conoce como el siglo de la consolidación de la “libertad”, pero también es el siglo de la “institucionalización”.

Reflexionando sobre las consecuencias en el siglo XX: el existencialismo de Sartre (defensa del individuo: “el hombre se hace a sí mismo”). Foucault (individuo es sujeto y objeto al mismo tiempo). S. de Beauvoir (defensa de las mujeres). Antes el hombre era “esencia” y la mujer “lo otro”. En cuanto a política: H. Arendt representa el republicanismo; Sartre el humanismo; S. de Beauvoir el feminismo; Foucault la biopolítica: saber y poder. En cuanto a teoría, tenemos a Husserl que considera libres a todos los hombres, no solo al que investiga; el escepticismo, que piensa que la verdad no existe; el positivismo: el único conocimiento auténtico es el científico. El estructuralismo:

Saussure, con su *Curso de lingüística general*, se trasladó el lenguaje a todos los niveles. Bataille pondera la libertad: soberanía individual. Foucault: tiene en cuenta lo que se dice y lo que no; lo impensado. Derrida: se escribe en presente, pero tiene que ser válido para el futuro. Otro aspecto del siglo XX es el desarrollo de la tecnología que lleva a filósofos como Heidegger a pensar que esto conlleva el final de la filosofía.

En lo que respecta al arte decimonónico, se va a ver influenciado por las circunstancias sociales, históricas y políticas: Pérdida del poder económico de la Iglesia; final del Antiguo Régimen; y participación de la burguesía en el poder estatal.

- ✓ Las artes que predominan en el siglo XIX son las literarias y la música, compitiendo, a veces, sobre cuál es mejor. Novalis ve en la música “el límite” al que se debe acercar la literatura. E.T.A. Hoffmann dice que la música busca “lo infinito”.
- ✓ Sentimiento de pesimismo, angustia: “Mal de siglo”: Beethoven, Chopin, Schumann, Goya, Delacroix y todos los románticos, en general.
- ✓ Desarrollo de la música nacional y del folklore autóctono.
- ✓ Desarrollo del virtuosismo pianístico, tanto intimista como exhibicionista: Schumann, Chopin, Heller... y Liszt, Henselt, Alkan..., respectivamente.
- ✓ Exaltaciones idealistas: Sentimientos de amor a los semejantes: Beethoven, Tolstoi, Schiller. Sentimientos nacionalistas, incluso, desde Beethoven.
- ✓ Idea de lo infinito e interés por el más allá: Wagner, Stoker.
- ✓ Amor a la mujer ideal: Bécquer, Espronceda, Schubert, Schumann.
- ✓ Evasión de la realidad hacia la Edad Media: W. Scott, Byron, Wagner, Chateaubriand, Novalis...; temas exóticos: V. Hugo, Chateaubriand, W. Irving, E. Grieg; huida hacia temas mitológicos y recreación de autores teatrales del siglo XVII: óperas, obras de Calderón, Lope de Vega, Shakespeare; temas fantásticos: Berlioz, Wagner, Byron, W. Scott; neogoticismo en la arquitectura: Violet le Duc; creación de nuevos géneros: poema sinfónico de Berlioz, drama musical de Wagner; novela histórica y leyendas: Bécquer; pequeñas formas como nocturno, momentos musicales: Chopin, Mendelssohn.

- ✓ Teatro lírico: dos estéticas contrapuestas: ópera lírica o melódica: Verdi y ópera sinfónica o dramática: Wagner (a quien no le gustaba el término ópera, lo sustituye por el de drama).
- ✓ Fusión de las artes: Wagner, Liszt, Berlioz, Bruckner. Frente a la apuesta por la no fusión de las artes: Verdi, Schumann, Brahms, Hanslick...
- ✓ El compositor romántico se presenta como “libre” (a excepción del autor de teatro: ballet, que vive de encargos), buscando para su supervivencia nuevas vías:
 - Asociacionismo: orquestas, sociedades de concierto, bandas de música...
 - Críticas de conciertos en periódicos y revistas.
 - Intérprete virtuoso.
 - Ampliación de orquestas. Aparición de un nuevo divo: el director.
 - Derecho de autor y de interpretación (ya reclamado por Beethoven).
 - Aparece un nuevo público, burgués, que busca música fácil de entender. Fubini (2005) reflexiona en un breve recorrido histórico, analizando cómo estaba la situación sobre los espectadores que escuchan música a lo largo del tiempo y, hablando de que, en la Antigüedad, Grecia ya hacía una diferenciación entre el intérprete y el oyente. En la Edad Media, quienes interpretaban y escuchaban música eran las mismas personas, que estaban relacionadas con la Iglesia. En el Renacimiento hay un incremento de la música fuera de las Iglesias, se hace mucha más música instrumental. Hay una diferenciación mayor entre el público y los intérpretes.
 - Un nuevo tipo de público exigirá una clase de música más de su agrado y los compositores empezarán a crear obras pensando más en el público que “en su forma de componer” por lo que a veces tenían que ser más sencillas para que fueran comprendidas por todo el mundo.
 - En la “nueva música” lo importante es agradar al público intentando que la obra conmueva y llegue a deleitar al oyente.
 - Para Zarlino la obra agrada al público si esta está constituida con una buena armonía y si es coherente con el discurso musical (si hay relación del texto con la música).

- ✓ En el siglo XIX aparece la Musicología: con interés científico por el pasado y por todos los aspectos vinculados con la música, especialmente por la vida y obra de los músicos.
- ✓ Nacionalismo musical, en los distintos países, poniendo en valor lo autóctono, lo propio, tanto a nivel personal como al de nación.
- ✓ Ponderación de la educación: los estudios de música se institucionalizan en centros oficiales.
- ✓ Impresionismo musical y pictórico, en Francia.
- ✓ Naturalismo literario y musical. Alejandro Dumas, hijo: *La dama de las camelias*, llevado a la ópera, por Verdi, con el título *La Traviata*.
- ✓ Einstein califica el final de siglo como un “carnaval” de estilos.

En España, al igual que en el resto de Europa, tenemos un panorama muy convulso: tres borbones destronados, dos breves cambios de dinastía, varias regencias, brevísima República, guerras civiles, guerras napoleónicas, varias desamortizaciones, la de Mendizábal arruinó la Iglesia (y con ello, multitud de puestos musicales).

- ✓ Se institucionalizan los estudios de música a nivel oficial, con la creación del primer Conservatorio de Música, en Madrid, por M^a Cristina (esposa de Fernando VII), en 1830. En Valencia, en 1850 y en Barcelona en 1886.
- ✓ Construcción del Teatro Real de Madrid, en 1850.
- ✓ Inclusión de la Música en Bellas Artes, en 1873.
- ✓ Centralismo en Madrid. Proteccionismo: subvenciones desde la capital al resto de provincias españolas.
- ✓ España se pone de moda en el último tercio del siglo XIX y los demás países escriben y componen obras de temática española.
- ✓ La zarzuela se impone como el género preferido por los españoles.
- ✓ Aparece el “Teatro por horas” o “por secciones”: género chico.
- ✓ El auténtico nacionalismo español se da a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

- ✓ Gallego divide el siglo XIX musical español en tres tercios, aproximadamente:
 - 1800 - 1833: El más dramático. Predomina la música clásica (estilo Rossini).
 - 1834 - 1868: Clima romántico (copian operistas italianos).
 - 1869 - 1900: Estabilidad musical. Se camina hacia un arte nacional.
- ✓ Michels (1992), divide el siglo XIX europeo, prácticamente, en cuatro partes o periodos:
 - 1800 - 1830: Romanticismo temprano.
 - 1830 - 1850: Romanticismo pleno.
 - 1850 - 1890: Romanticismo tardío.
 - 1890 - 1914: Fin de siglo.

El asociacionismo va a ser otra seña de identidad del XIX; destacamos los siguientes aspectos:

- ✓ Herder ya anuncia la necesidad de pertenencia a un grupo.
- ✓ Fichte apuesta por el hombre libre, con necesidad de otros hombres (unidad orgánica).
- ✓ Beethoven reclama que debería haber una organización única que gestionara las obras de los compositores.
- ✓ Círculo de Jena (entre 1797 y 1804), se corresponde al primer romanticismo en Alemania.
- ✓ En el siglo XIX la música se mantuvo gracias a las clases medias. La aristocracia solo promovía la ópera y el ballet.
- ✓ En el arte se crean varias agrupaciones, a nivel orquestal, camerístico, pictórico...; son famosas las schubertiadas, donde el protagonista era Schubert. Destacamos, dentro del Nacionalismo: el “Grupo de los cinco”, ruso. A finales del siglo XIX y primeros del XX: el “Grupo de los seis”, francés. Y el grupo artístico: “El jinete azul”, que recibe el nombre por un cuadro de Kandinski.
- ✓ En 1864 se crea la Cruz Roja Internacional. En 1883 la Sociedad sueca de la Paz.

En España se producen muchas asociaciones: políticas, religiosas y artísticas, como recurso de supervivencia. Las asociaciones españolas van a ser, al mismo tiempo que en el resto de Europa, una constante común en el siglo XIX, especialmente a partir de la década de los 40 (en 1839 se publica la Real Orden por la que se permite el asociacionismo en España), como fruto de una búsqueda de posibles salidas profesionales a los compositores e intérpretes.

- ✓ En 1836 se prohíben las asociaciones de trabajadores.
- ✓ Recordemos que, con la Desamortización de Mendizábal, se toman dos medidas: la expropiación de los bienes de la Iglesia y el fomento de las asociaciones, que sirvieron de ayuda a muchos nuevos desempleados.
- ✓ En 1839 se vuelven a legalizar.
- ✓ Se crean las Sociedades de Socorros Mutuos.
- ✓ Se van formando las Uniones Musicales (bandas de música).
- ✓ Un claro antecedente de la Sociedad General de autores lo tenemos con el Mentidero de Representantes, del siglo XVI.
- ✓ En 1844 se crea la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles.
- ✓ En 1875 la Asociación General de Escritores y Artistas Españoles y otros intentos, como en agosto de ese mismo año la Sociedad de autores Dramáticos Españoles, donde ya se habla del Derecho de Propiedad.
- ✓ En 1881 la Sociedad Lírico-española, con sede en el Teatro Apolo, donde los creadores entregaban sus obras a cambio de una cantidad y perdían los derechos de autor.
- ✓ En 1886 se crea el Certamen Internacional de Bandas de Música, de la Feria de julio de Valencia, convocado por el Ayuntamiento de Valencia.
- ✓ Se forma el “Grupo de los tres” (Generación del 98), integrado por Pío Baroja, José Martínez Ruiz (Azorín) y Ramiro de Maeztu, quienes pretenden equiparar España al resto de países europeos.
- ✓ A finales del siglo XIX había en Madrid tres casas editoriales: Fiscowich, Hijos de Eduardo Hidalgo y Luis Aruej.

- ✓ Zarzuela: género nacional por excelencia es reclamado por el público en general y reúne a grandes masas. Género chico: zarzuela de un acto.
- ✓ En 1890 se creó el embrión de la futura Sociedad de Autores.
- ✓ En 1892 se funda la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, que funcionaba con acciones. Fiscowich fue el mayor accionista.
- ✓ Ruperto Chapí, estuvo muy concienciado en todas las agrupaciones y asociaciones que se crearon a finales del siglo XIX, en las que tenía algo que ver la música, empeñado en luchar por defender los intereses de los jóvenes compositores, ya que él lo había sufrido personalmente.
- ✓ Chapí tuvo enfrentamientos muy duros con Fiscowich, que le valieron cerramientos de teatros. El compositor reanudó relaciones con el Apolo, Arregui y Aruej.
- ✓ En 1896 se fundó la Asociación Lírico-Dramática.
- ✓ Chapí propuso en 1896 que la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música pudiera encargarse del cobro de los derechos de representación de las obras, hecho que quedó fortificado cuando tres años más tarde, Sinesio Delgado cesó las relaciones con sus editores y nombró como único representante a la Sociedad.
- ✓ Chapí se sumó a la propuesta de Sinesio Delgado y el 16 de junio de 1899 se firmó ante Antonio Turón y Bosca, notario de Madrid, la constitución de la Sociedad de Autores Españoles.
- ✓ En el siglo XIX hubo en España dos lugares donde poder estudiar composición oficialmente: en Madrid (desde 1830) y en Valencia (desde 1850).
- ✓ A finales del siglo XIX se consolidaron, pues, los derechos de los autores que venían siendo mínimos o inexistentes.

Es un hecho que el hombre del siglo XIX tiende a asociarse, formando agrupaciones que, en determinados casos, van hacia la búsqueda de la institucionalización, como es el caso de las Bandas de Música. Y en otros, forman

instituciones consolidadas, respaldadas por el sistema educativo, como sucedió con los estudios de música en España, a partir de la creación del primer conservatorio en Madrid.

Con la institucionalización, cabe reflexionar sobre el hecho de que el hombre creador del siglo XIX:

- Por una parte, reclama libertad individual para hacer lo que quiera y como quiera (rompe normas, moldes) y, por otra, se empieza a afiliarse a asociaciones que persiguen un mismo fin (toda afiliación implica sujeción a unas normas), si bien, esto último se debe a una necesidad mayor, ya que la Iglesia abandona muchos puestos que antes ofrecía a músicos, por la Desamortización de Mendizábal. Hombre libre vs. Hombre asociado.
- Como consecuencia de la defensa del Yo personal, también viene la defensa de lo autóctono, del folclore, con el Nacionalismo en toda Europa.
- Nos planteamos el interrogante sobre si el artista creador-compositor llega a ser libre totalmente.
- La evolución de la música en la España del siglo XIX es pareja al del resto de Europa, produciéndose, sucesivamente, una evolución que va desde los compositores que aún continúan con el estilo clásico, pasando por el romántico y, finalmente, por el nacionalista, defendido por Pedrell y al que se suman muchos compositores posteriores.
- A final de siglo surge otro término, el de Impresionismo, que lo que hace es “auscultar” las sonoridades y reflejarlas (Chailley).
- La institucionalización es una palabra polisémica, ya que se puede aplicar a varias circunstancias: a) estructuras educativas, b) organismos especializados, c) movimientos y d) espacios públicos. Al siglo decimonónico se le puede calificar de institucional, puesto que hemos comprobado cómo va tomando tildes legales en cada una de las acepciones de este vocablo polisémico.
- Cabe señalar el acercamiento progresivo entre música tradicional, que se caracteriza por el anonimato, no tiene normas y va cambiando lentamente, al ser de transmisión oral y que, al institucionalizarse, surge una ciencia, la Etnomusicología, que se encargará de anotarla y, por consiguiente, deja de cambiar.

- Las sociedades musicales (bandas de música) constituyen un puente entre la tradición y la institucionalización.
- Las bandas de música nacieron con una base arraigada, pues, en la tradición, en contraposición a la música institucionalizada, con pretensiones de profesionalizar la música.
- Las sociedades musicales han crecido hasta tal punto que algunas han perdido el carácter de “popular”, convirtiéndose en profesionales, pudiendo diferenciar entre las bandas municipales, mantenidas por los Ayuntamientos con músicos profesionales, es decir, titulados, y las bandas “amateurs”, que no pretenden la especialización, sino pasarlo bien con la música, aunque muchas de ellas se pueden considerar “semi-profesionales”, puesto que imparten estudios reglados de Conservatorio a los educandos, normalmente hasta grado elemental, pero otras llegan, incluso, hasta grado medio.
- Las Sociedades musicales pueden influir en la transmisión de la música, y preservación del patrimonio musical, pudiendo darse varios factores, como el de dejadez, que hace que se pierdan partituras, como el de demasiado celo en la custodia, o sea, efecto *Gollum*, que impide la difusión de la misma
- El interés científico por la música viene desde la Antigüedad. Recordemos el *Quadrivium* (Música, Aritmética, Astronomía y Geometría), sin embargo, la Musicología nació en el siglo XIX. En 1863 ya se ve como una disciplina racional, con interés más allá de la interpretación (Friedrich Chrysander).
- Siempre ha habido una interdisciplinariedad: música y religión, música y sociedad, música y filosofía, música y política, música y antropología, música y psicología, música y matemáticas..., música práctica y música teórica, música y cine, música y nuevas tecnologías, etc.
- La Musicología abre camino al campo profesional de los músicos, puesto que va a estudiar la música desde el punto de vista teórico-científico.
- La sociología también estudia las sociedades musicales desde un punto de vista científico. Las bandas han despertado interés en la Sociología de la Música, ya que

ésta se solapa con la Etnomusicología y con la Musicología (Historia social de la Música e Historia de la Música).

- La importancia del público es interesante desde la Antigüedad, desarrollándose este concepto a partir del Renacimiento, diferenciando entre los términos “escuchar” y “oír”, influyendo también el hecho de la utilización y potenciación de lenguas vernáculas, que hace que el público entienda lo que se está diciendo.
- La continuación de la Escuela de Adorno se desarrolló en la Escuela de Frankfurt: los filósofos y sociólogos tendrán en cuenta el contexto social, histórico y económico del que surgen los temas.
- Hay que destacar la evolución de la cibernética en cierta contradicción con la evolución de las bandas, orquestas y conjuntos.

7.2. Conclusiones

Tras todo lo investigado, las conclusiones más relevantes que podemos resaltar son las siguientes:

- El siglo XIX no es romántico, únicamente, sino que abraza, amplía y desarrolla muchas ideas de siglos anteriores, no solo del XVIII. Así, vemos exaltaciones de la mitología, la Edad Media, etc., tan característico del romanticismo. Se puede decir que el Romanticismo recupera la Edad Media.
- El cenáculo de Jena (1797-1804), se identifica con el primer romanticismo de Alemania, tiene el mérito de hacer de la filosofía el motor de la literatura y de ésta una forma de expresión de la razón.
- Si en el siglo XVIII predomina la filosofía, en el XIX es la literatura y la música, no obstante, hay interrelaciones con la filosofía muy interesantes, lo que demuestra esto es que el hombre y su libertad participan en la historia en general y en la filosofía y en la música en particular.
- El nacimiento de la Estética como ciencia a mediados del siglo XVIII -término consolidado por Baumgarten en 1750-, tuvo mucho que ver con el interés científico de la música, en el siglo siguiente.

- En el siglo XIX -siguiendo la costumbre de mediados del siglo anterior, desde que surgió la Estética como ciencia-, hay enfrentamientos o luchas estéticas artísticas y filosóficas.
- En el Nacionalismo musical europeo, los compositores llegan a venerar la música autóctona hasta tal punto que la elevan al rango de música sinfónica en sus obras, perpetuando, así, melodías populares.
- Desde la filosofía, también se cimentan o se ponen las bases del nacionalismo, por ejemplo, Fichte ve al hombre en comunión con otros hombres, los de una misma nación.
- El siglo XIX es clásico, romántico, asociacionista e institucional.

Centrándonos en España y partiendo de la base de que el poder era centralista, Madrid distribuía todas las subvenciones culturales. Sus características más sobresalientes son:

- La institucionalización es un término polisémico y recurrente en muchos casos, ya que se puede aplicar no sólo a la enseñanza de la música en conservatorios, de manera oficial, sino también a otros aspectos, tales como teatros especializados, movimientos artísticos y espacios públicos, empleando todos ellos el término de “institucionalización”, en el momento en que toman cuerpo o se consolidan.
- La enseñanza reglada de la música tardó mucho tiempo en institucionalizarse en España y hoy en día aún no se han consolidado los estudios de manera óptima. En el siglo XVIII era la Iglesia el organismo que tenía los estudios más institucionalizados en cuanto a música (donde, además, se ofrecían a los músicos enseñanzas en otras materias, dándoles una formación completa).
- En la primera mitad de siglo, se crea el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1830). Y en la segunda, el Conservatorio Superior de Valencia (1850). Son los dos únicos lugares donde se puede estudiar composición de manera oficial durante muchos años, hasta que en 1886 también se crea el de Barcelona. Luego se van fundando en otros centros oficiales en España. El modelo de enseñanza que adoptaron era el italiano.

- Los planes de estudio creados en el siglo XIX sirvieron para ese momento histórico y tienen su importancia, por ser lo único que había oficial, pero en la actualidad, en los conservatorios españoles han quedado obsoletos. Como los estudios no constituyen enseñanza obligatoria, es preciso que las instituciones políticas y gubernamentales lleguen a un consenso para compatibilizar estos estudios y se reduzca el fracaso musical, a pesar del interés por estudiar esta enseñanza artística.
- Ha habido empatía entre las Asociaciones musicales (Bandas de música) y la música culta, de tal manera que las bandas han terminado pidiendo los créditos oportunos para impartir enseñanza reglada, buscando una futura profesionalización de los educandos.
- Del mismo modo, los Conservatorios de música han terminado por estudiar la música tradicional, de manera oficial o científica, sobre todo a través de la Musicología y de la Etnomusicología.
- La figura del público es muy interesante en el último tercio del siglo XIX, puesto que se toma conciencia de su importancia, llegando a influir, incluso hasta en la libertad del creador, pues tiene que supeditarse a la voluntad de este.
- La Musicología ha afectado mucho a la profesionalización de la música, en positivo, puesto que se ha estudiado con una mirada científica.
- La institucionalización de los estudios musicales, en un primer periodo podríamos considerar que ha sufrido un retroceso -de ahí que resurja en el siglo XIX-, puesto que, en la Edad Media, a partir del siglo XIII, con Alfonso X el Sabio, en la Universidad de Salamanca, se le daba mucha importancia, en su doble vertiente: teórico-práctica. En el siglo XVI gozaba de gran prestigio. A finales del siglo XV (1499), la Universidad de Alcalá también incluyó la música en sus planes de estudios.
- A partir de 1842 la música se empieza a alejar de la Universidad, con la muerte de Manuel Doyagüe, profesor de la Universidad de Salamanca.
- Desde entonces, la música se separó de la universidad y se impartió exclusivamente en los Conservatorios (expidiendo el título Superior, equivalente

a Título de Licenciado, primero y Grado, después), hasta el año 1978, en que la Universidad Autónoma de Madrid nombra Catedrático al compositor José Peris Lacasa.

- En 1984 se aprueba el plan de estudios en la especialidad de Musicología, dentro de la sección de Historia del arte (Facultad de Geografía e Historia), de Oviedo. El Título correspondiente era el de Historia y Ciencias de la Música.
- En 1997 la Universidad Autónoma de Madrid ya imparte el Título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música.
- La Musicología se centra en la científicidad de la música en la investigación, con dos vertientes: histórica y sistemática. Los campos que abarca son: Acústica, Biografías, Composición y Recuperación de obras, Construcción de instrumentos, Crítica musical, Estética, Estilística, Etnología, Filosofía de la música, Fisiología vocal e instrumental, Fuentes, Iconografía, Notación, Organología, Pedagogía, Praxis interpretativa, Psicología de la música, Sociología de la Música, Teoría musical y Terminología.
- Especial importancia adquiere la Musicología aplicada, a partir de la aparición del cine mudo, que, sin embargo, sí que le aplican música, siendo objeto de estudios profundos, no sólo del cine, sino también de la radio, bloques musicales, caretas, cine industrial, televisión, vídeos, anuncios, etc.
- La tecnología ha proporcionado un avance muy importante, con los ordenadores, la informática y los distintos programas que se pueden encargar de componer, cambiar, y organizar las composiciones musicales de muy diversas maneras.
- Para cada una de las especialidades existe una Sociología, compartiendo algunas parcelas con la musicología y solapándose con la etnomusicología, con tres facetas diferentes: la Sociología de la música, la Historia de la música y la Historia social de la música. La música es interesante para la sociología en su aspecto cultural.

Las conclusiones más importantes en el proceso de institucionalización de la música española en el siglo decimonónico son las siguientes:

La Guerra de la Independencia española supuso el despertar de la madurez política del pueblo español, provocando una fractura en la unidad política. El siglo XIX supuso un declive en España para la Iglesia y para los músicos, debido a la Desamortización, pues al confiscar todas sus propiedades a aquella, ya no pudieron sostener tantos coros, maestros de capilla, instrumentistas, y directores, al igual que las escuelas de formación general, no solo musical, como tenían. No hay que olvidar que estamos ante una política centralista.

Los músicos se ven obligados a asociarse, con intereses comunes, para organizar conciertos, tanto de música de cámara como de orquestas, coros y bandas, además de continuar el divo como solista. El asociacionismo también es un recurso importantísimo para la nueva clase social que surge, la burguesía, y para los artistas, en general, que pretenden vivir “libres” y sin depender de mecenas. El asociacionismo musical en España surgió, además, como estrategia política, para dar salida a tantos artistas que se quedaron sin empleo, legalizándose en 1839.

El asociacionismo en España cobra especial relevancia, pues desemboca en la creación de la SGAE, para proteger los derechos de los mismos. Con la fundación de la Sociedad General de Autores de España, tras un largo proceso de otras asociaciones, se consigue algo importante, que ya se venía reclamando durante toda la centuria: la protección de los autores y la defensa de los intereses de los jóvenes compositores, desempeñando un papel muy relevante, en este sentido, Sinesio Delgado y Ruperto Chapí. A mediados de siglo se puede hablar de la Edad de Oro de las agrupaciones militares y las no castrenses. Se institucionaliza, igualmente, la adquisición de conocimientos.

El compositor pasa de depender de la Iglesia y la aristocracia, a depender del público, en el siglo XIX, oyentes no profesionales, por lo que se produce una racionalización de la música, para que el público la pueda entender, con incorporación, incluso, de las lenguas vernáculas.

Hay una evolución paralela de las bandas de música -y coros- españoles, que nacen desde un sentido popular y sin pretensiones, proliferando mucho en el siglo XIX y, por otra parte, un intento de elevar la música al plano de profesional, institucionalizándola en centros oficiales, desde 1830, con el Conservatorio de Madrid. La primera cátedra se instauró en 1883.

El nacionalismo español viene de la mano de Pedrell, aunque despreciaba la zarzuela; tachar una música sinfónica de “zarzuelera” era la peor crítica que se le podía hacer. El género chico se encuentra dentro del “teatro por horas” y se ha convertido en la aportación más importante en España del siglo XIX. La zarzuela aprovecha temas populares, tanto cantados como danzados, España se pone de moda “cara al extranjero” y vienen muchos compositores a buscar temas de inspiración. Los compositores románticos adaptaban las melodías rurales a la escala mayor-menor o a los patrones métricos aceptados. En el siglo XIX podemos hablar de música nacionalista, donde intervienen expresiones musicales de su propio folclore, incluyendo la incorporación de instrumentos autóctonos. En definitiva, vemos que, con respecto a la música tradicional, va cobrando valor y los compositores del XIX y, después, del XX, buscan inspiración en el folclore autóctono.

La música española se institucionaliza o academiza, cobrando más reconocimiento por parte externa, de los políticos, y estableciendo planes de estudio, que consiguen que las carreras vayan considerándose y se profesionalicen. Sin embargo, los planes de estudios de los conservatorios, hoy en día, no son compatibles de llevar al mismo tiempo que los de las enseñanzas obligatorias, conduciendo a un fracaso escolar en los conservatorios, en la mayoría de jóvenes que no son capaces de compatibilizar ambas enseñanzas, hecho que es urgente solucionar por parte de los estamentos gubernamentales, pues en comunidades como la Murciana y la Valenciana, que son musicales por excelencia, es una pena que se pierda este gusto por el maravilloso arte del sonido. Colaboración que debe ser mutua, es decir, se deben sumar esfuerzos: por una parte, el gobierno debe favorecer el estudio de la música y, por otra, los músicos deben apostar por rendir al máximo y demostrar que son dignos de recibir dichos apoyos, puesto que reciben clases individualizadas.

El modelo de Conservatorio del siglo XIX sirvió sólo como arranque, en un intento de profesionalizar al músico, ya que antes no había algo en este sentido -o se había perdido- y el actual, no es válido como propuesta de foco educativo y cultural, que se dedica a formar buenos intérpretes, pero que debe contemplar otras salidas y que se deben estructurar desde la legislación, que tiene que implementar los cambios oportunos para conseguir resultados. Hemos comentado que los estudios de Grado Medio de

Conservatorio, no dan salida profesional, además del fracaso escolar, puesto que la carga lectiva es excesiva y los alumnos no pueden compatibilizar los estudios “obligatorios” con los de música, abandonando los estudios musicales en muchos casos. La finalización de Grado Medio, es como un bachillerato, por lo que, muchas veces, los alumnos terminan con un doble bachillerato y nada más.

Con la Musicología, la Etnomusicología y la Sociología de la música, se ha ido revalorizando cada vez más al músico y profesionalizándolo, al ser considerada como científica. Por otra parte, las músicas de tradición oral y las instrumentales de origen bandístico, también admiran a la música académica y buscan, de alguna manera, institucionalizarse. Se trata de una especie de empatía, de respeto y admiración mutuos, que hace a unos querer estudiarlos científicamente y a otros, buscar institucionalizarse para poder expedir títulos con validez académica.

La musicología, etnomusicología y sociología de la música han abierto nuevas vías de investigación, aún sin concluir, pues puede llegar a cotas insospechadas para conseguir una red de colaboración entre las distintas ciencias, uniendo esfuerzos y saberes, consiguiendo una proyección importante a nivel profesional. La musicología aplicada también abre nuevos caminos de profesionalización, como la música en el cine y otros medios audiovisuales. La implementación debe ser, pues, desde ámbitos científicos, sociales, profesionales e institucionales.

Otro aspecto, podríamos decir que, al estudiar todos estos hechos de manera sincrónica, parece o da la sensación, en determinados momentos, que el artista se ha sentido agobiado en muchos momentos del siglo XIX, pero desde un punto de vista diacrónico, vemos una consecuencia natural de todo lo ocurrido, con arreglo a sus circunstancias: el artista deja de pertenecer a un mecenas y tiene que ingeniárselas por su cuenta, cosa que, por otra parte, estaba deseando, caracterizándose por una búsqueda de la libertad, importancia a la voluntad personal, a lo “mío”, al sujeto o yo personal, y, por extensión, a los semejantes y a la Patria. Por eso busca el recurso de asociarse para conseguir más conciertos, hacer valer sus derechos...

Pero, si pensamos un poco más, vemos cómo el compositor se siente “liberado”, hasta cierto punto, de esa dependencia de un “mecenas”, en el siglo XIX, puesto que, en realidad, si antes dependía de la Iglesia o de un aristócrata, ahora va a depender del

público, que es soberano y quien tiene la última palabra. Y, yendo más lejos aún, cabe pensar si el compositor ha sido libre alguna vez, puesto que muchas veces tiene que trabajar, además, acuciado por el gobierno de turno, por lo que siempre será esclavo de algo o de alguien, incluso de sí mismo.

En definitiva, el proceso de institucionalización de la música ha sido muy largo, pasando por diferentes periodos de “crisis”, en los que se ha estancado, o incluso, ha ido hacia atrás. Recordemos la brillante trayectoria que tenían los músicos cuando podían formalizar sus estudios en la Universidad (finales del siglo XV y siglo XVI), Luego, se perdió esta oportunidad y salieron de las universidades, teniéndose que profesionalizar en los Conservatorios, con títulos equivalentes a licenciados o a graduados, en la actualidad (Real Decreto 1542/1994, de 8 de julio (BOE 9-8-1994). Sin embargo, las universidades españolas actuales van introduciendo, poco a poco, determinadas especialidades y compensando con los correspondientes títulos universitarios.

La institucionalización de los músicos no se completó en el siglo XIX y aún, en pleno siglo XXI, no se ha terminado de implementar al 100 % en España, puesto que, por una parte, las distintas especialidades no están totalmente contempladas en la Universidad y, por otra, las nuevas tecnologías están abriendo caminos y profesiones nuevas, a través de los medios audiovisuales, que, hoy por hoy, no se contemplan en los conservatorios y los alumnos salen con muy pocos recursos en sus salidas profesionales. Debería haber una programación abierta, amplia, que permitiera ir incorporando los nuevos derroteros por los que transita la música y que hay que conocer, para poder trabajar dignamente en el mundo de la música. No solo existe la enseñanza, que es a lo que abocan, aún, los conservatorios, hay colaboraciones con radios, televisiones, cine y otros medios audiovisuales, festivales, orquestas, ediciones de CD's, laboratorios musicales, técnicos de sonido, investigación, etc. estudios que realizan otros conservatorios europeos y que, de esta manera, están abriendo todo un mundo de posibilidades a los jóvenes músicos. En cuanto a los programas de gestión y dirección artística, no se contemplan en los conservatorios, sólo en algunas universidades. Si se pudiera cursar en los conservatorios, sería una ventaja el ser, además, músico.

Sin embargo, una cosa que sí está bien hecha, es que, los músicos que cursan el Grado Superior puedan hacer estancias en otros países, con Erasmus y programas

similares; de esta manera, se pueden enriquecer viendo lo que se hace en otros lugares, comparar los planes de estudio, etc.

Resumiendo, el siglo XIX ha sido decisivo en la consolidación de la institucionalización de los músicos en España, a muchos niveles: primeramente, como enseñanza reglada, es importantísima la creación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, por María Cristina, como hemos visto. En segundo, el nacimiento de la Musicología, que empieza a ver con interés científico los distintos aspectos de la música, ya no solamente práctica, sino también a nivel teórico. En tercer lugar, en el siglo XIX hay una proliferación de bandas de música municipalizadas, es decir, que el gobierno asume el mantenimiento de las mismas y hemos visto dos ejemplos, el de Murcia y el de la Comunidad Valenciana. Las bandas que, en un principio nacen en plan *amateur*, sólo para gozar tocando en común con otros músicos, poco a poco se van especializando, cada vez más, y se van acercando a la vida profesional o institucionalizada. De la misma manera, la música oficial, la de los conservatorios, va mostrando interés por las bandas y otras instituciones folclóricas, como corales y danzas, naciendo la Etnomusicología y la Sociología de la música con interés científico, produciéndose un efecto *feed-back* muy interesante, donde unas a otras se retroalimentan, urdiendo constantemente puntos de conexión en ambos sentidos: investigación, conservación de partituras, anotaciones de bailes para que no se pierdan... titulaciones, en fin todo un mundo que se va abriendo poco a poco.

Hemos hablado también, durante el transcurso del trabajo doctoral de la pretendida libertad del artista, vocablo tan de moda desde la Revolución francesa de 1789, llegándonos a preguntar si existe verdaderamente la libertad en el artista, en general, pero en especial en el siglo XIX, ya que el músico se rebela y se cree libre, pero, en definitiva, siempre ha vivido esclavo de algo o de alguien: iglesia, aristocracia, público y, en definitiva, de sí mismo. El asociacionismo del siglo XIX es un camino necesario para conseguir sus fines: tocar en grupos, conseguir conciertos... y, finalmente, que se reconozcan los derechos de autor, con la creación de la sociedad General de Autores, a final de siglo. Pero ello no obsta, para que los compositores, que les hubiera gustado hacer más música pura, con ejemplo de algunos cuartetos e incluso sinfonías, no se dedicaran todo lo que quisieran a esta faceta, porque el público demandaba zarzuelas y, sobre todo,

las del género chico, dentro del conocido “teatro por horas” (con duración de una hora), que eran zarzuelas costumbristas, con alusiones a fiestas y temas de todos los lugares de España.

Finalmente, queremos enfatizar que el proceso de institucionalización comenzado en el siglo XIX no ha terminado su trayectoria, o sea, no ha llegado a su meta, puesto que, en la actualidad, hay mucho abandono por parte de los músicos estudiantes en Conservatorios, al no poder compatibilizar las enseñanzas musicales con las enseñanzas obligatorias. Es necesario un mayor esfuerzo por parte de las autoridades políticas, a la hora de diseñar los programas educativos, teniendo en cuenta no sólo la parte de especialización práctica, sino que hay otras, como la pedagógica, investigación, la apertura a nuevos sistemas de grabación, creación de discos, gestión cultural, etc., que podrían ofrecer otras vías profesionales. Indudablemente, este esfuerzo debe realizarse con generosidad espléndida, igualmente, por parte del profesorado, que debe estar formado y actualizado, para ofrecer al alumnado todas las vías posibles de salidas profesionales, para ello, el gobierno debe ofrecer, igualmente, cursos de formación continua al profesorado.

Es una investigación que ha ido creciendo en interés, progresivamente, por los resultados obtenidos, ya que hemos ido comprobando que el siglo XIX fue decisivo para la institucionalización de la música y de los músicos; el asociacionismo también fue muy importante y permitió consolidar no sólo bandas y orfeones musicales, sino también a los compositores y sus derechos de autor.

8. OBJETIVOS CONSEGUIDOS Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

8.1. Objetivos conseguidos

Con respecto a los objetivos anunciados en la presente investigación, hemos de decir que los resultados han sido muy satisfactorios:

El título de la presente tesis es “El proceso de institucionalización de la música española en el siglo XIX”, para lo cual, el objetivo principal era “comprobar cómo llega a profesionalizarse el músico decimonónico” profundizando en el cómo y por qué se asocian, hecho que ha quedado totalmente demostrado, a nuestro juicio. Para ello, hemos pasado por los antecedentes que hubo en el siglo anterior; los que nacen en el siglo XVIII y mueren ya en el siglo XIX; los que nacen y mueren en el XIX; e, incluso, los que nacen en el XIX y mueren en el siglo siguiente.

Hemos estudiado los contextos filosóficos, artístico-musicales y sociológicos en el siglo XIX, que han ayudado tanto a comprender por qué llega el músico “libre” a asociarse, sin olvidar el trasfondo político que sufre España, con las famosas Desamortizaciones.

Investigamos el proceso de institucionalización de la música, elaborando un cuadro comparativo de la música tradicional, principalmente oral, con respecto a la música teórico escrita, que se profesionaliza en los conservatorios (siglo XIX) y en las universidades (siglo XX), viendo el proceso que han seguido ambas instituciones.

Completamos el trabajo con los Anexos: el Glosario de movimientos filosóficos y con la bibliografía utilizada; la enseñanza musical tal y como se encuentra hoy estipulada, con el rango de graduado en música (el mismo que la Universidad), cuando se terminan los estudios superiores en el Conservatorio; y completamos los anexos con un cuadro de los compositores más representativos del siglo XIX.

8.2. Futuras líneas de investigación

Como hay que acotar campos de investigación en el siglo XIX y a nosotros nos interesaba el proceso de institucionalización de los músicos en España del siglo XIX, pero, indudablemente, son muchas las vías que pueden ser objeto de interés posterior, como el escudriñar sobre los planes de estudios comparativos de las enseñanzas musicales

en distintos países europeos. Se hace urgente indagar sobre las implementaciones que han establecido otros países de la Unión Europea en los estudios musicales de los jóvenes y proponer la adecuación en España.

Otra posibilidad podría ser el estudio de las mujeres artistas del XIX, que tuvieron que pasar desapercibidas y muchas de ellas, incluso, tomar nombres supuestos de hombre, para no ser censuradas, como es el caso de la escritora Aurora Dupin, novelista que firmaba como George Sand y otras mujeres intérpretes e incluso compositoras, como Clara Wieck, pianista y compositora, más conocida como la esposa de Robert Schumann. Y tantas y tantas: Emilie Mayer, Josephine Lang, Paulina García Viardot, etc.

Con las tres ciencias de Musicología, Etnomusicología y Sociología, se abren unos campos de investigación muy interesantes, como, por ejemplo, estudiar los archivos de las Bandas y registrar todas las partituras que tienen, para que no terminen perdiéndose; estudiar las músicas tradicionales, el comportamiento social..., por lo que, pensamos que esta tesis puede servir para abrir futuras tesis doctorales; la catalogación de las partituras y *particellas*, o partes, de cada una de las bandas, individualmente, ya podría constituir en sí misma un estudio de investigación. Hemos comentado cómo en el terreno de las bandas de música existen partituras inéditas, manuscritas, de compositores, que, si no se recopilan y atienden como corresponde, se van a terminar perdiendo. El folclore ofrece muchas posibilidades de investigación.

Estudio de los compositores españoles, analizados individual y comparativamente con otros creadores de distintos lugares de Europa, ver las influencias, los préstamos, las novedades que ofrecen, por ejemplo, como hemos visto que España se pone de moda en el último tercio del siglo XIX y muchos compositores del resto de Europa viajen a España para tomar temas de inspiración, pues se podría hacer un precioso trabajo en este sentido. Y posiblemente tomemos esta vía nosotros, para una próxima investigación, ya que nos resulta chocante que el propio Georges Bizet plagiera la famosa habanera: “L’ amour est un oiseau”, del español Manuel Iradier, como hemos visto, y en cuanto se lo hicieron ver contestó que pensaba que era una canción popular, sin autor conocido. Y es que, mientras en España nos menospreciamos, en otros países nos admiran y nos veneran. Y así, podríamos ir comprobando las obras de inspiración española y analizarlas desde un punto de vista estético, melódico y armónico.

Finalmente, en el campo de las neurociencias se podría hacer una investigación muy interesante sobre psicología de la música, el efecto que produce y la respuesta que da el cerebro. Aquí hay un camino abierto inagotable, ya que se ha comprobado -aunque aún no lo suficientemente científico- que la música ejerce un poder muy importante sobre el ser humano. Hay hospitales europeos no españoles, que ya han incorporado sesiones de musicoterapia en pacientes con la enfermedad de Alzheimer, con excelentes resultados.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Libros y revistas

- Abellán, J. L. (1984). *Historia crítica del Pensamiento Español, Liberalismo y Romanticismo 1808-1874*, Tomo IV, Madrid: Espasa Calpe.
- Adam Ferrero, B. (1986). *Las bandas de música en el mundo*, Madrid: Sol.
- Adam Ferrero, B. (1988). *Músicos valencianos*, Valencia: Proip, S.A.
- Adorno, T. (2003). *Beethoven, filosofía de la música*, Madrid, Akal música.
- Aguilar Arias, J. C. (2021) Cuenca, patrimonio musical, recuperado el 16 de septiembre de 2021 en:
<http://www.patrimoniomusical.com/bd-banda-36>
- Aguilar Gómez, J. (1970). *Historia de la Música en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios alicantinos de la Diputación Provincial de Alicante.
- Álamo Salazar y, A Castañon, J. (1980) *La banda municipal de música, Palencia, 1879-1979*. Palencia. Diputación Provincial de Palencia.
- Alatas, S. F. (2014). *Applying Ibn Khladoun: The Recovery of a lost Tradition in Sociology*. Londres: Routledge.
- Alborg, J. L. (1978). *Historia de la literatura española*, Madrid: Gredos
- Alcover, Francisco (2007). *Las bandas de música en la ciudad de Liria*, dirigida por Marc Baldó y José María Vives, Se encuentra publicada en Dialnet
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=160629>
- Álvarez Palenzuela, V (1988). *La consolidación de los reinos hispanos*, Madrid: Gredos.
- Andrade Malde, J. (1998). *La banda municipal de La Coruña y la vida musical de la ciudad*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- Arnau Amo, J. (1987). *MUSICA E HISTORIA. Los fundamentos de la música occidental*. Valencia: Universidad Politécnica (SPUPV).

- Arnold, Denis, <<Conservatorios: II. Up to 1790>> (en línea), *Grove Music Online. Oxford Music Online*, en www.oxfordmusiconline.com. Recuperado el 1 de junio de 2021.
- Astruells Moreno, S. (2002). “Las bandas de música desde sus orígenes hasta nuestros días (I)”, en *Melómano*, n. 67. Madrid
- Astruells Moreno, S. (2003). *La banda municipal de Valencia y su aportación a la Historia de la Música Valenciana*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.
- Astruells Moreno, S. (2012). “Las bandas de música desde sus orígenes hasta nuestros días (II)”, en *Digital melómano. Teatro de la zarzuela*. Madrid. INAEM, de fecha 26-3-2012. Consultado el 6-04-2022 en <https://www.melomanodigital.com/las-bandas-de-musica-desde-sus-origenes-hasta-nuestros-dias/>
- Attenburg, J. E. (1974). “Trumpeter’s art”, U.S.A.: *The Brass Press*.
- Bauman, Z. (2012). *Vida líquida*. Albino Santos(Traduc.). Barcelona: Austral, Paidós.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2013). *La construcción social de la realidad*. Madrid: Amorrortu.
- Berlin, I. (1999). *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 1999.
- Biblioteca musical de compositores valencianos. (2017). *Ruperto Chapí*. Consultado el 5-04-2022 en <https://www.valencia.es/ayuntamiento/biblioteca.nsf/vDocumentosTituloAux/Biblioteca%20Musical?opendocument&lang=1&nivel=3>
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. (Trad. Francisco López Martín). Barcelona: Acantilado
- Boëthius, A. M. S. (1989). *Fundamentals of Music*. Calvin M. Coger (trad.), Claude V. Palisca (ed.), New Haven, Yale University Press.

- Bonastre Bertrán, F. (1986). *La banda municipal de Barcelona. Cent anys de música ciutadana*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Bonds, M. E. (2003). *A story of Music in Western Culture*, Nueva Jersey, Prentice Hall.
- Bozal, V. (ed.) (2010). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la medusa, 80. Antonio Machado, libros.
- Bueno, G. (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Burló Giner, F. (2010). “El arte de aprehender la música”, en *Hablan los poetas. A todo color*. Alicante: Edita Espejo de Alicante. RGVprint
- Burló Giner, F. (2014). “Músicas folklóricas y nacionalistas, fuente válida para los compositores”, en *Hablan los poetas. Entre el sentimiento y el pensamiento*. Alicante: Edita Espejo de Alicante. RGVprint.
- Caballé y Clos, T. (1946). *La música oficial de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Ariel.
- Cabañas Alamañ, F. (1993). *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cabrera, J. C. (2018). “Un estudio del concejal de cultura, Juan Carlos Cabrera, sitúa a la Banda municipal de Sevilla como la más antigua”, en *Europa Press*. Recuperado de Internet el 16-9-2021 en <https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-estudio-remonta-1838-origen-banda-municipal-musica-sevilla-mas-antigua-mundo-20180813163330.html>
- Cabrolié Vargas, M. (2012). “La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz”, en *Polis* [En línea], consultado el 14 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/polis/929>
- Calvo Maturana, A. y Fuertes González, M.A. (2008). Monarquía, Nación y Guerra de la Independencia: debe y haber historiográfico en torno a 1808. *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, VII: 321-377.

- Casares, E. (2001); “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9. Versión on-line en: <https://core.ac.uk/download/pdf/160451527.pdf>
- Casares, E. Alonso, Celsa (eds.) (1995). *La música en el siglo XIX español. Conceptos fundamentales*. Oviedo: Universidad.
- Cerdá, M. (1992). *Diccionario Histórico de la Comunidad Valenciana*, pp. 52-97, Alicante: Prensa Alicantina.
- Chailley, J. (1980). *De la Musique a la Musicologie. Étude analytique de l'oeuvre de Jacques Chailley, présentée par ses collègues, ses élèves et ses amis à l'occasion de son 70ème anniversaire*. U.R.S.S.
- Châtelet, F. (1976). *Historia de la filosofía*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Chuliá, V. (2018). *Manual de Filosofía de la Música*. Oviedo: Pentalfa
- Chuliá, V. (2022). *Tratado de Filosofía de la Música*. Oviedo: Pentalfa.
- Climent Barber, José (1992). “Las capillas musicales. La transición al Barroco”, en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Gonzalo Bádenas (dir.). Alicante: Prensa Alicantina. *Diario Información*, pp. 141-160.
- Cohen, J. (2009). “Instituciones musicales y transmisión de tradición”, en *Etnomusicología*, 53, 308-325.
- Copleston, E. (1975). *Historia de la filosofía*. T. 1, Tr. J. C. García Borrón- Barcelona: Ariel.
- Cortizo, M^a E. y Sobrino, R. (2001). “Asociacionismo musical en España”, *sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*. Madrid: Fundación Autor, pp. 11-16.
- Crivillé y Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española, vol. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- Darwin, C. (1973). *El origen del hombre*, Barcelona: Ediciones Petronio, 2 tomos, Versión J. Fuster.
- Davalillos, M. (1977). *99 biografías cortas de músicos célebres*. Barcelona: Editorial Juventud.

- Díez Huerga, M^a A. (2003). “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868). En *Anuario Musical*, 58, Licencia Creative Commons 3.0. España (by – nc) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 253-277. Recuperado on line: <https://anuariomusical.revistas.csic.es>
- Domínguez Mota (2012). “Los métodos de piano en España del siglo XIX”, en www.docenotas.com/files/2012/09/METODOSDEPIANO_articulo1.pdf
Consultado el 13-de diciembre de 2022, a las 12:43 h.
- Dufour, G. (2007). Los afrancesados o una cuestión política: los límites del despotismo ilustrado. *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos. VI: 269-277.
- Durkheim, E. (1988). *Las reglas del método sociológico y otros escritos*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Durkheim, E. (2004). *La división del trabajo social*, Buenos Aires: Ediciones libertador.
- Einstein, A. (1994). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música.
- Eli Rodríguez, V.; Fornaro Bordolli, H.; Díaz Rodríguez, A. (2005). “Transcripción del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña”, en *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, tomo XXI. Actas del Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Institución <<Fernando el Católico>>. Excma. Diputación provincial de Zaragoza, pp. 196-212.
- Elster, J. (1995). *Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Esplá, Ó. (1953). “En torno al arte”, en *Journal de Psychologie*, Francia. Traducido por el propio autor, p. 34.
- Esterlich i Massuti, P. (1991). *La banda municipal de Palma: 25 anys*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.
- Falcó, Josep Lluís (2009). “Contra una historia monumental de la música en el audiovisual: Más allá del cine y las estrellas”, en *Reflexiones en torno a la música*

y la imagen desde la Musicología española, Matilde Olarte Martínez (Dir.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, (p. 45-81).

- Fontán Jubero, P. (1985). *Los existencialistas, claves para su comprensión*, Madrid, Cincel.
- Forns, J. (1948). *Estética aplicada a la Música*. 2º tomo. Madrid: Talleres gráficos Marisal. Novena edición.
- Fraile Prieto, T. (2016). “Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina”, en *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura*, Luis Palacios (dir.) Madrid: Editada por La Albolafia (Asociación de humanidades y cultura). pp. 54-60.
- Fritz, S. (2001). “Hacia una estética de la música popular”, “Towards an aesthetic of popular music” (en Richard Llepert y Susan McClary (eds.) *Tye politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado por Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001:413-435.
- Fubini, E. (2003). *El siglo XX: entre música y filosofía*. Valencia. Universidad de Valencia. Colección Estética y crítica, 19. Traduc. M. Joseph Cuenca Ordiñana.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Fuentes, J. F. (2017). “La Cultura”. *Historia Contemporánea de España*. Tomo I. Dirigida por Jordi Canal. Madrid: Taurus.
- Fuster, J. (1979). *Nosaltres, el valencians*, Barcelona: edicions 62.
- Gadamer, H.G. (2000). *La dialéctica de Hegel, cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra.
- Galbis López, V. (1992). La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX. G. Badenes Masó (Dir.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Alicante: Prensa Alicantina, pp. 261-280.

- Galbis López, V. (2001). *Història de la Música catalana, valenciana i balear*. T. V. Barcelona: Edicions 62.
- Galiano Arlandis, A. (1992). “La Renaixença”, G. Badenes Masó (Dir.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Alicante: Prensa Alicantina, pp.301-320.
- Gallego, A. (1997). *Historia de la Música II*, Madrid: SGEL. Historia 16.
- García Franco, M. (1992). El apogeo de la zarzuela. En G. Badenes Masó (Dir.), *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, (pp. 281-300) Alicante: Prensa Alicantina.
- Gascó Sidro, A. J. (2000). *La banda municipal de Castelló*, Castellón: Ayuntamiento de Castellón.
- Goethe, W. (2001): *Penas del joven Werther*, Madrid: Alianza Editorial.
- Goethe, W. (2011). Prólogo de Tomas Mann. Madrid: Gredos.
- Gómez Varas, P. (2009). “Recursos compositivos para una secuencia de cine”, en *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Matilde Olarte Martínez (Dir.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, (p. 39-44).
- González Marín, L. A. (2016). “Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión heterodoxa”, en *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura*, Luis Palacios (dir.), Madrid: Editada por La Albolafia (Asociación de humanidades y cultura). pp. 11-30.
- Guarch, G. H. (2008). *Ibn Jaldún, la memoria de la historia*. Almería: Arráez editores, S. L.
- Guillén Box, A. A. (2005). *Música y tradición en Agost*. Valencia: Aula de Cultura Tradicional Valenciana. Universidad Politécnica de Valencia. Prologado por la Dra. Rosabel Roig Vila, Decana de la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante.
- Gutiérrez Barrenechea, M^a M. (2005). *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como*

- paradigma*. Tesis doctoral, Madrid: ediciones gráficas Arial. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus.
 - Haidt, J. (2019). *La mente de los justos*. Barcelona: Deusto: Planeta.
 - Hegel, G. W (1978): *Escritos de juventud*, México: Fondo de Cultura Económica.
 - Hernández, P. (2021). *Arte, propaganda y política*. Córdoba: Almuzara. Sekotia.
 - Hernández-Pacheco, J. (2019). *La conciencia romántica, con una antología de textos*. Obras, Vol. VIII. Sevilla: Universidad. Versión on-line en <https://personal.us.es/jpacheco/Textos-PDF/La-conciencia-romantica-OC.pdf>
 - Hobsbawm, (2001). *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona: Crítica.
 - Hobsbawm, E. (2003). *La era del capital, 1848-1875*, Barcelona: Crítica.
 - Honegger, M. (1994). *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la Música*, Madrid: Espasa Calpe.
 - Ibern Gil, L. (1995a). *Ruperto Chapi, Memorias y escritos*, Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales, Serie B. Histórica.
 - Ibern Gil, L. (1995b). *Ruperto Chapi*, Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales, Serie A, Temática.
 - Iglesias, A. (1977a). *Escritos de ÓSCAR ESPLÁ. 1. Recopilación, comentarios y traducciones*. Madrid, Alpuerto.
 - Iglesias, A. (1977b). *Escritos de ÓSCAR ESPLÁ. 2. Recopilación, comentarios y traducciones*. Madrid, Alpuerto.
 - Iglesias, A. (1986). *Escritos de ÓSCAR ESPLÁ. 3. Recopilación, comentarios y traducciones*. Madrid, Alpuerto.
 - Iglesias, Nieves y Lozano, Isabel. (2008). *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Ministerio de Cultura. Versión on-line en: <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf>

- Jacobson, R. M. (1982). *Grandes de la ópera*. Barcelona: Blume
- Johnson, James H. (1995). *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley y Los Ángeles.
- Kant, I. (2006). *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la Historia*, Madrid, Tecnos.
- Keightley, K. (2006). “Reconsiderar el rock”, en *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street. Barcelona: Robinbook, pp.155-194.
- Kroeber, A. L. y Kluckhohn, Cl. (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*, Cambridge: Massachusetts: El Museo.
- Krumpel, H. (2001). *Ilustración, Romanticismo y Utopía en el siglo XIX. La recepción de la filosofía clásica alemana en el contexto intercultural de Latinoamérica*. Signos Históricos, 6: 25-91.
- Lafuente Aguado, R. (1990). *La habanera en Torrevieja*, Alicante: Ayuntamiento de Torrevieja, Concejalía de Cultura. Libro presentado por Tomás Rocamora, en representación de la Sección de Música y folklore del Instituto de Estudios Alicantinos
- Le Gargasson, I. (2020). “Los desafíos de la institucionalización musical”, en *Revue d’anthropologie des connaissances*. Open Edition Journals, traducido por Ingrid Le Gargasson y Natalia Parrando. Versión on-line en: <http://journals.openedition.org/rac8362>; DOI: <https://doi.org/10.5000/rac.8362>
- Lifar, S. (1952). *La danza*. Título del original francés: *La danse*; traducción de Juan Carlos Foix. Buenos Aires: Ediciones siglo Veinte.
- López-Chavarri Andújar, E. (1985). *Breviario de Historia de la Música valenciana*, Valencia: Piles.
- Marina, José Antonio (2006). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama. Compactos 221.
- Márquez, F. y otros (1987). *La masonería en Madrid*. Madrid: El Avapiés.
- Martí Marco, M.R. (2009). “El romanticismo según Safranski”. *AnMel*, 32, 2:641-659.

- Martín Moreno, A. (1978). “La música teatral del compositor barroco Sebastián Durón”. Entrevista a Martín Moreno de Andrés Ruiz Tarazona. Madrid, *El País*, 15 de agosto de 1978. (En línea).
- http://www.elpais.com/diario/1978/08/15/cultura/271980001_850215.html
Consulta: 15 de junio de 2022.
- Martín Moreno, A. (2001). *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza editorial.
- Martínez de Pisón Cavero, J. M. (2005). “Los inicios del pensamiento liberal español: José M^a Blanco White”. *Revista Electrónica de Derecho de la Universidad de La Rioja (Redur)* 3 / año 2005.
DOI: <https://doi.org/10.18172/redur.num3>
- Marx, K. (1968a). *Cartas sobre el capital*, Barcelona: Edima.
- Marx, K. (1968b). *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid: Alianza editorial.
- Marx, K. (2000). *El Manifiesto Comunista*, Madrid: Alba.
- Menéndez P. (1962). *Historia de las ideas estéticas en España*, 3^a edición, IV, Madrid: C.S.I.C.
- Merton, R. K. (1978). *Teoría y estructuras sociales*; México: FCE. Edición original en inglés de 1948.
- Merton, R. K. (1984). *Ambivalencia sociológica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mesa Martínez, L. G. (2013). *Hacia una reconstrucción del concepto de “músico profesional” en Colombia: Antecedentes de la educación musical e institucionalización de la musicología*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. Departamento de Historia y Ciencias de la Música. Editorial de la Univ. De Granada. PDF (protegido). Adobe Acrobat Pro DC (32-bit).
- Molpeceres Arnáiz, S. (2012). “Del ideal a la pesadilla: reflexión filosófica y práctica literaria en el Romanticismo Alemán. Una perspectiva desde la Literatura Comparada”. *Thémata. Revista de Filosofía*, 45: 511-534.

- Montes Bernárdez, R. (coordinador). (2017). *Historia de las bandas de música de la región de Murcia*, Murcia: Asociación de cronistas oficiales de la región de Murcia: Verabril Comunicación.
- Montoya, J. C. (2016). “La musicología como ancla de la educación musical: del historicismo al audiovisual”, Judith H. García Martín (coord.), en *La Albolafia*. Musicología: historia y futuro. Madrid: Asociación de Humanidades y Cultura (La Albolafia).
- Mur, G. (1982). *Apuntes para la historia de la música en Cocentaina*. Alcoy: Gráficas ciudad.
- Nonó, J. (1821). *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el fortepiano conforme al último que se sigue en París*. Madrid: Aguado y CIA.
- Novella, J. (2010). “La estética ilustrada alemana en Menéndez Pelayo. La recepción de la obra de Lessing y Winckelmann”, en *Historia de las ideas estéticas en España. Estudios*. Director Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, ediciones del centenario de Menéndez Pelayo, Santander: Universidad de Cantabria. Imprenta cervanatina.
- Novella (2021). *La aventura del pensamiento español*. Madrid: Sindéresis.
- Noya, J. (2017). *Sociología de la música. Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas*. Madrid: Tecnos (Grupo Anaya).
- Oriola Velló, F. (2012). “La memoria olvidada: reflexiones sobre la gestión del patrimonio documental en las sociedades musicales valencianas”, en *Nassarre*, 28, pp.117-142.
- Olarte Martínez, M. (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Olaza Pallero, Sandro. (2009). A doscientos años de la primera carta constitucional en España e indias: el estatuto de Bayona (1808). Consultada el 12-4-2022 en: <http://www.revistapersona.com.ar/Persona81/81Olaza.htm>

- Otaola, P. (coord.) (2001). *Correspondencia de Óscar Esplá a Eduardo del Pueyo. Perfil de una amistad*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante.
- Palacio-Atard, V. (1978). *La España del siglo XIX. 1808-1898*. Madrid: Espasa – Calpe, S.A.
- Palau de la Música. Recuperado el 16-9-2021 en [1406202201131930 - Palau de la música \(palauvalencia.com\)](https://www.palauvalencia.com/)
- Ver también [Nace la Banda Municipal | Valencia 1903 \(lasprovincias.es\)](https://www.lasprovincias.es/)
- Paredes, J. (Dir.) (2011). *Historia de España contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Pérez Gutiérrez, M. (1979). *Comprende y ama la música*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Prampolini, S. (1956). *Historia Universal de la Literatura*, Tomo VII, Argentina, Buenos Aires, Uteha.
- Queralt del Hierro, M. P. (2004). Los afrancesados entre la represión y el exilio. *Historia y vida*, 437, 90-97
- Querol Gavaldá, M. (1948). *La música en las obras de Cervantes*. Barcelona: Comtalia.
- Rausell Köster, P. y Estrems, J. A. (1999). “Una aproximación económica a las sociedades musicales”. En *Ciriec- España, nº 31*, pp. 148-187.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [7-9-2021].
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, *por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*. (B.O.E. de 22 abril).
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Madrid: Rialp.
- Reverter, A. (1995). *Mozart*. Barcelona: Península.

- Rey, J. (1990). “Los escritores sevillanos en el tránsito del Antiguo al Nuevo régimen”. *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, 13, pp 147-158.
- Rey García, E. (2000). “Historia del Real Conservatorio Superior de Madrid”. *Conservatorianos, revista de información, reflexión y divulgación culturales*, 2, marzo-abril-
- Ripalda, J.M. (1978). *La Nación dividida*, Madrid: F.C.E.
- Robertson, A (1985). *La música de cámara*. Madrid: Taurus
- Robertson, A. y Stevens, D. (directores, 1972). *Historia general de la música*** Desde el Clasicismo hasta el siglo XX*. Madrid: Istmo. Editorial Alpuerto. Colección Fundamentos 7.
- Romero Ureiro, B. (2017). *El concepto de estética en Alejandro Baumgarten*, Universidad Politécnica Metropolitana, Unidad Iztapalabrá. “Casa abierta al tiempo”. <http://homosacervii.blogspot.com/2017/02/alexander-gottlieb-baumgarten-teoria-de.html> (6-4-2022).
- Ruiz de Santayana, J. (1968). *El sentido de la belleza*. Barcelona: Montaner y simón.
- Ruiz Monrabal, V. (1993). *Historia de las Sociedades musicales de la Comunidad Valenciana: Les bandes de música i la seva Federació*. T. 1. Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Sagardía, Á. (1979). *Chapí*, Madrid: Espasa Calpe.
- Salas, G. (1999). “Aproximación a la enseñanza para piano a través de la cátedra de Pedro Albéniz en el Real conservatorio de Madrid”. Madrid: *Revista de musicología*, Vol. XXII n. 1, pág. 19.
- Salazar, A. (1958). *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar.
- Salazar, A. (1983). *La música en la sociedad europea. II Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid: Alianza Editorial.

- Sanz de Pedre, M. (1958). *La banda municipal*, Madrid: Impr. José Luis Cosano.
- Schencker, H. (1990). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schönberg, A. (1974). *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schopenhauer, A. (1942). *El mundo como voluntad y representación*. Tr. E. Ovejero, Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Schopenhauer, A. (1993). *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Tr. P. López de Santamaría. Madrid: Siglo XXI.
- Seguí Pérez, S. (1973). *Cancionero musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Excm. Diputación Provincial de Alicante: Piles.
- Seguí Pérez, S. (1992). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa valenciana.
- Sopena, F. (1958). *La música en la vida espiritual*. Discurso leído por el Rvdo. Sr. D. Federico Sopena Ibáñez ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el acto de su recepción pública, celebrado el día 1 de junio de 1958 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Taurus.
- Starobinski, J. (1988); (1789) *Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus.
- Stewart, R. J. (1990). *Música y conciencia*. Madrid: Mandala.
- Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Taípe Campos, N, G, (2004); “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”, en *Gaceta de antropología*, artículo XVI.
- Torres, J. (dir. y coord.) (1991). *Recursos musicales en España: tomo 1. Profesionales. Tomo II Entidades. Actividades*. Centro de Documentación Musical. Instituto Nacional de las Artes Escénica y de la Música. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Torres, J.; Gallego, A.; Álvarez, L. (1987). *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.
- UCM (2017). *E-Prints Complutense. El repositorio de la producción académica en abierto de la UCM*. Recuperado de 28 de marzo de <https://eprints.ucm.es/>.

- Várela Suanzes, J. (1993). “Un precursor de la monarquía parlamentaria: BLANCO-WHITE Y «EL ESPAÑOL» (1810-1814)”. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*. Núm. 79. Enero-Marzo 1993.
- Vázquez Parra, J. C. (2012). “Jon Elster, la explicación del comportamiento social: más tuercas y tornillos para las Ciencias Sociales” Comentario del libro editado en México: Gedisa, 2010, en *EN-CLAVES del PENSAMIENTO*, Año VIII, nº 15, enero-junio 2014, pp. 227-231.
- Vega, M. (2001). *El enigma de los cánones*. Madrid: Real Musical.
- <https://www.franciscojaviertostado.com/2016/03/30/un-lugar-de-la-historia-el-mentidero-de-representantes-en-madrid/13>
- Vives Ramiro, J. M. (2004). “La pervivencia de la *Visitatio Sepulchrhi* de Gandía (Valencia) 1550-2004”. en *Anuario musical*, revista de musicología del C.S.I.C. 59, pp. 23-84. <http://anuariomusical.revistas.csic.es>
- Vives Ramiro, J. M. (2009). *Consueta de la Festa o Misterio de Elche*. Valencia: Piles, Ayuntamiento de Elche (Alicante).
- Vives Ramiro, J. M. (2021). “Las Cantigas de Santa María: datación de los códices, su notación musical, transcripción y estudio de cuatro de ellas que pueden sugerir posibles vínculos con el Misterio de Elche”, en *Archivo de arte valenciano*, N. 102, pp. 325-360.
- VV.AA. *Biblia de Jerusalén* (1975). Equipo de traductores de la edición española de la biblia de Jerusalén. Nihil obstat por el Dr. José Ramón Scheifler Amézaga. Madrid: Desclée de Brower (Bilbao).
- Sobre el nombramiento de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de las Bandas de Música de la Comunidad Valenciana:
[Las Sociedades Musicales de la Comunitat, declaradas Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial en España | Las Provincias](#)
- Sobre las Bandas de música de Murcia. Web de la Federación de Bandas de Música de la Región de Murcia:
<https://www.febandasrmurcia.com/historia-de-la-federacion>
- Sobre la Revolución francesa y sus consecuencias:

www.diplomatie.gouv.fr/es/viajar-a-francia/particularidades-d-francia/simbolos-de-la-republica/article/libertad-igualdad-fraternidad

- Weber, M. (2015). *Max Weber. 1911. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Salmerón, I. y Noya, F. J. (traductores).
- Whitwell, D. (2000). *Concise history of wind band and wind ensemble*, Adliswil, Rhu Musik.
- Whitman, W. (2019). “Canto a mí mismo” en *Hojas de hierba*. Manuel Villar Raso (traduc.). Ilustraciones de Adolfo Serra. Barcelona: Alma. Clásicos ilustrados.
- Yepes Hita, J. L. (2014). *Los orígenes filosóficos del romanticismo. La naturaleza como epopeya inconsciente*. Contrastes, Revista Internacional de Filosofía. XIX-1: 103-122.
- Zamacois, J. (1971). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor

9.2. Enciclopedias y diccionarios consultados

- Brenet, M. (1946). *Diccionario de la Música*. Barcelona: Iberia.
- Fernández de la Cuesta, I. (2002). “Alfonso X el Sabio” Emilio Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Fradera Veiga, R. (1976). *Atlas de los estilos artísticos*. Barcelona: Ediciones Jover.
- Giner, S.; Lamo, E. y Torres, C. (1998). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial. Ciencias Sociales.
- González Peña, M^a L. (1999). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- González Porto-Bompiani, M. (1963). *Diccionario de Autores de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simón.
- López Calo, J. y Casares, E. (2002). “Universidades, I. España”, Emilio Casares (Dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. X. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Michels, U. (1982 y 1991). *Atlas de Música*, 1 y 2. Madrid: Alianza editorial.
- Palisca, C. V. (2002). “Salinas, Francisco de” Emilio Casares (Dir.), en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. IX, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Pedrell, F. (1894) *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Imprenta Víctor Verdós.
- Roca, D. y Molina, E. (2006) *Vademecum musical. Metodología IEM*, Madrid: Enclave Creativa, edición gratuita en Edición gratuita a través de: www.enclavecreativa.com y [vademecum_ver2-1.pdf\(iem2.com\)](http://vademecum_ver2-1.pdf(iem2.com))
- VV.AA. (1948) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*. Madrid, Barcelona, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- VV.AA. (1983) *Historia general de la música: desde el Renacimiento hasta el Barroco*. Madrid: Itsmo.

- (2020) *Grove Music. Oxford Music Online*, en www.oxfordmusiconline.com
- VV.AA. (1993). *Músicos y festeros valencianos*. Valencia. Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (1999). *Diccionario de la Música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- VV.AA. (2001). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Ted Honderich (Editor). Traducción de Carmen García Trevijano. Madrid: Tecnos.
- VV.AA. (1977) *Enciclopedia de la Música*. Fred Hamel – Martin Hürlimann (Dirs.). Traducida por Dr. Otto Mayer Serra, Barcelona: Grijalbo.
- VV.AA. (2002). *Diccionario Auditorium, cinco siglos de música inmortal*, 3. Barcelona: Planeta.
- VV.AA. (2014) *Las bandas de música de la Comunitat Valenciana. Las Sociedades musicales*. Edición Enciclopédica. Valencia: Gules, S.L.

10. APÉNDICES.

En este apartado vamos a recoger, en primer lugar, un glosario de términos que se utilizan en el siglo XIX, tanto en filosofía como en música, elaborando un cuadro que recoja las características más significativas.

A continuación, recogemos, igualmente, el Capítulo VI de la L.O.E., respecto a las enseñanzas artísticas de música y danza.

Anexo 1

Glosario

Término	Contexto	Palabras clave	Definición	Fuente
Empirismo	Filosófico	Experiencia	<i>Toda concepción que base nuestro conocimiento, o los materiales de los que éste está construido, en la experiencia mediante los cinco sentidos tradicionales. La que podría ser denominada concepción empirista clásica está asociada especialmente con Locke, el primero de los llamados empiristas británicos, aunque elementos de tal concepción se remontan mucho más atrás. El empirismo se vio inmerso en una continua batalla con el escepticismo, lo que lo obligó a tornarse más extremo,</i>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>

			<i>especialmente en los sucesores de Locke, Berkeley y Hume, cuyos ecos llegaron hasta los inicios del siglo XX.</i>	
Existencialismo	Filosófico	Existencia del ser humano	<i>Término vago con el que se alude a la reacción, liderada por Kierkegaard contra el nacionalismo abstracto de la filosofía de Hegel... Kierkegaard insistía en la irreducibilidad de la dimensión personal y subjetiva de la vida humana. Esta dimensión fue caracterizada por él en términos del “individuo existente”, y de este uso especial del término “existencia” para describir un modo de ser distintivamente humano tomó su nombre el existencialismo... Seguidores de Kierkegaard son los filósofos alemanes Heidegger y Jaspers y a los franceses Sartre y Marcel (quien acuñó, de hecho, el término “existencialismo”).</i>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía</i>
Epistemología	Sociológico Y Filosófico	Conocimiento	<i>Disciplina filosófica que trata de explicar la naturaleza, origen, objeto y límites del</i>	<i>Diccionario de Sociología</i>

			<p><i>conocimiento. En último extremo, su interés lo ha constituido el análisis de los fundamentos de la validez del conocimiento..., los últimos desarrollos de la sociología del conocimiento científico mantienen la convicción de que la mejor epistemología es una buena sociología del conocimiento.</i></p>	
Folklore	Sociológico	Sabiduría popular	<p><i>Desde su aparición en el siglo XIX, con el término folklore se denomina a la sabiduría popular. Pero el concepto sirve también desde entonces para apelar a la preservación de esta tradición oral (leyendas, cuentos, mitos, proverbios, adivinanzas), que constituirán el cemento básico de las culturas ágrafas, y a cuya progresiva extinción asistiríamos con el avance de la industrialización y el modo de vida urbano.</i></p>	<i>Diccionario de Sociología</i>
Idealismo absoluto	Filosófico	Percibimos como real lo que está en nuestra mente.	<p><i>El idealismo filosófico no es igual que el idealismo considerado como una actitud que se</i></p>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>

			<p><i>tiene en la vida; no es la persecución de un ideal. Es, más bien, una teoría metafísica sobre la naturaleza de la realidad y, por tanto, presupone una distinción entre apariencia y realidad que se obtiene por caminos distintos al sentido común. El idealismo mantiene en general que lo que es real está de algún modo encerrado en los contenidos de nuestra propia mente, o al menos relacionado con ellos... Georges Berkeley, que fue el primer idealista propiamente hablando, generalizó los argumentos de Locke... Hacia el final de su obra Tres diálogos, Berkeley resumió esta doctrina en una doble tesis que, según él, mantenían tanto los filósofos como el "vulgo": las cosas que ellos perciben inmediatamente son las cosas reales, y lo que se percibe inmediatamente son las ideas que existen sólo en la mente.</i></p>	
--	--	--	--	--

Impresionismo	Musical	Busca reflejar el color, la atmósfera, en definitiva, la impresión.	<p><i>Término pictórico, inspirado en el cuadro Impression, soleil levant, de Monet, defiende frente al arte de taller la pintura al aire libre con el juego de luces y sombras, los valores cromáticos, en lugar del dibujo lineal, la impresión del ambiente y la atmósfera.</i></p> <p><i>Consecuentemente, los colores impregnados de sentimiento de Debussy (en lugar de claridad de línea y de forma) fueron tildados de impresionismo vago en 1887. La música transforma los efectos externos en expresión interna. Debussy se consideraba menos impresionista que compositor simbolista, como sus amigos literatos Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, que contra el naturalismo racionalista apelaron a lo irracional, atmosférico, fantástico. También la música encuentra símbolos (figuras, leitmotiv), pero</i></p>	<i>Atlas de música, 2</i>
---------------	---------	---	---	---------------------------

			<i>puede convertir directamente en sonido lo ambiental y enigmático, si bien con anterioridad ya había habido una gran afición por los valores sensoriales y tímbricos.</i>	
Materialismo dialéctico	Filosófico	Primacía de la materia	<i>Nombre oficial dado a la filosofía marxista por sus proponentes en la Unión Soviética y sus afiliados en otras partes. El término no fue usado nunca por Marx ni por Engels, aunque este último contrastó favorablemente la “dialéctica materialista” con la “dialéctica idealista” de Hegel y también la tradición idealista alemana, la perspectiva “dialéctica” del marxismo con el punto de vista “mecanicista” o “metafísico” de otros materialistas del siglo XIX... Según el materialismo dialéctico, la cuestión fundamental de toda filosofía es. “¿Qué es lo primario, la materia o la conciencia?” ... El materialismo afirma</i>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>

			<i>la primacía de la materia; el idealismo, la primacía de la conciencia.</i>	
Microsociología vs. Macrosociología	Sociológico	Individuo vs. sociedad	<i>El término se refiere a los análisis sociológicos que estudian las interacciones entre individuos. Por oposición a la macrosociología, que abarca sociedades globales o grandes unidades sociales compuestas por masas o agregados estadísticos, la microsociología atiende a los ámbitos donde sucede interacción cara a cara entre individuos.</i>	<i>Diccionario de Sociología</i>
Música programática	Musical	Descripción de textos sin palabras, solo con sonidos	<i>Experimenta en el s. XIX una considerable actualización. El elemento extramusical, especialmente el poético, sale al encuentro de la época y su cultura literaria... El Romanticismo francés, instaurado hacia 1830, reclama aún con mayor claridad vivencias absolutas que sean enfatizadas por la música. Nacen, así, la sinfonía programática</i>	<i>Atlas de música, 2</i>

			<i>(Berlioz) y el poema sinfónico (Liszt).</i>	
Musicología	Musical	Estudio científico de la música	<i>Estudio científico de la teoría y de la historia de la música.</i>	<i>Diccionario de la lengua española. R.A.E.</i>
Nacionalismo	Filosófico	Reivindica identidad nacional	<i>Doctrina que sostiene que la identidad nacional debería recibir reconocimiento político, que las naciones tienen derechos y que los miembros de la nación deberían agruparse en defensa de esos derechos: autonomía, autodeterminación y/o soberanía. Aunque en la práctica suelen ser confundidos, el nacionalismo debe ser distinguido del chauvinismo, que hace de la propia identidad nacional el patrón absoluto de toda consideración política y moral.</i>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>
Nacionalismo	Musical	Reivindica la identidad musical propia	<i>Una de las fuerzas motrices del romanticismo fue el “descubrimiento” de los valores tradicionales del pasado histórico y, con ello, la formación de una nueva conciencia nacional tanto en lo político y en lo</i>	<i>Enciclopedia de la Música</i>

			<p><i>espiritual como en lo artístico... Mientras que durante los siglos XVII y XVIII los grandes centros del cultivo musical estuvieron limitados a Italia, Francia y Alemania, el nuevo arte del siglo XIX se extendió más allá de los límites de la Europa central, hasta los países escandinavos, la península ibérica y el Ural. La premisa de esta corriente nacionalista en la música la constituyó una nueva irrupción de las sustancias nacionales: la canción y la danza populares.</i></p>	
Nihilismo	Filosófico	No aceptan normas morales	<p><i>Concepción extrema que sostiene que no hay justificación para los valores y, en particular, que no hay justificación para la moralidad... La palabra fue inventada por el escritor ruso Turguénev para describir a los jóvenes rebeldes en la Rusia de los zares... filosóficamente nihilismo es empleado con frecuencia como una ominosa caracterización</i></p>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>

			<p><i>alternativa de relativismo y otras posiciones que niegan la existencia de normas morales "absolutas". Friedrich Nietzsche, por ejemplo, es calificado con frecuencia de nihilista..., porque pone en duda el valor de ideales tales como la verdad y la moralidad, pero lo hace porque estos valores eclipsan a otros más importantes... Por definición, el nihilista no cree en nada y desdeña todos los valores.</i></p>	
Romanticismo	Musical	Explosión del sentimiento	<p><i>Esencia más íntima del universo y la naturaleza... Si el Clasicismo pretendía el equilibrio de los contrarios, las explosiones del sentimiento propias del Romanticismo llevan de manera consciente a estos extremos, tanto a la agitación dramática como a expansiones líricas. Ambas rebasan las equilibradas formas clásicas, que también son retomadas... En armonía, continúa la Clásica por medio del cromatismo, las</i></p>	<p><i>Atlas de Música, 2</i></p>

			<i>alteraciones y las enarmonías, que llegan hasta el límite con la atonalidad (tonalidad fluctuante)</i>	
Romanticismo	Filosófico	Importancia del YO y de la LIBERTAD	<i>Lo romántico prima lo concreto sobre lo abstracto, lo variado sobre lo uniforme, lo infinito sobre lo finito, la naturaleza sobre la cultura, la convención o el artificio, lo orgánico sobre lo mecánico, la libertad sobre la construcción, las reglas y las limitaciones... el romántico prefiere el sentimiento al pensamiento, la emoción al cálculo, la imaginación al literal sentido común, la intuición al intelecto.</i>	<i>Enciclopedia Oxford de Filosofía.</i>
Pantonalidad	Musical	Utilización de todas las tonalidades	Cada sonido puede tener las 12 tonalidades, a la vez.	Reti (1965) <i>Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad</i>

Cuadro de elaboración personal

Anexo 2.

Capítulo VI de la Ley Orgánica 2/2006, 3 de mayo de Educación (BOE 106, 4-5-2006). Modificada en Ley Orgánica 3/2020 de 29 de diciembre (Calendario de implantación) y Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa.

CAPÍTULO VI

Enseñanzas artísticas

[Bloque 68: #a45]

Artículo 45. Principios.

1. Las enseñanzas artísticas tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música, la danza, el arte dramático, las artes plásticas y el diseño.

2. Son enseñanzas artísticas las siguientes:

a) Las enseñanzas elementales de música y de danza.

b) Las enseñanzas artísticas profesionales. Tienen esta condición las enseñanzas profesionales de música y danza, así como los grados medio y superior de artes plásticas y diseño.

c) Las enseñanzas artísticas superiores. Tienen esta condición los estudios superiores de música y de danza, las enseñanzas de arte dramático, las enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales, los estudios superiores de diseño y los estudios superiores de artes plásticas, entre los que se incluyen los estudios superiores de cerámica y los estudios superiores del vidrio.

3. Se crea el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, como órgano consultivo del Estado y de participación en relación con estas enseñanzas.

4. *El Gobierno, previa consulta a las Comunidades Autónomas, regulará la composición y funciones de dicho Consejo.*

[Bloque 69: #a46]

Artículo 46. Ordenación de las enseñanzas.

1. *El currículo de las enseñanzas artísticas profesionales será definido por el procedimiento establecido en el artículo 6 de esta Ley.*

2. *La definición del contenido de las enseñanzas artísticas superiores, así como la evaluación de las mismas, se hará en el contexto de la ordenación de la educación superior española en el marco europeo y con la participación del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y, en su caso, del Consejo de Universidades.*

3. *El Gobierno mantendrá la actualización de los aspectos básicos del currículo de las distintas enseñanzas artísticas. Aquellos aspectos del currículo, regulados por normativa básica, de los títulos de enseñanzas artísticas que requieran revisión y actualización podrán ser modificados por el Ministerio de Educación y Formación Profesional, previo informe del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas y del Consejo Escolar del Estado, manteniendo en todo caso el carácter básico del currículo resultante de dicha actualización.*

Se modifica por el art. único.39 de la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre. [Ref. BOE-A-2020-17264](#)

Se modifica el apartado 1 por el art. único.39 de la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre. [Ref. BOE-A-2013-12886](#).

Seleccionar redacción:

Última actualización, publicada el 30/12/2020, en vigor a partir del 19/01/2021.

Modificación publicada el 10/12/2013, en vigor a partir del 30/12/2013.

○ Texto original, publicado el 04/05/2006, en vigor a partir del 24/05/2006.

[Bloque 70: #a47]

Artículo 47. Correspondencia con otras enseñanzas.

1. *Las Administraciones educativas facilitarán la posibilidad de cursar simultáneamente las enseñanzas artísticas profesionales y la educación secundaria.*
 2. *Con objeto de hacer efectivo lo previsto en el apartado anterior, se podrán adoptar las oportunas medidas de organización y de ordenación académica que incluirán, entre otras, las convalidaciones y la creación de centros integrados.*
-

[Bloque 71: #sprimera]

Sección primera. Enseñanzas elementales y profesionales de música y de danza

[Bloque 72: #a48]

Artículo 48. Organización.

1. *Las enseñanzas elementales de música y de danza tendrán las características y la organización que las Administraciones educativas determinen.*
2. *Las enseñanzas profesionales de música y de danza se organizarán en un grado de seis cursos de duración. Los alumnos podrán, con carácter excepcional y previa orientación del profesorado, matricularse en más de un curso cuando así lo permita su capacidad de aprendizaje.*

3. *Con independencia de lo establecido en los apartados anteriores, podrán cursarse estudios de música o de danza que no conduzcan a la obtención de títulos con validez académica o profesional en escuelas específicas, con organización y estructura diferentes y sin limitación de edad. Estas escuelas serán reguladas por las Administraciones educativas.*

[Bloque 73: #a49]

Artículo 49. Acceso.

Para acceder a las enseñanzas profesionales de música y de danza será preciso superar una prueba específica de acceso regulada y organizada por las Administraciones educativas. Podrá accederse igualmente a cada curso sin haber superado los anteriores siempre que, a través de una prueba, el aspirante demuestre tener los conocimientos necesarios para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes.

[Bloque 74: #a50]

Artículo 50. Titulaciones.

1. *La superación de las Enseñanzas Profesionales de Música o de Danza dará derecho a la obtención del título profesional correspondiente.*

2. *El alumnado que finalice las enseñanzas profesionales de música o de danza podrá obtener el título de Bachiller en su modalidad de Artes en las condiciones establecidas en el apartado 4 del artículo 37 de esta Ley.*

Se modifica por el art. único.40 de la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre. [Ref. BOE-A-2020-17264](#)

Se modifica por el art. único.40 de la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre. [Ref. BOE-A-2013-12886](#).

Seleccionar redacción:

- Última actualización, publicada el 30/12/2020, en vigor a partir del 19/01/2021.**
- Modificación publicada el 10/12/2013, en vigor a partir del 30/12/2013.
- Texto original, publicado el 04/05/2006, en vigor a partir del 24/05/2006.

[Bloque 79: #stercera]

Sección tercera. Enseñanzas artísticas superiores

[Bloque 80: #a54]

Artículo 54. Estudios superiores de música y de danza.

1. Los estudios superiores de música y de danza se organizarán en diferentes especialidades y consistirán en un ciclo de duración variable según sus respectivas características.

2. Para acceder a los estudios superiores de música o de danza será preciso reunir los requisitos siguientes:

a) Estar en posesión del título de Bachiller o haber superado la prueba de acceso a la universidad para mayores de 25 años.

b) Haber superado una prueba específica de acceso regulada por las Administraciones educativas en la que el aspirante demuestre los conocimientos y habilidades profesionales necesarios para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes. La posesión del título profesional será tomada en cuenta en la calificación final de la prueba.

3. El alumnado que haya superado los estudios superiores de Música o de Danza obtendrá el Título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música o Danza en la especialidad que corresponda, que será equivalente, a todos los efectos, al título universitario de grado. Siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quien esté en posesión del Título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música o Danza.

Anexo 3.

1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

L. V. Beethoven 1770-1827

C.M. Weber 1786-1826

F. Schubert 1797-1828_

G. Rossini 1792-1856_____

H. Berlioz 1803-1869_____

F. Mendelssohn 1809-1847_____

F. Chopin 1810-1849_____

R. Schumann 1810-1856_____

F. Liszt 1811-1888_____

R. Wagner 1813-1883_____

G. Verdi 1813-1901_____

C. Franck 1822-1890_____

A. Bruckner 1824-1896_____

J. Brahms 1833-1897_____

C. Saint Saëns 1835-1921_____

I. P. Tchaikovsky 1840-1893_____

G. Puccini 1858-1924_____

G. Mahler 1860-1911_____

C. Debussy 1862-1918_____

R. Strauss 1864-1949_____

A. Schönberg 1874-1951_____

M. Ravel 1875-1937_____

I. Stravinsky 1882-1971_____

1800	1810	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------

Romanticismo

Romanticismo Pleno

Romanticismo Tardío

Fin de Siglo

Anexo 4.

Dos Sociedades musicales y los orfeones, su constitución en el siglo XX, a modo de ejemplos.

Vamos a ver, mediante dos ejemplos, cómo han evolucionado dos tipos de asociaciones musicales en España, cien años después de la época estudiada. En el siglo XX, el Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), dependiente del Ministerio de Cultura publicó en 1991 los *Recursos musicales en España*, en dos tomos. Da una información muy interesante, porque da cuenta de los Profesionales (tomo 1) y de las Entidades y Actividades que había en España (tomo 2).

El primer volumen trata de los Organismos oficiales de Gestión musical, tanto estatales como autonómicos y anota 4233 registros de Profesionales habidos en España en el año 1991.

El segundo, lo hace de las Entidades: dedicadas a la interpretación; a la conservación, documentación e investigación tanto de los materiales musicales como del objeto mismo de la música: archivos, bibliotecas, centros de documentación e investigación, fonotecas, laboratorios de música electroacústica, museos y colecciones de instrumentos; dedicadas a la enseñanza: Universidades y Conservatorios o similares, donde enseñan música; a la promoción y difusión y corporaciones profesionales: agencias, representantes, sindicatos, agrupaciones gremiales...; dedicadas a la fabricación, restauración, mantenimiento y comercialización; salas de concierto. Además, recoge ciclos, festivales y temporadas musicales, cursos, premios, concursos y certámenes, seminarios y congresos, becas y ayudas, flamenco y jazz. Continuando los registros, desde el 4234 hasta el 10281.

Cien años más tarde de la Creación de la SGAE, ya en la última década del siglo XX, y para hacernos una idea de la importancia de la evolución y consolidación del asociacionismo en España hemos elaborado una tabla que resume dos de las asociaciones, las denominadas como “banda”, “agrupación musical”, “Sociedad musical” “Unión musical” o “Corporación”, todas con la misma función; y los coros, con el nombre de: “Coro”, “Coral”, “Agrupación coral”, “Escolanía”, “Orfeón”, “Masa coral”, “Voces”, “Schola cantorum”, “Polifónica”, también con la misma función, veamos:

Provincia española	Número Bandas Música	de de	Coros
Álava	2		8
Albacete	20		7
Alicante	68		16
Almería	17		2
Asturias	8		48
Ávila	1		2
Badajoz	12		14
Baleares	32		42
Barcelona	9		344
Burgos	4		14
Cáceres	3		8
Cádiz	13		15
Cantabria	7		28
Castellón	52		5
Ciudad Real	27		16
Córdoba	8		13
Cuenca	19		9
Gerona	1		33
Granada	16		14
Guadalajara	3		2
Guipúzcoa	13		60
Huelva	8		8
Huesca	2		12
Jaén	8		8
La Coruña	17		39
La Rioja	7		13
Las Palmas	6		18
León	3		9
Lérida	2		47

Lugo	5	15
Madrid	20	55
Málaga	9	15
Murcia	28	14
Navarra	16	51
Orense	6	10
Palencia	1	7
Pontevedra	29	46
Salamanca	3	6
Santa Cruz de Tenerife	21	9
Segovia	5	4
Sevilla	22	13
Soria	-	1
Tarragona	8	52
Teruel	8	5
Toledo	37	23
Valencia	192	19
Valladolid	4	7
Vizcaya	9	75
Zamora	2	2
Zaragoza	26	37

Estos datos son de hace treinta años y dan cuenta de la consideración creciente a la que han evolucionado las asociaciones musicales. Llama la atención la Comunidad Valenciana en cuanto al número de sociedades instrumentales (bandas), que supera en mucho a Madrid y a Barcelona, y ésta por la cantidad de orfeones, frente a su número de bandas tan escaso y comparándolo con toda España.

Andrade (1998) confirma estos datos, diciendo: “En el año 1991 existían en España más de 800 bandas civiles y 26 militares, entre ellas, la Comunidad Valenciana representa el 40% de la totalidad de las bandas españolas, llegando en 1993 a superar el 50% de bandas” (p. 15).

A finales de la década de los 50 las bandas empezaron a recuperarse de la crisis por las guerras. En muchas de las bandas han funcionado escuelas de música antes de la creación de los conservatorios. Ruiz Monrabal (1993) dice: “Un hecho relevante en la Historia de la música en la Comunidad Valenciana fue la constitución, el 31 de marzo de 1968, de la Federación Regional Valenciana de las Sociedades Musicales”.

Seguí (1992) añade: “Esta entidad ha desarrollado una gran labor de orientación y asesoramiento a las Sociedades y bandas de música federadas, siendo al mismo tiempo un eficaz instrumento de gestión y apoyo”.