



CONGRESO INTERNACIONAL
**“El concierto en España (ss. XVIII-XXI): aspectos
históricos, productivos, interpretativos e ideológicos”**

INTERNATIONAL CONFERENCE
**“The Concert in Spain (18th-21st centuries): Historical,
Productive, Performative and Ideological Aspects”**



Madrid, 23-24 noviembre de 2017
Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de
Madrid (Calle del Noviciado 3, 28015 Madrid)

DIRECCIÓN CIENTÍFICA / SCIENTIFIC DIRECTION

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja-Fundación Juan March)
Álvaro Torrente (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

COMITÉ ACADÉMICO / ACADEMIC COMMITTEE

Màrius Bernadó (Universitat de Lleida)
Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)
José María Domínguez (Universidad de La Rioja)
Judith Ortega (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

COMITÉ ORGANIZADOR / ORGANISATION COMMITTEE

Cristina Aguilar (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
Ana Lombardía (Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja)

PROYECTOS I+D / R&D PROJECTS

Universidad de La Rioja

“Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI):
aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos.”
(Ministerio de Economía y Competitividad, HAR2014-53143-P)
[\[http://www.unirioja.es/mecri/\]](http://www.unirioja.es/mecri/)

Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Universidad Complutense de Madrid

“MadMusic. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX.”
(Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483)
[\[https://iccmu.es/investigacion/proyecto-madmusic-3\]](https://iccmu.es/investigacion/proyecto-madmusic-3)



PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DEL CONGRESO

En este congreso se propone un estudio del concierto como fenómeno social, cultural y musical en un periodo especialmente floreciente de la música española: del siglo XVIII al siglo XXI.

La historia de la música ha sido concebida desde el comienzo de la historiografía musical como una sucesión de compositores, intérpretes e instituciones. Esta visión ha cambiado sólo en las últimas décadas, por influjo, por una parte, de la historia de la cultura y de la antropología, que han reivindicado el contexto social y cultural de la actividad musical, y, por otra, de los *performance studies*, que han dejado en evidencia una clamorosa ausencia en la historia de la música: la interpretación de la obra. El significado de la obra musical, por tanto, es variable y está en continuo proceso de (re)creación y cambio a través de las numerosas interpretaciones históricas que puede tener.

Como consecuencia de este cambio de paradigma, el concierto y la interpretación que acoge pasan al centro del debate musicológico, cambiando sustancialmente su posición dentro de la historia de la música. Así, el concierto ha pasado de ser un evento accesorio que documentaba la trayectoria de un compositor o de una obra a ser un evento central en donde, por así decir, tiene lugar la misma historia de la música, en tanto que solo ahí la obra musical adquiere carta de naturaleza.

Este congreso pretende contribuir a cambiar este panorama impulsando el estudio de los distintos aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos del concierto en España durante un amplio marco cronológico.

CONFERENCE BACKGROUND AND AIMS

This conference proposes a study of the concert as a social, cultural and musical phenomenon during a period in which Spanish music particularly flourished: from the eighteenth to the twenty-first centuries.

Since the beginning of music historiography, music history has been conceived as a succession of composers, performers and institutions. This vision has only changed in recent decades, owing to the influence of cultural studies and anthropology, which defended the social and cultural context of musical activity, and to the influence of performance studies, which demonstrated a glaring absence in music history: that of the performance of the work. Hence, the meaning of musical works is variable and is susceptible to a continuous process of (re-)creation and change through the many historical interpretations it may be subject to.

As a consequence of this change of paradigm, the concert and the performance it encompasses have now become the centre of the musicological debate, thus substantially altering their position in music history. The concert is no longer a subsidiary event that attests to a composer's or a work's trajectory; instead, it is a central event in which music history itself takes place, so to speak, since the musical work only comes to life through performance.

This conference aims to contribute to this paradigm change, promoting the study of the various historical, productive, performative and ideological aspects of the concert in Spain over a wide chronological time span.

PROGRAMA / PROGRAM

DURACIONES / DURATIONS

Intervenciones de 20 minutos, seguidas de 10 minutos de debate.
20-minute presentations, followed by 10-minute discussions.

JUEVES 23 DE NOVIEMBRE

9.30-10.00: Acreditación / Registration

10.00-11.00: Ponencia / Keynote speech

Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza): "Prácticas del concierto en el siglo XIX"

11.00-12.00: Sesión 1. CONCEPTOS, SIGNIFICADOS Y PROGRAMACIÓN

- Alberto Hernández Mateos (Fundación Juan March): "¿Qué es un «concierto»? La construcción del concepto de música instrumental en la España de finales del siglo XVIII"
- Francisco Javier Albo Mata (Georgia State University, Atlanta): "Del *miscellaneous concert* al *historical recital*: repertorio y público en Nueva York, 1850-75"

12.00-12.25: Pausa / Break

12.30-14.00: Sesión 2. MÚSICA EN CONTEXTOS PRIVADOS EN TORNO A 1800

- Thomas Schmitt (Universidad de La Rioja): "Usos sociales de la guitarra en torno a 1800"
- Lluís Bertran Xirau (Universidad de La Rioja-Université de Poitiers): "Los conciertos domésticos en Barcelona y la recepción de nuevos repertorios en torno a 1800"
- Iván González Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid): "Conciertos y academias: otros espacios musicales en el Madrid de comienzos del siglo XIX"

14.15-15.45: Almuerzo / Lunch

16.00-17.30: Sesión 3. ESPACIOS DE SOCIABILIDAD A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

- Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja): "«A petición de varias personas de distinción». La configuración del público de los conciertos de Madrid a finales del siglo XVIII y principios del XIX"
- Cristina Díez Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid): "La actividad concertística en la esfera privada gaditana de principios del XIX. Un acercamiento a través de la prensa local"
- Riccardo La Spina (Independent Scholar, Oakland-Universidad de La Rioja): "Opera and Coffee: Contemporaneous perspectives on Madrid's Café Concerts under Fernando VII"

17.30-17.55: Pausa / Break

18.00-19.30: Sesión 4. ASOCIACIONISMO Y SOCIEDADES DE CONCIERTO

- Francesco Esposito (Centro de Estudios de Sociología e Estética Musical, FCSH da Universidade Nova de Lisboa): "Una «orchestra cronométrica»: la radicalización del corporativismo de los músicos del teatro italiano en la Lisboa liberal (1833-53)"
- Carolina Queipo (Conservatorio Superior de Música de Vigo): "Prácticas musicales de la «sociedad del buen tono» en Madrid (ca. 1848-1870): Marcial de Torres Adalid y Marcial del Adalid"
- María Palacios Nieto (Universidad de Salamanca): "Música de concierto y asociacionismo en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa: legitimación intelectual de una práctica musical".

VIERNES 24 DE NOVIEMBRE

9.30-11.30: Sesión 5. REPERTORIOS DE CONCIERTO

- Judith Ortega Rodríguez (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense de Madrid): "Repertorio instrumental de concierto en la corte española durante los primeros años del reinado de Fernando VII (1814-1821)"
- Joseba Berrocal (Conservatorio Superior de Castilla y León): "El *Concierto para oboe* (Sieber 5) de Ludwig August Lebrun. Un hallazgo en la colección de música de Liborio González de la Morena"
- Laura Cuervo Calvo (Universidad Complutense de Madrid): "La recepción de repertorio anglo-germánico de concierto a través de la Escuela Especial de Música de Santiago de Masarnau".
- Fernando Delgado García (Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria, Madrid): "«Mereció los honores de la repetición». *El canto del esclavo* de Nicolás Ruiz Espadero en la escena musical madrileña (1868-1898)".

11.30-11.55: Pausa / Break

12.00-14.00: Sesión 6. CONSTRUYENDO LA "MÚSICA ANTIGUA"

- Ana Lombardía (Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Universidad Complutense de Madrid): "«Música antigua» en España (1977-2017): ¿Etiqueta o marca?"
- María Cáceres (Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern): "Del concierto histórico a los monumentos"
- Màrius Bernadó (Universitat de Lleida): "«Escuchar los latidos del alma nacional»: La construcción de la identidad musical catalana a través del descubrimiento, recuperación y recepción de los madrigales de Joan Brudieu"
- Sonia Gonzalo Delgado (Universidad de Zaragoza): "Os Menestréis de Lisboa: Santiago Kastner y la interpretación de la música barroca".

14.15-15.45: Almuerzo / Lunch

16.00-17.30: Sesión 7. EL CONCIERTO HOY Y SUS RETOS

- Daniel Moro Vallina (Universidad Internacional de La Rioja-Universidad de Oviedo): "La institución social del concierto, en crisis. Rupturas y alternativas en la música española de los años setenta"
- Francisco Bethencourt Llobet (Universidad Complutense de Madrid): "El concierto flamenco: Una aproximación cultural y etnomusicológica a los espacios performativos"
- Emilia Gómez y Enric Gaus (Universitat Pompeu Fabra-Escuela Superior de Música de Catalunya): "El proyecto Phenix y una de sus derivaciones, el proyecto CASAS".

17.30-17.55: Pausa / Break

18.00-19.00: Mesa redonda / Round table discussion

"El concierto como tema de estudio en España".

Moderador: Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja-Fundación Juan March)

RESÚMENES / ABSTRACTS

Alberto Hernández Mateos (Fundación Juan March): “¿Qué es un «concierto»? La construcción del concepto de música instrumental en la España de finales del siglo XVIII”

De acuerdo con Jürgen Habermas, el público musical aparece únicamente en las postrimerías del siglo XVIII, cuando la música se desliga de su función representativa y se convierte en un objeto de deleite al que es posible acceder mediante el pago de una entrada. Consecuentemente, la institución del concierto público resulta crucial para comprender el rol de la música en la nueva esfera pública, cuya construcción se entrelaza con el proceso que conduce a la emancipación de la música instrumental. Por otra parte, el propio Habermas enfatiza el rol del texto impreso como encarnación de la opinión pública, entendida como expresión racional del público. En este sentido, la publicación de textos que evidencian la existencia de un público musical puede anteceder a la institución del concierto público, lo que obliga a replantear el concepto mismo del “concierto” y a relativizar su importancia en la articulación de la esfera pública.

Desde esta premisa, y partiendo de un heterogéneo grupo de textos, esta comunicación analiza la construcción del concepto de “música instrumental” asociado a la aparición del público en la España de finales del XVIII. Entendiendo esta construcción como un proceso en tres etapas, se estudian, en primer lugar, los espacios y contextos interpretativos de la música instrumental y se plantea una redefinición del concepto de “concierto” que refleja la variedad de los eventos performativos en los que surge el público musical. En segundo lugar, se examina la actitud de escucha atenta que caracteriza a estas comunidades de opinantes; una actitud novedosa que da pie a la reflexión y al debate sobre el hecho musical. Finalmente, se analiza la idea de “música instrumental” plasmada en estos textos y, de manera particular, las razones que llevaron a identificar esta tipología musical con “lo alemán”. De este modo, frente a la visión que entiende el concierto como causante de la aparición del público, se sostiene que aquella institución surge como consecuencia de la existencia previa de un público musical.

Francisco Javier Albo Mata (Georgia State University, Atlanta): “Del *miscellaneous concert* al *historical recital*: repertorio y público en Nueva York, 1850-75”

A partir de 1848, la llegada masiva a Nueva York de inmigrantes alemanes (muchos de ellos músicos profesionales) que huían de la represión política desatada tras la Revolución de ese mismo año, impulsó la actividad concertística de la ciudad a límites insospechados. En 1842 se funda la New-York Philharmonic Society, precursora de la actual Orquesta Filarmónica. En 1854, se organizan los primeros conciertos diurnos, o *matinées*, de música de cámara (diseñados principalmente para el público femenino), y, hacia mediados de la década siguiente, se consolida el recital de música instrumental, sobre todo el de piano solo. Las visitas de pianistas como Anton Rubinstein o Hans von Bülow en la década de los 70 contribuyeron al desterramiento definitivo del repertorio virtuosístico y al afianzamiento de los “recitales históricos” (“*historical recitals*”), cuyos programas se circunscribían a las obras de compositores “clásicos”. Esta y otras acciones permitieron que la música instrumental alcanzase un estatus semejante al de la hasta entonces omnipotente ópera.

En este trabajo ofrecemos un análisis del concierto público como fenómeno social en un espacio geográfico, la ciudad de Nueva York, que destaca por su singularidad, y que puede ofrecer claves para entender el mismo fenómeno en otras ciudades, incluyendo las españolas. El estudio analizará la tipología del concierto como espectáculo y como manifestación cultural, la evolución del repertorio, especialmente el de piano, y la participación activa de la mujer, tanto en su papel de intérprete profesional como en el de aficionada y espectadora.

Thomas Schmitt (Universidad de La Rioja): “Usos sociales de la guitarra en torno a 1800”

La omnipresencia de la guitarra en el siglo XVIII y XIX en España es un hecho innegable: basta con ver las abundantes fuentes, como la música misma en forma de partitura, la venta de la misma en un amplio mercado, las descripciones de situaciones guitarrístico-musicales, y otros documentos más. Sin embargo, una comprensión adecuada de la música de aquellos años (en el sentido de Richard Taruskin, “agents can only be people”) tiene que partir de las personas que actúan en un determinado contexto histórico, y que producen, reproducen y consumen la música. En otras palabras, el *statement* de los documentos (declaraciones) y las acciones de las personas se condicionan mutuamente, por lo que convendría indagar pormenorizadamente en estas circunstancias. Las estructuras culturales de la historia no están dadas por naturaleza sino que son también un producto creado por los propios hombres y mujeres, por lo que es interesante analizar la repercusión de los agentes en la propia cultura (cómo la influyen, cambian, manipulan, etc.).

En esta comunicación, por tanto, se pretende entender la música de guitarra como producto de diferentes agentes. Para tal finalidad hay que aclarar quiénes son las personas que tocan la guitarra, por qué tocan este instrumento, en qué contexto concreto lo hacen, para qué gente/auditorio, y qué dicen los tratados. También se analizan las categorías estéticas en las que se basan las composiciones (por ej. la naturaleza) en función del momento concreto histórico, cuál es la idea de la composición “perfecta” o lograda, cómo fue percibida la música. También es de sumo interés ver, “desde dentro”, cómo los propios compositores-guitarristas consideran sus obras y las de los otros respecto a dichas categorías para construir identidades.

Lluís Bertran Xirau (Universidad de La Rioja-Université de Poitiers): “Los conciertos domésticos en Barcelona y la recepción de nuevos repertorios en torno a 1800”

Gracias al testimonio de los viajeros extranjeros, sabemos que el teatro de Barcelona emerge a finales del siglo XVIII como la principal vitrina musical de la ciudad. La oferta musical urbana era, sin embargo, mucho más amplia. En su monumental diario (1769-1819), titulado *Calaix de sastre*, el Barón de Maldà, indiferente al hecho teatral, manifiesta otras preferencias musicales: la música eclesiástica y los conciertos domésticos. Aunque las frecuentaba desde la adolescencia, las temporadas invernales de conciertos domésticos adquieren una visibilidad especial en los textos de Maldà a partir de 1789.

Estas temporadas de conciertos aparecen como una forma de mecenazgo colegiado que dependía en buena medida de la particular composición social de las elites en la Barcelona moderna. En origen, estos eventos obedecían a modelos ligados a prácticas de sociabilidad privadas y respondían a fuertes fidelidades personales y de grupo. A pesar de ello, los conflictos que emergen en su seno y la rápida evolución del modelo revelan una relación problemática y dinámica con la naciente esfera pública.

Analizaremos de qué manera los conciertos domésticos aparecen como un espacio privilegiado para la recepción de nuevos repertorios en la ciudad, con un énfasis especial en la música religiosa de Joseph Haydn y su relación con la programación del teatro y de las iglesias barcelonesas. El heterodoxo itinerario de oyente del Barón de Maldà tiene un valor insustituible para iluminar la adquisición y la programación en Barcelona de este repertorio prestigioso. El análisis del testimonio de Maldà revela que la recepción de nuevos repertorios ligados en otros países a la expansión del mercado musical y del concierto público tienen lugar en Barcelona en el marco de prácticas de sociabilidad elitarias decididamente exclusivas y conservadoras.

Iván González Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid): “Conciertos y academias: otros espacios musicales en el Madrid de comienzos del siglo XIX”

El objeto de esta comunicación es ofrecer nuevos datos sobre las academias y conciertos públicos realizados en Madrid durante las primeras décadas del siglo XIX y, de esta manera, conocer nuevos espacios de socialización en los que la música jugó un papel determinante. Desde la musicología todavía no se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo que refleje la actividad concertística madrileña de la primera parte del siglo XIX. De este desconocimiento ha resultado la consideración de que la vida musical en Madrid fue escasa o inexistente, más allá del entorno cortesano y teatral. Esta comunicación no es más que un primer esbozo que trata de refutar esta idea generalizada.

Además de los conciertos cuaresmales que tenían lugar en los teatros municipales, existieron otros espacios en los que la música de concierto jugaba un papel fundamental, nos referimos a las iniciativas privadas, cafés y academias. Mientras en los cafés se combinaba la música con otros elementos como el consumo de bebidas, la conversación o los juegos de cartas, en las academias se aprecia una concepción aristocrática de la música. Un acercamiento a estos espacios nos permite conocer, también, cuáles eran los repertorios recurrentes a comienzos del siglo XIX, más allá de los presentes en las carteleras teatrales (géneros, compositores, instrumentos...) así como quiénes eran sus intérpretes y cómo estaban articulados estos espacios. Por otro lado, resulta interesante apreciar de qué manera la coyuntura política hace de estas iniciativas nuevos espacios profesionales vinculados a la música.

Josep Martínez Reinoso (Universidad de La Rioja): “«A petición de varias personas de distinción». La configuración del público de los conciertos de Madrid a finales del siglo XVIII y principios del XIX”

La introducción y consolidación de los conciertos en la oferta de ocio público de las ciudades fue resultado de un proceso de transformación política, ideológica y social, que se ha asociado tradicionalmente al auge de la burguesía, aunque en realidad fue promovido por élites urbanas que aglutinaban individuos de distintos estamentos sociales. William Weber fue uno de los primeros musicólogos en estudiar la configuración de estas élites, a las que llamó “le beau monde” o “the world” en los casos de París y Londres, así como determinó el papel que tuvieron en la institucionalización de la actividad concertística en Europa. En base a sus modelos, la presente comunicación pretende aproximarse a la configuración del público de los conciertos de Madrid de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Para ello se analizará, por un lado, las listas de abonados de las temporadas cuaresmales de conciertos y oratorios que se celebraron entre los años 1787 y 1808 y, por el otro, la documentación administrativa que relata cómo este colectivo de “personas de distinción” interfería en la gestión teatral. Esto permitirá (i) identificar a los asistentes a los conciertos de esos años, (ii) determinar la configuración de una posible élite cultural madrileña en ese periodo y (iii) escrutar de qué modo el público, o parte de él, podía condicionar la programación de las actuaciones. Todo ello, además, se planteará desde una perspectiva urbana, teniendo en cuenta las interacciones que se producían entre las distintas instituciones musicales de la ciudad.

Cristina Díez Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid): “La actividad concertística en la esfera privada gaditana de principios del XIX. Un acercamiento a través de la prensa local”

Si bien la actividad de conciertos que tuvo lugar en el Teatro Principal de Cádiz durante el primer tercio del XIX ha podido reconstruirse a través de la cartelera diaria, un panorama bien distinto se presenta para la investigación de esta misma actividad en el ámbito privado, principalmente de la burguesía. Utilizando como fuente fundamental la prensa local y los numerosos anuncios sobre venta de partituras, instrumentos musicales, revistas especializadas de carácter periódico así como el establecimiento de varias academias de música en la ciudad, puede llevarse a cabo un acercamiento a una actividad que sin duda existió y que hubo de tener una notable relevancia en una ciudad cuyo público había demostrado, desde la anterior centuria, estar al día de las principales manifestaciones musicales que tenían lugar tanto a nivel nacional como europeo.

Riccardo La Spina (Independent Scholar, Oakland-Universidad de La Rioja): “Opera and Coffee: Contemporaneous perspectives on Madrid’s Café Concerts under Fernando VII”

Before the advent of concert societies, public concerts were discouraged in the immediate aftermath of the Bourbon restoration: from 1814, Fernando VII’s absolutist regime imposed strictures relegating Madrid’s musical performances to the tightly controlled theatres or –extemporarily– tertulias. However, constitutional reforms (1820-1823), besides facilitating Madrid’s first uninterrupted Italian opera seasons in decades, brought a shift of venue from theatre and private salons to café, establishing a little-known precedent for later societal concerts. Of these, only those occurring at venues like the Café Cruz de Malta (1821-1823) received attention in the rarefied space allotted to culture in the Ferdinandine press. This brief but fruitful Trienio Liberal parentheses also fostered freedom of the Spanish press, affording this wave of Rossini reception coverage through an unprecedented flurry of reviews across Madrid’s periodicals spearheaded by José María Carnerero. Consequentially, this concert activity – though sporadic– was vital in forming musical taste and sophistication, enabling paradigm-shifts in operatic repertory, as Rossini’s introduction juxtaposed older titles with the modern, making both ripe for journalistic dissection. These entertainments are remarkable for their frequency, scheduling and concomitant occurrence with theatrically staged operas. Ultimately, the Ópera Italiana’s permanent establishment – extending throughout the period to include activities between 1826 and 1833– constituted a second apogee of concert life, identified in our research as several important café concert groupings, in Madrid (1820-1826), and Cádiz (1825, 1829-1830). Historically among the worst-documented, most wildly confused by historians for want of sources, this pivotal episode now transcends a purported lack of journalism as that later denying an 1826 company (under Mercadante) coverage, by engaging the developing role of musical criticism. Emerging as the precursors to the concerts Madrid famously enjoyed later that century, the Triennium’s first café concert series (previously unknown) are examined, establishing a historical context in which they were planned and executed.

Francesco Esposito (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, FCSH da Universidade Nova de Lisboa): “Una «orchestra cronométrica»: la radicalización del corporativismo de los músicos del teatro italiano en la Lisboa liberal (1833-53)”

Algunos fenómenos típicos del siglo XIX adquieren un significado especial cuando se leen en el contexto de la vida musical lisboeta del tiempo. Es el caso, por ejemplo, de la especial “hipertrofia” de los conciertos de aficionados, así como de la radicalización del corporativismo de los músicos profesionales. Ambos fenómenos pueden leerse como reflejos de un mismo problema: la tradicional precariedad y debilidad de la condición del músico profesional, indispensable en la vida musical lisboeta pero, al mismo tiempo, sustancialmente “invisible”. La defensa de los intereses de los músicos de la capital era ejercida tradicionalmente por la Irmandade de S. Cecília que, desde 1760, tenía el monopolio de las actividades musicales en la ciudad gracias a un privilegio real típico del Ancien Régime. Todavía, después de la afirmación del liberalismo (1833), los músicos tuvieron que criar nuevas y más eficaces instituciones para su protección, factor que desarrollarán en primer plano los músicos de la orquesta del Teatro de San Carlos, es decir, por los principales músicos de la ciudad. Ellos darán vida, entre otros, a una sociedad de tipo masónico, la Associação Música 24 de Junho, que durante mucho tiempo conseguirá el control de la orquesta del teatro italiano y después de todas las orquestas y de todas las instituciones musicales de la ciudad: por un lado, su acción contra los abusos de los empresarios teatrales nos parece extremadamente moderna y casi de tipo proto-sindical; por otro, su política general quiere indirectamente restaurar el viejo control monopolístico, acabando por establecer un rígido sistema auto-referencial –substraído de hecho a las leyes del libre mercado y causa de privilegios para sus socios y de discriminación para los músicos externos a la asociación– que estará entre los motivos de algunos de los atrasos de la vida musical lisboeta.

Carolina Queipo (Conservatorio Superior de Música de Vigo): “Prácticas musicales de la «sociedad del buen tono» en Madrid (ca. 1848-1870): Marcial de Torres Adalid y Marcial del Adalid”

A día de hoy, las prácticas musicales producidas en la esfera doméstica de los nuevos grupos dominantes surgidos en la España decimonónica continúa siendo un caso problemático, dada la invisibilidad y escasez de sus fuentes. Su estudio urge porque fue en esta esfera donde, como ocurrió en otros países occidentales, se produjo la mayor actividad musical de uno de los grandes tipos de repertorios nacidos y clasificados como tales en este siglo: el repertorio “clásico”. Con el objetivo de contribuir a este fin, proponemos el estudio de las prácticas musicales domésticas ejercidas por dos figuras del mundo musical hispano y por su círculo social más próximo: los primos Marcial de Torres y Marcial del Adalid. Todavía a día de hoy, el estudio de su vida y obra están incompletos precisamente debido al tipo de prácticas musicales mayoritariamente de índole privada y doméstica que realizaban, en coherencia con la forma de vida de los grupos de la élite financiera a la que pertenecían. Estudiaremos su actividad musical entre los años 1848 y 1870, tiempo en el que establecieron de forma más continuada su residencia en Madrid y durante el cual transfirieron en mayor medida sus prácticas musicales domésticas a la esfera pública.

Analizando principalmente las fuentes hemerográficas de la época (críticas, anuncios, artículos de opinión...) y apoyándonos también en las fuentes privadas de ambos músicos, se estudiarán las sinergias que se produjeron entre las prácticas musicales relacionadas con la música “clásica” – prácticas composicionales, coleccionistas y performativas del *musicking*– que se daban en su esfera doméstica y en la de sus círculos de la sociabilidad del buen tono, y aquellas de la esfera pública organizadas principalmente por músicos profesionales en diferentes instituciones, principalmente las Sociedades de Cuartetos y de Conciertos de Madrid. Veremos que la música “clásica”, en cualquiera de las dos esferas y como práctica propia de la alta cultura, ayudó para la promoción y distinción social de los dos primos, al funcionar como emblema de progreso y modernidad.

María Palacios Nieto (Universidad de Salamanca): “Música de concierto y asociacionismo en Madrid en la década de 1920 a través de la prensa: legitimación intelectual de una práctica musical”

En esta comunicación se partirá de los discursos crítico-musicales realizados en Madrid desde 1925, tras el cierre del Teatro Real, tomando ese año como fecha simbólica de un cambio en la legitimación de los textos relacionados con la denominada “alta cultura musical”. En la década de 1920, los críticos musicales representantes de lo que ellos llamaban “alta cultura”, como Salazar, Salvador o Arconada, siguiendo la vía de las “minorías selectas” de Ortega y a partir de los postulados marcados en épocas anteriores, consideraron la música sinfónica como el paradigma desde el cual debía partir la cultura musical en España. En cierta medida esto supuso también una novedad para los compositores, quienes ya no se dedicaron en primer lugar a escribir una ópera nacional, como sucedió a lo largo del XIX, sino que se inclinaron hacia otros géneros musicales.

El cierre del Teatro Real provocó un hecho inevitable. Los discursos que aparecían con predominancia en torno a los estrenos e interpretaciones operísticas desaparecieron de la prensa, lo que generó un cambio en las estrategias discursivas e incluso un problema para algunos periódicos, que dejaron de publicar críticas musicales hasta años posteriores. En ese sentido, los textos creados por los citados críticos fueron un referente para poder hablar sobre “música pura”. Es ésta una música que, al no contar la retórica propia del mundo de la ópera, desarrolló claras estrategias discursivas para legitimar el género, el público, los espacios y las instituciones vinculadas con el mundo sinfónico, como lugares centrales de poder cultural. Siguiendo metodologías de análisis del discurso como las clásicas de Austin o las perspectivas de Fairclough, en esta comunicación se analizará cómo desde la prensa se desarrollan programas ideológicos centrados en el concierto sinfónico para legitimar el género frente a otras músicas.

Judith Ortega Rodríguez (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Universidad Complutense de Madrid): “Repertorio instrumental de concierto en la corte española durante los primeros años del reinado de Fernando VII (1814-1821)”

La vida musical de la Corte en los primeros años del XIX está marcada por un intenso cultivo de la música instrumental interpretada en las academias y conciertos que se celebran habitualmente en las estancias de palacio. Muchos aspectos de estas actividades aún son poco conocidos, entre ellos, el repertorio que se interpreta en ellas.

Esta comunicación propone un acercamiento al repertorio instrumental vinculado a la música de la Real Cámara de Fernando VII entre los años 1814 y 1821. Aunque por el momento no es posible abordar el estudio de la programación detallada de cada una de estas funciones por falta de fuentes, es factible realizar una aproximación general al repertorio de los años que van desde la vuelta al trono del monarca en 1814 hasta 1821, a partir de un inventario de la música instrumental que tiene bajo su custodia Francisco Brunetti.

Brunetti, que había salido de Madrid tras la invasión francesa, regresa a la capital una vez repuesto Fernando VII en el trono para ser readmitido en su puesto de director de música de la Real Cámara. Las atribuciones asociadas de este cargo suponen organizar y gestionar todas las tareas relacionadas con la música instrumental, entre ellas elegir el repertorio y distribuir los papeles entre los músicos. También encargar y supervisar la copia de la música y custodiar el archivo que contiene los materiales necesarios (partituras y partichelas) para la interpretación. En definitiva, Brunetti es la figura de mayor relevancia en relación a la música de instrumental en el ámbito cortesano durante esta etapa y responsable de la selección de las obras.

Joseba Berrocal (Conservatorio Superior de Castilla y León): “El *Concierto para oboe* (Sieber 5) de Ludwig August Lebrun. Un hallazgo en la colección de música de Liborio González de la Morena”

Ludwig August Lebrun (1752-1790) fue uno de los virtuosos del oboe más reconocidos de su tiempo. Compaginó su puesto en la Orquesta de Mannheim con una intensa carrera como solista itinerante; a menudo de la mano de su esposa, la igualmente célebre soprano Franziska Danzi (1756-1791). En paralelo a su faceta de intérprete, Lebrun compuso trece conciertos para oboe. Siete de ellos fueron publicados progresivamente por el editor Sieber en París en la década de 1770. Los otros 6 restantes vieron la luz póstumamente –algo relativamente inusual tratándose de este género– en torno a 1804, editados por André en la ciudad alemana de Offenbach. Los conciertos de Lebrun gozan a partir de finales del siglo XX de una cierta notoriedad, tanto por razones artísticas y discográficas como por razones pedagógicas. Solo era de lamentar el hecho de que el corpus se encontrase incompleto. En efecto, no se conservaba ejemplar alguno del quinto concierto, editado en París en 1778. Afortunadamente, hace unos meses ha aflorado una copia manuscrita de las partichelas de este *Concierto para oboe* (Sieber 5). El ejemplar formaba parte de la colección para uso privado del Coronel Liborio González de la Morena (-1837), un militar español con altas responsabilidades que, en un caso paralelo al de Francisco de Miranda, reunió a lo largo de los años un fondo de música instrumental de cámara centrado en la flauta. En el presente estudio se analizará el contenido de la fracción conservada de dicho fondo –los autores, las obras–, y se hará una primera valoración del mismo en su contexto.

Laura Cuervo Calvo (Universidad Complutense de Madrid): “La recepción de repertorio anglo-germánico de concierto a través de la Escuela Especial de Música de Santiago de Masarnau”

En pleno centro neurálgico de Madrid, en un antiguo y espacioso convento, rodeado de teatros, palacios nobiliarios y bancos, Vicente Santiago de Masarnau establece, en 1841, la sede de un elitista y liberal colegio preparatorio. Uno de los principales distintivos de este colegio privado es su Escuela Especial de Música, un conservatorio en toda regla en el que, bajo la dirección de su hermano Santiago de Masarnau, pianista virtuoso influyente en la sociedad del Madrid de la época, la interpretación del piano adquiere una importancia de primer orden.

Este trabajo pretende dar a conocer la, hasta ahora desconocida, actividad musical y el repertorio de concierto difundido en dicha Escuela Especial. Comenzamos el trabajo desvelando su funcionamiento. Al respecto caben destacar las brillantes actuaciones públicas de sus alumnos, en el salón del colindante Museo Lirico; o como contraste, las veladas culturales de los domingos en el entorno más íntimo de la estancia de Masarnau, ubicada en el mismo colegio. En una segunda sección del trabajo se estudia la programación musical y las obras interpretadas. A diferencia del repertorio influenciado por la ópera italiana, que monopolizaba los programas de estudios y los conciertos del cercano Conservatorio de Madrid, el repertorio de la Escuela Especial es original para piano y mayoritariamente de procedencia alemana. Especialmente interesante es la inclusión de conciertos para piano en el nivel de enseñanza superior. A través de esta escuela, Masarnau abandera una estética minoritaria en la España de la primera mitad del siglo XIX y reivindica la renovación del repertorio de los conciertos instrumentales. No menos importantes son las novedosas interpretaciones de obras corales alemanas que, implementadas como herramientas pedagógicas, debían contribuir a la formación del carácter de sus alumnos y a la adquisición de la cultura.

Fernando Delgado García (Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria, Madrid): “«Mereció los honores de la repetición». *El canto del esclavo* de Nicolás Ruiz Espadero en la escena musical madrileña (1868-1898)”

Pese a que Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) residió siempre en La Habana, su música alcanzó una notable difusión internacional. En la década de los sesenta, desde París, el editor León Escudier dio a conocer una parte sustancial de su catálogo pianístico. A partir de 1868, en Madrid, la Sociedad de Conciertos le convirtió en un autor admirado por el público español de música sinfónica.

El prestigio orquestal de Espadero se cimentó exclusivamente en el triunfo de *El canto del esclavo*. Paradójicamente, la obra no había sido concebida para la gran sala de conciertos. Así, en un periodo constituyente de la actividad concertística moderna, la instrumentación de Jesús de Monasterio (1836-1903) fue decisiva para convertir la obra espaderiana en uno de los primeros éxitos de la música sinfónica “nacional”.

La presente comunicación persigue cuatro objetivos fundamentales: examinar la trayectoria de la partitura en la programación de la Sociedad de Conciertos, tratando de determinar sus usos y significados; describir las redes personales y el contexto ideológico en el que se fraguó su estreno madrileño y los problemas semióticos de la transcripción orquestal; repasar su repercusión más allá de la sala de conciertos, ante otros tipos de auditorios y con otros formatos; y, finalmente, explicar los motivos estéticos e ideológicos que explican su rápida desaparición de las programaciones en los años finales del XIX.

Por su resonancia pública, *El canto del esclavo* es la obra de Espadero con mayor repercusión en la historiografía musical cubana. Siguiendo la estela de Alejo Carpentier, los musicólogos más influyentes de la isla se han acercado a su recepción desde categorías que ignoran el contexto institucional en que se enmarcó. Un examen detallado de sus circunstancias no solo nos aporta datos nuevos sobre la trayectoria de la obra sino que ofrece claves importantes para comprender la actividad concertística madrileña en una fase crucial de su desarrollo.

Ana Lombardía (Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Universidad Complutense de Madrid): «Música antigua» en España (1977-2017): ¿Etiqueta o marca?»

En los últimos años ha habido un creciente interés por el estudio de los festivales de música, la programación de conciertos y el *revival* de la música antigua en España. Sin duda, todos estos fenómenos son reveladores sobre procesos culturales, económicos, turísticos y sociales relacionados directamente con la música. Hasta la fecha, el foco se ha puesto en los festivales de música popular, el repertorio de los conciertos de “música clásica” y el *revival* de la música del siglo XVIII durante el período de entreguerras. Sin embargo, aún no se ha realizado un estudio diacrónico sobre la denominada “música antigua” en España, y apenas se ha reflexionado sobre el propio término como etiqueta historiográfica y/o marca comercial.

Este término se ha consolidado en España desde mediados de los años 70, cuando se fundaron varios festivales especializados basados en modelos de otros países europeos. Dichos eventos fueron clave en la difusión y consolidación de la interpretación con criterios históricos en el país. Además, contribuyeron a la configuración de un nuevo mercado dentro de la industria musical, el cual ha crecido sustancialmente en las décadas posteriores. Este mercado ofrece oportunidades extraordinarias para la divulgación histórica, pero los discursos sobre la “música antigua” por parte de programadores de conciertos, músicos, musicólogos, críticos, productores discográficos y públicos a menudo difieren. ¿Cuáles son las diferentes definiciones de “música antigua”, y por qué?

Esta intervención investiga sobre el término a lo largo del tiempo partiendo de un estudio cualitativo. Se han realizado entrevistas a veinte profesionales del sector, incluyendo a intérpretes, programadores y críticos/musicólogos de perfiles diversos. Como se mostrará, los cambios en la interpretación del término están directamente relacionados con los del propio mercado de la “música antigua”, y la musicología tiene el reto de intervenir en este proceso más activamente.

María Cáceres (Institut für Musikwissenschaft, Universität Bern): “Del concierto histórico a los monumentos”

Entre mayo y octubre de 1892 se celebró en Viena una exposición internacional sobre música y teatro, la Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Como parte de las actividades de este evento se programaron una serie de doce conciertos históricos. Guido Adler, que era el responsable científico de todos los aspectos históricos de la exposición, contó con Albert Ritter von Hermann como comisario de estos conciertos. Un año después de la conclusión de la exposición, Adler puso en marcha el proyecto de los Monumentos de la música austriaca (Der Denkmäler der Tonkunst in Österreich) y más tarde fundó el primer instituto de musicología del mundo en la Universidad de Viena.

En esta comunicación pretendo analizar la génesis, pautas de programación, realización e impacto transnacional de los Historische Concerte celebrados con ocasión la Exposición de música y teatro de Viena de 1892. El objetivo que persigo es aportar evidencias documentales para mejorar el conocimiento de las intersecciones entre la historia de la edición, la interpretación y la musicología, así como del papel que las exposiciones internacionales desempeñaron en la estandarización internacional de prácticas conscientes de recuperación sonora del pasado musical desde finales del siglo XIX.

Marius Bernadó (Universitat de Lleida): “«Escuchar los latidos del alma nacional»: La construcción de la identidad musical catalana a través del descubrimiento, recuperación y recepción de los madrigales de Joan Brudieu”

En marzo de 1896, Felipe Pedrell daba noticia, en un breve artículo publicado en la *Ilustración Musical Hispano-americana*, de la existencia de una colección impresa de madrigales de finales del siglo XVI de un autor hasta entonces no referenciado: Joan Brudieu. La noticia de su existencia llegó a Pedrell gracias a la complicidad de diversos actores, entre los cuales se encontraban Cosme José de Benito, Francisco Asenjo Barbieri, Leoncio Zufiria, Eustoquio de Uriarte y Luis de Villalba. Pocos meses después, en plena efervescencia del mundo coral catalán, el Orfeó Català interpretaba algunas de las piezas de la colección en primera audición pública moderna. Este hallazgo se convirtió rápidamente en un suceso de primer orden en el renovado panorama musical de la Cataluña de finales del siglo XIX. La construcción de la identidad musical catalana que con tanto empeño buscaban algunos de los principales protagonistas de la “Renaixença” musical encontró en la obra de Brudieu unos argumentos especialmente apropiados a las necesidades del momento. Ofrecieron a los ideólogos del movimiento (Felip Pedrell y Lluís Millet, principalmente), los ingredientes necesarios para la construcción de un referente en el ámbito musical. La presencia de textos de gran altura literaria en lengua catalana (poesías de Ausiàs March), así como la utilización de materiales melódicos de carácter popular, además de un cierto componente religioso, hicieron que la colección de Brudieu resultase especialmente apropiada en el contexto ideológico del momento, hasta el punto de que el Orfeó Català convirtió algunas de estas obras en una auténtica enseña de su ideario. En esta contribución se abordarán las circunstancias y el papel de los protagonistas de su descubrimiento y se analizarán los materiales musicales y transcripciones utilizadas en las primeras interpretaciones, así como el recorrido interpretativo que tuvo este repertorio en el preciso contexto histórico e ideológico de la Cataluña de finales del siglo XIX y principios del XX.

Sonia Gonzalo Delgado (Universidad de Zaragoza): “Os Menestréis de Lisboa: Santiago Kastner y la interpretación de la música barroca”

En 1960, tras más de una década ejerciendo la docencia en la interpretación de música antigua en el Conservatorio de Lisboa, Santiago Kastner fundó el conjunto Os Menestréis de Lisboa, dedicado a la interpretación de la música de cámara de los siglos XVII y XVIII con instrumentos de viento. Con un repertorio cimentado en el Barroco alemán y la figura de Georg Philipp Telemann como eje central, el interés personal de Kastner por el manierismo musical y la recuperación de repertorios ibéricos desconocidos completaron la agenda de ese conjunto pionero en Portugal: fue la primera formación estable dedicada a la interpretación de música antigua y produjo una nueva escuela de instrumentistas de viento. Entre 1964 y 1972, coincidiendo con el auge de la interpretación históricamente informada a escala internacional, Os Menestréis de Lisboa llevaron a cabo una actividad concertística estable. Muchos de sus conciertos fueron retransmitidos a través de Emissora Nacional en Portugal y, además, registraron una grabación con obras de Antonio de Cabezón y Bartolomeo de Selma y Salaverde para la colección Monumentos Históricos de la Música Española a comienzos de la década de los setenta. A través del análisis de los programas conservados, las ediciones anotadas por el propio Kastner empleadas en los conciertos y la única grabación localizada, esta ponencia pretende ofrecer un primer acercamiento al repertorio elegido y a los criterios interpretativos aplicados al mismo y, por ende, desentrañar la noción de repertorio barroco que Kastner tenía y en el que incluyó sus descubrimientos ibéricos.

Daniel Moro Vallina (Universidad Internacional de La Rioja-Universidad de Oviedo): “La institución social del concierto, en crisis. Rupturas y alternativas en la música española de los años setenta”

“Una vanguardia condenada a devorarse a sí misma para sobrevivir”. Así definía el compositor y crítico Miguel Ángel Coria la situación de la música contemporánea española en 1970, aludiendo al ostracismo que sufría por parte de las instituciones culturales y al anacronismo del concierto clásico como espacio de difusión de la creación actual. Si durante la década anterior se había prestado especial atención al desarrollo técnico de corrientes como el serialismo por encima de sus posibles significados estéticos e ideológicos, ahora se incidía en los usos sociales de la música y la necesidad de establecer un nuevo modelo de comunicación con el público. La aparición de colectivos como Koan (1967), Actum (1973) o el Taller de Música Mundana (1978) canalizó un sentimiento de crítica hacia la oficialización de la vanguardia por parte de los organismos culturales del franquismo, proponiendo una música “desescolarizada” que rechazaba la especialización profesional del compositor y del intérprete. Junto a ello, las polémicas surgidas en torno a la gestión de eventos como las Semanas de Nueva Música (1971) o los Encuentros de Pamplona (1972) pusieron de manifiesto la contradicción entre un arte concebido como público y su financiación privada por parte de la familia Huarte. Tomando como objeto de estudio varias fuentes hemerográficas escritas por Coria (*Diario Madrid*), Llorenç Barber, Javier Maderuelo, Santiago Rodríguez Santerbas, Fernando Lara o Luis Carandell (*Triunfo*), en esta comunicación pretendemos explicar la transformación del concierto como vía de difusión para la música contemporánea y las alternativas que surgieron durante los años setenta, ciñéndonos al ámbito de Madrid. Nos centraremos en el discurso de la crítica ante las nuevas propuestas y el tipo de público al que iban dirigidas, con el fin de profundizar en los cambios relativos a la gestión musical que conllevó la aparición de la posmodernidad en España.

Francisco Bethencourt Llobet (Universidad Complutense de Madrid): “El concierto flamenco: Una aproximación cultural y etnomusicológica a los espacios performativos”

La redefinición del flamenco a finales del siglo XX y principios del siglo XXI ha sido un tema central para investigadores, antropólogos, sociólogos, (etno)musicólogos... Tras un nuevo trabajo de campo realizado en Madrid y gracias a las aportaciones que han realizado los flamencos vemos que no podemos entender la historia del flamenco sin analizar los espacios performativos, los conciertos y las personas que han hecho posible su realización. En relación a las teorías de C. Small y su concepto de *musicking* analizaremos una serie de conciertos en Madrid. Recorreremos, entre otros, el primero de Paco de Lucía en el Teatro Real, hasta llegar a los actuales de Vicente Amigo o de Juan Manuel Cañizares en el Auditorio Nacional. Los flamencos contemporáneos están influidos por armonías, “formatos” que provienen de otras músicas, que enriquecen este particular género. En esta ponencia propongo contrastar sus conciertos con discursos recientes de los estudios de la *popular music*.

Emilia Gómez y Enric Guaus (Universitat Pompeu Fabra-Escuela Superior de Música de Catalunya): “El proyecto Phenix y una de sus derivaciones, el proyecto CASAS”

Los conciertos de música clásica son, para el público, intérpretes y compositores, el momento culminante de la experiencia musical en este género. Durante el s. XXI, el formato del concierto ha evolucionado enormemente en distintos estilos musicales pero no tanto en el campo de la música clásica. ¿Debe cambiar el concepto actual de concierto de música clásica? ¿Puede la tecnología aportar las herramientas para este cambio? ¿Podemos repensar la experiencia antes, durante y después del concierto? El Proyecto Phenix propone una serie de paradigmas que buscan ampliar la experiencia musical en la música clásica a través de tecnologías digitales. Por otra parte, ¿puede un usuario generar un concierto a medida para disfrutar en casa con sus allegados? El proyecto CASAS propone una serie de tecnologías que permiten analizar y sintetizar repertorio coral según nuestras necesidades. La intervención resumirá las aportaciones más relevantes de los dos proyectos de investigación y debatirá sobre su repercusión social y cultural.