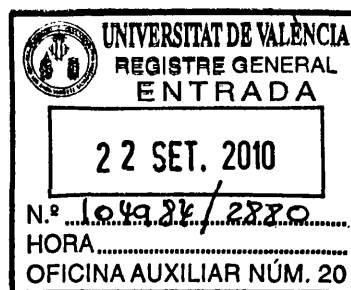


BID.T 7469



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

MÚSICA I SOCIETAT

**El fenomen de les bandes de música valencianes en
la cultura del segle XIX i principi del XX**

Elvira Asensi Silvestre

Departament d'Història Contemporània

Facultat de Geografia i Història

Universitat de València

2010

UMI Number: U607571

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607571

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 20575883

i 22396834

CB 0002179564

INTRODUCCIÓ:
OBJECTE D'ESTUDI I METODOLOGIA

La importància de l'estudi del fenomen musical per al segle XIX / 10

Objectius i periodització / 12

Estat de la qüestió / 23

- **Estat de la qüestió a l'àmbit valencià / 39**

Fonts i metodologia / 50

Agraïments / 63

PART I

EL CONTEXT MUSICAL DECIMONÒNIC

CAPÍTOL 1. MÚSICA A L'ESGLÉSIA / 68

Les transformacions polítiques, socials i econòmiques del segle XIX i la seua incidència en les capelles de música / 71

A la recerca de la *santedat* de la música / 92

CAPÍTOL 2. MÚSICA A L'EXÈRCIT / 108

La funció militar de les bandes de música a l'exèrcit / 112

- El reconeixement de les músiques en l'exèrcit: l'assimilació / 116

La funció lúdica de les bandes de música a l'exèrcit / 123

CAPÍTOL 3. MÚSICA I BURGESIA / 134

De "l'aldarull al silenci": el públic musical decimonònic / 137

El gust musical d'un públic en transformació / 153

Els espais d'allò públic / 170

- Els teatres / 172
- Les societats educatives i recreatives / 180
 - Reials Societats Econòmiques d'Amics del País / 183
 - Ateneus / 185
 - Liceus / 186
 - Societats filharmòniques / 188
- Els cafés com a espais musicals / 189
- El carrer: un nou espai de sociabilitat urbana / 196

La institucionalització de l'educació musical / 200

CAPÍTOL 4. L'ACTIVITAT MUSICAL EN EL SEGLE XIX A

ESPANYA: DEL SALÓ A LA SALA DE CONCERTS / 208

El saló com a lloc de trobada i difusió cultural / 211

Música domèstica / 219

Música instrumental / 230

CAPÍTOL 5. LA DEMOCRATITZACIÓ DE LA MÚSICA

VOCAL: LES SOCIETATS CORALS / 252

El sorgiment de l'associacionisme coral a Espanya / 254

L'activitat coral catalana: un exemple de música en societat / 260

Cant coral i identitat / 276

- Els cors al servei del socialisme / 279
- Els cors al servei del nacionalisme / 285

L'expansió del cant coral / 292

- Andalusia / 295
- Astúries / 298
- Castella / 300
- Galícia / 302
- País Basc / 303
- País Valencià / 306

PART II
LES BANDES DE MÚSICA

**CAPÍTOL 6. LA DEMOCRATITZACIÓ DE LA MÚSICA
INSTRUMENTAL: LES BANDES DE MÚSICA / 318**

Les arrels de les bandes valencianes / 320

**Les diferents causes del fenomen de formació de bandes al País Valencià /
341**

La funció social i educativa de les bandes / 358

De transcripcions o arranjaments: el repertori de les bandes / 364

**CAPÍTOL 7. EL CERTAMEN INTERNACIONAL DE
BANDES: IDENTITAT I CONFRONTACIÓ EN LA VALÈNCIA
DEL SEGLE XIX / 374**

De la festa de Sant Jaume a la Fira de Juliol / 376

Les bandes de música en la Fira de Juliol: el Certamen / 398

- Els objectius del “Gran concurso musical” / 403
- L’evolució del certamen en el darrer terç del segle XIX / 408
- Les bandes participants / 415
- L’adequació del repertori: els arranjaments / 435
- El públic del certamen / 450
- Premis i polèmica: un inextricable lligam / 455

CAPÍTOL 8. BANDES I BÀNDOLS: APROXIMACIÓ AL FENOMEN MUSICAL DE LA LLÍRIA DEL SEGLE XIX / 470

Els primers passos de les bandes de música llirianes / 474

- Les causes del sorgiment / 478
 - L'element religiós / 479
 - L'element militar / 486
 - L'element polític / 491
- Els *temps moderns* i la seua incidència en el devindre bandístic / 498

Les bandes: clau de volta de la identitat lliriana / 505

- Llirians de la part de baix i llirians de la part de dalt: una identitat local diferenciada / 508
- El Certamen de bandes de València: escenari de la rivalitat / 508
- El repertori de les bandes llirianes com a element identitari / 511

La rivalitat Unió Musical-Banda Primitiva / 528

CONSIDERACIONS FINALS / 534

BIBLIOGRAFIA I FONTS / 554

INTRODUCCIÓ:
OBJECTE D'ESTUDI I METODOLOGIA

LA IMPORTÀNCIA DE L'ESTUDI DEL FENOMEN MUSICAL

PER AL SEGLE XIX

La música ha estat un art present a totes les cultures, on s'ha emprat per solemnitzar tant actes lúdics i festius, com altres de tipus religiós. Les institucions de caire civil s'han aprovisionat de música quan han volgut exhibir el seu poderiu dotant de brillantor els actes celebrats. És per això, perquè moltes han esdevingut una mena de mecenes d'agrupacions musicals. Igualment, l'Església ha emprat la música en les seues celebracions com una manera de lloar a Déu. Tret d'aquestes ocasions on l'art musical podia ser gaudit per tothom, la música semblava reservada per a uns pocs privilegiats que podien acudir als teatres o als salons nobiliaris on aquesta s'interpretava. I el fet d'assistir a aquestes representacions esdevenia més aviat una forma de prestigiar-se socialment, que una manera d'atendre a la cultura del moment.

Tanmateix, el segle XIX alteraria el devindre del fenomen musical que fins aleshores s'havia donat. Els temples es convertien en un tipus d'escenari on els fidels gaudien de l'art musical. Les vetlades als salons es convocaven per escoltar música al piano o interpretada per xicotets grups de cambra. Els cafés deixaven de ser un mer entreteniment de tertulians per transformar-se en un lloc on també fruit de la música. Els jardins i passejos passaven de ser un espai de trobada social per convertir-se en un dels escenaris musicals que més oïents atreïa a l'època. Les esglésies, el carrer, els cafés, els salons, els teatres, etc, tot semblava en el segle XIX estar envaït per l'art musical.

Un art que ja evidenciava en l'època una voluntat de transpassar les barreres socials i apropar-se a eixe nou públic popular que començava a sorgir i que aspirava a gaudir de la música en totes les seues materialitzacions. Nous espectadors, a més, que no romandran passius, sinó que seran partíceps del fenomen musical decimonònic. És en aquesta voluntat de democratització social de la cultura on s'inclouen els cors i les bandes sorgits en l'època, i que tenen la particularitat d'estar constituïts per persones amb escassa formació musical.

Amb tot, encara que es palese la massiva presència de la música arreu i, com a conseqüència, una gens menyspreable mobilització social al seu voltant, aquesta ha merescut escassa atenció per part dels historiadors. Nogensmenys, és cert que en els

darrers anys la història cultural ha deixat de ser una mena d'instrument de la història, però, la música continua sense suscitar atenció en l'actual historiografia. I, al nostre parer, marginant la música i totes aquelles agrupacions i pràctiques que es desenvolupen al seu voltant, es perd una oportunitat d'aprofundir en les transformacions socials, polítiques i econòmiques que succeïren a l'Espanya decimonònica, mitjançant un novedós enfocament. Perquè en el fenomen musical es reflectiran els canvis que van des del procés de laïcització de l'època, fins als tímids inicis de la democratització social de la cultura.¹ En aquest sentit, la música esdevé una font per a l'estudi de la història decimonònica. La importància, però, no seria tanta si sols poguerem emprar aquest art d'una sola manera; si únicament ho ferem així es convertiria en un element cultural més d'entre tots aquells que els historiadors empen de manera auxiliar, com a mena d'exemples que reforcen els arguments que elaboren.

Tanmateix, el fenomen musical deixa de ser indicador de canvis socioculturals, perquè és ell mateix qui sovint recolzarà les esmentades transformacions. Així ocorre a Espanya en el segle XIX quan les pràctiques musicals es convertisquen en un potent configurador d'identitats socials de distint caire. De la mateixa manera succeeix quan s'erigeixen en factor fonamental perquè tothom siga partícep de la cultura en el procés que posteriorment donarà lloc a l'anomenada societat de masses.

Dintre d'aquestes pràctiques, l'associacionisme esdevé la vessant del fenomen musical que més col·laborarà en el procés de construcció d'identitats, així com en aquell que conduirà a la democratització social de la música. Ara bé, quan ens referim a l'associacionisme musical que deixà major empremta en aquest segle, ho estem fent per atendre a associacions de tipus popular com les bandes -pel que respecta a la música instrumental- i els cors -pel que fa a la vocal-. Ambdues han estat assenyalades com aquelles manifestacions associatives que més mobilització social han comportat i que, per tant, més proclius han estat a la participació en els processos de transformació decimonònica. Això no obstant, pocs són els historiadors i musicòlegs que els han dedicat estudis des d'una perspectiva sociocultural. En aquest sentit, no hem de menysprear les anàlisis realitzades des de Catalunya i el País Basc preferentment i que tenen com a nucli de la investigació el moviment coral, com veurem més endavant.

¹ Per trobar-ne exemples que excedeixen l'àmbit estatal es pot consultar: PIÑEIRO, J.: "La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX", *Historia actual On-Line*, 5, 2004, [revista en línia], <http://www.hapress.com/haol.php?a=n05a01>, pp. 1-17.

No ocorre el mateix amb les bandes de música. Aquestes agrupacions, tot i generar una gran mobilització social al seu voltant i recolzar, amb les activitats desenvolupades i el repertori interpretat, la construcció de diferents tipus d'identitats de caire local, regional i, fins i tot, nacional, han atret l'atenció de pocs autors. El buit d'estudis es fa més notori quan ens fixem en les obres que centren la seua atenció en el fenomen musical valencià. Perquè és en aquesta localització on la vessant bandística de la música assoléix major riquesa com a factor d'identitat i com a espai de sociabilitat. A més a més, en el segle XIX les bandes serien les encarregades de, mitjançant els arranjaments, popularitzar la música instrumental i escènica que fins aleshores sols podia ser escoltada en els teatres. Així, aquestes agrupacions serien les encarregades de traure al carrer i presentar a tot tipus d'oïents composicions musicals que, d'altra manera, no hagueren pogut ser escoltades.

Com s'observa, doncs, el segle XIX esdevé un ric objecte d'estudi ja que presenta un fenomen musical caracteritzat per les transformacions en les diferents institucions on sovint s'interpretava música com podien ser l'exèrcit, l'Església i espais com els salons i els teatres. Un altre tret que mostra la riquesa del fenomen en l'època és la nova aparició d'escenaris que possibilitaren la popularització d'aquest art. Un d'elles, el més afamat des d'aleshores, seria el carrer. És per tots aquests motius perquè es fa necessari un estudi sociocultural que pose de relleu la importància, no solament de la música i la seua estètica, sinó també de les agrupacions que la conreen, dels espais on s'interpreta, dels propis intèrprets i del públic que l'escolta. Aquesta tesi vol ser una contribució a eixa incipient historiografia que comença a valorar el fet musical no solament com a mera font històrica, sinó com a mecanisme conformador d'identitats, d'exercici de poder i d'agent actiu en els canvis polítics i socials.

capítol 1

Introducció

1.1. Objectius i periodització

OBJECTIUS I PERIODITZACIÓ

El principal objectiu que volem assolir en aquesta tesi és el de l'estudi del fenomen de les bandes de música civils, així com del context social i cultural de la seua aparició i primer desenvolupament. Per tal d'acometre una anàlisi d'aquestes característiques cal que ens fixem en quin fou el context musical previ que afavorí el seu sorgiment, i quines les motivacions perquè aquest es donara. És per això perquè hem dedicat la

primera part de la tesi, formada per un total de cinc capítols, a analitzar les diferents vessants del fenomen musical decimonònic que hem considerat claus en la posterior formació de les agrupacions bandístiques. Així, els diferents capítols estan dedicats a la música que es conreava en les institucions religioses i militars, a aquella que s'interpretava als salons i les sales de concerts i a la música vocal que posaren en pràctica cors i orfeons. De la mateixa manera respondrem a la pregunta de qui ha estat el grup social que s'eirigí en motor de les fondes transformacions que a Espanya es visqueren en el terreny social i cultural.

Tanmateix, en una tesi que té com a principal objecte d'estudi les bandes, no podem fixar-nos únicament en quins han estat els elements previs que, tot plegat, explicarien la seua formació. En aquest sentit, dediquem una segona part de la nostra investigació a esbrinar altres de les finalitats que ha estat present al llarg del nostre estudi com per exemple: Quina ha sigut la formació i posterior evolució de les bandes? Quina la seua importància en l'àmbit social, cultural i identitari de l'època? Es troben les bandes en els processos de democratització social i cultural que comportà la naixent societat de masses? Participaren en la cursa per la creació d'identitats de distint caire a Espanya? Per respondre a aquests interrogants hem hagut de recórrer a les causes més immediates de la seua formació, al repertori i a les activitats desenvolupades.

El fet de centrar la investigació en l'època decimonònica ens permet atendre a tota una sèrie de transformacions que es produïrien en el fenomen musical d'aleshores. El daltbaix que, al nostre parer, resultaria més notori fou el que patirien les pràctiques culturals. És a dir, aquell que encetaria el lent camí cap a l'anomenada democratització social de la cultura. En aquest sentit, una pregunta es fa inevitable: Quines han estat les agrupacions que capitanejarien aquesta transformació i permetrien que la música fóra un art accessible a tothom? La qüestió presenta dues respostes possibles que s'han de relacionar amb el fenomen associatiu de tarannà popular que esdevingué en l'època i que es materialitzaria en el camp musical per al segle XIX. És per tot açò perquè l'elecció de l'època com a marc cronològic de la tesi que ens ocupa ha d'anar més enllà de considerar-lo el del sorgiment de les bandes. Perquè aquesta periodització ens permet esbrinar a més, quines han estat les bases de l'esmentada democratització social de la cultura que troba les seues arrels en el període que analitzem.

Tot seguit al·ludirem als objectius que ens hem marcat en cada capítol de la present investigació. Nogensmenys, no hem de considerar-los independents, perquè tots

estan orientats a explicar de quina manera les bandes van tindre en el segle XIX, en paraules de Josepa Cucó, el terreny adobat per sorgir. Així doncs, en el primer capítol centrem l'atenció en l'Església com a centre de producció, interpretació i difusió de l'art musical. Un art que havia estat present al llarg de la història d'aquesta institució en els diferents actes litúrgics que es realitzaven. Procurar una major lloança a Déu, dotant de major espiritualitat la litúrgia, així com amenitzar les processons religioses o els actes preparats per les diferents confraries, es troben entre les funcions que les capelles de música realitzaven.

No pretenem en aquest capítol endinsar-nos en aquella música que anomenem sacra o religiosa, perquè allò que ens interessa és respondre a la manera en què la tasca de les esmentades capelles i els músics que a elles pertanyien, influiran en el sorgiment de les bandes de música civils. I per això, hem de referir-nos als esdeveniments que ocorregueren en el segle XIX en el si de la institució eclesiàstica i que, en aquest sentit, es mostren altament reveladors.

Des de començament de l'esmentat segle s'assistia a un debat que té com a nucli la funció que la música ha d'exercir en el rite litúrgic. Un debat motivat per la progressiva pèrdua del seu caràcter sacre que semblava estar substituïnt-se per un de més profà. La música interpretada en els temples deixava de ser considerada com a un art de lloança divina, per ser reconeguda com si fos un art per al gaudi dels creients. Així, el repertori de l'època, sobretot l'escènic, trobava en les catedrals, parròquies i convents, espais interpretatius en una mena d'acoblament a allò que constituiria el naixent oci. Aquest procés, però, s'ha d'incloure en un de caire més general com és el de la secularització que lentament s'encetà a Espanya en l'època liberal. Al respecte, tindrem en compte que fou la institució eclesiàstica aquella que més palesaria els canvis polítics, econòmics i socials del convuls segle XIX, ja que era la institució més rellevant en l'època. De quina manera, per tant, aquestes transformacions incidiren en les capelles de música que depenien del funcionament de la institució?

Els autors centren en les desamortitzacions la causa del declivi d'aquestes agrupacions, tanmateix, nosaltres ens preguntem si el procés de progressiva pèrdua de poder que estava experimentant l'Església no influiria també en el daltbaix. Perquè la fi de l'Antic Règim s'havia caracteritzat, d'entre altres, perquè havia fet trontollar el seu poderiu social que passaria a ser assumit per l'Estat. Les tasques importants com ara l'educació que havia estat en mans de l'Església, passarien a control estatal. Així,

veurem com una institució minvada econòmicament, amb noves obligacions impositives i amb el control social esquerdat, deixarà el testimoni de la producció i difusió musical a altres centres de caire civil. Amb tot, encara que l'Església fóra en el segle XIX un poder que estava perdent influència, no podem menysprear l'anàlisi de les capelles de música que patirien les conseqüències del daltbaix econòmic, ni tampoc podem deixar de banda la influència que en matèria educativa va tenir a l'hora de motivar el sorgiment de pràctiques musicals de tipus profà.

En el segon capítol de la tesi, i atenent a l'estudi que realitzem per a l'Església, ens fixarem en l'Exèrcit i en com també aquesta institució ha conreat la música i ha influït en l'origen i desenvolupament de les bandes civils. Una anàlisi acurada requereix respondre a: Quins foren els inicis de les anomenades músiques militars? Quina va ser la seua formació? Quines funcions desenvoluparen?, etc. Resulten lògiques les seues actuacions al si de l'exèrcit com a forma de regularitzar les marxes i animar els soldats en el combat. Però, quines han estat les seues actuacions fora de l'àmbit castrense? Esbrinar aquestes qüestió ens permetrà configurar les funcions que les bandes civils tindran al llarg del seu devindre i alhora ens permetran establir vincles entre la institució militar i les noves pràctiques musicals decimonòniques. El repertori esdevindrà així un element que ens ajude realitzar aquesta anàlisi.

El fet que les bandes militars es deslliguen de la seua habitual funció en els quarters, portà necessàriament aparellat un canvi en el tipus d'obres que fins aleshores s'interpretaven. Quines seran les peces musicals novedoses per a una formació militar? Quins seran els criteris que guiaran l'elecció d'aquest nou repertori? Allò cert és que les marxes i els himnes patriòtics quedaran relegats a un segon plànol per atendre a un repertori que haurà de congraciarse amb el nou públic de l'època i els seus gusts. Aquesta anàlisi, doncs, resulta bàsica no solament perquè evidencia canvis en institucions que en aquest segle començaren a eixir de l'ancorament en l'Antic Règim, sinó que també ho és per les noves funcions educativa i divulgativa que acometeren les músiques militars. Allò que cal esbrinar és de quina manera la nova perspectiva a què atendran les bandes de l'exèrcit, influirà en el devindre de les agrupacions civils. No són coincidents la manera de desfilars i l'uniforme que les bandes civils presenten? No sembla que aquestes bandes hagen començat un un procés de mimetització amb les seues homòlogues militars? Serà allò que estudiarem en aquest capítol.

Sense menysprear la importància que tant l'Església com l'Exèrcit van tenir en la formació de les bandes de música civils, hem dedicat un apartat al grup social que capitanejà les transformacions socials que resultaren claus en el desenvolupament de l'oci modern i, per consegüent, en les pràctiques musicals. Ens estem referint als mitjans i menuts propietaris, als comerciants i financers, i a aquells que exerciren professions liberals i que englobem amb el terme burgesia. Aleshores, cal preguntar-nos com aquest grup afavorirà un nou model cultural que ja no estarà patrocinat per la noblesa i que s'allunya de qualsevol reminiscència pròpia de l'Antic Règim. Quines són les institucions que començaran a proliferar en el segle XIX i que provocaran que l'Església, la Cort o els salons nobiliaris queden desplaçats del centre neuràlgic del fet musical a Espanya?

Amb tot, la nova societat decimonònica no només veurà desplaçar-se els centres d'interpretació musical cap a entitats culturals de nou encuny. De la mateixa manera presencià un daltbaix en altres aspectes com, per exemple, el públic o el repertori que també tractarem en aquest capítol. De quina manera es produí l'ampliació del públic, així com la forma en què es realitzà el pas d'un espectador majoritàriament aristocràtic cap a un altre pertanyent a les classes mitjanes o als sectors més populars, seran qüestions a què respondrem en aquest capítol tercer.

Ara bé, perquè la transformació es poguera realitzar, cal atendre a l'educació musical que s'impartia en l'època. L'Església i l'Exèrcit havien deixat de ser el centre d'una activitat formativa que ara es traslladaria cap a altres institucions, privades o públiques, que passarien a estar ja en mans de músics professionals. És allò que s'anomena institucionalització de l'educació musical i que palesa la inquietud que començava a existir en l'època per aquest art. En aquest sentit esbrinarem com la música, suposadament ociosa, passa a tenir la consideració de signe de prestigi social i d'activitat professional.

Pel que fa al repertori, la nostra investigació girarà més al voltant dels gusts de l'època que ajudaren a configurar-lo i no tant de l'aspecte musicològic que aquest tenia. Allò que ens interessa és veure com també un element bàsic en el fet musical s'haurà d'amoïllar a les noves exigències del públic burgès. Estava Espanya immersa o no en la producció musical simfònica que aleshores es dona arreu d'Europa, o es fan palesos símptomes d'endarreriment respecte d'altres països? La pregunta trobarà resposta comparant el repertori que s'escollia majoritàriament en l'època al país amb aquell que

s'interpretava en altres països. La popularitat de la música escènica, l'italianisme operístic regnant i la interpretació d'obres d'autors clàssics com ara Beethoven, Mozart o Haydn, seran analitzades en clau sociocultural en el present capítol. Especialment s'assenyalarà, però, el gènere sarsuelístic. Encimbellat com al gènere patri per excel·lència, no va ser fins a mitjan del segle XIX quan els teatres considerats seriosos i les agrupacions musicals comencen a conrear-la. És d'aquesta manera com la sarsuela deixa de ser considerada un gènere menor per a aquells que acudien al teatre en busca de prestigi social.

Tanmateix, quan parlem de la relació de la nova societat de caràcter burgés amb la música, no hem d'oblidar que un dels aspectes importants d'aquest lligam és aquell que existeix entre les pràctiques musicals i els llocs on aquestes es porten a terme. Al respecte, estudiarem com es converteixen en espais d'interpretació musical els cafés, les entitats musicals constituïdes per socis o el carrer. També els teatres patirien un procés de transformació en aquest nou context musical. Resulta interessant veure com la burgesia de l'època assumeix les tasques de la seua construcció, remodelació o condicionament en les grans ciutats. Així mateix, ho és l'anàlisi del procés de canvi que experimenta el públic que assisteix a aquests indrets: Com un lloc que fins aleshores exhibia un regust aristocràtic en els seus seients, passa a ser accessible per a gran part de la població de l'època? Per què, però, no es convertirà en l'espai per excel·lència del primigeni oci de masses?

Tot i les transformacions que analitzarem per al fenomen musical decimonònic en el repertori, públic, espais i intèrprets, no pretenem que es considere el segle XIX com una època de trencaments. És cert que les pràctiques d'oci aristocràtic d'antany patiran, com veurem, canvis; amb tot, encara caldrà esperar al segle XX perquè aquests es materialitzen en totes les seues vessants. La riquesa de l'època ve donada, per tant, per la convivència que hi ha entre la realitat nobiliària i aquella que començarien a conformar els burgesos. Ara bé, hem de tenir present que determinades transformacions sí que culminaran en l'època com pugen ser aquelles que fan referència a la vocació interclassista dels espectacles que es programaven o la preocupació de compositors i artistes per oferir obres adequades a les noves exigències del públic. El fet que les bandes esdevingueren les agrupacions que millor representaven en l'època l'anhel de divulgació, de popularització i d'educació musical per a tothom, les fan mereixedores d'un lloc assenyalat en en aquest procés.

Per consegüent, si les bandes constitueixen el tema principal de què ens ocupen en la tesi, no podem deixar d'estudiar l'evolució que l'activitat musical pròpiament dita patiria en l'època decimonònica. És per això perquè el capítol quart l'hem titulat: "L'activitat musical en el segle XIX a Espanya: del saló a la sala de concerts". En ell caldrà preguntar-nos de quina manera la música deixà de ser entesa com un espectacle adreçat a un grup minoritari i passà a ser considerada com una activitat accessible a tothom.

Per a aconseguir esbrinar aquest canvi de concepció, atndrem en primer lloc a la música que s'interpretava en els salons. Aquests espais tan en boga en l'època de la Il·lustració, continuaran exercint una funció cultural de primer ordre on la música ja no aprofitaria únicament com a mer entreteniment de les tertúlies que es realitzaven al seu si, sinó que es convertiria en el nucli de l'activitat als salons. És per aquest motiu perquè considerem el seu estudi d'importància per al fet musical decimonònic. A més a més, l'anàlisi dels salons desmenteix la consideració de què la transformació ocorreguda en el fenomen musical del segle XIX fóra abrupta. Eren els salons decimonònics espais purament nobiliaris? Ho eren ja totalment burgesos? El més probable era que nobles i burgesos es mesclaren en ells i així, la pràctica musical també es beneficiaria del transvassament d'idees entre ambdós grups. Quina era, però, la funció de la música en els salons? El fet que s'observe un augment en la venda de mètodes de solfeig, de partitures arranjades o simplificades, així com, sobretot, de pianos, ens pot indicar com la música s'havia convertit en un signe d'estatus social i com els salons esdevenien el lloc més adient per mostrar aquest valuós ornament social.

Així, l'estudi del saló com a espai cultural de primer ordre en l'època decimonònica ens possibilitarà esbrinar de quin mode la música permetia aleshores eixir de la invisibilitat promocionant-se socialment i aconseguir mecenatge artístic fora dels habituals canals cortesans, eclesiàstics o militars. Al marge d'aquest circuit, també trobarem les interpretacions musicals que es realitzaven en les cases particulars i que propiciaven la difusió d'un repertori instrumental que escassejava en aquells llocs com ara teatres o salons que més que una tasca educativa, allò que desenvolupaven n'era una lúdica.

Una altra de les qüestions que abordarem en aquest quart capítol és el perquè de les esmentades noves maneres d'entendre l'art musical. El corrent artístic del Romanticisme i el fet que la música fóra concebuda, arran d'aquesta estètica, com una

font d'expressió personal del compositor, desplaçaria l'Església o l'aristocràcia del mecenatge de què havien gaudit fins aleshores. És dintre d'aquesta nova estètica on cal que situem el sorgiment d'orquestrades independents allunyades dels centres de producció d'antany. Quin seria el paper que desenvoluparien aquestes formacions? Quin tipus de repertori interpretarien? I el més important per al nostre estudi, Quin lligam es pot establir amb les bandes d'amateurs que funcionaven paral·lelament?

Com es pot observar, a mitjan del segle XIX s'assistiria a un panorama musical que es distanciaria d'allò que havien estat les pràctiques il·lustrades, però, que encara no presenta el tret obert i popular que posteriorment el caracteritzaria. Per tal d'esbrinar de quina manera es posaria en marxa l'anomenada democratització musical en l'època, ens apropiem a una de les manifestacions d'aquest art que, al nostre parer, abans va experimentar-la. Es tracta de la música coral i al seu voltant girarà l'anàlisi que realitzarem en el capítol cinqué de la tesi que presentem.

Sovint l'auge de la música coral s'explica per la nova voluntat d'adreçar l'art per a tothom que impregnarà les pràctiques musicals i per l'inici d'un associacionisme de caire popular allunyat de la xàrcia d'agrupacions dependents dels poders establerts. Així que allò que cal preguntar-nos és com els cors esdevenen una forma de cohesió i aproximació social. O millor, com aquests -formats en la seua majoria per una base humana popular amb escassa formació musical- arcaonen els objectius estètics per adquirir-ne d'altres de tipus social i identitari. Quines eren, doncs, les motivacions que en l'època els esmentaren cap a aquests plantejaments?

Per tal de realitzar una anàlisi des del punt de vista comentat, caldrà parlar compte en primer lloc, en quin ha estat l'origen del sorgiment dels cors a Espanya per passar a efectuar una acurada anàlisi del procés a Catalunya. En aquest sentit, en el capítol s'intenta respondre al perquè fou Catalunya la capdavantera en l'esmentat moviment coral. Quins condicionants es donaren en aquest territori perquè l'activitat dels cors es assolira el renom i la importància que encara avui mantenen? L'enlairament del moviment obrer, així com el corrent ideològic nacionalista desenvolupat en l'època estaran entre les claus de volta d'aquest procés. De la mateixa manera ens fixarem en la cohesió identitària que, amb la llengua emprada i el repertori interpretat, assoliren els cors no solament a Catalunya sinó també al País Basc, Galícia i, en menor mesura, al País Valencià. Perquè serà estudiant el procés en conjunt, quan es puguem esbrinar els

l·ligams que uneixen les societats corals amb el context social, històric i cultural de l'època que estudiem.

La segona part de la tesi que presentem es centrarà en la seua totalitat en allò que al llarg dels successius capítols hem tingut present: les bandes de música. Quin ha estat el seu funcionament? Quines les causes més rellevants que permeteren el seu sorgiment? Quina és la relació que sovint s'esmenta entre aquestes agrupacions i el context religiós i militar decimonònic? Per què el País Valencià i en concret, les comarques centrals valencianes, han esdevingut el lloc on el fenomen assolirà major importància a Espanya? Quin és l'element diferenciador que ha permés despuntar les bandes en aquest territori? Tot preguntes a què respondrem en aquesta part de la nostra investigació. Igualment ens centrarem en el paper que desenvoluparen aquestes agrupacions en la democratització musical que estava tenint lloc en l'època decimonònica, semblant a aquell que realitzaren els cors. Perquè si fins aleshores la música instrumental havia estat interpretada preferentment en els teatres, arran de les transformacions decimonòniques passava a estar-ho també en el carrer. Tanmateix, l'esmentat canvi no podria entendre's sense l'aparició de les bandes de música.

La tipologia d'aquestes agrupacions varia de tal forma que podem trobar-ne de caire professional, així com de tipologia amateur. Seran aquestes darreres aquelles que ocuparan l'anàlisi que elaborarem en el capítol sisé. I ho seran perquè les considerem més adequades a l'hora d'estudiar la democratització social que es va produir aleshores en el camp musical. Aquestes bandes permetran a tothom no solament ser partícip passiu d'un concert, sinó ser-ne l'artífex. A les preguntes de qui eren els músics que formaven part de les bandes en els segles XIX, a què es dedicàvem, quina era la motivació per unir-se a una agrupació artística d'aquest caire, on aprenien a tocar l'instrument, etc respondrem en aquest apartat.

Alhora, l'estudi de les bandes ens permetrà atendre a un dels trets que, al nostre parer, constitueix un dels pilars de l'apropament de la música a les classes populars: es tracta del procés de divulgació del repertori instrumental en boga aleshores. Mereix ser destacada aquesta funció sobretot en aquells pobles on no existien les orquestres estables i, on per tant, escassejava la programació musical estable. Les bandes esdevindrien allí una peça bàsica en l'educació musical de la població. En aquest sentit, caldrà atendre a la manera en com les bandes interpretaven eixe repertori pensat en un primer moment per a orquestres que posseïen diferent instrumentació a les agrupacions

que estudiem. Precisament, que el repertori no fos propi seria un dels elements que emprarien els crítics a l'hora de qüestionar la rellevància que en poc de temps havien assolit les bandes en detriment d'altres agrupacions que es consideraven de major preparació artística, com les orquestres. De quina manera, doncs, les bandes es convertiren en unes de les agrupacions musical de més importància a l'època? Quines funcions realitzaven perquè açò ocorreguera?

Nogensmenys, en una tesi que té per objectiu l'estudi de les bandes dintre del convuls context decimonònic, no podem menysprear la influència que van tenir en els processos identitaris que s'acometeren en l'època. És per això perquè hem dedicat el capítol seté a l'estudi del certamen de bandes que des de l'any 1886 es celebraria a València dintre del marc festiu de la Fira de Juliol. Primerament ens preguntarem les motivacions que esmentaren la seua fundació i l'adequació al marc en què fou creat. Tot seguit, caldrà que esbrinem el perquè de la importància d'aquest certamen valencià on any rere any participaven més bandes i de major prestigi. Per a realitzar aquesta anàlisi ens fixarem en els processos identitaris que les bandes recolzaren en l'àmbit local i que ocasionaven que les bandes foren vistes no solament com a un grup musical, sinó com a la pròpia localitat materialitzada en la banda. Els concursos musicals ens permeten, doncs, elaborar un estudi des de dues vessants diferents. En primer lloc centrarà la nostra atenció l'espenta que proporcionaven a les bandes perquè aquestes aconseguiren una major preparació que les fera quedar per damunt de les seues rivals. D'altra part també serà necessari al·ludir al fet identitari en què participaren les bandes i que les portà a erigir-se en representants de les seues localitats d'origen amb tot el que això significaria.

Serà el repertori que interpretaven l'element que palesarà la millora tècnica que assoliren les bandes de cara a participar en l'afamat certamen valencià. Per això, creiem necessari fer una valoració del mateix atenent a les obres i compositors escollits per a les edicions que es celebraren entre 1886 i 1900. El resultat de l'esmentat estudi ens revelarà el tipus d'obres interpretades i, així, podrem atendre a què motivava la seua execució. Convenient serà també l'elaboració d'una comparativa entre el tipus de peces musicals que es triaven per a aquest concurs i aquelles escollides per als concerts que les bandes realitzaven a l'aire lliure i que tindrem en compte en el capítol sisé. Analitzar les semblances i diferències que presenta la comparativa palesaran el grau de formació que les bandes tenien i el públic que s'esperava acudir a als diferents esdeveniments.

Amb tot, allò més important serà veure quina era la consideració que es tenia en l'època de determinades obres i el perquè de la tria dependent de l'actuació que es realitzara.

De la mateixa manera, com hem dit, farem referència al mode en què el certamen valencià de juliol s'erigí en una ocasió per recolzar identitats de distint caire. Així analitzarem la manera en com els pobles passen a identificar-se amb les seues bandes fins a assolir en ocasions un inextricable lligam. Amb tot, convé assenyalar que no sempre la realitat identitària presentarà aquests trets, perquè en determinades localitats, l'existència de dues o més bandes en el seu si dotarien el fenomen de més complexitat. Aquest fet donara peu a l'establiment d'identitats fragmentàries que, mitjançant una ferotge rivalitat com veurem, acabaria enriquint el context musical de l'època.

No solament, però, el certamen s'ha d'analitzar en clau identitària local, perquè serà també la identitat regional aquella que ixca reforçada de l'esmentat esdeveniment. La pregunta a què ens haurem de respondre en aquest capítol és com el certamen aconsegueix refermar una imatge de valencianitat on estan presents les bandes. En aquest sentit, caldrà esbrinar la importància que tingué com a aparador de valenciania a mesura que crequé la seua popularitat. La importància del certamen s'observa igualment en les contínues polèmiques que els dictàmens del jurat provocaven arreu, ja des de les primeries del seu sorgiment.

El fet que el fenomen bandístic del País Valencià esdevinga ràpidament inabastable dificulta realitzar una investigació detallada que atenga a les seues diferents materialitzacions. És per això perquè en el nostre estudi prevaldrà un tractament ampli de la qüestió. D'aquesta manera podrem entendre quina ha estat l'evolució en perspectiva de les bandes en l'esmentada localització. Ara bé, som conscients que és necessari efectuar una anàlisi acurada al voltant d'una realitat bandística concreta per assabentar-nos de la manera com les bandes conformen i, alhora, es veuen influenciades per un determinat context social, polític i econòmic.

Per tal de no deixar-nos al marge aquest procés, ens referirem en el capítol vuité al cas de la localitat valenciana de Lliria on l'existència de dues bandes des d'antany -la Nova i la Primitiva- dotà de relleu el fenomen musical que es desenvolupà al seu si. L'elecció de la localitat, per tant, no ha estat baladí. Perquè com veurem, realitzar un estudi centrat en aquest context musical permet atendre a la barreja de causes que expliquen el sorgiment de les bandes, a la manera en què el context històric de segles

anteriors ha determinat la formació de dues agrupacions bessones i a com aquest cas paradigmàtic -així l'han anomenat els sociòlegs valencians que l'han estudiat- ha possibilitat la formació d'identitats locals de distint caire. En aquest sentit no hem de menysprear tampoc com les dues bandes han permés constituir en una localitat menuda i en el segle que estudiem, una rica xàrcia associativa lligada a l'art musical. Per tant, el cas lirià ofereix als investigadors la possibilitat d'estudiar els processos associatiu i identitari al País Valencià, i açò explica la incorporació del capítol final en la present tesi.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Abans d'aprofundir en les bandes de música del segle XIX, convé que realitzem un estat de la qüestió on es posen de relleu els darres avanços que s'han portat a terme en la investigació al voltant d'aquest aspecte. Així, en primer lloc realitzarem una breu anàlisi al voltant de les noves perspectives que tant la musicologia com la història estan assolint pel que fa al fet sociocultural on s'inclou la música. Seguidament ens centrarem en els aspectes més destacables dels estudis que han vingut realitzant-se de cadascuna de les pràctiques musicals a què hem atés en aquesta tesi. Finalment, convindrà parlar de compte en quin és l'estat que presenta la investigació pel que fa al fenomen valencià en el segle XIX. Tenint en compte, això sí, que l'objectiu d'aquest apartat és el d'assenyalar amb la major precisió cap a on s'han adreçat els estudis realitzats al voltant de les bandes, i quina és la nostra aportació al respecte.

Perquè, malgrat la presència social de les bandes pertot arreu i la seua importància cultural, aquestes agrupacions no han merescut amplis treballs. En la musicologia actual, així com en la historiografia, es troben a faltar investigacions que responguen acuradament al perquè les bandes sorgiren en el context en què ho feren i al com es van desenvolupar tan ràpidament fins a convertir-se en una presència quotidiana en moltes localitats espanyoles. No només, però, les bandes han estat menystingudes pel que fa al seu context decimonònic. En paraules del musicòleg Emilio Casares, també altres pràctiques culturals ho han estat en un segle que a causa de la manca d'investigacions ha fet sorgir massa incògnites al seu voltant. D'igual manera Juan José Carreras afirma que la quantitat d'investigacions musicològiques dedicades als segles XIX i XX que a

Espanya es realitzaren fins a la dècada de 1990 ha sigut menuda, tret de notables excepcions.² Aquest panorama, però, canviaria arran de les anàlisis musicològiques realitzades en les darreres dècades del segle XX i les primeres de l'actual que han cobert i aclarit molts dels dèficits musicals i dels tòpics manits que arrossegava l'època decimonònica.

El perquè de l'esmentada deixadesa ben bé podria ser dilucidat atenent a les mateixes raons que, historiogràficament parlant, expliquen els tòpics i la confusió que han imperat en l'anàlisi econòmica, social i política del segle XIX espanyol. La imatge més repetida d'aquest període és aquella que mostra un país en decadència que explicaria l'anomenat "desastre de 1898". Un context històric on no s'havien donat les circumstàncies necessàries perquè es realitzara una revolució de tall burgès que reduïra a no res l'Antic Règim. Tanmateix, la visió d'una Espanya endarrerida comparada amb l'Europa del moment ha estat superada per nombrosos estudis recents. Aquests, des d'un punt de vista econòmic, social, polític, educatiu i identitari han conclòs que si bé Espanya no va estar un país capdavanter en les revolucions liberals que proliferaren cap a mitjan del segle XIX en molts indrets europeus, tampoc va eximir-se de les transformacions de diferent caire que amb el temps sí que aconseguiren equiparar-lo a ells.³

Aquesta percepció del context històric del segle XIX on els avanços europeus arribaven tardanament i amb pausa, també va condicionar el camp musical. L'escàs interès que els estudiosos van tindre fins a fa poc per aquesta època, palesa el fet que fóra concebuda com un període pobre pel que fa a la producció. Aquesta percepció es reflecteix en els pocs estudis que hi ha dedicats a esbrinar les claus de volta de l'art musical decimonònic. Emilio Casares i Juan José Carreras han estat els qui han agrupat les publicacions que fins a fa poc hi havia al voltant de l'època que estudiem. Així, en el període que transcorre des de la dècada dels vuitanta del segle XX fins a mitjan de la dels noranta trobem un total de tres publicacions: el monogràfic dirigit per Jacinto Torres Mulas en 1982 en la revista *Cuadernos de Música* sota el títol: "El Romanticismo musical español", el llibre de Carlos Gómez Amat al voltant del segle

² CARRERAS, J.J.: "Musicology in Spain (1980-1989)", *Acta Musicologica*, núm. 26, fasc. 2/3, International Musicological Society, maig-desembre 1990, pp. 260-288, p. 279

³ D'entre els historiadors que han superat amb les seues investigacions al voltant de l'època decimonònica la imatge d'una Espanya immòbil o, fins i tot endarrerida, que diferents estudis han reforçat, podem trobar, d'entre altres, a: Josep Pujol, Manuel González de Molina, Fernández Prieto, Domingo Gallego o Ramón Garrabou. Tots ells participen en l'obra col·lectiva: PUJOL, J. et al.: *El pozo de todos los males*, Barcelona, Crítica, 2001.

XIX pertanyent a la col·lecció que Alianza Editorial dedica a la música espanyola, i les Actes del III Congreso Nacional de Musicología “La música en la España del siglo XIX”, publicat en el número catorze de la *Revista de Musicología* en 1991.⁴

Tot i no tractar-se d'obres de caire general, no podem oblidar en aquesta producció els estudis que des de la perspectiva del desenvolupament de la cultura musical catalana realitzaren musicòlegs com Xosé Aviñoa en *La música i el modernisme*, publicat en 1985 o, anteriorment, Alfonsina Janés en *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* publicat en 1983. Així mateix s'han realitzat estudis que, des del punt de vista de la història social, han abordat l'art musical en l'Espanya de l'època. Representant aquesta trobem els llibres de Joaquina Labajo: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España* (Valladolid 1890-1923) publicat en 1987 i, un any després, *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*.

Tanmateix, l'obra, que major importància assolirà per al coneixement de la quasi totalitat de les pràctiques musicals decimonòniques és: *La música española en el siglo XIX* coordinada en 1995 per Emilio Casares i Celsa Alonso. En ella es recullen les darreres investigacions que realitzades des de diferents vessants al voltant del segle XIX musical. Així doncs, trobem, d'entre altres, els treballs de Maria Encina Cortizo referits a la sarsuela, Ramón Sobrino a la música simfònica, Celsa Alonso a la cançó lírica, els de Maria Antonia Virgili centrats en la música religiosa o els de Maria Nagore en la música coral. Encara que com s'observa les temàtiques tractades abasten bona part del ventall de les manifestacions musicals de l'època, trobem a faltar un estudi de les bandes. I aquestes van ser agrupacions que desenvoluparen una part important del seu devindre en el segle XIX.⁵

Els esmentats estudis han motivat en els darrers anys la realització d'estudis sobre la producció i el pensament de compositors de renom de l'època com ara Ruperto Chapí

⁴ CASARES, E i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, p. 13.

⁵ En aquest sentit cal mencionar, però, les monografies que s'han realitzat al voltant d'importants bandes municipals com poden ser les de Barcelona, Madrid, València o Bilbao. Així tenim doncs diferents estudis realitzats des d'una mena d'història institucional, que s'han encarregat del seu sorgiment i evolució: BONASTRE, F.: *La Banda Municipal de Barcelona: Cent anys de música ciutadana*, Ajuntament de Barcelona, 1989. ALMACELLES J.M.: *La Banda Municipal. Del carrer a la sala de concerts (1886-1944)*, Ajuntament de Barcelona, 2006. GENOVÉS, G.: *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*, Madrid, La Librería, 2009. ASTRUELLS, S.: *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, València, Universitat de València. Servei de Publicacions, 2004. RODRÍGUEZ SUSO, C.: *Banda Municipal de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao. Área de Cultura y Euskera, 2006.

-al qual li van dedicar bona part dels congressos i publicacions de l'any 2009 en el centenari de la seua mort-, Barbieri o Pedrell, que han estat redescoberts des d'una nova perspectiva. Francesc Bonastre per al cas de Felip Pedrell, Luis Iberní per al de Chapí o Emilio Casares per al de Barbieri, estan entre els autors més assenyalats.

Les investigacions a què hem al·ludit en els anteriors paràgrafs han ajudat en bona mesura a superar la creença generalitzada en la musicologia espanyola i, més intensament en l'estrangera, de l'escassa originalitat de l'art musical en l'època. De la mateixa manera aquests autors han superat en les seues investigacions una forma d'abordar el tema musical que mancava de voluntat interdisciplinària. I així, presenten una reorientació en allò que havien estat els estudis de metodologia positivista amb què s'atonia, en aquest cas, al segle XIX. La novetat rau, per tant, en els lligams que s'establiran entre les diferents pràctiques musicals i el context social, polític i econòmic de l'època. Una interconnexió que fins aleshores havia estat menystinguda en les anàlisis musicològiques del segle XIX.

La causa principal en la reorientació d'aquests estudis cap a una major interdisciplinarietat estriba en l'entrada de la Musicologia en les universitats. Seria en el curs 1985-86 i de la mà del catedràtic Emilio Casares, quan a la Universidad de Oviedo s'implantaren els esmentats estudis, capdavanters a Espanya.⁶ L'augment de tesis doctorals sobre música des d'aquestes dècades, palesa la importància del procés d'institucionalització per a la investigació musicològica.⁷ De la perspectiva científica amb què contribuïren els estudis universitaris, són deutores les investigacions que aporten al segle XIX un enfocament millorat.⁸ És per aquest motiu perquè s'observa

⁶ Emilio Casares va definir aquesta situació com la d'un reencontre on la música a poc a poc es va fer present en la institució universitària. Realitzant una comparativa amb allò que ocorria en l'àmbit europeu, veiem com en aquest context, ja des dels temps de la Reforma, la música havia estat considerada una ciència humana equiparable amb altres. Un fet que no ocorregué en l'àmbit universitari espanyol fins al darrer terç del segle XX. (CASARES, E: "Memoria de un reencuentro. La música en la universidad", a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 27-34.)

⁷ Maria Nagore ha realitzat un estudi que posa de manifest de forma gràfica el nombre de tesis lligades des de 1977 fins a 2004. En aquesta investigació es fa palés com a partir de la dècada dels noranta s'aprecia un augment considerable de les tesis escrites sobre música, sobretot en aquelles universitats que han anat incorporant els estudis de Musicologia. (NAGORE, M.: "Tesis doctorales. La investigación musical en España: situación actual y perspectivas de futuro", *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 2, 2005, pp. 1.452-1.470.)

⁸ Per aprofundir en la inclusió dels estudis de Musicologia en les universitats espanyoles s'ha de consultar la primera part del llibre citat: *Miscel·lània. Oriol Martorell*. En ella, es fa un repàs a l'entrada de la ciència musical en diferents universitats espanyoles com ara: Oviedo, Barcelona, Autònoma de Barcelona, Salamanca, Granada, Valladolid o Complutense de Madrid.

com els estudis actuals que estan realitzant-se al seu voltant atorguen al període la rellevància que mereix dintre d'un context musical d'amples dimensions.⁹

Al respecte, però, s'ha de ser prudent en la valoració que s'efectue. Perquè no es pot obviar que l'època decimonònica presenta particularitats com a conseqüència del convuls desenvolupament del context històric del moment. L'italianisme operístic impregnà el repertori de tal manera que minvà la interpretació d'altre tipus de gènere, tot i que aquest fóra instrumental. Solament la sarsuela n'esdevindria un genuïnament espanyol. A més a més, els estudis musicològics actuals no deixen de reconèixer que certament en aquest període va haver-hi constants polèmiques i poca producció musical al voltant de la creació d'una òpera espanyola o de dotar a la música de contingut nacional, que en bona mesura entrebancaren l'arribada de les tendències estètiques més renovadores. Contràriament, cal reconèixer que serà en aquest període quan apareguen noves pràctiques musicals de caire associatiu, així com l'amotllament d'altres a la nova realitat socioeconòmic del moment.¹⁰ Tot plegat, constituïria la base del fenomen musical contemporani.

No solament, però, des d'Espanya la musicologia ha estat relativament tardana a l'hora d'aprofundir en l'estudi de l'època decimonònica. També en les obres realitzades per musicòlegs estrangers que tenen el segle XIX com a objecte d'estudi, el paper que ocupa és reduït. S'observa doncs com en la història de la música occidental de l'època, Espanya ha estat sovint qüestionada per la seua infertilitat a l'hora de produir obres musicals, així com per ser considerada una mena de província italiana i, per tant, no tenir un repertori genuí. Així, l'art musical es creia fonamentat en una música eclesiàstica aferrada a models estètics pocs novedosos i en una música popular que en gran mesura restava unida als esdeveniments celebrats en el marc eclesiàstic. Tot plegat provocaria, segons Judith Etzion, el menyspreu a què ens referim.¹¹ El retrobament de la història de la música europea amb Espanya no es produiria fins a finals del segle XIX quan aparega la trilogia Granados-Albéniz-Falla.

⁹ Al respecte, Pilar Ramos realitza un esbós d'allò que ha estat la renovació musicològica en els darrers anys, on observa com efectivament els estudis s'han centrat en la presència del fet social en la música bé siga per a analitzar la seua producció, recepció o el propi so, o bé per refermar la seua capacitat en la construcció de grups socials o d'identitats col·lectives. (RAMOS, P.: "Nuevas tendencias en la investigación musicológica", *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 2, 2005, pp. 1.381-1.401.)

¹⁰ CASARES, E i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., p. 11.

¹¹ ETZION, J.: "Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29, núm. 2, desembre 1998, pp. 93-120, p. 94.

Ara bé, aquesta mena de llegenda negra amb què fou revestida l'Espanya musical decimonònica, va estar condicionada no només per les particularitats que presentava el país en aquest art, sinó també per la imatge que projectava en altres àmbits com el polític, l'econòmic o el cultural que recolzarien l'esmentat aïllament. Aquest clixé s'allargaria en el temps fins a assolir períodes on constituïria ja un anacronisme. Seria el cas del segle XIX. A aquesta manida percepció cal afegir l'hegemonia musical que tant Itàlia com França i Alemanya van tenir en l'època i que relegà a un segon plànol el devindre musical d'altres nacions incloent-hi Espanya.

Seria el Romanticisme qui s'encarregaria de traure el país de l'ostracisme. La presència d'Espanya es convertiria aleshores en una constant en l'ambientació d'obres de caire escènic o instrumental. I ho seria per tota la literatura de viatges que l'havia retratada amb tòpics que anaven des de l'exotisme fins a la passió desmesurada que semblava representar i que musicalment es materialitzava en ritmes de flamenc o fandango. Trets, a més, que en no poques vegades resultaven incompatibles amb la decència i maneres burgeses que imperaven a l'Europa d'aleshores. La Guerra de la Independència, on el poble espanyol lluitava per la llibertat envers l'invasor francès, reforçà aquesta imatge de país passional i valent que no s'atenia a la temprança que caracteritzava la burgesia del moment. De la mateixa manera, el context històric de principi de segle matissaria la imatge de país ignorant i poc procliu al nou esperit liberal i, per tant, transformaria la percepció que s'havia arrossegat durant segles i que entrebancaria la visió del segle XIX com una època de canvis en l'ordre establert, que es farien també extensius a l'*status quo* musical.

L'elevat nombre de publicacions que en forma de revistes i periòdics aparegueren en aquest temps dedicades a la música en exclusiva, així com les noves investigacions que en els darrers anys s'han portat a terme, han ajudat a desmentir l'endarreriment musical de l'Espanya d'aleshores i ens han permés desempallegar-nos d'eixa imatge d'insignificança que sovint adquiria el segle XIX en els estudis musicològics arreu.

Vist en general l'estat de la qüestió referida al context musical d'aquest segle, cal que ens detinguem en els estudis que han estan realitzant-se en cadascun dels àmbits que el conformen i que hem analitzat en la tesi. Al respecte s'ha d'advertir que aquests presenten desigualtats pel que fa al seu volum de producció. Primerament comentarem en quin punt es troben les investigacions que s'han portat a terme prenent com a objecte d'estudi la música en l'Església a Espanya. En aquest sentit, la musicologia ha realitzat

un ingent nombre d'estudis relatius al tema catedralici. Aquestes monografies, dedicades exclusivament a les catedrals, suggereixen variacions locals sobre un plantejament únic i ofereixen un munt de referències documentals transmetent, però, una rígida imatge estructural de la citada institució, com comenta Juan José Carreras.¹² Es tracta de treballs, que com esmenta Ros-Fàbregas, estarien dominats per una metodologia positivista basada en l'amuntegament documental al voltant de la música realitzada en les catedrals de diferents ciutats.¹³ L'esmentada institució apareix així com a únic punt neuràlgic de producció, recepció i interpretació musical. Obliden aquests autors sistemàticament la resta de temples -com ara convents o parròquies- on de manera semblant s'assisteix en el segle XIX al desenvolupament d'una activitat musical més modesta, és clar, que la duta a terme en les catedrals. El fet que la major part d'estudis compartisquen el positivisme com a mètode d'anàlisi històrica i una localització catedralícia en una determinada ciutat els porta, a més, a desatendre la dimensió urbana que assoleixen les pràctiques musicals dintre de l'àmbit catedralici i, per tant, roman sense estudi la dinàmica interdisciplinària que crea.

Es fa necessari, i així ho han fet en les darreres dècades alguns musicòlegs, abordar el tema de la música a l'Església des d'un enfocament interdisciplinari i des d'un mètode d'anàlisi allunyat de l'emmagatzematge de dades.¹⁴ Una metodologia que es

¹² CARRERAS, J.J.: "Música y ciudad. De la historia local a la historia cultural" i dintre d'aquest apartat l'epígraf que porta per títol: "España: la catedral como sujeto de la historiografía local" pp. 31-37, pp. 17-51, a BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Publicacions Universitat de València, 2005.

¹³ ROS-FÁBREGAS, E.: "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, núm. 1, 1998, pp. 68-135, p. 1. Algunes de les monografies de tradició institucional dedicades a les catedrals serien: QUINTANAL, I.: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII-Consejería de Educación de Asturias, 1983. PAVIA, J.: *La música en la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986. RAMOS, P.: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols., Granada, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, 1994. GEMBERO, M.: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2 vols., 1995. MARTÍNEZ-GIL, C.: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003. CLIMENT, J.: *La Catedral de Valencia: devenir musical en el siglo XX*, València, Real Academia de Cultura Valenciana: Sección de musicología, 2005.

¹⁴ En aquest sentit cal citar els següents treballs: CASARES, E.: *La música en la catedral de Oviedo*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1980. CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F.J. García "El Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983. VIRGILI, M. A.: "La música religiosa en el siglo XIX español" a CASARES, E i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op.cit. SUÁREZ-PAJARES, J.: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998. MARÍN, M.A.: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca*, Kassel, Reichenberger, 2002. BOMBI, A.: "Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)", *Revista de musicología*, vol. 26, núm. 1, 2003, pp. 296-301. VIRGILI, M. A.: "La música religiosa en el siglo

centre en l'estudi de les diferents pràctiques musicals lligades a la institució eclesiàstica, que no només es circunscriuen a les catedrals -tot i ser òbviament el nucli per excel·lència de la interpretació, recepció i creació musical- ni tampoc siguen exclusives d'un determinat indret. Cal, per tant, una reorientació en aquests estudis que faça present una oportuna contextualització i aprofundisca en els lligams que el context decimonònic té amb el devindre musical eclesiàstic.¹⁵ Alhora també s'han de tenir presents la resta de pràctiques musicals que es donen en l'àmbit urbà i que d'alguna manera es relacionen amb la música que es practica als diferents temples, sobretot pel que fa al repertori i l'ensenyament musical. Una interconnexió i un transvassament de músics, des d'un àmbit religiós fins a les diferents institucions civils, que explica bona part de les pràctiques musicals sorgides en l'època decimonònica a Espanya.

Si les publicacions referides a l'àmbit religiós són, com veiem, nombroses, no ocorre el mateix amb aquelles que prenen la música en l'exèrcit com a objecte d'estudi. Si bé les investigacions portades a terme per la musicologia francesa, italiana o anglesa sí que li concedeixen importància, donada la seua presència, sobretot, en els actes d'exaltació patriòtica, no ocorre el mateix per al cas espanyol. En ell la musicologia obvia sovint la seua rellevància ja no solament en el si de la institució castrense, sinó també en les arrels de posteriors agrupacions com les bandes de caire civil.

L'escassa atenció es mostra en la mancança de llibres i articles que, des d'una visió renovada de la investigació musical, atenguen a aquest àmbit. Nogensmenys, és cert que bona part dels estudis que es realitzen al voltant de les bandes civils citen a les militars com unes de les seues arrels. Més enllà, però, d'aquesta al·lusió no trobem estudis que reflectisquen la importància per si soles de les músiques de l'exèrcit. En aquest sentit, solament trobem el llibre de Ricardo Fernández de la Torre titulat: *Historia de la música militar de España* que publicà en 1999 el Ministeri de Defensa. En ell es fa una repàs a la formació de les bandes en l'exèrcit des dels íbers fins al regnat de Joan Carles I. Així mateix l'autor assenyala els compositors militars més destacats a l'igual que les obres musicals de major renom que interpreten les esmentades agrupacions i enumera aquelles sarsueles que s'ambienten en l'àmbit castrense.

XIX español", *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II, 2004, pp. 181-202. BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana...*, *op.cit.*

¹⁵ VIRGILI, M. A.(2004): "La música religiosa...", *art. cit.*, p. 182.

Pel que fa al segle XIX que estudiem, manca en aquest sentit una contextualització més acurada que permeta no ja solament situar a les formacions en un període històric determinat i veure els canvis que aquest provoca en la música, sinó incloure-les en el panorama musical que estava donant-se en l'època. En ell, les bandes militars assoliren una gran rellevància per la funció que desenvoluparen i per la influència que tingueren en la resta d'agrupacions instrumentals. De la mateixa manera, la historiografia dedicada a les institucions militars, així com aquella que s'orienta cap a l'oci, han prestat poca atenció a aquestes bandes. Contràriament, trobem un ingent nombre d'articles que en el segle XIX s'escrigueren en diferents publicacions al voltant, sobretot, de la funció que les bandes militars havien de desenvolupar al si de l'exèrcit i que poden aprofitar com a base de futures investigacions.

L'estat de la qüestió que presenten els estudis al voltant de la relació de la música i les classes mitjanes, s'ha beneficiat de la renovació de la història social i cultural realitzada en els darrers anys. D'entre els estudis que, en aquest sentit, més poden beneficiar aquells realitzats al voltant del fenomen musical, destaquen els de Jorge Uría al voltant de l'oci en els darrers anys del segle XIX i les primeries del segle XX.¹⁶ De la mateixa manera ho farà la panoràmica general que Jacques Dugast dibuixaria pel que fa a la vida cultura europea en l'esmentat període en: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, publicat a Barcelona en 2003. Així mateix mereix ser destacada l'obra de James Van Horn: *La aparición del público durante la Ilustración europea*, traduïda en 2009 per les Publicacions de la Universitat de València. En ell s'analitza la transformació que experimentaria el públic en passar de tenir en compte el seu status social per accedir a les activitats d'esplai, a què l'entrada a aquestes estiguera regulada ja no per la procedència social sinó per trets econòmics que permetien a més gent - encara que no a tothom- accedir als diferents espectacles.

Aquestes línies d'investigació encetades per la recent història sociocultural, proporcionen una bona base a l'hora d'establir els lligams oportuns entre la nova classe

¹⁶ D'entre els treballs publicats per Jorge Uría destaquem: "Cultura popular y actividades recreativas: La Restauración", a URÍA, J.: "Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española", *Historia social*, núm. 41, 2001, pp. 89-111. (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003. L'autor ha localitzat majoritàriament la seua investigació en Astúries i així tenim: URÍA, J.: *Sociedad, ocio y cultura en Asturias (1898-1914)*, Universidad de Oviedo, 1991. *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, UGT, 1996. "De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX", *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, núms. 30-31, 2000, pp. 195-226. O el que publicara recentment de tall més general: *La España liberal (1868-1917) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008

burguesa i les pràctiques musicals on aquesta s'involucrà. Al respecte, però, existeix una mena d'obra model escrita per William Weber i referida a Londres, París i Viena que abasta des de 1830 fins a 1848 centrada en els concerts que es realitzaren en eixe període. L'obra es titula: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848* i va estar publicada en 2004 a Londres.¹⁷ Anys després, en 2008, el mateix autor publicà una investigació que abasta la transformació que en el segle XIX va produir-se en el gust musical.¹⁸ L'estudi utilitza com a font les programacions de concert i revela com l'aclaparadora tendència de l'òpera italianitzant deixa pas a les obres de compositors simfònics provinents, en la seua major part, del context alemany.

Així doncs, aquests darrers estudis aprofundeixen en la procedència del nou tipus de públic de l'època, burgés en la seua majoria, i en els seus gusts. Els esmentats estudis són deutors, en bona mesura, de l'obra editada per Richard Leppert i Susan Mc Clary: *Music and society. The politics of composition, performance and reception* que tracta al voltant de les polítiques de composició, interpretació i recepció musical de l'època que estudiem.¹⁹ Tot dintre d'una nova manera d'entendre la música no com a un art autonom, sinó com una realitat social, política i cultural.

En la musicologia espanyola i pel que fa al segle XIX, podríem assenyalar Ramón Barce com aquell que s'ha encarregat de definir els gusts del públic des d'un punt de vista social, sobretot per a aquells aficionats a l'òpera i la sarsuela.²⁰ Així mateix, ha estat Ramón Sobrino qui ha presentat les darreres investigacions al voltant del tipus de música simfònica que s'interpretava en els concerts decimonònics i que responia al gust musical del moment.²¹ Judith Etzion també ha encaminat les seues investigacions a la

¹⁷ WEBER, W.: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Londres, Ashgate Press, 2004.

¹⁸ WEBER, W.: *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*, Nova York, Cambridge University Press, 2008.

¹⁹ LEPPERT, R. i McCLARY, S.: *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994.

²⁰ BARCE, R.: "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX" a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (octubre-noviembre 1985)*, Madrid, Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

²¹ SOBRINO, R.: "La música sinfónica en el siglo XIX", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española..., op. cit.*

recepció que la música instrumental, interpretada sobretot als teatres i les cases particulars, va tenir en Madrid a mitjan del segle XIX.²²

Tot i haver línies d'estudi obertes en l'actualitat, manquen anàlisis al voltant de la recepció musical no ja en un auditori escollit, sinó en un de caire popular. En aquest sentit caldria atendre també a les agrupacions encarregades de la interpretació del repertori que demandava el nou públic. En aquest sentit, les bandes, les agrupacions més adequades per a realitzar aquest tipus de funcions, són novament menystingudes en la investigació de la interpretació i recepció musical decimonònica.

De la mateixa manera que, com s'observa, el públic, la recepció i el repertori en el segle XIX comencen a ser estudiats pels musicòlegs espanyols, també els canvis en els espais on el fet musical es desenvolupà, acaparen recents investigacions. La bibliografia existent al voltant del teatre, el café, el carrer o els salons com a lloc de trobada i difusió cultural ha estat prolífica. Amb tot, darrerament aquests espais han estat vistos des d'un nou enfocament musical que ha permès esbrinar com també canvien la seua funcionalitat per tal d'adaptar-se al nou oci naixent on la música assolirà un protagonisme abans reservat a altres indrets més exclusius.²³

L'espai, però, que més atenció ha rebut en les investigacions al voltant de la societat decimonònica ha estat el carrer. I quan ens referim al carrer ho fem pensant en

²² ETZION, J.: "Música Sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)", *International Journal of Musicology*, núm. 7, 1998, pp. 185-232.

²³ D'entre la quantitat d'obres que al voltant d'aquesta temàtica existeixen, assenyalarem aquelles que al nostre parer constitueixen un estudi no solament dels espais esmentats, sinó també de l'evolució que al caliu de l'aparició de la burgesia experimentaren. Pel que fa a l'àmbit teatral tenim: ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: "Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., pp. 123-160. PIÑEIRO, J.: "El teatro de ópera como centro de articulación social y cultural en España durante el siglo XIX: Madrid y Barcelona" a NICOLÁS, E. i GONZÁLEZ, C. (eds.): *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Múrcia, Editum, 2008. Existeixen també altre tipus d'obres que analitzen l'evolució d'un teatre en concret com puga ser el Teatro Real de Madrid o el Principal de València, on també podem apreciar com els autors dediquen un apartat a assenyalar l'evolució que aquests van tenir en el segle XIX. Si ens fixem en els estudis referits als cafés trobem recentment autors que tracten aquesta temàtica des d'un punt de vista social i cultural. D'entre les darreres investigacions tenim: MUÑOZ-ROJAS, O.: "L'Europa dels cafés: algunes reflexions sobre eurocentrisme i modernitat", *Temps d'Educació*, núm. 30, 2006, pp. 337-347, LUENGO, J.: "Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)", *Asparkia*, núm. 17, 2006, pp. 81-105 o BRAUDEAU, M.: "L'Europa dels cafés", *L'Espill*, núm 25, 2007, pp. 142-157. Centrat en l'àmbit musical destaca l'apartat que Celsa Alonso dedica a la "Canción lírica, café-cantante y cante flamenco" en la seua obra: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998 i l'article de Díez, M. A.: "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)", *Anuario Musical*, núm. 61, 2006, pp. 189-210. Prenent el café com a espais musical destaquen també les obres de VEGA, J.B.: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1984, sobretot al capítol III: "La edad de oro de los cafés cantantes (1881-1900)" i *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.

els jardins, passejos i places que començaren a construir-se en les ciutats. Per tant, com que aquests estudi al·ludeixen constantment al carrer com al lloc de sociabilitat burgesa per excel·lència, l'oci que en ell es desenvolupa també es tractat com a un factor clau en les noves pràctiques culturals d'aquest grup social. Amb tot, no ocorre el mateix en els estudis musicològics. Cert és que el carrer permet solament que siguin les bandes, militars o civils, aquelles que es poden escoltar. Així, aquest solament reb atenció en els estudis dedicats a les esmentades agrupacions. Nogensmenys, les possibilitats d'aquest espai pel que fa a la difusió musical en les classes populars han estat menystingudes i no s'han tractat amb l'atenció que mereixen.

Quelcom semblant ocorre en els salons vists des d'una perspectiva musicològica. Perquè existeix una ingent quantitat d'obres dedicades a la funció intel·lectual i social dels salons des del segle XVII fins a la seua decadència en el segle XIX. Fins i tot, en la historiografia hi ha un debat manifest sobre la diferent tipologia de salons que podia existir, el paper de la dona en ell o la influència que les seues reunions han tingut o no en els esdeveniments polítics més rellevants dels darrers segles. Amb tot, l'evolució que la música tingué en aquests indrets no ha suscitat l'interés d'historiadors i musicòlegs com sí que ho ha fet en altres països europeus com per exemple França.²⁴ Per al cas espanyol ha estat Celsa Alonso, amb l'article titulat: "Los salones: un espacio musical para la España del XIX" publicat en 1993, qui ha realitzat una primera aproximació a la importància d'aquests espais en l'activitat musical decimonònica.²⁵

Una de les novetats més cridaneres que portarien aparellades les transformacions decimonòniques, seria la de l'expansió de l'associacionisme. D'eixa *terra incognita* en paraules de Josepa Cucó que s'estén entre el reduït àmbit dels grups domèstics i el nivell dels poders organitzats com a tal, i que es nodreix d'una xarxa de relacions interpersonals més o menys ordenades i estables, i de formes d'agrupacions permanents.²⁶ Diferents disciplines socials, fonamentalment la sociologia, l'antropologia i la història han posat d'un temps ençà el seu interès en esbrinar els

²⁴ ROSS, J.: "Music in the French Salon", a LANGHAM, R. i POTTER, C. (eds.): *French Music since Berlioz*, Burlington, Ashgate Publishing, 2006.

²⁵ ALONSO, C.: "Los salones: un espacio musical para la España del XIX", *Anuario Musical*, CSIC, núm. 48, 1993, pp. 165-206 i "Salón", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 606-609. De la mateixa manera l'autora menciona la importància de salons i tertúlies en la vida musical decimonònica en el seu llibre: *La canción lírica española...*, *op. cit.*

²⁶ CUCÓ, J.: "El papel de la sociabilidad en la construcción de la sociedad civil", a CUCÓ, J. i PUJADAS, J. J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 154-164, p. 154.

secrets de l'associacionisme. Maurice Agulhon ha estat, però, qui va introduir el mot sociabilitat en el terreny de la història convertint-lo en objecte d'estudi d'aquesta disciplina. L'autor francès definia el concepte com “[...] els sistemes de relacions que confronten els individus amb si mateixos o que els reuneixen en grups més o menys naturals, més o menys coactius, més o menys estables [o] més o menys nombrosos.”²⁷

En 1966 s'editava l'obra *La sociabilité méridionale*, que poc després apareixeria amb el nom de *Pénitents et franc-maçons de l'ancienne Provence*. Aquests volums s'inclouen en el marc d'una prolongada activitat de reflexió de la historiografia europea, -en particular francesa i alemanya- que es remunta als moments inicials del segle XIX. En ambdós es tracta l'etapa final de l'Antic Règim sota el prisma de les associacions seguint una metodologia que ha contribuït a llançar al vocabulari de la història aquest concepte. Un concepte que ha fet gala d'una gran inconcreció i poliedrisme a l'hora d'ampliar els arcs cronològics, geogràfics i temàtics.

Jordi Canal, sens dubte un dels principals difusors del concepte de sociabilitat entre els historiadors espanyols, veu en aquesta característica la seua fortuna.²⁸ Perquè, cert és que l'ús de la sociabilitat com a instrument analític de l'associacionisme ha tingut un ràpid èxit a partir de la seua importació francesa. Aquest ha participat i contribuït a la renovació de la història política, social i cultural que s'ha experimentat a Espanya en l'última dècada del segle XX i en els primers anys del següent.²⁹ Amb tot, la seua utilització haurà d'estar acompanyada de certa prudència per a no confondre aquest mot amb el d'associacionisme i no aïllar-lo dels valors ideològics amb què s'ha revestit al llarg de la seua història, el punt de partida de la qual trobem al liberalisme de mitjan del segle XIX.³⁰ Tot i la cura amb què cal emprar-lo, aquest no ha pogut escapar al seu ús massiu provocat en part per la comoditat que tots els conceptes mal·leables pareixen portar impressa. Seguint Jorge Uría, serem prudents a l'hora d'utilitzar el mot sociabilitat. Quan estudiem les associacions formals i estructurades, així com altres de tipus espontani i poc institucionalitzades, emprarem la paraula associacionisme.

²⁷ AGULHON, M.: “Les associations depuis le début du XIX^e siècle”, a AGULHON, M. i BODIGUEL, M.: *Les Associations au village*, Le Paradou, Actes Sud, 1981, p. 11.

²⁸ CANAL, J.: “La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea: una revisión”, a MAZA, E. (coord.): *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 35-55, p. 36.

²⁹ NAVARRO, J.: “Sociabilidad e Historiografía: trayectorias, perspectivas y retos”, *Saitabi*, núm. 56, 2006, pp. 99-120, p. 99.

³⁰ URÍA, J.: “En torno a las comunicaciones presentadas a: Asociacionismo”, a CASTILLO, S. i ORTIZ, J. M^a (coords.): *Estado, protesta y movimientos sociales*, Bilbao, Asociación de Historia Social, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 339-352, pp. 350-351.

La complexitat del concepte palesa l'existència de nombrosos grups, institucions, cercles i xàrcies que defineixen el dia a dia de les actuals societats perquè, com afirma Pere Solà, “una societat serà allò que siguen els seus espais, llocs, i teixits associatius.”³¹ Per aquest motiu un bon estudi de sociabilitat no ha d'envoltar només les manifestacions realitzades formalment i de caire burgés, també els cafés i les tavernes, la vida familiar, les places i els passejos, les associacions obreres i militars, la vida del saló i dels casinos, els orfeons i l'esport -i afegim nosaltres, les bandes de música- complementen la vida associativa a què Agulhon es referia.³²

Fins a l'última dècada del segle XX i els primers anys de l'actual, la dependència de la historiografia francesa ha estat innegable. Des d'eixe moment podem, no obstant, parlar d'una notable espenta en els estudis sobre sociabilitat a Espanya.³³ En 1998 a Sevilla es celebrava el IV Congrés de l'Associació d'Història Contemporània amb el títol de “Condiciones de vida y formas de sociabilidad”. En dates anteriors però, l'antropologia ja se n'havia ocupat d'aquests aspectes. En 1972 Isidoro Moreno presentava els seus treballs sobre hermandats i confraries andaluses.³⁴ Contràriament a allò que ha ocorregut en el camp antropològic, en l'històric qui s'ha fet càrrec d'estudiar la sociabilitat han estat investigadors estrangers, concretament hispanistes francesos agrupats en l'*Equipe de Recherches sur les Sociétés et Cultures dans l'Espagne Contemporaine* (ERESCEC) vinculat a la Universitat de París VIII. Els resultats d'aquestes investigacions, centrades sobretot en el període de la Restauració i en l'àmbit de les classes populars, han vist la llum a un ampli dossier de la revista *Estudios de Historia Social* (números 50-51).

Darrerament, seguint l'estel dels hispanistes francesos i conscients de la deficiència d'estudis de la trama associativa, s'han creat a Espanya diferents grups que abasten aquesta problemàtica, en destaquem dos: el Grup d'Estudis d'Associacionisme i Sociabilitat (GEAS) constituït per professors d'Història Contemporània de la Universitat de Castella-La Manxa en 1992 que ha publicat *España en sociedad. Las asociaciones a finales del siglo XIX*, Cuenca, 1998 i *Sociabilidad fin de siglo. Espacios*

³¹ SOLÀ, P.: “Asociacionismo en la España periférica: tipología y rasgos dominantes”, a MAZA, E. (coord.): *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*, Universidad de Valladolid, 2003, pp.89-145, p. 91.

³² CANAL, J.: “La sociabilidad en los estudios...”, *art. cit.*, p. 39.

³³ MAZA, E.: “Sociabilidad e historiografía en la España contemporánea”, *Ayer*, núm. 42, 2001, pp. 241-252, p. 241.

³⁴ MORENO, I.: *Propiedad, clases sociales y hermandades en la Baja Andalucía*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

asociativos en torno a 1898, Cuenca, 1999, i l'equip de la Universitat de Valladolid coordinat per Elena Maza Zorrilla. A la Universitat de Vigo i a la del País Basc també estan portant-se a terme projectes centrats en la sociabilitat.³⁵

Pel que fa als estudis referits a l'associacionisme musicals decimonònic de caire burgés on trobem els liceus, les societats filharmòniques o els ateneus, hem de dir que aquests han sigut escassos. Entre els estudis més destacats s'han de citar els de Joaquina Labajo, els d'Emilio Casares i els de Celsa Alonso, al voltant de les societats instructo-recreatives.³⁶ Així també, cal assenyalar el monogràfic del *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, que porta per títol: *Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, dedicat a l'estudi de l'associacionisme musical a Espanya. Els treballs individuals, o articles fets per a les publicacions esmentades, de Jacques Maurice, Marie-Claude Lecuyer, Michel Ralle, Jean-Louis Guereña i Serge Salaün, autor de *El cuplé (1900-1936)*, completarien el gruix del especialistes de sociabilitat musical espanyola.

Seran, però, les investigacions portades a terme pel grup d'investigació d'"Història de les Associacions Musicals a Espanya" que funcionava a la Universitat de Barcelona aquelles que millor ens apropen a agrupacions que, com els cors i les bandes, millor aglutinen la pràctica associativa i la voluntat popularitzadora de la música arreu.³⁷ Perquè més enllà dels trets estètics que puguen definir-les, allò que sobreeix en l'època decimonònica és la seua vessant social que té en la consideració de l'art com a element moralitzador un dels factors clau.

El marcat caràcter popular que els cors van tenir des dels seus inicis va provocar que, en un primer moment, foren considerats degradants per a l'estètica musical a causa de la procedència social dels seus membres, de la manca de preparació que posseïen i de la pobresa del repertori que interpretaven. L'actual musicologia, però, ha vist en aquestes manifestacions musicals un element important a partir del qual explicar molts dels trets socials, polítics i, sobretot identitaris, d'aquells territoris on sorgiren amb

³⁵ CANAL, J.: "La sociabilidad en los estudios...", *art.cit.*, p. 49.

³⁶ D'entre altres: LABAJO, J.: "Las entidades musicales durante el período romántico en España", *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 27-35. CASARES, E.: "La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo español", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 313-322. ALONSO, C.: "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 17-39.

³⁷ Maria Nagore també advoca per la realització d'un estudi que relacione les societats corals i les bandes de música pel que fa a les col·laboracions, repertori interpretat, àmbits d'actuació, etc. NAGORE, M.: "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, p. 222.

força. Catalunya i el País Basc serien els indrets on el coralisme assoliria una major importància. És per aquest motiu perquè trobem una gran quantitat d'obres i articles publicats que no solament al·ludeixen a la vessant artística de fenomen, sinó que també, i principalment, remetent a la seua relació amb el context sociopolític que envoltà el sorgiment i la seua posterior evolució.³⁸

Des dels darrers anys estem assistint a la proliferació d'estudis al voltant del moviment coral a Espanya. I allò que caracteritza a tots ells és la voluntat d'integrar -seguint allò que els autors denominen la "sociomusicologia"- els cors i orfeons en el context social i polític del segle XIX quan sorgiren. Aquesta línia d'investigació està encapçalada per Jaume Carbonell, Maria Nagore i Jon Bagüés que han portat a terme diferents estudis amb la finalitat d'esbrinar les causes del sorgiment i els trets més característics de l'associacionisme coral a Espanya.³⁹ Amb tot, fou Jacinto Torres aquell que en primer lloc plantejà aquesta problemàtica en l'article: "El origen de los orfeones y sociedades corales en España", publicat a la revista *Ritmo*, en 1982.

Com ja hem esmentat abans, el fet que el moviment coral s'adaptara fàcilment als diferents contextos socioculturals decimonònics i recolzara els moviments identitaris que començaren a desenvolupar-se en l'època, motivà l'especificitat del coralisme. És per aquest amotllament al context històric de què hem parlat, perquè trobem diferències entre el moviment coral a Espanya. La gran quantitat d'estudis de caire regional que s'han escrit palesen les peculiaritats d'un fenomen que, tot i compartir els trets principals, presenta notables diferències. Dintre, però, del cas espanyol, destaquen pel seu volum les investigacions referides al cas català. El fet de ser capdavanter en aquest tipus d'associacionisme musical i d'oferir un marc d'estudi per al fenomen identitari que es desenvoluparia en aquest indret, expliquen l'auge.

³⁸ Per aprofundir en quines han estat les investigacions desenvolupades en les darreres dècades pel que fa al moviment coral, cal consultar: CARBONELL, J.: "Las sociedades corales en Cataluña. Visión historiográfica y estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, volum XIV, 1-2, Madrid, 1991, pp. 113-123.

³⁹ Algunes de les seues obres són: CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998. "El cant coral" a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música catalana, Valenciana i balear...*, vol. III, *op. cit.*, pp. 147-186 i "Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea", *Hispania*, CSIC, LXIII/2, núm. 214, 2003, pp. 485-504. Pel que fa a Maria Nagore destaquen: "La música coral en España en el siglo XIX", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, *op. cit.*; "Un aspecto del asociacionismo musical...", *art. cit.*, pp. 211-225 i "Aportaciones al estudio del movimiento coral en España", a AVIÑOÀ, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell...*, *op. cit.*, pp. 345-358. De Jon Bagüés s'ha de destacar: BAGÜÉS, J.: "El coralismo en España en el siglo XIX", a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música...*, *op. cit.*, pp. 172-198.

Per al cas català han estat Pere Artís i Xosé Aviñoa, per al cas dels cors i el modernisme; Manuela Narváez per a l'estudi de l'Orfeó Català i el catalanisme i, sobretot, Jaume Carbonell per al cas dels cors de Clavé, aquells que capitanejen els estudis al voltant de la particularitat catalana en el moviment coral.⁴⁰ En el cas basc s'ha d'esmentar Maria Nagore pel que fa al moviment coral desenvolupat en el segle XIX. També destaquen a Galícia, Luis Costa; a Astúries, Jorge Uría; i per al cas d'Andalusia, Manuel Morales.⁴¹ Així mateix, cal mencionar les anàlisis realitzades al voltant de les relacions entre el socialisme i els cors, que s'empraren en els seus inicis com a mecanisme de cohesió i afirmació social obrera. En aquest sentit Jean Louis Guereña ha estat l'autor més prolífic.⁴²

- L'estat de la qüestió a l'àmbit valencià:

L'estat de la qüestió que al País Valencià presenten els estudis del fenomen musical del segle XIX, coincideix amb aquell que hem comentat per a la resta

⁴⁰ ARTÍS, P.: *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1990. AVIÑO A, X.: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 227-286. CARBONELL, J.: "Les societats corals de Clavé" a AAVV: *Exposició: Associacions, cultura i societat civil a Catalunya*, Generalitat Catalana, 1991, pp. 171-200. "Las sociedades corales en Cataluña:...", *art. cit.* "Los coros de Clavé: un ejemplo de música en sociedad", *Bulletin d'Histoire Contemporaine...*, *op. cit.*, pp. 68-78. "Els cors de Clavé i *Els Segadors*, entre 1892 i 1936: Contribució a l'estudi de la consciència d'himne nacional de Catalunya", AVIÑO A, X (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell...*, *op. cit.*, pp. 171-188. "Els condicionaments i el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856" a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, *op. cit.*, pp. 23-44. *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000. NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesi doctoral presentada en el departament d'Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, 2005.

⁴¹ NAGORE, M.: "Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX", *Revista de musicología*, vol. 14, núms. 1-2, 1991, pp. 125-134. "El origen de las sociedades corales en el País Vasco", a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, *op. cit.*, pp. 143-156. "Orígenes y evolución de la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao", *Bidebarrieta III*, 1998, pp. 169-184. *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001. URÍA, J.: "El proceso de formación de las sociedades corales en Asturias. De los inicios de siglo a los años treinta" a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, *op. cit.*, pp. 179-226. URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001. LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. Valladolid, 1890-1923*, Valladolid, Diputación Provincial, 1987. COSTA, L.: "El coralismo en Galicia: 1870-1930", a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, *op. cit.*, pp. 157-178. "Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 6, 1998, pp. 49-64. MORALES, M.: "Sociedades musicales y cantantes en Andalucía (1843-1913)", *Bulletin d'Histoire Contemporaine...*, *op. cit.*, pp. 57-66.

⁴² GUEREÑA, J.L.: "Música y socialismo. Los orfeones socialistas en Asturias a principios del siglo XX", a URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001, pp. 158-192.

d'Espanya; és a dir, existeix un buit en allò que fa referència a la producció, interpretació i divulgació musical de l'època. Les obres de caràcter general mostren escassa atenció al segle, ja que es detenen en altres períodes on l'efervescència artística, pel que fa a la producció musical, fou major. Parlem, per exemple, de l'àmbit eclesiàstic que ocupa bona part dels estudis seguint una tendència que ja apreciàvem en la resta de les investigacions espanyoles.

Del propi segle XIX són els primers estudis monogràfics al voltant del fet musical valencià. Com a conseqüència de la data en què varen publicar-se, és poca la informació que ofereixen de l'època. Amb tot, la seua anàlisi resulta vàlida perquè dóna compte del model historiogràfic que seguien els seus autors i que, fins a fa ben poc, seguien tenint bona part d'aquells que escrivien al voltant de les pràctiques musicals en el context valencià. El primer estudi monogràfic del qual tenim referència és l'obra de Francisco Javier Blasco *La música en Valencia. Apuntes históricos* publicada en 1896. Quan va escriure aquest volum, Blasco era professor honorari del Conservatori de Música de València i director de la Societat de Concerts d'Alacant. Si analitzem l'obra en el seu conjunt, en ella predomina allò que Juan José Carreras denomina “model historiogràfic retrospectiu”;⁴³ és a dir, un tipus de treball que busca legitimar en el passat una realitat musical actual. Així, en paraules de Blasco, els seus *Apuntes Históricos* pretenen demostrar “[...] que también en esta ciudad se ha hecho algo por la Música.”⁴⁴

En els cinc capítols que presenta l'obra es fa un breu recorregut des de l'època antiga fins al segle XIX on s'intenta argumentar l'afició per la música a València des dels saguntins, essent una mostra de gust refinat la construcció del teatre de Sagunt destinat no a les lluites de feres, sinó a la representació de tragèdies i comèdies.⁴⁵ Doncs bé, aquest camí està plagat de referències a la música de trobadors i joglars així com a la dels compositors de música religiosa de més renom com Juan Bautista Comes. No oblidem l'autor referir-se a altres il·lustres músics valencians com Martín i Soler per al cas operístic o el jesuïta Antonio Eximeno per a la teoria musical.

Tanmateix, la contemporaneïtat de l'obra obliga l'autor a ser breu en la seua anàlisi del segle XIX. Tot i això, Blasco aprofita per assenyalar l'estat de la música religiosa i profana i els autors que s'han distingit en ambdós gèneres. De la mateixa

⁴³ CARRERAS, J.J.: “Música y ciudad...”, *op.cit.*, p. 31.

⁴⁴ BLASCO, F.J.: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 4.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

manera és en aquest moment quan hi ha voluntat d'eixir de la capital valenciana per citar la importància que el fenomen musical assoleix en els pobles de la província:

“El gran desarrollo que ha alcanzado el arte de la Música de algunos años a esta parte, nos obliga a ensanchar nuestra esfera de acción, haciéndola extensiva a toda la provincia, pues en muchos pueblos se han abierto escuelas de Música, creado numerosas bandas y levantado teatros, denotando todo ello la afición que se ha despertado en el público por el bello arte y la influencia del movimiento de progreso que por todas partes se observa.”⁴⁶

Per tant, es veu com ja en obres del 1896 es fa referència a la importància de les bandes com a factor de progrés, sobretot per a aquells indrets més llunyats del centre neuràlgic de la producció i difusió musical que constituïa València. De la mateixa manera Blasco al·ludeix als certàmens de composició, bandes i orfeons als quals descriu com l'espenta necessària perquè les bandes locals aconseguisquen transformar les seues “insoportables *murgas*” en “magníficas bandas”. Així, ofereix l'autor unes pinzellades del que ha estat el certamen de bandes de València pel que fa als seus participants i repertori, des de la seua inauguració en 1886 fins a 1893.

Anys després que l'obra de Francisco Javier Blasco es publicara, en 1903, el baró d'Alcalalí, José Ruiz de Lihory, escriu *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*.⁴⁷ L'obra va ser premiada en 1900 en els Jocs Florals de “Lo Rat-Penat” i en ella es subratlla, a l'igual que fera Blasco, el preeminent rol que al seu parer ha ocupat la música valenciana dintre de l'espanyola. Fa així una dissertació sobre l'art musical que comença en els primitius pobles d'Orient, i segueix en l'Imperi romà, l'Edat Mitjana, arribant al segle XVIII i a la música dramàtica protagonitzada per les òperes i sarsueles. És en aquesta part de l'estudi quan observem que s'empra la mateixa metodologia que a l'obra de Blasco; és a dir, es busca legitimar el present en un passat que es pressuposa gloriós.

Pel que fa al segle XIX, Ruiz de Lihory elabora un breu apartat on assenyala els certàmens promoguts pel Conservatori, els de bandes i orfeons patrocinats per l'Ajuntament en la Fira de Juliol, així com l'existència de la Sociedad de Cuartetos del mestre Gofni, la de professors que dirigeix José Valls i la publicació de butlletins i revistes musicals a València, com els elements que més afavoririen el progrés musical

⁴⁶ BLASCO, F.J.: *La música en Valencia...*, op. cit., p. 58.

⁴⁷ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Domenech, 1903.

en aquest indret. *La música en Valencia* continua amb un llistat de músics valencians afamats, així com també amb un recull de les manifestacions artístiques més notables del País Valencià com ara el Misteri d'Elx, les albaes, el ball de Torrent, o els clarineters de València que es crearan a partir d'agrupacions de ministrers per dotar permanentment els actes municipals de música.⁴⁸ És aquesta part del volum aquella que més aporta al coneixement del fenomen musical valencià. A més a més, s'ha d'atribuir al llibre de Lihory el mèrit d'haver rescatat cants litúrgics, com ara epítoles o salms, cants populars de rogatives, músiques característiques de dances, etc. En 1985 José Climent dirà que es “insustituible en el conocimiento de muchos aspectos de nuestra música.”⁴⁹ Tanmateix, tot i que s'ha de tenir en compte en la investigació de la música valenciana, ja que és una de les primeres temptatives historiogràfiques que es fan d'ella, ens hem d'apropar amb cura perquè, al caliu de posteriors investigacions, les interpretacions realitzades han estat sovint qüestionades pels musicòlegs.⁵⁰

Prenent com a base aquests dos volums, és ja en les darreries del segle XX quan ens trobem amb el gruix de les publicacions referides al fet musical valencià. Es tracta d'un munt d'obres que de manera general abasten aquesta realitat cultural. En la seua totalitat realitzen un recorregut cronològic per la història de la música, començant des de l'Antiguitat per acabar en els senyals distintius de la música valenciana del segle XX com són les bandes i orquestres. Cronològicament, el primer d'aquests llibres és aquell que en 1978 publicara José Climent i que es titula: *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*. En ell, novament el segle XIX queda menystingut davant d'altres èpoques on la producció ha estat més prolífica. Amb tot, l'autor subratlla amb brevetat el paper de cors, bandes i orquestres, als quals entén com una exigència del progrés musical.

En 1989 aquest primer estudi de José Climent s'amplia en el llibre que porta per títol: *Historia de la Música Valenciana*.⁵¹ D'estructura i contingut molt semblant a l'anterior -en ocasions es reproduïxen íntegrament els capítols- Climent arrossega les mancances que en l'anterior paràgraf comentàvem. Un exemple és que les bandes de música només apareixeran estudiades en tres pàgines; en una d'elles es fa menció a José

⁴⁸ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia...*, op. cit., pp. 143-148.

⁴⁹ CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*, València, Del Cenia al Segura, 1978, p. 156.

⁵⁰ PELÁEZ, E.: “Ruiz de Lihory y Pardines, José María [Barón de Alcahalí]”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. 2, Madrid, Iberautor, 2006, p. 380.

⁵¹ CLIMENT, J.: *Historia de la música valenciana*, València, Rivera Mota, 1989.

Maria Cervera Lloret i la seua influència com a mestre en el món bandístic valencià, i en les altres dues fa una breu menció a la creació de les bandes municipals de València (1903), Alacant (1912) i Castelló (1925). Si bé les bandes en l'època decimonònica no apareixen reflectides en aquest estudi i és menyspreen les activitats i produccions musicals de l'època, sí que s'al·ludeix a dos processos importants d'aleshores com són: el del declivi de l'Església com a centre de formació i difusió musical i la búsqueda d'arrels pròpies que encetà la producció musical en un intent de fugir de l'italianisme que hi predominava. Amb tot, el tractament generalista que impera en l'obra no permet aprofundir en la manera en què aquests canvis es desenvoluparen en el context valencià.

Tampoc López-Chavarri Andújar elabora una eficaç resposta per a aquestes transformacions en les obres: *100 años de música valenciana (1878- 1978)* publicada en 1978 i *Breviario de la historia de la música valenciana*, de 1985.⁵² En elles dedica la major part de l'estudi a la província de València, tot i que esmenta Castelló i Alacant en els breus dos últims capítols. Els volums es fan ressò dels trets més sobreeixints de la música dels darrers segles, com són: l'aplicació als mitjans de comunicació i la seua materialització en bandes i cors. De la mateixa manera es refereix al Conservatori, la composició, els músics solistes, el folklore propi i la musicologia.

Tanmateix, si atenem a l'objecte clau en la present tesi com és el de les bandes, veiem novament que l'autor no explica quin és l'origen de les mateixes ni quin és el motiu del profund arrelament en la nostra societat. López-Chavarri Andújar elabora una disquisició sobre la tasca que desenvolupava l'aleshores Federació Regional de Societats Musicals al mateix temps que reclama per a les bandes major atenció, sobretot econòmica, per part dels organismes oficials. Notòria és com s'observa la manca d'un context històric que englobe la història més actual de la música valenciana.

De 1992 data una de les obres més ambiciosos que s'ha realitzat per esbrinar el devindre del fenomen musical valencià, la *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana* dirigida pel crític musical Gonzalo Badenes.⁵³ L'estudi es caracteritza per la seua amplitud cronològica -abasta des de la Prehistòria fins a la dècada en que fou escrita- i per la seua varietat temàtica -es troben temes que van des del teatre líric medieval fins al jazz, el pop o la cançó, passant per l'òpera i la sarsuela-. En tot aquest

⁵² LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *100 años de música valenciana (1878- 1978)*, València, Caja de Ahorros, 1978, i *Breviario de la historia de la música valenciana*, València, Piles, 1985.

⁵³ VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992.

ventall trobem un capítol dedicat a les bandes de música on s'aborda breument el seu origen, repertori, el certamen i altres aspectes més novedosos com la Federació Regional Valenciana de Societats Musicals i els reptes que de cara al nou segle havien d'assolir aquestes agrupacions. Per a l'estudi del segle XIX mereixen ser destacats els capítols dedicats a la música instrumental i vocal de la primera meitat del segle XIX, a la Renaixença i a la important generació de compositors i intèrprets de 1890.⁵⁴

Això no obstant, s'hauria d'esperar a la institucionalització de la musicologia com a ciència acadèmica perquè es produïra una renovació en les investigacions referides al fet musical en el País Valencià del segle XIX. En aquest sentit s'han d'esmentar els treballs realitzats per Vicent Galbis, centrats majoritàriament en la música escènica i en la seua evolució al llarg dels canvis produïts en el context decimonònic.⁵⁵ La preocupació d'aquest autor abasta també la difusió dels gèneres d'òpera i sarsuela en el segle XIX, i és per això, perquè les seues investigacions al·ludeixen als espais d'interpretació i a les bandes. Aquestes agrupacions, per tant, són vistes únicament des de la seua vessant divulgativa.

Alhora, trobem en la producció de Vicent Galbis articles dedicats a l'activitat musical que realitzaven les entitats culturals més notables de la València del segle XIX com podia ser la Societat d'Amics del País.⁵⁶ Un conreu musical, aquest de les societats valencianes d'antany i de nou encuny, que palesa la manera en què l'esmentat art fugí dels canals habituals fins aleshores -Església i exèrcit- per assolir importància en la naixent societat burgesa de l'època. Així mateix, convé assenyalar un altre dels aspectes que l'autor estudia com és l'activitat coral que es desenvolupa en el País Valencià de la mà, sobretot, de la Societat Coral El Micalet.⁵⁷ Autors com Jaume Carbonell o Manuel

⁵⁴ GALBIS LÓPEZ, V.: "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX", GALIANO, A.: "La "Renaixença"" i "La transición del siglo XIX al XX", GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: "La generación musical de 1890", tots a VVAA: *Historia de la Música...*, op. cit.

⁵⁵ GALBIS LÓPEZ, V.: "La zarzuela en el área mediterránea", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 i 3, 1996-97, pp. 327-349. *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 1998, 2 vols. "Crítica musical y sociedad burguesa en el siglo XIX español: la actividad zarzuelística en Valencia a través de los escritos de Peregrín García Cadena" a ALONSO, C., GUTIÉRREZ, C.J. i SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 421-433.

⁵⁶ GALBIS LÓPEZ, V.: "La actividad musical de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la primera mitad del siglo XIX", *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, vol. II, (1999-2000), València, 2001, pp. 913-921.

⁵⁷ GALBIS LÓPEZ, V.: "Un referent per als orfeons Valencians", dossier *Clavé, El Temps*, núm. 787, 13-19 juliol 1999, pp. 48-49 i "El movimiento coral Valenciano: orígenes y consolidación" a CARBONELL, J. (ed.): *Actes del 1º Congrés Català de Cant Coral*, Barcelona, 1999. Del mateix autor cal veure també: "Coros", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. 1, op. cit., pp. 253-260.

Sancho García igualment han tractat aquesta vessant del moviment musical valencià decimonònic.⁵⁸

Seguint aquests plantejaments musicològics que combinen el fet musical amb l'època on aquest es desenvolupa, s'han publicat darrerament tesis que tenen com a objecte d'estudi les vessants més destacades de la música en el segle XIX. Així trobem l'estudi de Manuel Sancho al voltant del Romanticisme a València, el de Salvador ASTRUCELLS que té com a tema la Banda Municipal de València, l'elaborat per Ana FONTESTAD sobre el Conservatori de Música de València, i el de Sergio SAPENA, ja per al segle XX, sobre la història de la Societat Filarmònica de València.⁵⁹

Tot i els nous plantejaments musicològics palesos en aquestes obres i la renovació temàtica que ha vingut experimentant-se, manquen investigacions acurades pel que fa a les bandes. No solament, però, aquestes agrupacions ha estat menystingudes en els estudis que sobre el segle XIX han proliferat; també ho han estat en els referits al context valencià on esdevenen tret definitori. És cert que la quasi totalitat dels volums que hem comentat referits al fenomen musical en el País Valencià al·ludeixen a les bandes. Tanmateix, no ho fan atenent al perquè del seu sorgiment, del qual elaboren hipòtesis, ni als canvis que han experimentat arran de les transformacions de caire social, polític i econòmic ocorregudes des de la seua aparició. A més a més, obliden la major part d'autors referir-se a la multiplicitat de vessants que posseeixen les bandes i que van des de la seua anàlisi divulgativa, fins a aquella que fa referència a la creació identitària.

Nogensmenys, existeixen treballs realitzats al voltant d'aquestes agrupacions, que han assolit desigual resultats. Adam Ferrero fou el primer que els dedicà una monografia en 1986. En un estudi ambiciós que porta per títol: *Las bandas de música en el mundo*, l'autor esbossa els trets principals d'aquest tipus d'agrupacions, encara que ho fa amb un plantejament molt generalista i, per tant, no resol els interrogants que el

⁵⁸ CARBONELL, J.: "El cant coral al País Valencià", a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música catalana, Valenciana i balea...*, vol. III, op. cit., pp. 182-184. SANCHO GARCÍA, M.: "Orfeonismo y canto coral en Valencia (1850-1910)", *Revista de Musicología*, XXX, núm. 1, 2007, pp. 103-126.

⁵⁹ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, València, Universitat de València. Servei de Publicacions, 2004. ASTRUCELLS, S.: *La Banda Municipal de Valencia...*, op.cit. FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 2005, SAPENA, S.: *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del arte, 2007.

fenomen suscita.⁶⁰ Uns interrogants, amb tot, que aconseguix dil·lucidar en part en la veu “Banda” que realitzà en el segon volum del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigit per Emilio Casares.⁶¹

En aquest sentit, Ruiz Monrabal elaborà en 1993 un estudi format per dos volums amb el títol de: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana*, que tenen per objectiu recabar dades de totes les bandes de música existents per tot el País Valencià.⁶² Aquest estudi resulta vàlid a l’hora de veure l’ingent nombre d’agrupacions que hi ha en el territori. Això no obstant, la seua validesa minva si allò que es vol es respondre als perquè i com de la seua formació i, allò més important, a quin ha estat l’element que ha permès desplegar en el País Valencià un teixit associatiu tan ampli. Aquesta mancança en les anàlisis la cobreixen, en part, els estudis realitzats per Vicent Galbis en l’obra dirigitada per Xosé Aviñoa: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* i en la veu “Banda” que elaborà l’any 2006 per al *Diccionario de la Música Valenciana*.⁶³ En aquests articles s’apunten les possibles causes del sorgiment i es realitza un recorregut per la seua evolució tenint en compte el context històric on es desenvolupen.

Els esmentats autors al·ludeixen als certàmens i concursos de bandes com l’element que va potenciar el seu desenvolupament. Sobretot ho faria el Certamen de Bandes de Música de València celebrat des de 1886 en el marc de la Fira de Juliol. Tot i la importància atribuïda, aquesta no es reflecteix en les anàlisis portades a terme al seu voltant. El certamen es cita pràcticament en la totalitat dels estudis que comentàvem per a les bandes. Però, aquest no ha merescut per si mateixa una anàlisi que mostre la seua importància no ja solament com a estímul per a la superació i competència d’aquestes, sinó també com a element que recolza identitats de caire local i provincial en una època, el segle XIX, on s’assisteix a un procés de construcció nacional marcat per la forta empremta regionalista.⁶⁴

⁶⁰ ADAM FERRERO, B.: *Las bandas de música del mundo*, Madrid, Sol Editorial, 1986,

⁶¹ ADAM FERRERO, B.: “Bandas”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española ...*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 133-160.

⁶² RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana : les bandes de música i la seua federació*, València, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993.

⁶³ GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social”, a AVIÑO A, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 161-205 i “Bandas” a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música valenciana*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 89-97.

⁶⁴ LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, E.: *El Certamen Internacional de Bandes de Música, Ciutat de València, juliol 1986. 100 años del Certamen*, València, Ajuntament, 1986.

Com es pot observar, malgrat l'alt nombre de bandes presents en el País Valencià, aquest no es palesa en els treballs realitzats des d'una metodologia científica. En aquest sentit, ha estat la sociologia la ciència que més estudis ha dedicat al fet musical incloent-lo en els treballs que versen sobre la sociabilitat al País Valencià. Així, en la investigació dirigida per Josepa Cucó al llibre *Músicos y festeros valencianos*, s'inclou un capítol escrit per Isabel de la Cruz sota el nom de "Las asociaciones musicales".⁶⁵ A més, la pròpia Josepa Cucó, juntament amb Fernando Ros i Pilar Luz en dediquen un altre a parlar del fenomen bandístic a Lliria al qual titllen de "caso extremo y paradigmático". Anteriorment, ja Josepa Cucó havia dedicat en *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana* un apartat a parlar de les societats musicals i del sentiment de pertinença que creen al seu voltant.⁶⁶ De la mateixa manera, les bandes i la seua posterior evolució en societats musicals eixen a rel·luir en els estudis d'identitat que en clau sociològica han elaborat Isabel de la Cruz i Andrés Piqueras per el País Valencià.⁶⁷

Nogensmenys, quan parlem de bandes de música no podem obviar les monografies que s'han escrit i que tenen com a tema principal les bandes d'una determinada localitat. Resulta difícil podem enumerar-les totes, perquè són moltes les agrupacions que en el País Valencià disposen d'una història, encara que siga breu, que parla del seu origen, evolució i de les persones més destacades que n'han format part. Agafant com a exemple el cas de Lliria, direm que els treballs realitzats no han estat al mateix nivell que la importància de les agrupacions locals. Amb tot, s'han publicat uns quants llibres al voltant d'aquesta temàtica abordada des de diferents òptiques. Uns han estudiat el tema bandístic general, altres ho han fet d'una manera etnogràfica mitjançant llibres de memòries o històries locals i altres l'han tractat a través de monografies sobre una o altra determinada banda.

Aquell que més aviat va escriure sobre el fenomen musical llirià va ser el cronista local Domingo Uriel l'any 1946 en un article: "Bosquejo histórico de la música en Lliria, excluyendo los tiempos actuales", que es publicà a *Saitabi*.⁶⁸ Uriel es remonta al

⁶⁵ CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, Generalitat Valenciana, 1993.

⁶⁶ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*, València, Alfons el Magnànim, 1991, pp. 65-73.

⁶⁷ DE LA CRUZ, I.: "Algunos aspectos de las sociedades musicales en el País Valenciano", a CUCÓ, J. i PUJADAS, J. J. (coords.): *Identidades colectivas...*, op. cit., pp. 209-218. PIQUERAS, A.: *La trama de la identidad en el País Valenciano: un estudio de identidades colectivas*, tesi doctoral, Universitat de València, Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales, 1994. Sobretot cal atendre a l'apartat 2.3.: "La música y las fiestas: la autopista hacia la identidad", pp. 135-173.

⁶⁸ URIEL, D.: "Bosquejo histórico de la música en Lliria, excluyendo los tiempos actuales", *Saitabi*, 20-21, València, 1946, pp. 95-109.

l'època ibèrica per trobar l'origen de la empremta musical a Lliria. El cronista, després de fer-nos un recorregut per les cançons i dances típiques de l'època medieval, acaba la seua anàlisi a finals del segle XIX, quan les bandes llirianes comencen a assolir renom en el Certamen musical de bandes de València i en altres concursos arreu.

Seguint l'estel de Domingo Uriel, Miguel Alonso també ha escrit amplemunt al voltant del fenomen musical llirià; com ho fera el cronista, des de l'època ibèrica fins al darrer segle. Al llibre *Historia de la música en Lliria* publicat en 1991 per l'Ajuntament de la localitat es fa referència, sobretot, al cant als convents llirians i a la Capella de Música i els orgues eclesiàstics existents a la localitat.⁶⁹ Les bandes, com a fenomen contemporani, apareixen en l'últim capítol amb una cronologia que abasta el segle XIX sense endinsar-se en el darrer segle XX.

Molts han estat també els que a l'hora d'interessar-se per qualsevol aspecte de la localitat han fet referència al curiós fenomen musical per llur incidència en múltiples facetes del devindre llirià. D'aquesta manera, el cronista Luis Martí a la seua *Historia de la Muy Ilustre Ciudad de Liria* de tres volums i publicada en 1986, dedicà al fenomen musical pinzellades que s'aprecien als toms II i III pertanyents a la "Liria Moderna" i la "Liria Contemporánea".⁷⁰ A la compilació d'articles del també cronista José Durán que es fera l'any 1995 al llibre *Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra*, el capítol 49 porta el títol de "Las Músicas". Aquest article, escrit l'any 1944 per a publicar-lo al llibre de festes patronals, menciona els èxits que, principalment en els certàmens de caire nacional, les dues bandes de la localitat aconseguiren a finals del segle XIX.⁷¹

Tampoc deixen de tractar la temàtica musical aquells que han realitzat estudis històrics i sociològics sobre Lliria. Als llibres que Josep Maria Jordán escriguera sobre l'economia i la societat del cap comarcal del Camp de Túria, *Gent de Lliria*, *El Camp de Túria* i *Lliria i la comarca del Camp de Túria* d'entre d'altres, no manquen les referències al fenomen musical local, vist en aquesta ocasió en clau sociològica.⁷² De la mateixa manera, al segon volum de la tesi doctoral de Joan Josep Adrià, *La postguerra*

⁶⁹ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música en Lliria*, M.I. Ajuntament de Lliria, 1991.

⁷⁰ MARTÍ, L.: *Historia de la Muy Ilustre Ciudad de Liria*, 3 vols., Sociedad Cultural Lliria XXI, 1986.

⁷¹ DURÁN, J.: *Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra*, Ajuntament de Lliria, 1995.

⁷² JORDÁN, J.M.: *Lliria i la comarca Camp de Túria. Les transformacions econòmiques cap a l'interior del País Valencià*, València, Lindes. Quaderns d'assaig, 1977, *Gent de Lliria. Economia i societat d'un cap comarcal del País Valencià*, València, Conselleria de Benestar Social i Transports, 1979, i *El Camp de Túria*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981.

en un poble valencià: *Llíria 1939-1953* de 1990, un capítol ens apropa al fet de la confrontació musical que es vist com l'espenta per a la superació d'ambdues bandes locals.⁷³ A més, al capítol s'aprofundeix sobre la identificació que les bandes musicals tenen amb una determinada confraria local i amb una determinada part del poble. Aquesta rivalitat "triforme" serà la que faça paradigmàtic el fenomen musical llirià. Al parlar, però, de bandes de música local, l'autor centra la seua atenció en el desenvolupament de l'associacionisme musical durant el primer franquisme, en tot allò que significà un fenomen musical plural a Lliria en una època on la dictadura enarborava la bandera de la unitat. Del mateix autor és un breu article titulat *La llarga postguerra (1939-1960)* i publicat al desé volum de la *Història Política, Social i Cultural dels Països Catalans* dirigida per Borja de Riquer l'any 1997. En l'esmentat text s'aborda la problemàtica musical emmarcada també en el període franquista.⁷⁴

Francesc Rosalén seria qui, l'any 1995 en un article al número vuit de *Lauro. Revista d'Història i Societat*, aportara un nou enfocament a l'estudi de l'esmentat fenomen. L'article que porta per títol: "Sociabilitat i identitat en un poble semicomunal: el cas de Lliria", aprofundeix en el fenomen musical no ja com a indicador dels canvis socials que es produeixen a la Lliria del segle XIX i XX, sinó com a factor que crea identitat al si de la comunitat local.⁷⁵ La "rivalitat triforme" de què parlara Joan Josep Adrià a la seua tesi, serà posada de relleu també en aquest article.

Amb tot, allò que més ha proliferat han estat les edicions monogràfiques dedicades a la Unió Musical o a la Banda Primitiva a càrrec, moltes vegades, de la pròpia societat que les han confiades a historiadors o cronistes locals amb motiu d'algun fet rellevant com poden ser aniversaris. Aquest és el cas dels llibres d'Antonio Bas i Miguel Alonso: *100 Años junto a la Música (1903-2003)*, editat per la Unió Musical de Lliria, i del de Roberto Martín, *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria*, editat l'any 1994 per la societat musical homònima.⁷⁶

⁷³ ADRIÀ, J.J.: *La postguerra en un poble valencià: Lliria (1939-1953)*, tesi doctoral, 2 vols., Universitat de València, 1990.

⁷⁴ ADRIÀ, J.J.: "El conflicte de les bandes de música de Lliria", a DE RIQUER i PERMANYER, B. (dir.): *Història Política, Social i Cultural dels Països Catalans. La llarga postguerra, (1939-1960)*, volum 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 282-283

⁷⁵ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble semicomunal: el cas de Lliria", *Lauro. Quaderns d'història i societat*, núm. 8, M.I. Ajuntament de Lliria, 1995.

⁷⁶ ALONSO TOMÁS, M. i BAS, M.: *100 años junto a la Música (1903-2003)*, Unió Musical de Lliria, 2003 i MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria*, Lliria, Banda Primitiva, 1994.

Des d'una perspectiva sociològica, ha estat Josepa Cucó, al llibre *Músicos y festeros valencianos* que dirigeix i que citàvem abans com a referent de l'estudi de l'associacionisme musical al País Valencià, qui dedica un capítol, juntament amb Pilar Luz i Fernando Ros, a l'estudi del fenomen musical llerià. Aquest és: "Las sociedades musicales de Llíria: un caso extremo y paradigmático".⁷⁷ En ell els autors estudien el funcionament intern de les societats musicals, el reclutament dels membres i el curiós fenomen de la rivalitat musical que, a més, uneix sacralització i territorialització.

Per concloure aquest apartat dedicat a l'estat de la qüestió, al·ludirem a les possibles raons de la mancança d'estudis bandístics realitzats des d'una vessant musicològica. Tal volta aquest buit pugua deure's a la tardana institucionalització d'aquesta disciplina, així com també a l'interés que els investigadors han posat en temes como ara els referits als gèneres musicals o a les institucions que es dediquen al conreu d'allò que s'anomena música classica. Les bandes semblen arrossegar doncs, la consideració d'agrupacions de categoria inferior a les orquestres que ja en el segle XIX li atorguen determinats autors. En aquest sentit, calen estudis que superen l'esmentada percepció i que atorguen a les bandes el lloc que mereixen en el context musical decimonònic.

El fet de no posseir un repertori propi i estar condicionades pels arranjaments, així com la manca de professionalització dels seus membres, no ha de ser un entrebanc per considerar-les clau en la popularització del repertori instrumental i en el fet associatiu i identitari desenvolupat en l'època. Aquesta tesi pretén, per tant, contribuir a la superació de la visió negativa de les bandes, a les quals no ens apropiarem des d'un punt de vista típicament musical, sinó des d'altres vessants sociopolítiques que resulten molt útils per comprendre els canvis ocorreguts en el devindre decimonònic.

FONTS I METODOLOGIA

Un dels principals problemes que hem trobat a l'hora d'estudiar el fenomen musical decimonònic i, dintre d'ell, les bandes, ha estat l'escassa i dispersa documentació existent. Per raons del propi fenomen, així com pel caràcter poc reglat

⁷⁷ LUZ, P., ROS, F. i CUCÓ, J.: "Las sociedades musicales de Llíria: un ejemplo extremo y paradigmático", a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros...*, op. cit..

que caracteritzà les bandes, la documentació és poc abundant i desordenada. A d'açò s'ha d'afegir que, com diu Jaume Carbonell, a finals del segle XIX les pràctiques orals en la cultura popular pareixien no fer necessària la conservació de documents que deixaren constància dels fets ocorreguts.⁷⁸ És per això, perquè en la nostra investigació, els documents d'arxiu no constitueixen la principal font emprada. No obstant això, ha resultat fonamental en aquesta recerca la documentació trobada en els següents arxius: l'arxiu del Instituto Complutense de Ciencias Musicales a Madrid, l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, l'Arxiu del Regne de València, l'Arxiu Històric Municipal de València, l'Arxiu Municipal de Llíria, l'arxiu de la Unió Musical de Llíria i el particular d'Amadeo Santapau Merenciano.

Com a conseqüència de l'amplitud de l'objecte d'estudi, així com de l'esmentat buit documental, hem hagut d'acudir als llibres existents que al·ludeixen al fenomen musical -alguns dels quals es mencionen en l'estat de la qüestió que hem elaborat- per tal de configurar el context social, polític i cultural on les bandes s'inserten. Aquestes esmentades fonts bibliogràfiques han estat completades amb altres de caire hemerogràfic formades en la seua major part per revistes musicals i premsa periòdica valenciana de l'època. Pel que fa a la premsa, els diaris consultats han sigut el *Diario Mercantil*, *El Mercantil Valenciano*, *Las Provincias* i, en menor mesura, *El Pueblo*. Tots ells ens ofereixen informació al voltant dels esdeveniments musicals més destacats del segle XIX. Sobretot, però, han estat utilitzats *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias* per elaborar l'apartat que hem dedicat al Certamen de Bandes de Música de València, així com per realitzar les gràfiques que mostren el repertori que en ell s'interpreta.

Tanmateix, la font més utilitzada ha estat la de les revistes musicals que començaren a editar-se ja en l'època. La referència de què disposàvem a l'hora de trobar-les era aquella que ens donaven les veus "Crítica musical", escrita per Emilio Casares, i "Periódicos Musicales", per Jacinto Torres, ambdues publicades al volum 4 i 9 respectivament del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigit per Emilio Casares.⁷⁹ En elles apareix un llistat detallat de les revistes des què es constata la presència de crítics que exercien sistemàticament aquesta funció; a més a més,

⁷⁸ CARBONELL, J. "Las sociedades corales en Cataluña...", *art. cit.*, p. 113.

⁷⁹ Per aprofundir en l'evolució que va experimentar la crítica musical així com l'edició dels diferents periòdics musicals al llarg del segle XIX i XX cal consultar TORRES, J.: *Las publicaciones periódicas musicales en España, 1812-1990. Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

s'esbossen els trets principals de la major part dels periòdics musicals de l'època. Per a Jacinto Torres aquests podien ser: retard, brevetat en la durada de la publicació, constància i polarització, ja que són Madrid i Barcelona les ciutats que s'emporten la quasi totalitat de l'edició de revistes musicals decimonòniques.⁸⁰

Sovint s'assenyala *La Iberia Musical* (1842-1846) dirigida per Espín y Guillén com la primera publicació on més clarament s'aprecia la realització d'una crítica musical tal i com l'entendem avui en dia. Ens trobaríem, doncs, al davant d'una revista que comença a tractar amb profunditat, afany investigador i esperit crític, temes musicals, tant de l'actualitat com de caràcter històric.⁸¹ El fet que es localitze en la dècada dels quaranta l'aparició de les primeres publicacions de tirada periòdica dedicades en exclusiva al fet musical, palesa d'alguna manera els canvis a què s'assisteix en aquest període on la música comença a assolir importància com a fenomen artístic d'ampli abastament.

A continuació assenyalarem quines han estat les revistes musicals que preferentment hem utilitzat com a font documental, de les quals farem un esbòs dels seus trets principals, així com de la importància que tenen per a la investigació que presentem.⁸² D'entre les revistes que van editar-se a Madrid en el segle XIX, destaquen, a banda de *La Iberia Musical*, *El Anfión Matritense* que naix en 1843 i només publica 22 números. Ambdues publicacions dedicades a la crítica musical tenen en comú el fet d'acompanyar la revista amb diferents peces musicals. En el cas de *La Iberia Musical* aquestes solien ser del propi Espín y Guillén i de Soriano Fuertes. Pel que fa a *El Anfión Matritense* podien escollir-se entre obres senzilles de música o d'harmonia. Tot com veiem, per atendre a la cada vegada més nombrosa demanda de música per part d'intèrprets *diletantti* o *amateurs*.

⁸⁰ TORRES, J.: "Periódicos Musicales. ESPAÑA", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española...*, vol. 8, *op. cit.*, pp. 692-702, p. 693.

⁸¹ Jacinto Torres, tot i que reconeix que comunament *La Iberia Musical* ha estat assenyalada com el primer periòdic musical espanyol, indica que aquest va ser el vuitè en aparèixer. Des de 1812 ja hi havia aquest tipus de premsa en els territoris colonials i també poc després es publicaren periòdics amb aquests trets. Ara bé, seria en la dècada dels trenta quan aquesta mena de premsa periòdica començaria a enlairar-se. (TORRES, J.: "Periódicos Musicales...", *art. cit.*, pp. 693-694.)

⁸² La major part d'aquestes publicacions les hem trobades al Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Tanmateix, hi ha un bon grapat d'elles que es poden consultar a la Biblioteca Nacional d'Espanya i a l'Hemeroteca Municipal de Madrid. Altres, en canvi, han estat localitzades a la Biblioteca Nacional de Catalunya i a l'Arxiu Històric de la Ciutat a Barcelona. Pel que fa al *Boletín Musical* de València, ha estat consultat a l'Hemeroteca Municipal de València.

A partir de mitjan del segle XIX és quan comença a publicar-se el major nombre de revistes musicals. Una d'aquelles que assolirà major renom és la *Gaceta Musical de Madrid* que s'inicia en 1855 sota la direcció d'Hilarión Eslava.⁸³ Tot i editar-se a Madrid, la *Gaceta* realitza cròniques no només d'aquesta capital, sinó també d'altres de províncies i de l'estranger. La manera que tenia aquesta publicació de fer crítica musical esdevé novedosa ja que, per primera vegada, una revista centra en la sarsuela part dels seus escrits. Així, el gènere espanyol es defensa enfront de l'aleshores preeminència de l'òpera italiana. Una altra de les novetats que es troben, ve donada per la inclusió de la crítica a la música instrumental -i ja no tant escènica- que en l'època esdevenia minoritària.⁸⁴

En desembre de 1856, *La Gaceta Musical de Madrid* se refundiria amb *La Zarzuela* i, a partir d'aquest moment, la revista s'anomenarà: *La Zarzuela. Gaceta Musica de Teatros, Literatura y Nobles artes*. *La Zarzuela* havia estat una revista sorgida en febrer de 1856 i de tirada setmanal. Aquesta publicació advocava pel complet desenvolupament de la sarsuela, un gènere que té arrels a tota Europa, i a Espanya compta amb el vot de la majoria de gent, diran. També hi havia lloc per a l'òpera nacional, anomenada gran òpera, que desitjen s'establisca a Espanya a l'igual que ocorria en altres nacions. A *La Zarzuela* també es fa referència a les bandes de música, però, en aquest cas es contempen únicament les bandes militars. L'últim número datarà, del 20 d'agost del mateix any de 1856.

El breu període de vigència de la revista s'explica per la denúncia que li imposaran perquè no apareixen les signatures manuscrites i impreses de l'editor en les seues pàgines. La multa comportava el pagament de 1.000 reials i, si en 48 hores la quantitat no es feia efectiva, la publicació es suspendria. Per explicar-ho apareix un número que s'anomena *La Zambomba*, en ell es diu que la revista que cobrirà els subscriptors de *La Zarzuela* serà *La España Artística. Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes*. Com s'observa, a mesura que avança el segle es fa palesa la defensa que encetaran les publicacions per gèneres com ara la sarsuela i, amb més força per altres com l'òpera, tots de tall nacional.

⁸³ Per aprofundir en l'anàlisi d'aquesta publicació: PIDAL, M.A.: "Breve reflexión sobre la *Gaceta Musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX", a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània. Oriol Martorell...*, op. cit., pp. 359-378.

⁸⁴ CASARES, E.: "Crítica musical. ESPAÑA", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española...*, vol. 4, op. cit., pp. 168-182, p. 170.

És precisament a mitjan del segle XIX quan s'inicia a Espanya, sobretot per part dels crítics musicals del moment, una concienciació sobre la necessitat de crear una òpera específicament espanyola. Un assumpte que es convertirà en la qüestió més candent, polèmica i finalment no resolta, de la història musical del país en l'esmentat període.⁸⁵ En aquest sentit, hi ha revistes que enarboraran la bandera de la creació de l'òpera espanyola. La més primerenca seria *El Arlequín*, publicada en 1844 on ja apareixen articles que fan referència a la necessitat de crear una òpera pròpiament espanyola. Amb tot, seria *La Ópera*, publicada entre 1850 i 1851 aquella que reivindicaria un lloc per als compositors espanyols en espais com ara el Teatre Reial. En aquest sentit s'apel·lava a Eslava, Arrieta, Espin y Guillén, Saldoni, etc perquè uniren esforços per formar un repertori d'òpera nacional. En la dècada dels seixanta destaca la *Revista y Gaceta Musical* de 1867 que dirigeix José Parada y Barreto. En ella es fa palés també l'interés per "l'òpera seria espanyola" i així, Emilio Arrieta, Antonio Romero y Andía i Bonifacio Eslava proposaran un certamen nacional per formar repertori. A les bases del concurs s'especifica que el compositor haurà de ser espanyol, l'idioma en què es cantarà l'òpera també, i l'argument a què ha de remetre "deberá estar tomado con preferencia de algun pasaje de nuestra historia nacional".

Una altra de les publicacions madrilenyes capdavantera en la defensa de la música espanyola i en reivindicar al govern mesures per al seu desenvolupament, serà *El Arte* (1873-1874). L'anomenada òpera nacional està entre els gèneres que cal defensar, així com també la sarsuela que és vista com la base per desenvolupar una futura òpera. És per això perquè en la publicació se l'anomena "òpera còmica espanyola". En aquesta revista no només s'anima als compositors a realitzar òperes en castellà, sinó que s'apel·la als empresaris i polítics perquè col·laboren amb la difusió dels gèneres propis, entre ells destaquen les crítiques al Teatre Nacional i a la seua política de programacions.

Tanmateix, per endinsar-nos en la problemàtica de la construcció de l'òpera nacional hem atés a aquella que ha estat la publicació més reivindicativa en eixe sentit i que, per tant, resulta bàsica en l'anàlisi: *La Ópera Española* publicada a Madrid entre 1875 i 1877. Coincidint amb l'inici del període restauracionista on més palés resultà la búsqueda d'una identitat pròpia, també en el camp musical, aquesta revista es dedica, en

⁸⁵ CASARES, E.: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., pp. 13-122, p. 94. ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 260.

la seua major part, a recolzar l'òpera espanyola, els compositors que a ella es dediquen, les orquestres que la inclouen en el seu repertori i els teatres on es representa.

Les fonts hemerogràfiques emprades per a la realització de les tesi consistents en revistes publicades a Madrid són més nombroses. Amb tot, allò que volem subratllar és la rellevància de les mateixes per a l'estudi del fenomen decimonònic. Per exemple, les revistes publicades en la dècada dels seixanta com *El Artista* o la ja esmentada *Revista y Gaceta Musical* incorporen una preocupació per l'associacionisme musical, sobretot pels cors, als quals veuen com a positius per cohesionar els grups socials en canvi continu aleshores. D'altra banda, la música i l'oci també s'aborden en aquesta dècada en publicacions d'aquest tipus, fet que palesa els canvis socioculturals que estan portant-se a terme en el període.

Això no obstant, serà en la dècada de 1880 quan apareguen a Madrid revistes musicals més centrades en l'oci i espectacles del moment on la música comença a fer-se visible. En aquest sentit convé mencionar: *Crónica de la Música* (1878-1882) que té com a objectiu la difusió i el coneixement d'un art que va tenint cada vegada més aficionats; *La Correspondencia Musical* (1881-1885) on s'aborden temàtiques pròpies de l'època que fan referència a la música militar, assenyalant el desavantatge dels soldats-músics respecte la resta des soldats i també la presència dels músics militars en orquestres de teatre i altres agrupacions civils per la manca de sou, etc. A més, *La Correspondencia* no oblida l'empremta de les capelles de música en les agrupacions de caire civil, ja que és en els temples on s'han format molts dels músics que pertanyien a bandes i orquestres. També la *Ilustración Musical* de 1883 acometria un altre dels canvis propis de l'època com és l'experimentat pel públic en els darrers anys, que s'explica per l'adveniment de les classes populars a espectacles on abans no podien accedir.

De manera semblant a com va ocórrer en el Madrid decimonònic, també a Barcelona la publicació de revistes especialitzades en l'art i la crítica musical comença en la dècada dels quaranta. La revista més primerenca que hem emprat data de 1845 i es titula: *El Mundo Musical*. L'objectiu que es vol aconseguir és el de: "publicar en español y en nuestra patria, los excelentes libros de música que poseen los franceses", donant bon compte de les relacions culturals entre Barcelona i França. A l'igual que ja observàvem per al cas de Madrid, *La Gaceta Musical Barcelonesa* (1861-1865) es farà ressò d'una preocupació perenne al llarg del segle XIX com és la de la conveniència de

dotar de subvencions la música i del recolzament que fa falta des de les institucions estatals. Dintre del context de canvis polítics i socials que portà aparellada la Revolució Gloriosa de 1868 es publica *La España Musical* (1868-1871) sota la direcció d'Eduardo de Canals. En ella es fa palesa la popularitat que han assolit els concerts a l'aire lliure on es comprova l'elecció d'un repertori per al nou públic que comença a sorgir en l'època.

Tanmateix, el cas de la crítica musical a la Barcelona d'aquest segle destaca per la profusió de revistes que fan referència al continent americà com són: la *Ilustración Musical Hispano-Americana* (1888-1896) dirigida per Felip Pedrell i, posteriorment, *La Música Ilustrada. Revista Hispano-Americana* (1898-1902) d'Agustín Salvans. Aquesta revista també preveu la realització d'un album de música de tots els gèneres, especialment de sarsueles i òperes, tant d'artistes nacionals com estrangers. El fet que Barcelona haja estat la ciutat on aviat es localitza el moviment coral a Espanya, motivà l'aparició de publicacions lligades a aquest fenomen. D'entre elles cal destacar: *El Eco de Euterpe* (1859), *El Metrónomo* (1863-1864), que esdevindria portantveu del moviment coral encetat per Clavé, i *El Orfeón Español* (1862-1864) que ho seria del *Ofeón Barcelonés* dirigit pels germans Tolosa.

De la resta d'Espanya solament hem trobat a Sevilla publicacions destacades pel que fa al segle XIX com és la *Revista Musical Española* (1856-1858). Els tres que més ens interessin per a la realització del nostre estudi són: la publicació conjunta de música de saló per a aficionats, confirmant allò que en els anteriors paràgrafs hem mencionat de l'auge dels salons com a espai d'interpretació musical, i els articles que remetien a la utilització de la música com a reclam en cafés, presentant allò que serà una constant en dècades posteriors com és la unió entre oci i música.

Pel que fa al segle XX mereixer ser destacades les publicacions que van tenir lloc a Bilbao, Barcelona, València i Còrdova i que ens han aprofitat en aquesta investigació. De Bilbao destaca la *Revista Musical* (1909-1913), una publicació mensual fundada i dirigida per Ignacio Zubialde que en 1914 la va cedir a una societat madrilenya presidida per Augusto Barrado que li donaria el nom de *Revista Musical Hispano-Americana*, seguint una tendència internacionalitzadora encetada dècades abans. D'ella ens interessin els articles que parlen al voltant de l'escàs ressò que la música instrumental tenia a l'Espanya de l'època i la necessitat d'educar el públic perquè poguera apreciar-la, i aquells que versen sobre el nacionalisme musical i l'òpera

espanyola. Alhora també ens hem interessat pels articles que Eduardo López-Chavarri escrivia per comentar l'actualitat musical valenciana.

De les publicacions iniciades a Barcelona en aquesta època, convé esmentar la *Revista Musical Catalana* (1904-1936) que naixerà com a “Butlletí de l'Orfeó Català”, que en 1891 fundaren Amadeu Vives i Lluís Millet. En paraules de Jacinto Torres, aquesta publicació no es limitaria a informar de les activitats portades a terme per l'Orfeó, sinó que es convertirà en un vehicle excel·lent per a difondre estudis musicològics, estètics i històrics que estaven escrits, d'entre altres, per Felip Pedrell, Eduardo López-Chavarri o Higinio Anglés.⁸⁶ Una altra de les revistes serà *Música* (1915-1916) on s'editen partitures per als subscriptors, de compositors que van des de Wagner fins a José Melchor Gomis. És aquesta una de les revistes on es fa palesa la preocupació per la música wagneriana que tant caracteritzaria el fenomen musical català de les primeres dècades del segle XX.

D'altra banda cal al·ludir a *Musical Hermes* (1928-1931) que destaca per dependre d'una casa de venda d'instruments com era la casa Parramón. Els objectius d'aquesta revista mensual eren els de publicitar tots els invents que es produïen en la branca dels instruments musicals, així com en el seu perfeccionament. A més, s'inclouen gratuïtament les peticions que els empresaris de teatres, cines i altres establiments enviaven en demanda de músics, i s'anunciaven els concursos musicals públics.

Si ens detenim en les fonts emprades per a l'estudi del fenomen musical valencià, a més de les bibliogràfiques i dels periòdics assenyalats, cal subratllar la utilització de l'Arxiu Municipal de València que, sobretot, dóna compte de la història del certamen en la documentació referent a la Fira de Juliol on s'inclou. Nogensmenys, les fonts a què sovint hem hagut d'acudir han estat les hemerogràfiques, especialment les referides a les revistes musicals de l'època. D'entre elles destaquen *Las Bellas Artes* (1854-1855; 1858-1859) sobretot pel que fa al segon període de tirada quinzenal que porta per subtítol: *Arquitectura, Escultura, Grabado Litografía, Fotografía, Musica, Literatura, Viages (sic.), Aqueologia, Historia, Teatros, etc. Dedicada a las academias y escuelas de Bellas Artes de España*. Per al segle XX destaquen *Mundial Música* (1916-1918) fundada i dirigida per José Salvador Martí, dedicada per complet a la publicació de peces musicals arranjades per a la seua interpretació individual o en grup.

⁸⁶ TORRES, J.: “Periódicos Musicales...”, *art. cit.*, p. 696.

Contemporània a aquesta és *Mundial Cuplé* (1917-1918) que té com a objectiu donar a conèixer el gènere de cançó lleugera que en l'època començà a captivar al públic.

Amb tot, una de les revistes més emprada per a l'apartat dedicat al Certamen de Bandes de Música de València i a les pròpies agrupacions bandístiques, ha estat el *Boletín Musical* (1892-1900). L'objectiu d'aquest butlletí és donar resposta a l'auge que l'art musical està experimentant a València. L'equip redactor és conscient de què no abunden els lectors d'aquest tipus de publicacions, però, amb ella es vol fomentar l'afició. Per aquest motiu, la revista intenta no deixar cap manifestació artístic-musical fora del seu espai i, gèneres tan variats com la sarsuela o la revista i agrupacions com les bandes, orquestres i cors, tindran cabuda en les seues pàgines. El fet d'emprar aquesta publicació ve donat pel detall amb què s'aborden les diferents edicions del certamen de València, així com per la importància que els atorga a les bandes de música com a pilar del fenomen musical valencià de l'època.

Per al cas específic de les bandes s'ha consultat la revista *Harmonía* (1916-1959) publicada a Madrid, que destaca per la seua longevitat -la major de totes aquelles que hem consultat- i perquè el seu principal objectiu fou l'edició de música per a banda.⁸⁷ Des del principi estarien lligats a la revista: Mariano San Miguel, que fou el fundador; Julio Gómez, el seu director artístic -a més de ser un prolífic articulista en aquesta publicació- i Ángel Andrada, el seu redactor. Ens trobem, doncs, al davant de la primera publicació musical periòdica que té a les bandes com a nucli dels articles i la música que edita. Sense menystindre, això sí, la resta de manifestacions musicals a les quals dedica també atenció en els seus diferents apartats.

Que la primera publicació musical amb un clar objectiu d'atendre a les bandes fóra de 1916 palesa de nou la poca atenció que en el segle XIX van merèixer aquestes agrupacions. Fet que es confirma per l'escassetat de revistes orientades a les mateixes. Som conscients de què l'època en què s'inicia la revista que no correspon ja al període que dediquem a les bandes en la nostra anàlisi. Amb tot, aquesta publicació ens aprofita igualment perquè en ella es parla amb profusió de la seua tasca difusora pel que fa a un repertori instrumental que no tots podien gaudir a les sales de concerts, i perquè trobem de nou les crítiques presents ja en el segle XIX al voltant de la urgència de crear un

⁸⁷ Per a aprofundir en l'anàlisi d'*Harmonía* cal veure: MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: "La revista "Harmonía" (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda", a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània. Oriol Martorell...*, op.cit., pp. 223-266. L'autora adverteix que no s'ha de confondre aquesta publicació amb aquella del mateix nom que es publicà a Barcelona des de 1923.

repertori propi que evitara les tasques de transcripcions i arranjaments que s'havien de portar a terme. De la mateixa manera es subratlla la necessitat de potenciar la interpretació d'obres d'autor espanyol, fugint d'aquelles d'encuny estranger. En aquest sentit són abundants les crítiques al Certamen de Bandes de Música de València per l'escassa atenció que al llarg de la seua trajectòria havia dedicat a aquesta reivindicació decimonònica.

No solament, però, aquesta revista ha estat utilitzada per esbrinar quines han estat les perennes reivindicacions realitzades a les bandes, sinó que també ho ha estat perquè en diferents articles publicats es fa un repàs d'allò que ha estat l'anadura d'aquestes agrupacions des del segle XIX quan comencen a sorgir. A més a més, els diferents tipus de partitures que editen i que van d'obres per a gran banda fins a peces per a piano i cant, en ocasions, palesen les diferents pràctiques musicals afiançades en el segle XIX i que continuen un segle després. Les esmentades partitures, conformades sovint per fragments d'òpera i sarsuela, vindran a confirmar una tendència que, com veurem, ja s'aprecia en el repertori que les bandes interpreten en els seus primers anys. Repertoris que, com els d'*Harmonía*, pretenen adaptar-se als gusts que el nou públic de l'època manifestava, en un intent de popularització musicals que s'ha de destacar.

Completen en aquesta tesi la informació referida a les bandes, altres dues revistes de les primeres dècades del segle XX com són: el *Boletín de la asociación de directores de bandas de música* (1935-1936) publicat a Madrid, i el *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* (1928) publicat a València i el *Boletín Musical* (1928-1929) a Còrdova. En la primera d'elles podem trobar diferents articles que defensen la tasca de les bandes -sobretot als pobles més menuts- i altres que fan referència a afamats directors espanyols que, en algun moment, es situaran al capdavant de les bandes valencianes. En el *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* allò que destaca és la voluntat de què les bandes formen una biblioteca musical i per això, en cada número editarà una peça musical. Si atenem al context valencià, la publicació subratlla la tasca de difusió del propi repertori valencià que porten a terme, així com es mostra la festa de les Falles com el millor medi per donar a conèixer aquestes peces.

A partir d'aquestes fonts, la metodologia que hem emprat per realitzar la present tesi es caracteritza principalment per l'enfocament interdisciplinar a què hem hagut de recórrer. Ens trobem al davant d'un estudi que té com a objectiu contextualitzar les bandes de música dintre d'un fenomen musical decimonònic que va veure's influenciat

per les transformacions socials, polítiques i econòmiques de l'època. És per aquesta necessitat d'atendre alhora als contextos històrics i musicals, perquè hem realitzat una tasca que intenta fer compatibles les anàlisis més recents realitzades en el camp de la historiografia, amb aquelles de caire més novedós que s'empren en la musicologia.

L'actualitat de la investigació musical, com observàvem quan al·ludíem a l'estat de la qüestió, avança cap a la dissolució de fronteres, fent palesa la interacció entre diferents àmbits d'estudi. Aquest exercici interdisciplinari ha contribuït a enriquir i renovar el punt de vista a partir del qual s'aborden els objectes d'estudi; i ho ha fet d'una manera visible amb adaptacions terminològiques i préstecs metodològics.⁸⁸ Com Edward Said afirma: “la música ha cometido continuos actos de transgresión al adentrarse en ciertos dominios colindantes: la familia, la escuela, las relaciones de clase y sexuales, el nacionalismo e incluso los temas de gran importancia pública.”⁸⁹ Aquest art ha deixat, doncs, de ser considerat com un camp autònom que solament pot ser entès per aquells que són “musicals” i sobre el qual sols poden parlar de manera erudita els especialistes.⁹⁰ El fet que la música estiga present en la totalitat dels períodes de la història, als quals ha acoblat les seues materialitzacions, permet que aquesta siga tractada des d'altres perspectives allunyades -com pot semblar al primer cop d'ull- de la musicologia.

Pel que fa a la historiografia, s'ha de dir que el fenomen musical ha rebut escassa atenció per part dels historiadors, tot i ser un fet que genera una mobilització social significativa. A més, si ens fixem en l'àmbit del País Valencià i en les bandes de música, el fet musical assoleix major consideració perquè en el segle XIX que tractem ha esdevingut indicador de canvis socials i alhora element de conformació, en diferents espais, de distints tipus d'identitats socials. Certament, en els darrers anys, la història cultural ha deixat d'estar relegada a un mer instrument auxiliar de la història política, social i econòmica, comprovant-se açò en l'ús cada vegada més habitual que els historiadors fan de la literatura i el cine. Tot i això, el fenomen musical continua sense despertar l'interés de bona part dels historiadors socials actuals.

⁸⁸ MARTÍN, J. i VILLAR-TABOADA, C. (coord.): *Los últimos diez años de la investigación musical*, Universidad de Valladolid, 2004, p. XI.

⁸⁹ SAID, E.W.: *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*, Madrid, Debate, 2007, p. 88.

⁹⁰ TARASTI, E.: “¿Es la música un signo?”, a MARTÍN, J. i VILLAR-TABOADA, C. (coord.): *Los últimos diez años ...*, op. cit., pp. 37-62, p. 37. Aquest article és una versió revisada i traduïda del capítol 1 “Is music a sign?” de TARASTI, E.: *Signs of music. A guide to Musical Semiotics*, Berlin-Nova York, Mouton de Grutier, 2002.

En l'última dècada, no obstant, les qüestions culturals han centrat aquelles investigacions que han tingut com a objecte d'estudi les identitats col·lectives.⁹¹ En aquest sentit, ha estat l'hispanisme francès aquell que més ha dinamitzat la història sociocultural i, per tant, més ha contribuït a la renovació de la història política, social i cultural que s'ha produït a Espanya en l'última dècada del segle XX i en els primers anys del següent. Així, trobem treballs on el cine, la literatura, el teatre, el gènere i la regió d'entre altres elements, són analitzats com a elements tendents a "crear nació". Amb tot, la temàtica cultural continua essent una "assignatura pendent", i dintre d'ella la música segueix sense despertar l'interés de bona part dels historiadors. Certament, el fet que es tracte d'un art, l'existència del qual es basa en la interpretació, recepció o producció individual, dificulta en molts casos la seua anàlisi; més encara quan es tracta d'un art aparentment immaterial. Contràriament, cal tenir en compte que la música, a l'igual que la literatura o el cine, es materialitza en un ambient social i cultural que interactua amb ella.⁹² En aquest sentit, cal mencionar l'òpera i la sarsuela que ofereixen un ingent material escrit que pot ser estudiat en clau social, cultural i identitària.

Tot i la presa en consideració per part dels historiadors de la cultura com a element de recolzament identitària -i dintre d'aquest àmbit, els escassos estudis al voltant del fet musical- no s'ha produït la mateixa espenta en el camp musicològic.⁹³ Perquè, a l'hora d'acometre un estudi que aborde els possibles significats polítics, si els hi haguera, del nacionalisme musical, la musicologia ha romàs endarrerida en relació amb les ciències socials, polítiques i la Història, com afirma Michael Murphy.⁹⁴ En aquest sentit, l'esmentada ciència ha preferit centrar-se en les qüestions d'estil identificant les

⁹¹ HERNÁNDEZ SANDOICA, E. i LANGA, A. (eds.): *Sobre la Historia actual. Entre política y cultura*, Madrid, Abada editores, 2005. CRUZ, R.: "La cultura regresa al primer plano", a CRUZ, R. i PÉREZ LEDESMA, M. (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, 1997, pp. 13-34; "Conflictividad social y acción colectiva: una lectura cultural", a FRÍAS, C. i RUIZ, M.A. (coords.): *Nuevas tendencias historiográficas en historia local en España*, Huesca, 2001, pp. 175-189; MORÁN, M^a L.: "Sociedad, cultura y política: continuidad y novedad en el análisis cultural", *Zona Abierta*, 77-78, 1996-1997, pp. 1-29.

⁹² SAID, E. W.: *Elaboraciones musicales...*, *op. cit.*, p. 22.

⁹³ Tot i que bona part dels treballs dels musicòlegs espanyols no prenen en consideració els paràmetres socioculturals que aporta el fenomen musical, n'hi ha d'altres que constitueixen excepcions al respecte com són els de: CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, *op. cit.* ALONSO, C.: *La canción lírica...*, *op. cit.* AVIÑOÀ, X.: "Sociedades musicales y modernidad...", *art.cit.* MARFANY, J.L.L.: "Al damunt dels nostres cants...": nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle", *Recerques*, 19, Barcelona, Curial, 1987. CARBONELL, J.: "Los coros de Clavé. Un ejemplo de música en sociedad", *Bulletin d'Histoire Contemporaine...*, *op. cit.*, pp. 68-78; (coord.): *Els orígens de les associacions ...*, *op. cit.*

⁹⁴ WHITE, H.: "Introduction", a WHITE, H. i MURPHY, M. (eds): *Musical constructions of nationalism, essays on the history and ideology of European musical culture: 1800-1945*, Cork, Cork University Press, 2001, p. 8.

diferents “escoles musicales”. Per contrast amb la major part dels musicòlegs espanyols, en trobem altres autors com Paul Henry Lang, Carl Dahlhaus, Celia Applegate o Pamela Potter que han procurat en les seues investigacions evitar l’aïllament de la música vinculant-la amb paràmetres de tipus identitari social i polític, sovint menyspreats.⁹⁵

Així doncs, veiem com es fa necessari emprar una metodologia d’anàlisi que supere la rigidesa existent en les investigacions musicològiques i historiogràfiques -cada vegada més diluïda- i que permeta apropar-se al fenomen musical decimonònic i, en concret a les bandes que en ell sorgeixen, des d’una vessant sociocultural. Serà així, com podrem apreciar la multiplicitat de matisos que presenten les diferents pràctiques musicals i com podrem entendre les seues implicacions en una època de canvis i nous processos que les condicionaren i, als quals, recolzà.

En aquesta tesi, per tant, no atndrem a la música com a un art autònom, sinó que l’estudiarem arran de les seues manifestacions associatives i del com i perquè aquestes es van desenvolupar de la manera en què ho feren en un segle, recordem, on es van redissenyar les concepcions sobre l’art i la cultura en general. Així, la música ja no esdevenia patrimoni d’una elit que la veia més com una mostra d’status social que com un art en si mateix. Mitjançant aquest estudi pretenem també aportar a la recent història cultural de les identitats, un nou aspecte d’estudi: el fenomen musical analitzat de d’una perspectiva sociocultural. Tot emmarcat en un segle, el XIX, que es revelarà com l’avantsala de la democratització social de la cultura i de la seua posterior transformació en oci de masses, i de la posada en marxa dels processos identitaris a Espanya. És per això perquè la utilització de la metodologia que empra la història sociocultural es fa necessària en una investigació d’aquest tipus.

⁹⁵ HENRY, P.: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1969. DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-century music*, Berkeley, University of California Press, 1989. APPLGATE, C.: “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century”, *19th-Century Music XXI*, núm. 3, 1998, pp. 274-296. APPLGATE, C. i POTTER, P. (eds.): *Music and german national identity*, Chicago University of Chicago Press, 2002. RICHARDS, J.: *Imperialism and music: Britain, 1876-1953*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

AGRAÏMENTS

La realització d'aquesta tesi no hagués estat possible sense l'ajuda desinteressada de moltes persones i algunes institucions a les quals vull manifestar el meu sincer agraïment.

De forma especial al Dr. Pedro Ruiz Torres que ha dirigit aquesta investigació amb el seu habitual mestratge i d'una manera propera i encoratjadora. Així mateix faig extensiu aquest agraïment al Dr. Vicent Galbis López per les seues orientacions des d'una perspectiva musicològica de la qual jo mancava.

Als companys del departament d'Història Contemporània de la Universitat de València -tan professors com becaris- perquè m'han procurat informació, m'han rebutat punts de mira, i sense adonar-se'n han configurat un esquema del qual aquesta tesi és deutora.

Al Ministeri d'Educació que em va concedir una beca de Formació del Professorat Universitari (FPU) des de 2005 fins a l'any 2009, gràcies a la qual vaig poder dedicar-me per complet a la realització d'aquesta tesi. Així mateix, l'ajuda estatal em va permetre desenvolupar part d'aquesta investigació al departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona sota la direcció del Dr. Jaume Carbonell i al Instituto Complutense de Ciencias Musicales a Madrid, sota el mestratge del Dr. Emilio Casares. A tots dos, així com a Mari Luz González del ICCMU i a Jordi Gargallo de la Federació de Cors de Clavé, vull agrair la documentació que em van facilitar, així com les precises indicacions que em donaren i que han permés enriquir aquesta tesi.

A la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana (FSMVCV) que m'ha proporcionat documentació sense la qual m'haguera estat complicada la realització d'una acurada visió del panorama general de les bandes en aquest territori.

Per realitzar el capítol referit a les bandes de música de Lliria he pogut comptar amb la col·laboració de les dues societats musicals locals que han posat els seus fons a la meua disposició sempre que ho he necessitat. Des d'ací agrair també a Pura Sorio i Amparo Santapau la documentació que em facilitaren de l'arxiu particular d'Amadeo Santapau Merenciano.

A tantes persones que m'han ajudat i animat des que vaig començar aquesta tesi, sobretot a la meua família i amics. Afortunadament necessitaria molt d'espai per citar-les, tanmateix, no vull deixar de manifestar el meu agraïment a algunes d'elles.

Especialment, al meu professor d'Història de l'institut, Joan Josep Adrià, i a Maru Cervera perquè han viscut de primera mà els estancaments i avanços d'una tesi en la qual cregueren des del principi. El tenir el convenciment de comptar amb ells perquè rebatiren o ampliaren els meus punts de mira, ha estat molt tranquil·litzador.

A Joan, perquè ha sabut estar prop mentre realitzava aquesta tesi, a la qual també ha dedicat part del seu temps.

El meu major agraïment vaja, però, als meus pares, perquè sense el seu recolzament i la seua col·laboració directa en molts moments, tot aquest treball haguera estat massa difícil de portar endavant. Per a ells és el resultat.

PART I

EL CONTEXT MUSICAL DECIMONÒNIC

CAPÍTOL 1

MÚSICA A L'ESGLÉSIA

“Tan íntimamente unidas estuvieron en el pasado
la música profana y la sagrada o litúrgica,
que en períodos determinados de la historia
se confunden hasta el punto de formar
un todo más o menos homogéneo”

J. RUIZ DE LIHORY¹

L'Església ha actuat des d'antany com a centre de producció i difusió de l'art musical. Aquest es materialitzaria a través de les capelles de música que, lliures en la seua composició, podien incloure alhora cor i orquestra. Dintre però, de la institució eclesiàstica, les catedrals s'erigeixen com a centre neuràlgic del desenvolupament de les pràctiques musicals. De la mateixa manera, a les parròquies i convents podria existir també una capella de música per amenitzar la litúrgia.

Tanmateix, abans d'encetar una anàlisi d'aquest tipus cal tenir en compte que en aquest apartat, com el títol indica, ens apropiarem a la música realitzada a l'Església i no a aquella que rep l'apel·latiu de sacra o religiosa. Perquè allò que tractarem serà la música que es realitze en els temples i que per tant s'adequa a les parts de la litúrgia. Es tracta d'una música interpretada en la major part dels casos per músics que són alhora clergues. Les capelles de música que actuaven en les diferents institucions eclesiàstiques, tant si interpretaven música pròpiament sacra o aquella que era composada per a altres agrupacions com ara orquestres, bandes o cors, seran el nucli d'aquest estudi.

¹ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Domenech, 1903, p. XVI.

El període on localitzem la nostra tesi -mitjan del segle XIX i principi del XX- resulta clau per entendre quin ha estat el devindre de la història musical religiosa arreu. Perquè des de mitjan del segle XIX assistim a un debat al voltant de la forma i els objectius de l'art musical a l'Església, a una confusió entre música sagrada i profana. Aquest conflicte té com a rerefons el declivi de la pròpia institució eclesiàstica derivat de les tenses relacions que travessa amb l'Estat en el període que analitzem. Així, l'hegemonia d'un tipus de pràctica musical lligada al rite litúrgic s'anirà perdent i seran les pràctiques musicals civils aquelles que recolliran el testimoni, reforçades pel naixent oci fruit de les transformacions socials decimonòniques.

Ara bé, tot i que es produirà una veritable minva de la música realitzada al si de les institucions religioses, no hem d'oblidar l'important paper que els seus elements desenvoluparen en el sorgiment de diferents pràctiques associatives musicals de caire civil. Serà aquest lligam entre la pràctica musical religiosa i una altra de caire civil el que cohesione el present apartat. En aquest sentit, allò que ens interessa esbrinar és el transvassament de l'experiència musical religiosa a altres institucions culturals basades en la música -com puguen ser bandes o cors- i a l'inrevés. En el període que va des de mitjan del segle XIX fins a les primeres dècades del segle XX serà on millor s'evidencien els esmentats préstecs.

No obstant això, dintre dels estudis dedicats a la música desenvolupada en el segle XIX, aquella interpretada al si de la institució eclesiàstica havia estat menyspreada. L'Església era vista com un poder aleshores en declivi i per tant poc podia aportar al camp artístic-musical del moment. En els darrers anys però, algunes veus s'han desmarcat de l'opinió general per revaloritzar un repertori i unes pràctiques que guadiren d'una important rellevància en l'Espanya musical d'aleshores.

Al nostre parer, la música a l'Església decimonònica no ha de menysprear-se en una tesi com la que portem a terme perquè ens dóna moltes de les claus que permetran abordar l'estudi musical en el pas de l'Antic Règim a la nova societat burgesa.² La institució eclesiàstica fou una de les més afectades pels canvis socials, polítics i econòmics del convuls segle XIX -tot just perquè era la institució més rellevant fins aleshores- i per tant també la música interpretada al seu si en patiria les conseqüències.

² Per aprofundir en l'estudi dels principals trets de l'Antic Règim i la posterior Revolució Liberal es pot consultar: ARTOLA, M.: *Antiguo Régimen y revolución liberal*, Barcelona, Ariel, 1991 i VVAA: *Antiguo Régimen y liberalismo: Homenaje a Miguel Artola*, Madrid, Alianza, 1994-1995.

La pèrdua de poder social i econòmic es va reflectir en el funcionament de les capelles de música, sobretot en aquelles instal·lades en els convents que es van veure més afectats per les desamortitzacions portades a terme en l'època. Alhora que es produeix aquest declivi s'observen les conseqüències del moviment secularitzador que lentament s'enceta en l'època i que es fa palés en la música interpretada en els temples que passa de ser un art per a lloança divina a ser un art adreçat al goig dels fidels que comencen a ser vists com a públic. De manera semblant, el monopoli educatiu que tenia aquesta institució perd força respecte d'altres institucions que, bé per iniciativa estatal, bé per iniciativa privada, omplien el buit que ha deixat.

Per aquest motiu, l'estudi del fenomen musical a l'Església durant el període que analitzem, ha de ser abordat des de dues perspectives. D'una banda s'ha d'atendre al devindre de les pràctiques musicals en la litúrgia en una època on la música passa de ser considerada un art que eleva els sentiments cap a Déu, a un art que proporciona entreteniment i s'acobla a l'oci naixent en el segle XIX. D'altra banda caldria parlar també en el context polític, social i econòmic que embolicà l'Església, i com a conseqüència, la música i les formacions musicals desenvolupades al seu si.

Tot i això, les principals causes d'aquest declivi artístic general no s'han de buscar només en les desamortitzacions com molts autors sostenen, sinó també en la pèrdua de poder social que l'Església comença a patir derivat d'un procés on l'Estat cada vegada obté més poder, de la minva en la seua riquesa fruit de la desaparició de l'impost universal del delme i de l'obligatorietat d'haver de pagar nous impostos, i de la creixent laïcització d'una societat en transformació. Tot plegat faria trontollar la presència de les capelles de música en les catedrals, parròquies i convents, i de retop es veurien afectades les dues tasques des d'antany lligades a la funció de les capelles musicals: la formació pedagògica i la creació.³

Tenint en compte aquestes directrius hem dividit el capítol en dues parts. En la primera s'atendrà principalment al context social, polític i econòmic que envolta l'Església i que incidirà, és clar, en el devindre de les diferents capelles musicals instal·lades en convents, parròquies i catedrals. En la segona part d'aquest estudi s'abordarà la polèmica encetada en l'últim terç del segle XIX al voltant de la tipologia musical de les obres interpretades en les capelles. Un fenomen que va més enllà de la

³ CORTÉS, F.: "La música religiosa", a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Romanticisme al Nacionalisme, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 187-261, p. 187.

mera composició musical i es lliga a la voluntat del poder eclesiàstic d'infondre un nou missatge recatolitzador. L'Església veia amenaçat el seu poder no sols per les diferents mesures desamortitzadores preses pels successius governs reformistes i més tard liberals, sinó també pel creixent laïcisme que s'apoderava d'una societat, el control de la qual se li escapava a poc a poc. Davant d'aquest context, el clergat obligava un retorn a la santedat en les pràctiques litúrgiques, una mesura que afectaria també la música que constituïa una peça clau en elles. Així veurem com d'un repertori on tenien cabuda a mitjan del segle XIX peces musicals de caràcter profà basades sobretot en l'òpera, es passa a un seguit d'obres que a principi del segle XX presenten una arrel gregoriana i un gust sacre i que torna a posar de moda a compositors del segle XVI com Palestrina o Victoria, considerats el paradigma d'aquesta música allunyada de qualsevol reminiscència teatral, i per tant profana.

LES TRANSFORMACIONS POLÍTIQUES, SOCIALS I ECONÒMIQUES DEL SEGLE XIX I LA SEUA INCIDÈNCIA EN LES CAPELLES DE MÚSICA

La major part d'autors citen la Guerra de la Independència com a punt de partida del declivi que pateix la música a l'Església. Així ho afirmen autores com M. Antonia Virgili o M. Pilar Alén que veuen en els anys de l'ocupació francesa el començament d'un deteriorament de la vida musical a les esglésies.⁴ Resultaria errònia, però, aquesta afirmació sinó tinguérem en compte quin ha estat el context anterior a 1808 en relació amb l'estament eclesiàstic. Perquè si bé podríem dir que la consolidació de la minva del poder eclesiàstic esdevé a principi del segle XIX, no hem d'oblidar les dificultats que la institució començava a travessar abans d'aquesta data i que també influïrien en el correcte funcionament de les capelles musicals. S'allunya no obstant, del nostre objecte

⁴ VIRGILI, M. A.: "La música religiosa en el siglo XIX español", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 375-405, p. 377. ALÉN, M.P.: "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII", a CASARES, E., FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. i LÓPEZ-CALO, J.: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 39-49. De la mateixa autora: "Datos para una Historia social de la Música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago", *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, 1991, pp. 501-510.

d'estudi, aprofundir en quins han estat aquests fets previs a la Guerra de la Independència que alteraren el normal funcionament de l'Església de l'època; tanmateix, cal que destaquem els més importants per assolir una major comprensió de l'esmentat declivi i de la consegüent davallada de l'activitat musical de les capelles.⁵

Un dels fenòmens que més erosionaria el poder eclesiàstic fou la pressió fiscal que els governs reformistes del segle XVIII començaren a demanar a l'Església en forma d'impostos per a sufragar, per exemple, les guerres contra França i Anglaterra en temps de Carles IV. Aquesta nova pressió econòmica perjudicaria aquells que es beneficiaven dels ingressos eclesiàstics com ara els músics.⁶ I és que, fins aleshores, l'estament gaudia d'una important riquesa que provenia especialment del delme, un impost religiós de caràcter universal que consistia a aportar la dècima part de la producció agropecuària bruta. D'aquest impost obligatori, també es beneficiaria la monarquia absoluta amb els anomenats Tercis Reials, que equivaldria a una tercera part d'allò que aconseguia l'Església amb el delme.⁷ Serà com indicàvem abans, a partir de la Guerra de la Independència quan la població es mostre refractària a pagar aquest impost. Un impost que en 1821 es reduiria a la meitat per desaparèixer en 1841 com a conseqüència de les transformacions portades a terme en el context de la Revolució Liberal.⁸ Aquest pèrdua de part del poder econòmic de l'Església va unida a la minva de la influència social que també patiria l'esmentada institució.

Des del segle XVIII, el moviment il·lustrat fou qui amb més força criticaria la religió, especialment la catòlica, i a la seua representació terrenal, l'Església catòlica.⁹ En aquesta línia, els primers liberals denunciaren els vicis del clergat i desenvoluparen una política que tenia per objectiu reduir el poder del cos eclesiàstic i evitar la seua injerència en els assumptes terrenals. Perquè a principi del segle XIX trobem no solament una institució amb un evident poderiu econòmic, sinó també un estament privilegiat amb influència en tots els ordres socials.

⁵ ALÉN, M.P.: "Las capillas musicales catedralicias...", *art. cit.*, p. 39.

⁶ CALLAHAN, W. J.: *Church, Politics, and Society in Spain 1750-1874*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, p. 73.

⁷ RUIZ TORRES, P.: *Reformismo e Ilustración* a FONTANA, J. i VILLARES, R. (dirs.): *Historia de España*, vol. 5, Madrid, Crítica / Marcial Pons, 2008, pp. 130-131. Per aprofundir en l'estudi del delme cal veure: CANALES, E.: *Decadencia y abolición de los diezmos en España*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1981.

⁸ BUSTELO, F.: *Historia económica: Introducción a la historia económica mundial. Historia económica de España en los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 154.

⁹ CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrals en el siglo XVIII. F.J. García "El Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 49.

A Espanya, el fet que a l'Església se li reconegueren com a pròpies les funcions pastoral, assistencial i educativa, no va ser límit perquè també estenguera la seua influència a la resta d'aspectes de la societat.¹⁰ Com a conseqüència d'aquesta injerència, l'Espanya d'aleshores constituïa una societat sacralitzada. En aquest sentit, un dels trets que caracteritzaria el liberalisme des dels seus inicis seria la voluntat de transformar la privilegiada Església espanyola en una institució alliberada dels interessos materials, centrada en la seua tasca pastoral, i allunyada dels trets de l'Antic Règim que li impedien adaptar-se a la nova societat naixent.

Des del poder eclesiàstic, aquestes crítiques que no anaven més enllà de la denúncia dels vicis del clergat, eren vistes com atacs a la pròpia religió provinents d'una població poc instruïda i procliu a la violència que manipulaven conspiradors de tot tipus.¹¹ Aquesta percepció estava, però, allunyada de la realitat perquè com ja hem comentat, la militància laïcista radical d'aleshores no es manifestava antireligiosa *per se*, sinó contrària a les actituds polítiques de l'Església de l'època. El que reclamaven era que aquesta deixara de ser un poder antiliberal per fer de la religió una pràctica individual, pròpia de la consciència de cadascú.¹² En última instància es volia secularitzar la societat i per tant, les crítiques no venien d'un moviment cleròfob. Així, aquest corrent podria ser ben bé compatible amb les pràctiques religioses enteses com a pròpies.

És per l'esmentat motiu pel qual emprarem el mot secularització en els termes que ho fa La Parra: com una lenta transformació que comença per la laïcització de l'Estat i arriba fins a la secularització de la societat. Tot açò implica una progressiva minva de la funció institucional i cultural de la religió, però no porta la negació d'aquesta.¹³ El tímid discurs secularitzador encetat pel primerenc liberalisme -que tot i que no feu trontollar la institució eclesiàstica sí que començà a afeblir els pilars de privilegi en el qual es recolzava- començà a entreveure's en el context bèl·lic de la Guerra de la

¹⁰ LA PARRA, E.: "Iglesia Católica" a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 355-359, p. 356.

¹¹ LA PARRA, E.: "Anticlericalismo" a *Ibidem*, pp. 89-91, p. 89.

¹² SUÁREZ CORTINA, M. : "¿David frente a Goliat?: secularización y confesionalidad en la España contemporánea", a SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *Secularización y laicismo en la España contemporánea. III Encuentro de Historia de la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, pp. 9-53, p.14.

¹³ LA PARRA, E.: "Iglesia y secularización en la primera época liberal", a *Ibidem*, pp. 55-73, p. 55.

Independència. Un context que els musicòlegs identifiquen com una de les causes del declivi de les capelles de música.¹⁴

Com a conseqüència de la constesa i per fer-ne front a les despeses, el clergat espanyol va haver de fer préstecs al nou govern de Josep I, unes contribucions obligades que es sumaven a les contribucions ordinàries d'impostos que ja estava pagant. Als diners en efectiu s'afegia allò que les catedrals i esglésies devien donar: la plata i tots aquells objectes valuosos que tingueren. Entre aquests elements també trobem faristols, llibres de cor i instruments. Fins i tot algunes esglésies madrilenyes van haver de demanar a altres temples objectes bàsics necessaris per continuar mantenint el culte i l'activitat musical.¹⁵ Aquest decret seria un exemple:

“Don Josef Napoleón por la gracia de Dios y la constitución del estado, REI [sic] de las Españas y de las Indias. Hemos decretado y decretamos lo siguiente:

“Se destina a la real iglesia de S. Isidro de esta corte la completa colección de todos los libros de coro de la de S. Lorenzo de El Escorial, con la estantería en que se custodiaba, encargando al capiscol el cuidado y esmero que se merece en su uso y conservación. Nuestro ministro interino de Negocios eclesiásticos queda encargado de la ejecución [sic] de este decreto. =Firmado= YO EL REI [sic] = Por S.M. su ministro secretario de Estado Mariano Luis de Urquijo.”¹⁶

Tanmateix, la vida quotidiana de les catedrals espanyoles no es veié alterada per la presència francesa -tret dels inconvenients esmentats abans-. Els principals actes religiosos es desenvoluparen amb normalitat. És més, s'afegiren altres festivitats amb motiu de les victòries aconseguides o per l'aniversari del propi emperador perquè els francesos recelaven que qualsevol modificació en el calendari litúrgic desencadenara una revolta popular que dificultara els seus plans, més encara en llocs com Santiago o Saragossa on la devoció pels patrons estava fortament arrelada.¹⁷ No obstant això, no hem de veure en l'actitud del clergat d'aleshores un col·laboracionisme amb els francesos, perquè el recolzament incondicional no existia -tret d'excepcions- tot i que hi havia una passivitat quan les circumstàncies ho exigien.

Un altre dels aspectes d'aquest període bèl·lic que afectà les capelles de música fou el trasllat i la manca de músics. Les dependències que aquests ocupaven van ser

¹⁴ VIRGILI, M.A.: “La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española”, a *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995, p. 753.

¹⁵ VIRGILI, M.A.: “La música religiosa...”, *op. cit.*, pp. 377-378.

¹⁶ *Gaceta de Madrid*, núm. 309, 04/11/1809, p. 1352.

¹⁷ ALÉN, M.P.: “Datos para una historia social...”, *art. cit.*, p. 502.

convertides en hospitals o residències per a les tropes franceses.¹⁸ Com a exemple, M. Pilar Alén cita el cas del mestre de capella i els xiquets del cor de la catedral de Santiago:

“En marzo de 1809 se les obligó a desalojar las dependencias que ocupaban en el Seminario de Confesores, y se les hizo pasar temporalmente a una casa abandonada, situada a no mucha distancia de la catedral. Su vivienda fue ocupada por el alcalde de la ciudad, el afrancesado Manuel Fraguío.”¹⁹

D'igual manera molts músics hagueren d'allistar-se en l'exèrcit amb el consegüent abandonament del seu lloc d'instrumentistes o cantors i el perjudici que això comportava. Alguns tornaren anys més tard i altres van romandre durant un llarg temps en les milícies. En aquest sentit, aquells que restaren al servei de la catedral durant la contesa, ocuparen el seu lloc realitzant tasques que no els corresponien, però, que eren necessàries per al normal funcionament de les capelles:

“Se admitió a D. Francisco Calbete por contrabajo de la Capilla de Música con el sueldo anual de 400 ducados por ahora. Y se acordó que D. Nicolás Gestal, que estaba encargado del desempeño de aquel instrumento, pase a la cuerda de violines, tocando en éstos Llanos y Siquert de primeros, y el Gestal y Carnicer de segundos. Y también que dichos Gestal y Calbete toquen, cuando se les mande, los demás instrumentos que saben.”²⁰

M. Pilar Alén assenyala altres mesures que van haver de prendre els cabiscols de diferents catedrals per pal·liar el dèficit de músics en aquestes agrupacions. Entre elles:

“...que los tenores, después de acabar el facistol, vayan a sus respectivos asientos y canten con el coro, aunque no les obligue el rezo.” “...que sigan cantándose los Laudes en la forma que sea compatible con lo que el libro de gobierno previene, entendiendo la necesidad por la falta de voces.” “No pudiendo prescindir de personas que desempeñen en ella la plaza de trompa, sería muy conveniente que éste recaiga en sujeto que al mismo tiempo tenga otros agregados necesarios en la misma, para servirse de ellos en los casos que, frecuentemente ocurren, por lo que, pudiendo como puede el dicho Félix hacerlos en los instrumentos de bajón, flauta y clarinete, y aun cantar para suplir alguna vez en la capilla...”²¹

Al mateix temps que els responsables de les capelles de música busquen solucions per intentar mantindre la seua activitat, es produeix un fenomen que matissarà aquesta

¹⁸ VIRGILI, M.A.: “La música religiosa...”, *op. cit.*, p. 378.

¹⁹ ALÉN, M.P.: “Datos para una historia social...”, *art. cit.*, p. 503.

²⁰ Actas Capitulares de la Catedral de Santiago de Compostela, fol. 286 v., Cabiscol del 06/09/1808, citat a *Ibidem*, p. 504.

²¹ ALÉN, M.P.: “Las capillas musicales catedralicias...”, *art. cit.*, p. 44.

tendència negativa. Aviat es veurà com músics procedents d'ordres conventuals i monacals exclaustrades en temps de Josep I sol·liciten formar part d'elles. La causa del transvassament d'efectius s'ha de buscar en els decrets publicats pel nou monarca que tenien com a objectiu reduir el nombre de convents i secularitzar els membres del clergat:

“Madrid 20 de agosto. En nuestro palacio de Madrid a 18 de agosto de 1809. Don Josef Napoleón por la gracia de Dios y la constitución del estado, REI [sic] de las Españas y de las Indias. [...] Hemos decretado y decretamos lo siguiente:

ARTÍCULO I. Todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales existentes en los dominios de España queden suprimidas; y los individuos de ellas en el término de 15 días, contados desde el de la publicación de este decreto deberán salir de sus conventos y claustros y vestir hábitos clericales regulares.

ART. II. Los regulares secularizados deberán establecerse en los pueblos de su naturaleza donde recibirá cada uno de la tesorería de rentas de la provincia la pensión que está señalada por el decreto de 27 de abril de este año.

ART. III. Los que tuviesen motivos para no trasladarse a los pueblos de su naturaleza los harán presentes al ministerio de Negocios eclesiásticos, y hallándolos este justos, les señalará los parages [sic] donde podrán permanecer y les será pagada su pensión.”²²

És per aquest motiu pel qual trobem casos de dominics i franciscans que en la catedral de Valladolid assisteixen a cobrir vacants del cor:

“...un dominico asiste al coro como salmista; se le permite la asistencia al coro al religioso dominico, pues lo pidió *sin esperanza de gratificación ni premio alguno, por hallarse desocupado y desear tener algún objeto*; se dan 600 reales a Manuel Neira, *cantor que fue en el estinguido [sic] convento de San Francisco*, pues estuvo 13 meses asistiendo al coro; Luis Vallecillo, presbítero ex-regular de la orden de observantes de San Francisco, solicita plaza de salmista.”²³

L'ordre de 1809 obligava als exclaustrats a oferir els seus servicis com a músics - en un temps en el qual escassejaven els efectius -per tal de proveir-se d'uns guanys que ja no els proporcionaven els convents. Els cors i les capelles de música es convertien així en un espai de convivència entre el diferent clergat regular, entre aquest i el clergat secular i entre ambdós grups i els músics laics.

En el breu període napoleònic a Espanya s'assolí també el desmantellament de bona part de les institucions eclesiàstiques. Després de la retirada dels francesos es

²² *Gaceta de Madrid*, núm. 234, 21/08/1809, pp. 1043-1044, p. 1043.

²³ VIRGILI, M.A.: “La música religiosa...”, *op. cit.*, p. 379.

documentaren 12 convents arruïnats, 7 enderrocats, 6 incendiats i altres amb danys. Durant la contesa, aquests edificis foren emprats com a quarters, magatzems, quadres, hospitals... tots ells usos típics en temps de guerres. Aquesta utilització explicaria d'igual manera les pèrdues del patrimoni artístic que posseïen -entre elles les del musical-.²⁴

A la difícil situació sociopolítica que travessava el país i que alterà el normal funcionament de les agrupacions musicals pertanyents a l'estament eclesiàstic, s'ha d'afegir en l'època un altre element fortament desestabilitzador: l'econòmic. En anteriors paràgrafs hem fet referència a l'erosió que el poderiu econòmic de l'Església estava patint a causa de les polítiques reformistes dels darrers governs del segle XVIII. L'inici del segle XIX no suposà el reviscolament de l'esmentada situació; ans al contrari. Les demandes de diners per fer front a una guerra, sumades a la política desamortitzadora portada a terme per part dels successius governs liberals d'aleshores, provocà una davallada en el poderiu econòmic eclesiàstic. Tanmateix, tot i que com veurem els cors i les capelles de música en van suportar les conseqüències, no desapareixeren. Ara bé, arran de la negativa conjuntura, s'hagueren d'adaptar a la nova situació. Documentalment però, no hem trobat cap cas en el qual s'haja prescindit completament dels seus servicis en la litúrgia.

Un dels més greus entrabancs que patiren els músics fou la reducció de sou. Així expressaven el seu malestar davant el degà i cabiscol de la catedral de Santiago de Compostel·la el 15 de febrer de 1813:

[...] Señor, los individuos de la capilla de música de esta Santa Iglesia Metropolitana, con la más profunda veneración y respeto, hacen presente a la piedad de Vuestra Señoría Ilustrísima la aflicción y necesidad extrema en que se hallan sus individuos y familias por las privaciones que han pasado y padecen por verse oprimidos de acreedores. Y faltándoles ya el recurso de vender sus muebles para alimentar a sus familiares y satisfacer sus créditos por los que se ven deshonrados y amenazados con apremios, en tanta angustia y tribulación que algunos han llegado a pedir una limosna, recurren a vuestra Señoría Ilustrísima para que con la bondad que le es propia atienda a el abandono y miseria en que se hallan unos individuos que sirven con honor y celo a la Santa Iglesia.”²⁵

²⁴ MYERS, S.: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”, *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 1, 2005, pp. 310-327, p. 316.

²⁵ Aquest document apareix citat com a Doc. I en l'apèndix documental de l'article de: GARBAYO, F.J.: “Sobre reclamaciones de músicos (1813-1822): Un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago, como consecuencia de las desamortizaciones”, *Memoria Ecclesiae*, núm. 23, 2003, pp. 219-230, p. 223.

La situació de precarietat econòmica descrita, facilitaria la permissivitat dels cabiscols quan els músics demanaven compatibilitzar el seu treball amb altres activitats remunerades. Les festes en altres localitats o en altres esglésies de la ciutat, la participació en les orquestres dels teatres i en festes profanes, etc. serien per a ells una bona forma d'aconseguir una paga extra.²⁶ De la mateixa manera també, es produiria una aflluència de músics civils a l'àmbit religiós en qualitat de contractats que omplien els buits deixats per aquells que s'havien allistat a les milícies. Així de nou, el transvasament de músics entre l'àmbit religiós i el civil enriqueix, com ja comentàvem en anteriors paràgrafs, l'activitat musical de moltes ciutats en una època de crisi econòmica i d'instabilitat social derivades de la guerra.

En una tesi que vol aprofundir en el fenomen musical decimonònic és important que es subratlle la rellevància d'aquest fet. És en la convivència entre músics pertanyents a diferents àmbits musicals, quan es constata l'ampli lligam existent entre les agrupacions dedicades al conreu musical en el segle XIX. A més però, d'aquest transvasament de personal, també s'ha de tenir en compte que un dels elements aglutinadors de l'activitat musical en aquest període és el del repertori que es tocava. En el capítol tercer veurem com a principi del segle que estudiem, allò que s'interpretava en els temples no es diferenciava massa de les peces que es tocaven per exemple en els teatres. És per això perquè el repertori religiós i profà arribà a tan alt grau de confusió que l'Església va haver de dictar mesures per reconduir aquests plantejaments per tal d'assolir una "santedat" que es veia menystinguda. El fet que tant músics d'ordres religioses, com aquells que tocaven en les capelles catedralícies i aquells que ho feien en el teatre, pogueren fàcilment canviar d'ubicació, ens indica que el repertori era semblant en els diferents àmbits.

Tot i això, la mescla entre músics que pertanyien a agrupacions religioses i aquells que ho feien a les civils, no és un fet exclusiu del segle XIX. Ja en el segle XVIII -i evidentment lligat a la nul·la professionalització de la tasca musical- hi havia intèrprets que es dedicaven a tocar tant en festivitats religioses com en profanes. El perquè d'aquesta multiplicitat de feines es troba en la precarietat econòmica que patien els músics d'aleshores. Així naix la figura dels "extravagants"; és a dir, principalment

²⁶ VIRGILI, M.A.: "La Guerra de la Independència ...", *op. cit.*, p. 755.

d'aquells que no depenen econòmicament d'una institució religiosa.²⁷ Tanmateix, en aquest segle es poden apreciar els recels dels cabiscols a deixar actuar els músics de les seues capelles musicals en altres esdeveniments. Quan ho feien és perquè havien complit la seua tasca al si de la capella i perquè pagaven una part d'allò obtés a la catedral.²⁸ En les primeres dècades del segle XIX la situació canvia substancialment i els alts càrrecs eclesiàstics ja no es mostraren tan reticents com a conseqüència del convuls context de l'època.

Arran de les noves figures de músics que sorgien -fruit entre altres causes de la búsqueda d'ocupacions per pal·liar la minva de sou que obtenen en les capelles on presten els seus servicis- i de la conjuntural davallada d'efectius com a conseqüència de l'allistament per a la Guerra de la Independència, es potenciarà el sistema de contractació d'intèrprets. Els autors observen com el nombre de contractats exclusivament per a determinades festes i esdeveniments augmenta en el període. Així, hi havia esglésies que evitaven tenir al seu càrrec de manera constant una capella musical i, per consegüent, haver de pagar sous fixes als seus membres. Per a aquests casos surt la figura del *festero* que s'encarrega de coordinar els músics de diferents procedències i assajar-los determinats repertoris per a interpretar en les festes litúrgiques que els sol·licitaven. El fet que la institució eclesiàstica continue demandant músics que tocaven instruments en el context de crisi social i econòmica que patia, es pot explicar per l'existència d'un repertori d'obres on la presència orquestral cada vegada era més palesa. D'altra manera no es pot explicar l'interés per cobrir vacants, així com la creixent contractació dels mateixos per a determinades litúrgies, en un moment on la precarietat s'evidencia tant en la qualitat com en la quantitat dels membres que en aquella època integren les capelles.²⁹

Arribats a aquest punt es fa necessari que parem compte en un dels processos que més faria trontollar l'Església en el segle XIX: es tracta de les desamortitzacions. La major part dels musicòlegs que aborden el fet musical al si de la institució eclesiàstica, afirmen que el procés desamortitzador portà conseqüències negatives per al desenvolupament de les capelles de música. Aquesta afirmació, tot i ser certa, no es pot

²⁷ RUIZ JIMÉNEZ, J.: "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento "extravagante" y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, núm. 52, CSIC, 1997, pp. 39-75, p. 41.

²⁸ *Ibidem*, p. 46.

²⁹ VIRGILI, M.A.: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II, 2004, pp. 181-202, p. 187. Cfr. GALLEGO, A.: "Breve nota sobre el festero y la festería", *Nassarre*, vol. 5, núm. 1, 1989, pp. 27-58.

considerar com l'única possible que explique el declivi de la música en l'Església. Com hem analitzat, l'esmentada institució es veié condicionada per la nova mentalitat il·lustrada que afavorí un tímid corrent secularitzador. Alhora també, aquest reformisme divuitesc assoliria l'àmbit econòmic reduint el seu poderiu. Al susdit context s'ha d'afegir el protagonitzat per la Guerra de la Independència que agreujaria les condicions de funcionament d'aquesta institució. Les diferents fases del procés desamortitzador es sumarien també, com veurem, a la precària situació econòmica que s'hi evidenciava.

Convé assenyalar que les lleis desamortitzadores, en les seues diferents èpoques, en cap cas tenien com a objecte afonar les institucions musicals eclesiàstiques i desmembrar el seu patrimoni artístic-musical. Tanmateix, el fet que les capelles formaren part inextricable de la quotidianeïtat de l'Església, va provocar que sofriren les conseqüències de les accions legislatives de l'esmentat procés.³⁰ I no només ho va fer l'activitat musical minvada per la manca de recursos, sinó que es va perdre també part del patrimoni que la sustentava com ara faristols, llibres de cor, etc. Aquestes peces foren considerades objectes destinats al culte i no objectes artístics i per això, les comissions que es crearen per catalogar l'art eclesiàstic les oblidaren amb la consegüent dispersió i pèrdua.³¹

L'objectiu de les desamortitzacions consistia a traspasar a propietat privada i individual el patrimoni eclesiàstic amortitzat; és a dir, en poder de les anomenades *mans mortes*. Un patrimoni que es caracteritzava per ser suposadament poc rendible, per no pagar impostos i per no poder ser comprat ni venut.³² La insolvència crònica que venia patint la Hisenda central es volgué solucionar traspasant el patrimoni eclesiàstic i comunal a mans privades mitjançant la pública subhasta. Així es feu ja en temps de Carles IV quan mitjançant una Reial Cèdula es posaren en venda en 1798 els béns de diferents institucions religioses com ara patronats, obres pies o capellanies:

“Continuando en procurar por todos los medios posibles el bien de mis amados vasallos en medio de las urgencias presentes de la Corona, he creído necesario disponer de un fondo cuantioso que sirve al doble objeto de subrogar en lugar de los Vales Reales otra deuda con menor interés e inconvenientes, y de poder aliviar la industria y comercio con la extinción de ellos, aumentando los medios que para el mismo intento están ya tomados: y

³⁰ MYERS, S.: “Las desamortizaciones eclesiásticas...”, *art. cit.*, p. 311.

³¹ *Ibidem*, p. 319.

³² ORTIZ, J.M.: “Desamortización”, a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social...*, *op. cit.*, pp. 235-240, p. 236.

siendo indispensable su autoridad soberana para dirigir a esos y otros fines del estado los establecimientos públicos [...]

He resuelto, después de un maduro examen, se enajenen todos los bienes raíces pertenecientes a hospitales, hospicios, casas de misericordia, de reclusión y de expósitos, cofradías, memorias, obras pías y patronatos de legos, poniéndose los productos de estas ventas, así como los capitales de censos que se redimiesen pertenecientes a estos establecimientos y fundaciones, en mi Real Caja de amortización bajo el interés anual de tres por ciento...”.³³

No es pretenia amb aquestes mesures confiscar els béns de les esmentades fundacions paraeclesiàstiques, sinó que es subhastaven les seues propietats, uns béns que la monarquia considerava “públics”. Amb els diners obtesos, col·locats en una caixa d’amortització dels vals reials a un interès del 3 per 100 a favor dels antics propietaris, es feia front a la crítica situació fiscal de la monarquia.³⁴ Aquestes decisions regalistes es poden veure com una mena de pròleg de les diferents fases del procés desamortitzador; tot un seguit de mesures que es convertirien en el tret més característic de la Revolució Liberal i també en un dels més controvertits que enfrontaria a absolutistes i liberals. Perquè la desamortització passaria de ser una reforma, mitjançant la qual s’assoliria un eficaç desenvolupament agrari i es milloraria el deute públic, a presentar-se com una qüestió ideològica a partir de la transformació política, social i econòmica fruit del liberalisme decimonònic.

Les desamortitzacions dutes a terme en el Trienni Liberal i en els anys trenta per Mendizábal, foren aquelles que més farien trontollar el poder econòmic eclesiàstic i, per tant, les capelles de música que d’ell depenien.³⁵ L’1 d’octubre de 1820 un decret suprimiria monestirs, ordres monacals, canonges, regulars de Sant Benet, Sant Agustí, ordres militars, etc. Sols romandrien fora de les disposicions d’aquesta llei els escolapis, missioners i convents que comptaren amb més de 24 sacerdots.³⁶ Així, tots els convents de menys de 12 religiosos serien suprimits i no es mantindria més d’un, d’un mateix orde, en cada poble i el seu terme:³⁷

³³ CAMPOS, F.J.: “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados”, a CAMPOS, F.J (coord.): *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6-9/09/2007*, 2007, pp. 5-30, pp. 8-9.

³⁴ ORTIZ, J.M.: “Desamortización”, a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social...*, *op. cit.*, pp. 235-240, p. 236.

³⁵ CORTÉS, F.: “La música religiosa”, *op. cit.*, p. 189.

³⁶ GESTEIRO, M.: “Desamortización y devolución de bienes durante el Triennio Liberal: Cuenca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, serie V (Historia contemporánea), vol. 15, 2002, pp. 97-121, p. 100.

³⁷ MYERS, S.: “Las desamortizaciones eclesiásticas...”, *art. cit.*, p. 318.

“Las Cortes, después de haber observado todas las formalidades prescritas por la Constitución, ha decretado lo siguiente:

I. Se suprimen todos los monasterios de las Órdenes monacales, los canónigos regulares de San Benito, de la Congregación Claustral Tarraconense y Cesaraugustana, los de San Agustín y los Premostratenses; los conventos y colegios de las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa; los de San Juan de Jerusalén, los de San Juan de Dios y de Betlehemitas, y todos los demás de hospitalarios de cualquier clase, y Hospitalarios.

II. Para preservar la permanencia del culto divino en algunos santuarios célebres desde los tiempos más remotos, el Gobierno podrá señalar el preciso número de ocho casas, y dejarlas al cargo de los monjes que tenga por conveniente; pero con sujeción al ordinario respectivo y al prelado superior local que eligieren los mismos, y con prohibición de dar hábitos y profesar novicios...”³⁸

“Decreto de las Cortes Generales, de 25 de Octubre de 1820: Por el que se incorporan al Estado los bienes de los monasterios y conventos suprimidos por el Decreto de las Cortes Generales, del 1 de Octubre de 1820.”³⁹

Davant d'aquest nou context sociopolític, els músics de les capelles que, com la de la catedral de Santiago, encara es mantenien en funcionament, manifestaren les seues reivindicacions al rei constitucional. Es tenia l'esperança que el nou règim solucionara els problemes econòmics que venien arrossegant des de les primeries del segle XIX:

[...] Después que por el feliz acontecimiento que libró a nuestra cara Patria de la pesada servidumbre en que yacía, vimos dichosamente establecido el sistema constitucional, único capaz de remediar nuestras cuitas y aliviar los males que nos afligían. [...] Vimos por un efecto necesario desaparecer fueros y concesiones que apoyados por la ignorancia cooperaban a remachar los hierros que nos aprisionaban y entonces clases privilegiadas se vieron bien pronto privadas de los excesivos derechos que un uso inmemorial autorizaba en contra del bien común. Mas por un funesto resultado de medidas tan justas, sus primeros efectos cayeron sobre los infelices. En este caso se halla, Señor, la capilla de música de la Metropolitana Iglesia de Santiago. [...] (que) por acuerdo de 2 de mayo de 1820, redujo contra toda esperanza a sus músicos y voces a mísero sueldo so color de carecer ya de los medios que los sostenían. [...] los redujo (a los músicos) a la mayor miseria permaneciendo sólo sostenidos con la lisonjera esperanza de que la nación y el gobierno no mirarían con indiferencia las numerosas familias de unos, la avanzada edad de otros y la justicia de todos para atender a su suerte sucesiva. [...] En vano se vociferará lo que nace de la reforma, por que la justicia no permite despojar de sus intereses ni de su total

³⁸ *Gaceta de Madrid*, 01/10/1820.

³⁹ *Gaceta de Madrid*, 25/10/1820.

subsistencia a aquellos que obtuvieron sus destinos por rigurosa oposición y abandonado otras ventajosas colocaciones en que seguramente no hubieran corrido igual suerte. [...] Señor, en el abandono e incertidumbre en que nos sumergió tan fatal determinación al ver hallados los derechos más sagrados y para evitar el infeliz porvenir que nos amenaza, ya que no nos resta otro patrimonio que la mendicidad y el desamparo, recurrimos al benéfico patrocinio de Vuestra Majestad. Santiago y Agosto, 8 de 1821.”⁴⁰

Com s’observa, els músics no culpabilitzen de la situació al nou govern constitucional, al qual titllen de necessari per posar fi als excessos dels estaments privilegiats. No ens trobem doncs amb unes capelles de música oposades a un sistema que amb les mesures preses, indirectament, els minvava el sou. Trobem això sí, uns músics que es consideren l’esglaó més dèbil d’una institució que inicia la pèrdua del poder social i econòmic i que, per tant, comença a prescindir -recordem que no totalment- d’allò que considera més accesorí. Contra aquestes decisions de les autoritats catedralícies serà contra què manifesten els músics la seua disconformitat.

Una de les conseqüències de la nul·la atenció que es prestava segons veiem al col·lectiu dels músics fou l’aparició de tot un seguit de figures que anaven des de l’intèrpret que ha de tocar alhora en diferents agrupacions, fins a aquell que es converteix en professor particular o d’alguna acadèmia, passant per qui es transforma en músic-pidolaire. Serà aquesta la figura més dramàtica dels músics d’unes capelles que en molts casos s’havien quedat sense recursos econòmics per fer front a les despeses quotidianes. La inseguretad laboral que patien els abocà en molts casos a la mendicitat sinó trobaven cap altre medi de subsistència. Així ho exposen els músics catedralicis de Santiago:

“[...] con la más atenta consideración exponen: Segunda vez [...] Si vuestra Real Majestad no determina a favor de los desgraciados exponentes con una eficaz deliberación, presto se verá con sus numerosas familias por las calles mendigando sustento y perecer en ella de indigencia. ¡Y este es el destino de los honrosos talentos con que en otro tiempo se hicieron acreedores el aprecio y distinción de sus ciudadanos! Pero no, una ley justa, un Rey padre de familia y un gobierno recto a quienes los exponentes dirigen sus súplicas no mirarán con indiferencia una petición tan fundada; y la ley hará desaparecer la injusticia prodigando acogida benevolencia y pronto remedio a los defensores de su código, Rey y Patria, y dando un solar a su miseria. Santiago, 3 de octubre de 1821.”⁴¹

⁴⁰ Aquest document apareix citat com a Doc. V en l’apèndix documental de l’article de: GARBAYO, F.J.: “Sobre reclamaciones...”, *art. cit.*, pp. 226-228.

⁴¹ Aquest document apareix citat com a Doc. VI en l’apèndix documental de: *Ibidem*, pp. 228-229.

Tanmateix, a partir dels anys trenta quan la seua situació s'agreuja, perquè és aleshores quan els governs liberals reprendran la tasca desamortitzadora per transformar profundament aquells elements de l'Església contraris a les noves exigències econòmiques i polítiques del moment.⁴² En els decrets dels anys 1835 i 1836 la desamortització eclesiàstica assolirà forma definitiva afectant també al clergat secular. Mitjançant el Reial Decret de 25 de juliol de 1835 publicat dues dies després a la *Gaceta de Madrid*, Mendizábal ordenà extingir tots els monestirs i convents amb menys de 12 membres, les dos terceres parts dels quals foren membres del cor:

“[...] oído el Consejo de Ministros, y conformándome con lo propuesto por la Real Junta eclesiástica, he venido en mandar en nombre de mi excelsa Hija la Reina Doña Isabel II lo siguiente:

1º Los monasterios y conventos de religiosos que no tengan 12 individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes a los menos sean de coro, quedan desde luego suprimidos; y lo mismo se verificará en lo sucesivo respecto de aquellos cuyo número venga a reducirse con el tiempo a menos del establecido.”⁴³

L'11 d'octubre del mateix any amplià la condició als monestirs dels ordes mendicants i la resta dels regulars.

“Se suprimen los monasterios de Órdenes monacales, los de canónigos reglares de San Benito de la Congregación Claustral Tarraconense y Cesaraugustana; los de San Agustín y los Premostratenses, cualquiera que fuese su número de monjes o religiosos de que se compusieren.”⁴⁴

Per alleugerir la crisi econòmica que patia l'erari públic, i alhora per posar en funcionament un esquema de relacions socioeconòmiques que donaren pas a un vertader liberalisme, Mendizábal nacionalitzà i posà en venda les propietats del clergat regular:

Real Decreto (Reina Gobernadora Doña M^a Cristina de Borbón), de 19 de Febrero de 1836: “Atendiendo a la necesidad y conveniencia de disminuir la Deuda pública consolidada, y de entregar al interés individual la masa de bienes raíces que habían venido á ser propiedad de la nación, a fin de que la agricultura y el comercio saquen de ellos las ventajas que no podrían conseguirse por entero en su actual estado, o que se demorarían con notable detrimento de la riqueza nacional, otro tanto tiempo como se tardara en proceder a su venta... he venido en decretar los siguiente:

I. Quedan declarados en venta desde ahora todos los bienes raíces de cualquiera clase que hubiesen pertenecido á las comunidades y corporaciones religiosas extinguidas, y los

⁴² LA PARRA, E.: “Iglesia Católica”, *op. cit.*, p. 357.

⁴³ *Gaceta de Madrid*, 29/07/1835, núm. 211, pp. 841-842.

⁴⁴ *Gaceta de Madrid*, 11/10/1835.

demás que hubiesen sido adjudicados á la Nación por cualquier título ó motivo, y también todos los que en adelante lo fuesen desde el acto de su adjudicación.

II. Se exceptúan de esta medida general los edificios que el Gobierno destine para el servicio público o para conservar monumentos de las artes o para honrar la memoria de hazañas nacionales”.⁴⁵

I també en aquesta dècada trobem exemples de les penúries que havien de passar els músics que es dedicaven a tocar en les capelles. De nou apareix la figura del músic-pidolaire, cas extrem de les conseqüències de la minva de recursos econòmics dels cabiscols:

“Hemos visto con el mayor dolor pedir limosna en la puerta de la iglesia de San Luis, al profesor D. Modesto Berbén, organista que fue de la Real Capilla de S.M. Esta situación tan lamentable a que hemos visto reducido a un buen compañero de profesión ha inducido a la redacción (ya se está trabajando con actitud para el efecto) a formar una sociedad de socorros mutuos para aliviar la suerte adversa de los profesores que se encuentren en este caso.[...]”⁴⁶

Un any després aquesta situació no havia millorat:

“[...] Infinita correspondencia hemos recibido (*La Iberia Musical y Literaria*) en estos últimos días, de maestros de capilla y organistas de varias catedrales y colegiadas, en que nos suplican con lágrimas en los ojos que miremos por su situación precaria y miserable, por una existencia que sostienen milagrosamente y porque se ven próximos a bajar al sepulcro sin que el gobierno les eche una mirada de compasión. [...] Situación tremenda, angustiosa es la nuestra; vemos perecer el arte y a las columnas más fuertes de él; vemos que dentro de muy pocos años va a desaparecer la escuela sacra de música que tanto renombre nos ha alcanzado en Europa, y que el único fruto que podremos dar en adelante será una *ópera* llena de plagios, o una tanda de *rigodones* o *valeses* para que el vulgo ría y los artistas sean el escarnio del extranjero (sic) [...] No olvide el gobierno la suerte de tantos desgraciados artistas que se hallan hoy en día implorando la caridad pública, haga que se les atienda en el pago respectivo de sus asignaciones, y de esta manera podrá alcanzar el renombre de justo y protector de las artes.”⁴⁷

Són molts els autors que relacionen les condicions laborals que patien els músics en la institució eclesiàstica, sobretot a partir de la dècada de 1830, amb l'accés d'un bon nombre d'ells a les agrupacions de caire civil que començaven a proliferar. Com a

⁴⁵ *Gaceta de Madrid*, 19/02/1836.

⁴⁶ “Crónica nacional”, *La Iberia Musical*, núm. 3, Madrid, 16/01/1842, p. 12, citat a DÍEZ, M. A.: “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 58, CSIC, 2003, pp. 253-277, p. 257.

⁴⁷ ESPÍN i GUILLÉN, J.: “Estado deplorable de nuestros profesores”, *La Iberia Musical y Literaria*, núm. 1, Madrid, 01/01/1843, p. 4, citat a *Ibidem*, pp. 257-258.

exemple posarem el cas del cabiscol de la catedral de Lleida que, una vegada suprimida la capella de música, farà el següent camí:

“[...] Durante un año se dedicó a tocar el contrabajo en funciones a las que era llamado, marcha a Reus, su ciudad natal, en donde colabora en una banda para, en 1841, pasar a Barcelona y tocar en un café.”⁴⁸

El cas d'aquest músic no serà l'únic que mostre la mena de reubicació que sofriren els integrants d'unes decadents capelles, espentants per la precarietat que vivien al seu si. Ja en dècades anteriors assistíem com hem vist a un procés semblant; aleshores però, l'eixida a aquesta situació passava per pidolar o tocar en actes litúrgics d'altres capelles quan se'ls requeria. No obstant això, serà arran del procés desamortitzador de Mendizábal quan s'observe un fenomen novedós fins ara: la presència d'un nombre considerable de músics laics formats en el si de la institució eclesiàstica.

Per tant, el canvi de tendència en l'època, i el fet que aquestes eixides laborals no es contemplaren massa en les primeres dècades del segle XIX, indica que alguna cosa estava canviant. I efectivament en els anys quaranta i cinquanta d'aquest segle es fa palesa l'aparició en gran nombre, de societats filarmòniques, ateneus i acadèmies emparats per una puixant burgesia que semblava haver agafat el testimoni de l'educació musical de mans d'una Església en declivi.⁴⁹ Amb tot, la major part del professorat d'aquests centres provindrà del clergat establint-se així un lligam entre l'àmbit religiós i el civil sense el qual no s'entendria la tesi que presentem. Al respecte era freqüent veure en la premsa del moment diferents anuncis de músics que s'oferien com a mestres. Així ho feien aquests:

“D. Indalecio Soriano Fuertes, profesor y maestro de capilla en varias iglesias y catedrales durante 25 años, da lecciones de solfeo, en su domicilio de la calle Tudesco. *Diario de Avisos*, 24/07/1836.

D. Ramón Gimeno, ex maestro de capilla de la catedral de Palencia, tenía abierta una Academia de Armonía o Composición en su domicilio. *Diario de Avisos*, 13/11/1837.

D. Ángel Rojas, primer violín de la catedral de Burgo de Osma, da clases de música en la calle del caballero de Gracia. *Diario de Avisos*, 02/02/1838.”⁵⁰

⁴⁸ MARTÍN, T.: “Aproximación a los efectos de la desamortización sobre las capillas musicales”, *Letras de Deusto*, vol. 35, núm. 109, octubre-diciembre 2005, pp. 45-78, p. 68.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁰ Citat a *Ibidem*, pp. 72-73.

A València trobem però, al nostre parer, l'exemple més clarificador del transvassament de músics de les capelles a les institucions civils. L'exemple el protagonitza Pasqual Pérez Gascón, organista de la catedral de València des de 1830, que en 1850 seria el primer director de l'Escola Popular de música creada per iniciativa de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de l'esmentada ciutat.⁵¹ Abans però, Pasqual Pérez ja havia exercit de professor de música en el Col·legi Reial de Sant Pau a la mateixa ciutat.⁵² El fet de parlar de la trajectòria d'aquest músic ens facilita presentar la tasca que els ateneus, societats i liceus exerciren a mitjan del segle XIX en l'àmbit educatiu. Una tasca emparada per la burgesia, i no tant per les institucions polítiques del moment, com desenvoluparem en el tercer capítol d'aquesta tesi titulat "Música i societat burgesa".

Atenent a aquestes dades podem dir que aquells que s'havien format en el si de l'Església constituïrien fins a les primeres dècades del segle XIX el gruix de l'ensenyament musical a Espanya. Tanmateix, ja no realitzarien aquesta tasca al si de les capelles de música, sinó en acadèmies o cases particulars emparats per una burgesia que trobaria en el conreu musical un signe de distinció social. L'esmentat desplaçament dels principals centres de docència musical de les esglésies a l'àmbit civil provocarà paral·lelament un trasllat del repertori de caire religiós a les formacions civils i d'aquest a les decadents capelles musicals. És important tenir en compte aquestes influències mútues perquè seran aquelles que millor expliquen les peculiaritats musicals que es donaren a Espanya en l'època decimonònica on, com veiem, encara no existia una fèrria compartimentació d'espais musicals com la hi hauria en el darrer terç del segle.

El declivi de les capelles de música que hem analitzat no és un fet aïllat a Espanya. Una situació semblant la trobem a França, quan dels pressupostos per mantindre el clergat s'elimine la partida relacionada amb les capelles de música. El compositor Gounod seria qui encapçalaria la defensa d'aquestes agrupacions en una carta al Senat francès on denunciava que suprimir aquests centres esdevindria el primer pas per a la ruïna i decadència de l'art musical.⁵³

⁵¹ La tasca realitzada per aquest músic al capdavant del projecte educatiu musical de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València s'explica a l'apartat "La institucionalització de l'educació musical" del tercer capítol d'aquesta tesi, al qual remetem.

⁵² GALBIS LÓPEZ, V.: "Pérez Gascón, Pascual", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 647-649.

⁵³ "Una carta de Gounod", *La Correspondencia Musical*, núm. 105, 01/01/1883, p. 3.

A mitjan del segle XIX però, aquest declivi es va fer més palés a Espanya. Seguint Emilio Casares, serà el Concordat de 1851 entre la Santa Seu i l'Estat aquell que faça malbé les activitats de les capelles musicals. Analitzat des de la seua vessant històrica, en el Concordat l'Estat admetia l'Església Catòlica com a l'única de la nació i reconeixia els seus drets a posseir béns, a participar en l'ensenyament i a exercir la capacitat jurisdiccional de la censura. A canvi, l'Església acceptava l'*statu quo* derivat de les darreres desamortitzacions i una dotació econòmica fixa que pal·liava aquestes pèrdues. S'aconseguia d'aquesta manera col·locar les bases per estabilitzar l'estament eclesiàstic:

“Art.1: La Religión Católica, Apostólica, Romana, que, con exclusión de cualquier otro culto, continúa siendo la única de la nación española, se conservará siempre en los dominios de S.M. Católica, con todos los derechos y prerrogativas de que debe gozar según la Ley de Dios y lo dispuesto por los sagrados Cánones.”

“Art. 2º En su consecuencia, la instrucción en las Universidades, colegios, seminarios y escuelas públicas o privadas de cualquier clase será en todo conforme a la doctrina de la misma religión católica; y a este fin, no se pondrá impedimento alguno a los Obispos y demás prelados diocesanos encargados por su ministerio de velar sobre la pureza de la doctrina de la fe y de las costumbres y sobre la educación religiosa de la juventud en el ejercicio de este cargo, aun en las escuelas públicas.”

“Art. 3º Tampoco se pondrá impedimento alguno a dichos prelados ni a los demás sagrados ministros en el ejercicio de sus funciones, ni los molestarán nada, bajo ningún pretexto, en cuanto se refiera a los deberes de su cargo; antes bien, cuidarán todas las autoridades del reino de guardarles y de que se les guarde respeto y consideración debidos, según los divinos preceptos, y de que no se haga cosa alguna que pueda causarles desdoro o menosprecio. S. M. y su real gobierno dispensarán asimismo en los casos que les pidan, principalmente cuando haya que oponerse a la malignidad de los hombres que intenten pervertir los ánimos de los fieles y corromper sus costumbres, o cuando hubiere de impedirse la publicación, introducción o circulación de libros malos o nocivos.”⁵⁴

En canvi, com hem apuntat anteriorment, la música no va veure's afavorida per l'anterior acord.⁵⁵ L'article més controvertit al respecte fou el XVI, mitjançant el qual s'obligava a tots els beneficiats de l'Església -d'entre ells, els músics- a ser religiosos.⁵⁶ I en un clergat dispers, amb un elevat nombre d'exclaustrats que no estaven encara

⁵⁴ Cfr. DE VADILLO, J.M.: *Concordato de 1851 analizado*, Cádiz, Imprenta de don Manuel Bosch, 1854.

⁵⁵ VIRGILI, M.A. (2004): “La música religiosa...”, *art. cit.*, p. 190.

⁵⁶ CASARES, E.: “La Música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, *op. cit.*, pp. 13-122, p. 53.

ubicats, feia difícil pensar en aquest requisit com en un element renovador de la música en l'Església. Més aviat es demostrava l'actitud corporativa de la institució i el nul·l interès d'aquesta en proporcionar qualitat a les capelles de música més enllà de si els intèrprets eren o no religiosos.⁵⁷ Atenent a la normativa, es feia complicat trobar persones que compliren els requisits d'una bona formació artística i alhora pertanyeren al clergat. Una de les excepcions al respecte, la protagonitza de nou l'organista de la catedral de València, Pasqual Pérez. El fet que no fóra religiós impedia la seua presència al si de la institució; per aquest motiu, el cabiscol demanà una dispensa especial perquè poguera portar a terme la seua tasca interpretativa tot i no ser religiós.⁵⁸

De la mateixa manera l'article XXI del Concordat també serà analitzat pels musicòlegs en clau negativa. La norma feia referència a la dotació del clergat i ordenava igualar els sous dels beneficiats: 14.000 reials per als de les catedrals metropolitanes i 12.000 per a les sufragànies. Així, les diferents tasques que desenvolupaven els mestres de capella, salmistes i organistes s'equiparaven econòmicament -fet que implicava la depreciació de l'ofici de mestre de capella i de l'organista-. A tot açò cal afegir la Llei d'11 de juliol de 1852 que obligava a reduir els beneficiats relacionats amb la música de la següent manera: a les Esglésies Metropolitanas hi hauria sis beneficiats amb els oficis de tenor, contralt, sochantre,⁵⁹ salmista, organista i mestre de capella; a les sufragànies, quatre i a les col·legiates dos: sochantre i organista.⁶⁰ Tot plegat certificaria la gradual pèrdua de prestigi de les capelles de música, antany uns dels centres de producció, interpretació i difusió d'aquest art.

Davant d'aquest declivi evidenciat a mitjan de segle XIX que ja s'intuïa en les seues primeres dècades, van pronunciar-se músics i compositors com ara Hilarión Eslava, que aleshores també era mestre de la Reial Capella. En un article aparegut el 4 de febrer de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid* protestava per l'obligatorietat de què, arran del Concordat de 1851, foren clergues els músics de les capelles. Aquesta disposició provocaria, en les seues paraules, una minva en la qualitat de les activitats musicals destinades al culte:

“A evitar tamaños males, entienden los que se esponen (sic), bastaría que la superior ilustración de V.M. se dignase resolver que todas las plazas de profesores de música de las

⁵⁷ MARTÍN, T.: “Aproximación a los efectos...”, *art.cit.*, p. 77.

⁵⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: “Pérez Gascón, Pascual”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española...*, vol. 8, *op. cit.*, pp. 647-649.

⁵⁹ El sochantre fa referència a la figura de director del cor.

⁶⁰ CASARES, E. (1995): “La Música del siglo XIX...”, *op.cit.*, pp. 53-54.

iglesias-catedrales, se proveyesen por medio de pública oposición, a que fueran admitidos indistintamente los sacerdotes y los seglares, bien que en igualdad de circunstancias fuesen preferibles los primeros. Este proceder equitativo que con tanto acierto y utilidad se observa en la provisión de las plazas en la Real capilla de V.M., proporcionaría colocación honrosa a los jóvenes aplicados que cultivan la música con ventaja; mejoraría el culto religioso en este ramo; ofrecería al país natural medio de dotar de hábiles profesores a las iglesias, en que siempre brillaron artistas distinguidos, y habría en todas las poblaciones principales de España maestros que hiciesen progresar al arte, aprovechando las grandes disposiciones que para él tienen sus naturales.”⁶¹

Dies després, en la mateixa *Gaceta Musical*, Eslava publicava un text que portava per nom: “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, en el qual protestava de nou pel: “...tristísimo estado en que han quedado las capillas musicales de España por las disposiciones adoptadas en el último Concordato celebrado con la Santa Sede.”⁶² En primer lloc arremetia contra l’escàs nombre de músics que havien de formar part de les capelles de música catedralícies:

“Las catedrales de España, tan hermosas en general, tan grandes, exigen que el conjunto de la capilla musical corresponda a la grandeza y magnificencia de la basilica. El querer que la capilla de una catedral sea como la de un convento de monjas o de una pequeña parroquia, es, a nuestro modo de ver, un verdadero despropósito.”⁶³

De nou, l’obligatorietat de què els músics foren clergues era vista com un entrebanc per al bon funcionament de l’agrupació:

“La circunstancia de exigirse por el Concordato que sean clérigos los profesores de las catedrales, dificulta mas y mas la organización de sus capillas. [...] Cuán poco meditada ha sido esta materia, lo prueban los tristes resultados que tocamos. Una gran porción de iglesias catedrales han espedido (sic) edictos para varias plazas que se hallan vacantes, y no se han presentado opositores, o se han provisto de cualquier modo. En otras, sin embargo de haber vacantes, no se proveen, por saberse con certeza que no hay sugetos (sic) dignos de ocuparlas, si han de ser sacerdotes.”⁶⁴

De la mateixa manera, l’equiparació de sous entre el mestre de capella i la resta de components que abans comentàvem també seria objecte de crítica, ja que es veia injust que un mestre de capella cobrara el mateix que un contralt o tenor:

⁶¹ “Exposición que dirijen [sic] a S.M. varios profesores de Madrid”, *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 1, 04/02/1855, pp. 3-4, p. 4.

⁶² ESLAVA, H.: “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 3, 18/02/1855, pp. 17-19, p. 17.

⁶³ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 17-18.

“[...] Además, las rentas que en él se asignan a dichos profesores, no guardan entre sí proporción alguna equitativa. El maestro de capilla que, además de dirigir y componer obras, está encargado de la enseñanza de los niños de coro, goza la misma dotación que el contralto y tenor, cuyas obligaciones se limitan únicamente a cantar su respectivo papel. Esto no es justo, por razones que nadie ignora.”⁶⁵

Eslava però, no només dedica l'article a la crítica envers les conseqüències musicals del Concordat, sinó que també proposa un pla per organitzar de manera adequada les capelles de música. Calia augmentar el nombre de components no solament obrint les oposicions a tothom, sinó també creant xicotetes escoles musicals en les ciutats on hi haguera catedrals:

“Nosotros vamos a poner un medio fácil, equitativo y nada costoso, y lo vamos a hacer de modo que no solo resulte llenarse ese gran vacío en las capillas, sino establecerse al mismo tiempo pequeñas escuelas de musicales en cada una de las ciudades en que hay catedral. Nuestro doble objeto es servir al arte y al culto religioso.”⁶⁶

De nou es torna a subratllar la importància que les capelles de música havien tingut en l'ensenyament d'aquest art. El fet, però, que s'assistísca a un gradual declivi d'aquestes fa replantejar-se als compositors de l'època la necessitat de substituir-les per escoles de titularitat civil. Aixó no obstant, sense oblidar les arrels religioses, perquè s'unia el fet de crear una escola de música a què hi haguera una catedral, permetent així un eficaç transvassament d'efectius de l'àmbit religiós al civil. Aquestes idees pretenien d'una banda millorar el funcionament de les capelles de música, i d'altra proporcionar una educació musical de qualitat a través d'escoles. Com Eslava assenyala, no es volia omplir el buit educatiu que a poc a poc el declivi de les capelles feia evident, sinó que l'objectiu era compatibilitzar ambdues opcions en una mena de retroalimentació. El pretés pla d'aquest compositor no fou escoltat pel clergat ni tampoc per les institucions civils, i així les capelles de música continuaren el seu particular declivi enfront d'unes institucions civils dedicades a l'ensenyament i el conreu de la música que passarien a mitjan del segle XIX a ser el motor principal d'aquesta activitat artística.

⁶⁵ ESLAVA, H.: “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 3, 18/02/1855, pp. 17-19, pp. 17-18.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

A LA RECERCA DE LA SANTE DAT DE LA MÚSICA

“Borrad, pues, de vuestro repertorio,
sin dejaros enternecer, toda composición profana;
olvidad de una vez para siempre y sin remordimientos,
toda esa balumba de adaptaciones mundanas.”⁶⁷

En l'apartat anterior ens hem fixat en les conseqüències que les transformacions socials, polítiques i econòmiques del segle XIX portaren a les capelles de música. El declivi que patien aquestes institucions s'ha relacionat amb la convulsa època decimonònica on l'estament eclesiàstic va iniciar la pèrdua del seu poderiu social i material. En aquest apartat en canvi, estudiarem l'evolució del repertori de les capelles per subratllar com també va estar immers en unes transformacions que, lluny d'adequarlo als nous corrents musicals del moment l'obligaren a romandre aferrat a un tradicionalisme imposat per l'estil italianitzant. Un dels trets que millor explica la relació que hi havia entre les institucions de música civil i l'Església en l'època, serà precisament aquest repertori.

A principi del segle XIX, l'estil musical que interpretaven majoritàriament les capelles és l'anomenat “classicisme” en boga a l'Europa d'aleshores. Amb tot, aquest gènere fou aviat reemplaçat per aquell que gaudia d'una major presència en l'esfera civil: l'estil italià. Un estil caracteritzat sobretot per la profusió de fragments d'òperes i de música escènica en general. L'orquestra s'havia enriquit notablement i instruments com ara clarinets, flautes, fagots, trompes o violes, assoliren un gran protagonisme enfront d'instruments més habituals como les chirimies, el “bajón” o el “bajoncillo”. Tot per adaptar-se als nous gustos musicals.

Tanmateix, els compositors espanyols no es van fer notar massa en les composicions per a la litúrgia si es compara la seua obra amb aquella que es realitzava en altres països europeus. La causa que els musicòlegs addueixen per explicar aquest fet és la del conservadorisme de la producció musical, a més de la utilització d'un repertori italianitzant superat pels nous corrents simfònics que imperaven en la resta d'Europa. Serà en la dècada dels anys trenta i quaranta del segle XIX quan s'assistisca a la

⁶⁷ CHAMINADE, E.: “La música religiosa tal como la quiere la Iglesia”, *Boletín Musical*, València, núm. 163, 20/08/1898, pp. 1.280-1.283, p. 1.282.

complexitat orquestral del repertori religiós. El conjunt instrumental de les capelles s'havia de reforçar, com hem vist, per poder interpretar una música que ja no era apta per al culte diari sinó que es reservava per a grans festivitats. Una música que a més estava influenciada per l'òpera de principi de segle.⁶⁸ Com s'observa doncs, el gènere profà i allò que s'interpretava en l'Església començaran a confondre's en l'època. La mescla facilitaria aleshores el transvassament que s'estava produint entre músics d'ambdós àmbits.

Al respecte d'aquesta inclinació de la música interpretada en la litúrgia cap a allò profà, posarem dos exemples localitzats a València:

“[...] Otra fiesta que llamó la atención, tuvo lugar el 4 de Julio de 1855, dedicada por los profesores de música a S. Vicente Ferrer con motivo del IV siglo de su canonización. He aquí el programa: Por la mañana función religiosa en la iglesia del Temple, guardando el siguiente orden: Sinfonía a grande orquesta, compuesta por D. Carlos Llorens; la misa 2ª de Cherubini; el gradual compuesto expresamente por D. Juan Bautista Plasencia, y en el ofertorio la obertura de la ópera *Il Zampa*, de Mercadante.”⁶⁹

Un any abans també sorprèn el repertori d'una litúrgia religiosa d'acció de gràcies a la Mare de Déu dels Desemparats:

“[...] Descubierta la imagen al son de la marcha real, se tocó de una manera admirable la gran sinfonía del *Stabat Mater* de Rossini, ejecutada con una afinación y un vigor que demostraban los deseos que animaban a los profesores de tributar un obsequio digno a la Virgen. Celebrada acto continuo la misa solemne [...] se cantó por un considerable número de voces, entre los cuales resonaban las de muy conocidos profesores, la imperial del maestro Haydn [...] El gran *Te Deum* del maestro valenciano D. Pascual Pérez dio fin a esta magnífica función, que formará época en Valencia, no solo como solemnidad religiosa sino también como concierto musical.”⁷⁰

Quan s'analitzen aquests textos resulta significatiu el fet que ambdós presenten la solemnitat religiosa com una mena de concert, enumerant en cada cas el programa que s'interpretarà. Obertures d'òperes es mesclen amb fragments de simfonies ben allunyades de la música religiosa del segle XVI de Victoria o Palestrina i sobretot de la puresa interpretativa del cant gregorià. Perquè, tot i que les composicions de Rossini i

⁶⁸ LÓPEZ-CALO, J.: “La música religiosa”, *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 71-76, pp. 73-74.

⁶⁹ BLASCO, F.J.: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 60.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 60.

Mercadante vullguen tindre una arrel espiritual -com tenen les misses d'ambdós- no s'allunyen del regust teatral i profà que omplia el panorama musical d'aleshores.

Amb tot, l'exemple més clarificador del camí cap a allò profà que s'estava realitzant al si de les capelles de música, el protagonitza l'instrument religiós per antonomàsia: l'orgue. En paraules d'Hilarión Eslava, els organistes espanyols semblava havien confós el gènere religiós amb el profà i el del piano amb el de l'orgue. Així que, a partir de mitjan del segle XIX, semblava més adequat referir-se a un organista com a pianista, fet que fins aleshores no havia mostrat cap tipus de confusió.⁷¹

Tot aquest panorama interpretatiu que hem volgut explicar amb exemples va ser amplament criticat a partir de 1850 per alguns músics, però, sobretot per la jerarquia eclesiàstica. L'objectiu que perseguien les crítiques era el de renovar la música que s'interpretava en la litúrgia. Com hem vist, Hilarión Eslava seria un dels compositors que encapçalaria aquest moviment renovador que ja explicaria en el *Plan que se propone para las capillas y escuelas municipales* que publicà a la *Gaceta Musical de Madrid*. Si en aquesta ocasió l'objectiu era evitar l'evident declivi de les capelles de música, allò que buscava aconseguir amb la seua *Breve Memoria Histórica de la Música Religiosa* publicada a la *Lira Sacro-Hispana* en 1860 era la purificació del repertori que s'interpretava en les susdites agrupacions.

Així, es rebutjaven aquelles obres que tenien reminiscències profanes per apropiarse a allò que significava la música dramàtica i popular. Fins i tot es denunciava el fet que l'arquitectura dels temples es transformara en un intent d'apropar el marc d'actuació als teatres i palaus. L'objectiu que es volia assolir d'aquesta manera era el de recuperar per a la litúrgia una música que tinguera vertader caràcter religiós, que permitira elevar l'esperit dels fidels i que per tant, romanguera allunyada d'idees, ritmes i estructures profanes: “[...] Sólo rechazamos de la iglesia toda música que nada exprese, o que exprese lo que no debe y sea impropio de los sentimientos religiosos”, dirà Eslava.⁷² De fet, aquest compositor i mestre de la Reial Capella realitzaria una

⁷¹ ESLAVA, H.: “Breve Memoria histórica de los Organistas Españoles”, a *Museo Orgánico Español*. Madrid, José C. de la Peña, impr., 1853, pp. 5-22, p. 19.

⁷² ESLAVA, H.: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Madrid, Imp. de Luis Beltrán, 1860.

recopilació d'obres de música religiosa de diferents autors del segle XVI fins al XIX que dedicaria a Isabel II.⁷³

Sorgia d'aquesta manera un moviment en el camp musical caracteritzat per la recuperació d'obres de música religiosa d'altres segles i per la publicació de catàlegs. A més Eslava, i seguint el seu exemple altres compositors contemporanis, posarien en pràctica les seues idees de purificació i restauració del gènere antic i d'esperit profundament religiós en les obres que composaren. Aquest moviment s'insertaria dintre d'un corrent de reconstrucció de la música espanyola, inclòs el gènere religiós, que començava aleshores, i del qual el major exponent seria Barbieri.⁷⁴

A finals del segle XIX, Felip Pedrell recolliria en la seua obra aquesta sensibilitat per la música purament religiosa i es posicionaria a favor de recuperar obres i estils que antany havien estat reflex d'una gran espiritualitat. Perquè segons el compositor, la finalitat de la música en l'Església no era la d'amenitzar els actes del culte, sinó la d'elevant l'ànima de l'oient cap a Déu inspirant-li sentiments de pietat. Per això era partidari de:

“...(rebutjar) del templo cuanta música antigua o moderna sea contraria no sólo a los preceptos litúrgicos sino al mismo buen sentido, y deséchese especialmente, y sin ninguna clase de consideración la que aplique al género religioso los acentos profanos y las afeminaciones de todo género de la música dramática.”⁷⁵

En aquest sentit, l'obra de Pedrell en pro de la restauració de la música piadosa serà ingent. Algunes de les principals obres formen part del segle XX musical però, d'altres, com la publicació *Salterio Sacro-Hispano* que donava a conèixer música religiosa litúrgica antiga i moderna, així com els vuit volums de la recopilació d'obres de grans compositors espanyols de música religiosa del Segle d'Or, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, pertanyen al segle que estudiem.

Una vegada analitzats, a grans trets, els intents de canviar el repertori que s'emprava en els oficis religiosos per fer-lo més proper a les necessitats de la litúrgia i

⁷³ ESLAVA, H. (dir.): *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos, publicación que se hace bajo la protección de S.M. la reina D^a Isabel II, (Q.D.G)*, Martín Salazar ed., Madrid, 1852-1860. Aquesta obra es pot consultar a la Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de España: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:1801/webclient/DeliveryManager?pid=1078896&custom_att_2=simple_viewer

⁷⁴ LÓPEZ-CALO, J.: “La música religiosa...”, *art.cit.*, p. 75.

⁷⁵ “Informe del Maestro D. Felipe Pedrell”, *La música religiosa en España*, núm. 21, setembre 1897, pp. 332-333.

no tant al gust teatral de l'època, caldrà que situem aquests esforços en aquells que amb la mateixa direcció encapçalà la jerarquia eclesiàstica de l'època. En aquest sentit convé assenyalar la tendència que es portà a terme en el segle XIX pel que fa al resorgiment d'antics ordes religiosos i al desenvolupament de noves institucions orientades a l'acció sobre la societat moderna com les dirigides per Marianistes, Salesians, Hermanitas de los Pobres, Esclavas, i un llarg etcètera.⁷⁶ L'Espanya decimonònica no es quedarà darrere d'aquest floriment en temps del papa Lleó XIII (1878-1903). Es reaccionava així a l'avanç de corrents ideològics cada vegada més allunyats d'una antropologia de sentit transcendent.⁷⁷ La materialització d'aquesta reforma en l'àmbit musical vindria donada per l'intens debat promogut des del Vaticà, al voltant de l'estil de la música que s'interpretava.

En 1894, la Sagrada Congregació de Rites promulgà un reglament a instàncies de Lleó XIII on s'especificaven les regles generals que devia tenir la música que s'emprava en els diferents rites eclesiàstics.⁷⁸ Tot i que aquest estava redactat en italià, i adreçat als bisbes d'Itàlia, l'interés que despertà el document es va fer extensiu arreu ja que emetia els principis mitjançant els quals s'havia d'emprar la música a les esglésies. L'objectiu d'aquestes normes que aviat faria seues la Asociación de Música Religiosa en España, era aconseguir que: "...la música en el templo no se aparte nunca de su índole propia y corresponda siempre a la gravedad y majestad del culto divino."⁷⁹ Amb aquestes directrius s'evitava, per tant, qualsevol controvèrsia al voltant de si un repertori era o no adequat per a ser interpretat en l'Església, facilitant-se així l'ús de la música en els rites. L'esmentat reglament de 1894 constava de dues parts: la primera portava per títol: "Reglas generales para la música que ha de usarse en las funciones eclesiásticas" i la segona abordava de quina manera promoure l'estudi de la música sagrada per evitar-ne els abusos. Quina era doncs la música que des del Vaticà es volia incentivar? L'espiritualitat musical es buscava principalment en el cant gregorià:

⁷⁶ VIRGILI, M.A. (1995): "La música religiosa...", *op. cit.*, p. 391.

⁷⁷ VIRGILI, M.A. (2004): "La música religiosa...", *art. cit.*, p. 192.

⁷⁸ La Sagrada Congregació de Rites fou instituïda pel Papa Pius V amb la finalitat de corregir i restituir, segons les necessitats, els llibres que tracten dels Rites sagrats i de les cerimònies, principalment el Pontifical, Ritual i el Cerimonial. Es considerava que els decrets que d'ella emanaven, tenien la mateixa autoritat que una llei universal que obligava tots els cristians, com si l'hagués dictat el propi Papa. Citat a CHAMINADE, E.: "La música religiosa tal como la quiere la Iglesia", *art. cit.*, p. 1.281.

⁷⁹ "Nuestro programa", *La música religiosa en España*, núm. 1, gener 1896, p. 2.

“PRIMERA PARTE

Reglas generales para la música que ha de usarse en las funciones eclesiásticas

Art. 2º. Tal es el canto gregoriano, que la Iglesia mira como verdaderamente suyo, y es, por lo tanto, el único que adopta en los libros litúrgicos aprobados por ella.”⁸⁰

Amb la finalitat de recuperar aquesta tradició del cant eclesiàstic genuí, es publicarien una sèrie de tractats dedicats al seu aprenentatge. A Espanya destacà el del religiós agustí Eustaquio de Uriarte: *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano*, publicat el 1891. Tanmateix, l'Església no rebutjava el cant polifònic -a diferents veus- i el cromàtic -a una veu però allunyat de l'estètica gregoriana- sempre i quan tinguera aquestes determinades característiques:

“Art. 1º. Toda composición musical informada por el espíritu de las funciones sacras que la acompañan, correspondiendo religiosamente al significado del rito y de las palabras, mueve a devoción a los fieles, y por esto es digna de la casa de Dios.

Art. 3º. [...] el canto polifónico, como también el canto cromático, siempre que tengan dichas dotes, pueden convenir a las funciones sagradas.”⁸¹

El fet d'haver de correspondre la paraula al rite, obligava a extraure els textos cantats dels llibres eclesiàstics o d'aquells aprovats formalment per l'Ordinari.⁸² Entenent-se, clar està, que aquests textos s'adequaven als diferents moments del rite litúrgic. És per açò perquè el llatí s'erigia en la llengua de cant per excel·lència, podent-se emprar la llengua vulgar en determinades funcions com ara els novenaris o en composicions com per exemple els himnes.⁸³ Les obres que s'acoblaven als trets del Reglament provenien de compositors que estaven en la línia de Palestrina (1525-1594) i d'aquells que tenien avalades composicions com a vertaderament sagrades. Coincidien aquests en què eren en la seua major part italians:

“Art. 4º. En el género polifónico se reconoce digna de la Casa de Dios la música de Pedro Luis de Palestrina y de sus buenos imitadores; como para la música cromática se reconoce digna del culto divino aquella que ha sido transmitida hasta nuestros días por

⁸⁰ “Reglamento para la música religiosa, compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en sus reuniones ordinarias de Junio de 1894”, *La música religiosa en España*, núm. 1, gener 1896, pp. 3-5, p. 3. Aquest Reglament també es pot consultar al *Boletín Musical*, València, núm. 48, 30/12/1894, pp. 367-368.

⁸¹ *Ibidem*, p. 3.

⁸² Jerarquia eclesiàstica que posseeix el poder ordinari: el papa, els bisbes residencials, els abats *nullius* o bé, en cas de vacant, els vicaris generals, els administradors apostòlics, els vicaris i prefectes apostòlics i, finalment, els superiors majors dels ordes religiosos clericals exempts. Citat a l' *Enciclopèdia Catalana* en <http://www.enciclopedia.cat/cgi-bin/CercaGEC3.exe?APP=CERCAPAR&PAG=0001&PAR=ordinari>.

⁸³ CHAMINADE, E.: “La música religiosa tal como la quiere la Iglesia”, *art. cit.*, p. 1.282.

acreditados maestros de varias escuelas italianas y extranjeras, y especialmente por los maestros romanos cuyas composiciones han sido alabadas muchas veces por la autoridad competente como verdaderamente sagradas.”⁸⁴

Es rebutjava alhora:

“Art. II.º [...] ejecutar en la Iglesia, aunque sea una mínima parte de óperas teatrales, de piezas propias de bailes de cualquier género, como Polkas, Walses, Mazurcas, Rondós, Schotisch, Varsovianas, Cuadrilas, Galopas, Contradanzas, Lituanas, etc. etc., de cosas profanas, como himnos nacionales, canciones populares, amatorias, burlescas, romanzas, etc. etc.”⁸⁵

Els assistents a la litúrgia perdien d’aquesta manera l’oportunitat d’escoltar les composicions dels gèneres enumerats, amb la qual cosa, la difusió d’un repertori musical culte passava a estar en mans d’orquestrs i bandes que l’interpretaven en concerts i no en les capelles de música. Es perdia així l’ocasió d’educar musicalment un públic que tal volta no tinguera l’oportunitat o no experimentara l’interés d’acudir als diferents concerts que es realitzaven en l’època. Perquè la litúrgia atreïa aleshores un ingent nombre de persones que al mateix temps que oraven, escoltaven les obres dels més afamats compositors. En 1894 la frugalitat musical dominaria els rites. Pel que fa a l’ús dels instruments en els temples, el Reglament es mostrava més estricte:

“Art. 9.º ...severamente prohibida toda música vocal o instrumental de índole profana, especialmente la inspirada en motivos, variaciones y reminiscencias teatrales.” (A més) Art. 6.º [...] El acompañamiento instrumental debe sostener decorosamente el canto y no ahogarlo. En los preludios e interludios, así el órgano como los instrumentos, conserven siempre el carácter sagrado que corresponde al espíritu de la función.”⁸⁶

Alhora s’exigia una òptima execució de les peces musicals:

“Art. 12.º Se veda la improvisación “a fantasía” en el órgano a todo el que no lo sepa hacer convenientemente; esto es, de modo que se respeten, no sólo las reglas del arte musical, sino también las que favorecen la piedad y el recogimiento de los fieles.”⁸⁷

Amb tot, no es volia desterrar definitivament l’orquestra dels temples. El Reglament de 1894 que estem analitzant no esmenta cap prohibició al respecte. Ara bé, és cert que eren els bisbes de cada diòcesi els qui podien suprimir-la. I així, segons la publicació *La música religiosa en España*, ho havien fet un gran nombre de bisbes

⁸⁴ “Reglamento para la música religiosa...”, *art. cit.*, p. 3.

⁸⁵ *La música religiosa en España*, núm. 19, juliol 1897, p. 303.

⁸⁶ “Reglamento para la música religiosa...”, *art. cit.*, pp. 3-4.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 4.

italians. No obstant això, el reglament sí que prohibia determinats instruments que considerava no eren apropiats per als rites religiosos:

“Art. 12.º Se prohíben los instrumentos demasiado ruidosos, como los tambores, el bombo, los platillos y otros, lo mismo que los instrumentos propios de los artistas foráneos, y el *piano-forte*. Las trompetas, sin embargo, las flautas, los timbales y otros instrumentos de esta especie que fueron usados por el pueblo de Israel para acompañar las alabanzas del Todopoderoso, los cánticos y los salmos de David, permítense con la condición de que se usen con habilidad y moderación, especialmente cuando se canta el *Tantum ergo* en el acto de la bendición del Santísimo Sacramento.”⁸⁸

Respecte de la presència de bandes de música en els temples, el Reglament es mostra igual de vague que amb les orquestres. Tot i que no es prohibeix la presència d'aquestes agrupacions musicals -que de nou queden a mercè de l'Ordinari- les publicacions periòdiques dedicades a la música religiosa les titlla de “destructores del vertader sentiment religiós” més encara que les orquestres:

“[...] En lugar de calma y recogimiento engendran con demasiada frecuencia el ruido y la disipación. Por lo general, los individuos de tales corporaciones no toman ninguna parte efectiva en las ceremonias del culto. [...] Además, ¡qué repertorio usan esas Corporaciones! Casi siempre fantasías sobre motivos de la ópera más en boga, y aun así puede uno considerarse afortunado cuando la elección de temas no atenta directamente a las conveniencias más elementales, y no ultraja las creencias de nuestra Santa Religión.”⁸⁹

La manera d'aconseguir que totes aquestes indicacions referides a les orquestres, bandes i cors es compliren, era implicant a tot l'escalafó eclesiàstic. S'evitava així que cada bisbe donara cabuda en la seua diòcesi a diferents tipus de compositors i obres i que per tant no hi haguera unitat visible al voltant de la celebració dels rites eclesiàstics:

“SEGUNDA PARTE

Instrucciones para promover el estudio de la música sagrada y para evitar los abusos

I. Siendo la música sagrada parte de la liturgia, se recomienda a los Reverendísimos Ordinarios que tengan cuidado especial y den prescripciones oportunas sobre ella, especialmente en los Sínodos diocesanos y provinciales, pero ajustándose siempre a este Reglamento.

III. Vigilen mucho los Reverendísimos Ordinarios sobre los Párrocos y Rectores de iglesias, para que no permitan ejecuciones musicales contrarias a las prescripciones de este

⁸⁸ “Capítulo V. Orquesta”, *La música religiosa en España*, núm. 35, novembre 1898, pp. 172-175, p. 173.

⁸⁹ “Capítulo V. Charangas y bandas”, *La música religiosa en España*, núm. 36, desembre 1898, pp. 186-187, p. 187.

Reglamento, valiéndose según su arbitrio y prudencia, de las penas canónicas contra los desobedientes.”⁹⁰

Els Ordinaris a més, controlaven les publicacions de música sagrada i eren els encarregats de fer complir a tots els clergues l'obligació d'estudiar cant, i a aquells que mostraven una particular disposició, l'orgue. Sempre, clar està, seguint els llibres aprovats per la Santa Seu.⁹¹

El Reglament de 1894, tot i que plenament acceptat per la major part dels cercles eclesiàstics va estar rebutjat per part d'alguns crítics musicals pel seu caràcter estricte. El fet de no admetre determinats instruments, així com de restringir l'ús d'orquestres i de bandes en els temples, seria allò que més durament es combatria:

“[...] Dícese que la orquesta debe proscribirse del templo como profana, y sólo hacer uso del órgano. ¿Pues qué, acaso no es el órgano el conjunto de todos y cada uno de los instrumentos de que se compone la orquesta, y en tanto reconocemos su excelente construcción en cuanto más imitan sus registros a aquella? ¿Son los instrumentos la causa de la profanidad o la clase de música que con ellos se ejecuta? A propósito del órgano. Los enemigos de la orquesta en las iglesias deberían fijarse en lo muchísimo que hay que reformar en materia de órganos...”⁹²

De la mateixa manera es criticaria la utilització de la música d'antany d'escassa riquesa i per tant es veia com a una exageració només permetre aquest tipus de composicions:

“...no se juzga digno de la casa de Dios, pretendiendo retroceder al uso de los pobres procedimientos de siglos anteriores, porque aquellos compositores no habían adelantado más, aduciendo para ello que los fieles en el templo se distraen al oír buena música, entonces deberían también desterrarse del culto católico los objetos de valor arriba mencionados, puesto que también podría ser esto un motivo de distracción para el cristiano...”⁹³

Aquests comentaris adduïen que si bé s'havien de desterrar dels temples les obres profanes i indignes, no calia per a aconseguir-ho recórrer als extrems de prohibir quasi la música instrumental de l'Església, tret de l'orgue. S'apel·lava així a la racionalitat per acometre els desitjats canvis en la música religiosa:

⁹⁰ “Reglamento para la música religiosa...”, *art.cit.*, pp. 4-5. p. 3.

⁹¹ “Reglamento para la música religiosa, compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos en sus reuniones ordinarias de Junio de 1894”, *Boletín Musical*, València, núm. 48, 30/12/1894, pp. 367-368.

⁹² SOSTENIDO: “La música en nuestros templos”, *Boletín Musical*, València, núm. 145, 10/02/1898, pp. 1.135-1.136, p. 1.135.

⁹³ *Ibidem*, p. 1.135.

“Fuera exageraciones: fijense las cosas en su verdadero terreno, y con ayuda de Dios, para quien todo sea tributo de alabanza y adoración, procuremos implantar en la casa del Señor la tan deseada y racional reforma de la música religiosa.”⁹⁴

Amb tot, aquest debat reformista de restablir el vertader cant gregorià i recuperar la polifonia clàssica del segle XVI, sumat a la preocupació per l'allunyament d'elements que transportaven el fidel als espais profans, teatrals o dels salons, s'acreixeria en 1903. En novembre d'aquell any, el pontífex Pius X “de *motu proprio* y ciencia cierta” publicà una mena d'instruccions al voltant de la música sagrada que porten per títol: *Tra le Sollecitudini* i que van significar el motor decisiu per a la reforma de la música sagrada en tota l'Església.⁹⁵ Els autors consultats veuen com a Espanya hi havia un bon clima receptiu als corrents renovadors del *Motu Proprio* -pensem que ja abans s'havia promulgat en 1894 per Lleó XIII el Reglament que hem analitzat anteriorment i que marcarà les pautes del devindre musical de les esglésies-. En ell ja apareixen temes que Pius X repreneu de manera més rotunda, clarificant-los en uns casos, ampliant-los en altres i atorgant-los validesa i obligatorietat per a tota l'Església universal.⁹⁶ La música sagrada es considerava en *Tra le Sollecitudini* part integrant de la litúrgia i, per tant, compartia la seua finalitat:

”1. [...] (1a) cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.”⁹⁷

D'acord amb aquest primer principi, la música sagrada complia doncs, la funció d'una exegesi sonora de la paraula que tractaria de comentar, o millor suggerir a través dels sons, els misteris que la pròpia litúrgia evoca fonamentalment amb la paraula.⁹⁸ Per a aconseguir-ho, les composicions musicals havien de tenir determinats trets que les feren aptes per a aquesta funció:

⁹⁴ SOSTENIDO: “La música en nuestros templos”, *art. cit.*, p. 1.135.

⁹⁵ GREGORI, J.M.: “¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al Motu Proprio de San Pío X”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, núm. 1, 2004, pp. 467-480, p. 467.

⁹⁶ VIRGILI, M.A.: “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, núm. 1, 2004, pp. 23-39, p. 35.

⁹⁷ El *Motu Proprio* de Pius X es pot consultar en la seua totalitat a: www.vatican.va/holy_father/pius_X/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html

⁹⁸ GREGORI, J.M.: “¿Se puede legislar sobre el arte?...”, *art. cit.*, p. 469.

“2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, conviene a saber: la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la *universalidad*. Debe ser *santa* y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes. Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos. Mas a la vez debe ser *universal*, en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena.”

Aquestes característiques mostren no poques dificultats a l’hora de ser analitzades, i més encara quan s’intenten aplicar a les composicions que es realitzen per als rites eclesiàstics. L’expressió “debe ser santa” allunyava totes aquelles obres que tingueren reminiscències profanes, fins i tot en la manera d’interpretar-se. Qüestió aquesta altament delicada perquè molts compositors que dedicaren bona part de la seua producció a peces profanes també en van compondre altres com ara misses o rèquiems d’evident temàtica religiosa. És el cas de Brahms, R. Strauss o Puccini i la seua *Misa para cuatro voces y piano* (1880) o la *Salve Regina* per a veu i piano o harmònim (1883).

El fet que deguera tenir bondat en les formes, s’aplicava perquè estiguera en consonància amb la pròpia sacralitat de la litúrgia. I allò més important, la música havia de ser *universal*. En aquest sentit seria el llatí -entés com a llengua universal vehiculadora de la litúrgia- el que s’imposaria en les obres musicals. No obstant, ja ho venia fent des del Reglament de 1894 com hem vist abans. Encara que com el *Motu Proprio* indica, les formes particulars de cada nació podien estar presents subordinades, això sí, a la total comprensió per part de la resta de catòlics.⁹⁹ Així, el gènere que millor admetia els trets de santedat, bondat i universalitat era el cant gregorià:

“3. Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

⁹⁹ SUÑOL, E.: “La reforma de la música en la Iglesia”, *Revista Musical Catalana*, núm. 2, febrer 1904, p. 27.

Por estos motivos, el canto gregoriano fue tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano. Así pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto;”

La projecció de les qualitats del cant gregorià en els gèneres de la música sacra es deu veure a partir de la participació del seu esperit en la pròpia gestació. Les composicions musicals tindran més o menys “universalitat”, en funció de si estan més o menys inspirades en la forma del cant gregorià; que clar està, empra el llatí com a llengua vehicular. Una altra de les disposicions d’aquesta normativa papal d’ampla repercussió en els temples, va ser la prohibició de què cantaren dones en els cors de totes les esglésies -excepte en les dels convents de religioses i en els oratoris dels col·legis femenins-. Així s’especificava en el *Motu Proprio*:

“13. Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser de niños, según uso antiquísimo de la Iglesia.”

Aquesta prohibició va portar a les esmentades agrupacions a desenvolupar la seua tasca musical fora de l’Església, però lligada sempre al calendari litúrgic: Nadal, Reis, festes patronals, etc. Els cors femenins es faran presents d’aquesta manera a la vida musical civil sense perdre la seua gènesi religiosa.

Pel que respecta a la música instrumental, el *Motu Proprio* es mostrà també estricta i prohibí l’ús de determinats instruments en el temple, així com la presència de “las llamadas bandas de música”. No obstant això, en ocasions, podien haver instruments de vent que en tot cas tocarien de manera semblant a un orgue:

“19. Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes.

20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire, que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto, con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano.”

Estava permesa l'existència de bandes de música en les processons sempre i quan les obres que executaren no foren profanes i es limitaren a un mer acompanyament d'himnes o càntics que executara el cor pertinent:

21. En las procesiones que salgan de la iglesia, el Ordinario podrá permitir que asistan las bandas de música, con tal de que no ejecuten composiciones profanas. Sería de apetecer que en tales ocasiones las dichas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

Sembla complicat que en totes les diòcesis es pogueren portar a terme aquestes regles; i és per aquest motiu pel qual l'aplicació de les normatives del *Motu Proprio* fou desigual. Ara bé, arran d'aquestes disposicions s'organitzaren en les diòcesis espanyoles Comissions de Música Sacra amb la finalitat de vetlar pel bon compliment dels dictats de l'encíclica. A l'ombra també del debat al voltant dels trets de la música en els temples, s'organitzarien congressos de música sagrada que es celebraren a Valladolid (1907), Sevilla (1908), Barcelona (1912) i Vitòria (1928).¹⁰⁰

Si com s'observa, el segle XX començà promulgant una estricta normativa en matèria de música religiosa, a mitjan d'aquest segle i amb les noves regles del Concili Vaticà II aquestes disposicions s'alteraren. El llatí deixà de ser la llengua vehicular dels cultes i en el seu lloc es començaren a emprar les llengües pròpies de cada territori. Així, la música perdia la seua universalitat que tant en boga havia estat amb la recuperació de l'estil de cant gregorià, que aquest es veuria substituït per una sèrie de repertoris de desigual qualitat. En aquest sentit, només l'orgue continuaria essent considerat com a portador del so sacre per excel·lència.¹⁰¹

Concloent aquest apartat dedicat a la música que s'interpretava a les diferents institucions eclesiàstiques en l'època decimonònica, veiem com les capelles han protagonitzat fondes transformacions en el seu devindre. Si a principi del segle XIX s'erigiren com un dels principals espais de formació, interpretació i difusió musical, a mitjan del mateix segle es començava a criticar per part de músics i de la pròpia Església el camí que prenien. Una deriva que estava marcada per la cada vegada més freqüent presència d'un repertori de continguts i formes profanes. De ser un component que afavoria l'elevació de l'esperit durant la litúrgia, la música havia passat a ser interpretada en els temples com si d'un element d'oci es tractara. Al respecte, sovint

¹⁰⁰ MARCO, T.: *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, 1983, p. 104.

¹⁰¹ GREGORI, J.M.: "¿Se puede legislar sobre el arte?...", *art. cit.*, p. 475.

s'escoltaven fragments d'obres de música escènica -fonamentalment òperes en italià- que molts crítics van veure com perjudicials a l'hora d'acompanyar el rite litúrgic. Per aquest motiu, serà en l'època decimonònica quan s'aprecie de quina manera el repertori es convertia en una mena de lligam entre l'espai musical civil i el religiós que facilitava el transvassament d'intèrprets entre ambdós.

L'estudi de les capelles de música va, però, més enllà de la mera funció musical i esdevé reflex de la crisi que la institució eclesiàstica sofria a l'Espanya del segle XIX. La Guerra de la Independència amb la seua minva d'efectius, les diferents desamortitzacions, així com el corrent secularitzador fruit del liberalisme polític que s'imposaria, retallaren el poderiu social, polític i econòmic d'aquesta institució. Indirectament, també les capelles van haver de reconfigurar-se atenent a uns pressuposts exiguus que impulsaren l'eixida de molts músics que passaren a engrossir les files d'agrupacions de caire civil sorgides en l'època. Les bandes, orquestres i xicotetes agrupacions instrumentals es van nodrir d'un ingent nombre de músics que ja no podien guanyar-se la vida tocant solament en les capelles; més encara quan a partir de 1851 el Concordat signat pel govern i la Santa Seu prohibia a aquells que no foren clergues realitzar tasques de beneficiats.

Alhora s'assisteix al declivi de l'Església com a centre educatiu i a l'augment d'acadèmies, escoles municipals i associacions que, com posteriorment veurem, van agafar el testimoni d'aquesta en la docència musical. De la mateixa manera, el segle XIX veurà créixer un espai musical en l'àmbit civil que passarà a fer-se càrrec -en forma de recitals i concerts- de la divulgació musical entre un cada vegada més nombrós públic. Tot com veiem íntimament lligat a l'interés que la música despertà en la puixant burgesia i en les classes populars.

El declivi de les capelles de música s'accentuaria a partir de 1894 i més encara en 1903 quan des del Vaticà van realitzar-se unes instruccions que abordaven el tipus de música que devia sonar a les esglésies, excloent tot allò que fóra profà, de gust teatral o impropri d'un rite eclesiàstic. El Reglament de 1894 anava adreçat a les diòcesis italianes, encara que fou acollit positivament per altres, com hem vist per al cas espanyol. El *Motu Proprio* en canvi, es feia extensiu a tota la catolicitat per estar concebut com a encíclica papal. Aquest document prohibia la presència en els cors i capelles de música de les dones, així com també descartava del temple bandes i orquestres. Tots aquests grups que deixaven de tenir cabuda en una litúrgia que només

considerava apte per a ella l'estil del cant gregorià, passaren a ampliar la vida musical de les ciutats. Els inicis del segle XX veuen doncs, com la música civil es convertí en el motor de la vida musical espanyola superant aquella que es desenvolupava als temples. Però, que no obstant, s'havia embegut de l'activitat d'aquestes perquè tot plegat havia compartit intèrprets i repertori.

CAPÍTOL 2

MÚSICA A L'EXÈRCIT

“Un pueblo que sabe cantar como el pueblo francés,
es un pueblo invencible.
Yo pienso que *La Marsellesa* gana por sí sola
más batallas que las más formidables máquinas guerreras”
COLOMBINE¹

La música va estar present en els diferents cossos que composaven l'exèrcit en l'època decimonònica que estudiem. Allò que cal esbrinar, i així ho farem en aquest capítol, són els seus inicis i la posterior materialització en forma de músiques.² Per tal de respondre a la pregunta del perquè es van incloure bandes de música en l'exèrcit disposem de fonts primàries i de diferents estudis aproximatius que, analitzats, ens possibilitaran endinsar-nos en una de les manifestacions musicals menys estudiades.

Un altre dels objectius del present estudi és fixar-nos en quines van ser les principals funcions que complien les bandes militars. La crítica musical apunta que des del segle XVIII els països europeus consideraren la música com a part integrant de desfilades i festes i com a apta per a la guerra.³ Es distingeixen d'aquesta manera dues funcions que veurem reproduïdes durant tot el segle XIX: la lúdica i la purament militar. Serà en les activitats adscrites a l'oci i l'entreteniment on més ens detindrem, perquè és

¹ COLOMBINE: “Halagos”, *Harmonia*, núm. 9, setembre 1916, p. 6.

² En les publicacions decimonòniques aquest serà el mot emprat més sovint, tot i que la paraula banda s'utilitzarà també per referir-se a una mateixa realitat. D'igual manera nosaltres emparem de forma sinònima ambdós termes.

³ PATON, J.: “Divulgación musical. Orígenes de las bandas militares”, *Harmonía*, Madrid, juliol-desembre 1954, pp. 12-15, p. 13.

a partir d'elles quan podrem establir nexes amb el context musical decimonònic circumscribit a l'àmbit d'allò civil.

De la mateixa manera que apuntarem la funcionalitat de les bandes, també serà important abordar el repertori que interpreten i que estarà format per unes obres que lluny de centrar-se solament en les necessitats de la vida militar, es diversificarien atenent a la dimensió lúdica de les músiques. De nou trobem un vincle entre aquestes agrupacions militars i d'altres com orquestres, bandes civils o cors que paral·lelament també funcionarien en el segle XIX. L'estudi del repertori, a més, ens aproparà a la faceta educativa i divulgativa que van desenvolupar les bandes en l'exèrcit que fan que el seu devindre es mescle en l'activitat musical civil i per tant resulte bàsica la seua anàlisi en aquesta tesi.

Tanmateix, començarem l'apartat contextualitzant l'exèrcit dintre de l'època decimonònica on va viure una convulsa trajectòria. L'establiment de la monarquia borbònica a Espanya suposà una reorganització de l'estament militar, sobretot a partir de 1768 essent rei Carles III. En aquesta data es van publicar una sèrie d'ordres que si bé no modificaren l'essència de l'exèrcit, sí que introduïren novetats de procedència prusiana. Un nou sistema de tàctica, instrucció i disciplina en serien algunes d'elles. Amb tot, l'antiguitat continuava essent bàsica per accedir a càrrecs i la noblesa mantenia els seus privilegis. A més a més, la política centralista dels Borbó reforçà el caràcter d'"exèrcit reial" sota l'autoritat del monarca.⁴ D'aquesta època és també el sistema de reclutament anomenat de quintes, que no suplia el de leues i voluntaris, però, que es realitzava mitjançant un sorteig. Tanmateix, tardaria un temps en fer-se cada any i en portar-se a terme sense dificultats. D'igual importància seria aleshores el fet que l'oficialitat rebera informació científica i tècnica i la creació de cossos d'infanteria i cavalleria lleugera adaptats a les noves formes de guerra que es produïen.

Nogensmenys, en l'època del reformisme il·lustrat es continuaria assistint a la venalitat de càrrecs que provocava una excessiva presència d'oficials vinguts de la noblesa adinerada, l'alta burocràcia i la puixant burgesia comercial que veia en la pertinença a l'escalafó militar una excel·lent forma d'ascens social.⁵ A finals del segle XVIII els il·lustrats advocaven per millorar la disciplina i la quantitat i qualitat de les

⁴ RUIZ TORRES, P.: *Reformismo e Ilustración*, volum 5 de FONTANA, J. i VILLARES, R. (dirs.): *Historia de España*, Barcelona, Crítica / Marcial Pons, 2008, p. 459.

⁵ *Ibidem*, p. 460.

tropes, i criticaven l'excessiu preu que la Hisenda devia pagar per l'alt nombre d'oficials procedents, majoritàriament, d'aquesta compra de càrrecs.

Una altra novetat de l'exèrcit borbònic en la qual centrarem la nostra anàlisi, fou la presència de músiques. Els estudiosos veuen en la França napoleònica el moment d'inflexió de l'art musical en l'estament militar perquè és aleshores quan es generalitzaria el seu ús. En aquesta època les bandes militars es convertiren en veritables organismes adscrits a l'exèrcit.⁶ La Revolució Francesa de 1789 esdevé clau de volta per explicar l'interès de la música dintre dels diferents cossos de la institució militar. I ho és perquè arran d'aquest esdeveniment començaren a celebrar-se festes massives a l'aire lliure amb l'objectiu polític d'unir als ciutadans emocionalment a la pàtria i a la llibertat i igualtat republicanes. En elles la música estava present i adquiria una importància cabdal; no en va, la interpretació musical en grans grups esdevenia l'activitat més procliu per aunar sentiments.⁷

Tota aquesta tradició musical unida a una voluntat patriòtica, caracteritzarà la França posterior a 1789. Una dada corrobora la massiva presència de bandes a l'exèrcit després de la Revolució: si abans d'aquest esdeveniment una agrupació musical tenia una dotzena de músics, a partir d'aleshores el nombre ascendeix a vint-i-set i fins i tot a trenta-sis.⁸ Música i exaltació del sentiment patriòtic es lligarien inextricablement, més encara en una institució que desaparegut l'Antic Règim es nacionalitzarà. Amb tot, l'esplendor de les músiques militars arribaria en 1792 amb la fundació de l'Escola de Música de la Guàrdia Nacional francesa que serviria de model a la resta d'exèrcits europeus.

Pel que fa a Espanya, la primera localització documentada de músiques militars es fa en una exhibició aerostàtica en el Sitio del Buen Retiro a Madrid. La prova més primerenca que ens ha arribat remet a una funció lúdica de les bandes, com així ho indica el repertori i l'objectiu de divertir els assistents:

⁶ L.L.: "La música militar a través de los siglos", *Harmonia*, Madrid, núm. 1, gener 1916, pp. 9-10, pp. 9-10.

⁷ REICHARDT, R.: *La Revolución Francesa y la cultura democrática*, Madrid, Siglo XXI, 2002, pp. 250-251.

⁸ L.L.: "La música militar a través...", *art. cit.*, pp. 9-10.

“Está dispuesta para hacerla lo más divertida que sea posible, el que asistan las bandas de los tres Regimientos que están de guarnición en esta plaza, que tocarán, juntas y alternativamente, alegres marchas y sonatas que hagan variado el festejo.”⁹

Efectivament, la major part d'autors afirmen que és a finals del segle XVIII quan podem parlar de l'existència de vertaderes bandes militars a Espanya composades per músics amb formació, que interpretaven obres expressament realitzades per a elles. La utilització en aquestes peces de l'oboé, el clarinet, el baix, el bombo i els platerets, seria una altra dada rellevant per considerar l'època divuitesca com la de la formació de les músiques militars.¹⁰ Tanmateix, no hem de pensar que estem davant d'unes agrupacions reglamentades i amplament exteses. A finals del segle XVIII la presència musical en l'exèrcit a Espanya es reduïa més bé a agrupacions creades particularment per les diferents unitats d'aquest i no serà fins a 1875 quan s'unifiquen per Reial Decret els reglaments de les músiques en els regiments.¹¹ Així que fins a l'últim terç del segle XIX és complicat conèixer amb exactitud la seua composició.

Sembla no obstant, que serien agrupacions molt menudes formades per percussió, dos oboés, dos clarinets, dos trompes i dos fagots, que posteriorment s'ampliarien donant cabuda a una flauta, una o dos trompetes i un contrafagot.¹² Per tant, serà ja en el segle XIX quan assistim a la consolidació de les músiques a Espanya. Tot en un context de profunda transformació del cos militar que, després del col·lapse de la monarquia en 1808, havia reemplaçat la vella institució militar borbònica per un nou exèrcit nacional fruit de la creació de la guerrilla.¹³ A més d'aquest canvi que al llarg del segle conduiria a la democratització social del cos d'oficials i a la superació de l'arcaic sistema estatal, la Guerra de la Independència deixaria també empremta en el camp musical.

Els qui han dedicat la seua investigació a l'anàlisi de la música en l'exèrcit a Espanya, estan d'acord a afirmar que, si bé ja hi havia músiques als cossos militars, la presència de guarnicions franceses al territori esdevingué una mena de punt d'inflexió en la seua organització. Perquè la composició de les plantilles, la varietat instrumental, la qualitat en la interpretació que posseïen va influenciar les seues homòlogues

⁹ *Diario de Madrid*, 11/08/1792 citat a FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar de España*, Ministerio de Defensa, 2000, p. 119.

¹⁰ PATON, J.: “Divulgación musical...”, *art. cit.*, p. 13.

¹¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 131, 11/05/1875, p. 393.

¹² FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar...*, *op. cit.*, p. 134.

¹³ FUENTES, J.F.: “Ejército”, a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 263-268, p. 263.

espanyoles.¹⁴ Amb tot, aquest model es consolidaria a poc a poc. Una de les causes que s'addueixen per explicar el lent procés, serà la peculiaritat de la guerrilla. El fet que en 1808 es desenvolupara un mode d'acció que tenia en l'emboscada la seua màxima expressió i originalitat, propicià que el silenci fóra el millor aliat dels plans de guerra. Contràriament, la música exigeix d'un combat regular de grans masses de soldats i formacions, tàctiques bèl·liques que en el segle XIX espanyol sofriren una minva considerable davant l'experiència guerrillera i els atacs per sorpresa i per tant, silenciosos. Tanmateix, no seria correcte menysprear o reduir a un element marginal la presència de bandes en l'exèrcit en combat. Precisament aquest fet ha estat el més qüestionat.¹⁵ Són útils o no les bandes en l'exèrcit, més encara quan aquest es troba en una contesa? La pregunta va estar d'actualitat en les publicacions musicals periòdiques a partir de mitjan del segle XIX. Serà per tant convenient una anàlisi acurada que palese quines eren les funcions de les bandes militars durant l'època decimonònica. En aquest sentit, i per la seua importància, nosaltres n'hem assenyalades dues: la funció lúdica i la militar.

LA FUNCIO MILITAR DE LES BANDES DE MÚSICA A L'EXÈRCIT

Pel que fa a la funció militar, la música es considerava necessària per marcar el ritme en les desfilades, per insuflar valor patriòtic i per entretenir els soldats en la guerra. Seguint aquesta idea, el músic i compositor Asenjo Barbieri s'expressava així en 1893 sobre la utilitat de les bandes en un exèrcit en temps de guerra:

“Lo que permite considerarlo ante todo com un arte (el musical) eminentemente útil, es la soberana facultad que posee de despertar los sentimientos belicosos, de excitar el valor, de inspirar a todos los que combaten por la patria una noble emulación, un santo entusiasmo, sustituyendo en ellos al temor del peligro, a la idea de la muerte, a todas las vagas y funestas preocupaciones...”

¹⁴ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar...*, op. cit., p. 135.

¹⁵ BELTRÁN, J.M.: “Músicas militares”, *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 8, 15/11/1863, pp. 1-2, p. 1.

No només però, es ressaltava la funció d'exaltar patriòticament el soldat, sinó que també en un context bèl·lic s'assenyala el fet de ser aprofitada per comunicar en les maniobres les veus de comandament mitjançant els diferents tocs existents, per realitzar combinacions estratègiques, per regularitzar el ritme de les marxes o per fer menys angoixosos els desplaçaments.¹⁶ Fins i tot s'arribà a dir que la música havia exercit sovint una decisiva influència en grans victòries.¹⁷ Al respecte, es va posar l'exemple de la Guerra d'Àfrica i el paper que els músics havien desenvolupat en ella:

“Y no se nos diga que la música no presta servicios, pues más de un campo de batalla ha sido regado con su sangre, y más de uno de sus individuos ostenta cruces en su pecho, ganadas lidiando por su patria en la pasada guerra de África.”¹⁸

La guerra, ocorreguda entre 1859 i 1860, s'originà pels conflictes territorials entre Espanya i les tropes rifenyes respecte de Ceuta, Melilla i altres enclaus insulars en disputa. La contesa, emmarcada en la política exterior de prestigi que portà a terme el govern de la Unió Liberal d'O'Donnell, assolí un fort impacte en l'opinió pública i alimentà una exaltació nacional que ja s'havia encés en la Guerra de la Independència.¹⁹ És per això que el triomf davant dels rifenys reforçaria l'exèrcit espanyol que es concebia en l'imaginari col·lectiu d'aleshores com un autèntic gresol de la nació liberal. Alhora, en moments de crisi social i buits de poder com ocorria en aquesta època, la seua imatge es reforçava com a garant de la llibertat i dipositari de la voluntat nacional.²⁰ La bona reputació de què gaudia després d'acabada la guerra d'Àfrica feia que fins i tot se'ls reconeguera a les bandes el seu mèrit en la contesa:

“A todas las músicas del ejército de África se las ha visto, siempre que formaban sus regimientos o batallones, ocupar el sitio que les correspondía por muy peligroso que este haya sido, alentando las masas con el toque de a la carga, [...]; en estas cargas, las músicas no abandonaban un momento sus respectivos batallones, llegando muchas veces los ataques personales, en cuyo instante dejaban el instrumento para coger el fusil de algún herido, [...] y algunas veces reunidos dos o tres más para recuperar algún prisionero, sin cuyo auxilio es bien sabida la suerte que le hubiera cabido. En la conducción de heridos al hospital de

¹⁶ ASENJO BARBIERI, F.: “Las músicas militares”, *Boletín Musical*, València, núm. 24, 31/12/1893, pp. 176-177, p. 177. La cita textual anterior prové de la mateixa font documental.

¹⁷ EL CONDE DE ESTEBAN COLLANTES: “Las músicas militares”, *Harmonía*, Madrid, núm. 1, gener 1916, pp. 6-7, p. 6.

¹⁸ “De las bandas de música del ejército”, *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 7, 09/11/1862, pp. 1-2, p. 1.

¹⁹ BAHAMONDE, A. i MARTÍNEZ, J.A.: *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 346.

²⁰ FUENTES, J.F.: “Ejército”, *op. cit.*, p. 265.

sangre, los músicos llegaban hasta los sitios más peligrosos a fin de recogerlos, llevándolos con el mayor cariño al lugar donde debían recibir la primera cura. [...]”²¹

No només, per tant, els músics limitaven la seua funció a entretenir els soldats en revetlles o a exaltar-los la moral mitjançant himnes o cançons patriòtiques, sinó que també participaven fora de les agrupacions, en el terreny de la batalla. En última instància, el fet d'exaltar aquesta tasca pretenia legitimar la presència dels músics en el cos armat. En altres paraules, la d'impedir que solament s'assenyalara l'activitat arengadora efectuada per les músiques, i que quedara menystinguda la seua tasca al si de la contesa que era allò que els apropiava a la resta de membres del cos militar.

No obstant això, en la guerra d'Àfrica també es va poder observar l'esplai que proporcionaven les músiques quan els soldats descansaven. L'exemple que hem extret és significatiu perquè ens aprofita per veure com efectivament en les bandes militars es barreja en el segle XIX la pura estratègia militar i l'art entés com a entreteniment. Una de les conseqüències d'aquesta mescla és de la riquesa interpretativa que aporten ambdues activitats

“Todas las fatigas del día (es refiere a l'experiència en la guerra d'Àfrica) no entibiaba en nada a los músicos su deseo de ser útiles en el ejército, y cuando llegaba la hora de la retreta tocaban aires nacionales, polkas y otros juguetes, que tenían por objeto distraer al soldado de la verdadera situación en que se encontraba, obteniendo el resultado que se buscaba: los soldados en las noches que el tiempo lo permitía, salían animados y alegres de sus tiendas a cantar y bailar, formando coros alrededor de la música hasta que el toque de silencio les imponía el deber de retirarse: al rayar el alba ya estaban otra vez las músicas dispuestas, y a pesar de las fuertes lluvias y los huracanes, tan generales en aquel país, a la señal de un cañonazo tocaban alegres y bonitas dianas.”²²

Els esmentats fragments apareguts en la premsa i dirigits a recolzar la tasca militar dels músics de les diferents guarnicions, s'inscriuen en un context de creixent qüestionament de les bandes que analitzem.²³ D'ahí que siguen tan taxatius a l'hora de defensar l'útil participació dels músics en l'exèrcit. La crítica venia en gran mesura de part de les autoritats del moment que no aprovaven les despeses que les músiques causaven en l'erari públic. L'Administració les veia com un luxe innecessari que sobrepassava les possibilitats del perenne endeutament d'aleshores:

²¹ BELTRÁN, J.M.: “Músicas militares”, *art. cit.*, p. 1.

²² *Ibidem*, p. 1.

²³ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar...*, *op. cit.*, p. 29.

“Como parecía regular y lógico de las mejoras aportadas a este cuerpo, el más lego hubiera creído que participaran las bandas de música que forman una parte integrante de este todo que se llama ejército. Pero en España la lógica es la mayor parte de las veces un artículo de lujo.”²⁴

En aquest sentit, una circular d'octubre de 1852 de la Direcció General d'Infanteria traslladava als caps dels cossos militars una Reial Ordre on les músiques i xarangues eren vistes com a “...poco conformes con los apuros del Tesoro”.²⁵ La solució que es donava era el retorn dels músics a les companyies de les quals havien eixit per agafar el fusell i reprendre el servici que per llei els pertocava.

A mesura però, que les guerres civils i finalment les colonials marcaven el devindre de la societat, l'economia i la política del segle XIX, la concepció negativa d'un exèrcit excessivament present en la quotidianitat d'aleshores s'aprofundia. La societat es feia ressò a mitjan de l'època decimonònica de l'alt cost econòmic, de la hipertròfia en l'escalafó militar i de la impopularitat del sistema de quintes. A tota aquesta antipatia de la societat per una institució antany considerada garant de l'estat liberal, s'ha d'afegir la perillosa propensió d'aquest a parlar en nom de la nació, ahora que desestabilitzava el seu devindre sovint.²⁶

Tots els elements esmentats -sobretot el que fa referència al dèficit pressupostari arrossegat des de la Guerra de la Independència de principi de segle- qüestionaven la tasca de les músiques al si de la institució militar. En ella les bandes eren considerades com una mena d'apèndix dintre de les diferents especialitats militars. És per aquest motiu perquè els músics no assolien els mateixos drets que els seus companys, tot i que en guerra solien compartir les mateixes obligacions. Les reivindicacions per aconseguir-los passava per l'assimilació del cos a la resta de l'exèrcit.

²⁴ *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 7, 09/11/1862, pp. 1-2, p. 1.

²⁵ FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar...*, op. cit., p. 110.

²⁶ FUENTES, J.F.: “Ejército”, op. cit., p. 264.

- El reconeixement de les músiques en l'exèrcit: l'assimilació

“¿Los azares, las fatigas y peligros de la guerra no son comunes a ambos,
y acaso las balas, el hambre y las epidemias tienen más respeto
al uniforme del músico que a los galones del oficial?”

TOLOSA²⁷

El fet de sotmetre's a uns deures militars per part dels músics prendrà més força quan en els diferents reglaments que afecten les bandes es reculla una Reial Ordre de 1877 on explícitament es diu que en cas de necessitat, els seus membres devien servir com a simples soldats.²⁸ És per aquest motiu perquè en el *Boletín Musical* d'afirmava en 1895 que tot i el progrés que els temps i la cultura artístic-musical havien assolit, la música seguia sense ocupar en l'exèrcit el lloc que li corresponia:

“...siendo si duda la única clase que en el mismo carece no solamente de todos aquellos privilegios que disfrutaban otras más afortunadas, sino que también de todo derecho que de suyo reclama la justicia, la equidad y la ley, que en la medida de lo justo debe equilibrar y armonizar todos los intereses, que bajo su amparo y a su sombra viven.”²⁹

Aleshores, els músics van dedicar bona part del segle a exigir els ascensos i els drets de què gaudien altres; no solament el cos militar pròpiament dit, sinó també altres cossos auxiliars:

“...la convivencia y la justicia reclaman para esos organismos tan esenciales y auxiliares del Ejército, una organización razonable y los derechos de asimilación que estando ya concedidos por las leyes a los capellanes, letrados, médicos, farmacéuticos, maestros armeros, profesores de equitación, veterinarios, brigadas topográficas, Cuerpo de Oficinas y otros, se debe conceder con no menor fundamento a los músicos militares [...] teniendo, en suma, todos los deberes anejos a la vida militar, sin disfrutar la mayor parte de las consideraciones y los derechos de sus compañeros de armas.”³⁰

La denúncia de la situació es va fer de diferents maneres, per exemple, mitjançant la premsa especialitzada o realitzant peticions al govern; tot per reformar una situació que s'arrossegava des dels inicis de la música en l'exèrcit. Així, es demanava tenir els mateixos ascensos que la resta de companys, el dret de viudetat, els beneficis que el

²⁷ TOLOSA: “De la música en el ejército”, *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 13, 21/12/1862, pp. 1-2, p. 2. .

²⁸ J.A.: “Músicas militares”, *Boletín Musical*, València, núm. 71, 15/12/1895, pp. 544-545, p. 545.

²⁹ “Militar. Músicas Militares”, *Boletín Musical*, València, núm. 49, 15/01/1895, p. 376.

³⁰ EL CONDE DE ESTEBAN COLLANTES: “Las músicas militares”, *art. cit.*, pp. 6-7.

Monte Pío concedia a tots els caps, oficials i assimilats de l'exèrcit, una jubilació d'acord amb allò treballat, equiparació de sou amb altres membres assimilats, etc.³¹ En definitiva, assolir un reglament orgànic just i racional que fera de les bandes espanyoles organismes dintre del camp militar amb una posició firme i segura.³²

D'entre tots els músics afectats, però, aquells que més denunciaren la situació d'inferioritat amb què se'ls tractava foren els anomenats músics majors. Aquests eren els encarregats d'assajar les bandes i de dirigir-les tant en el camp de batalla com en les desfilades o teatres on actuaven. Les queixes es succeïen perquè no podien beneficiar-se de les diferents lleis de reforma dels cossos militars que es decretaven i en les quals no apareixia la figura del músic.³³ Una de les denúncies que constantment trobem publicada a les revistes musicals del moment es referia al sou que percebien. Perquè per exemple, tot i que un director de banda fóra considerat un oficial, gaudia de condicions econòmiques inferiors a la resta de companys que compartien graó.³⁴ El motiu d'aquesta diferència el trobem en el fet que els directors de les bandes no tenien quinquenis ni anualitats, ni tampoc gaudien de la Creu i l'Ordre de Sant Hermenegild -que instaurada en el segle XIX premiava l'antiguitat dels oficials-³⁵ ni tenien situació de reserva. Aquestes diferències amb la resta de cossos auxiliars de l'exèrcit, feien que després de trenta o quaranta anys de servici, els directors s'emportaren una pensió de 225 pessetes mensuals, inferior a la de la resta d'oficials.³⁶ A més, tampoc podien pertànyer al Cos d'Invàlids al qual tenien accés tots els soldats independentment de la seua categoria.³⁷

En un altre ordre de coses, els músics majors gaudien d'escassa consideració social dintre de la institució militar. Per això les bandes havien de ser acompanyades per un oficial quan eixien a actuar fora del quarter:

“...hasta para salir la sección de música a una fiesta particular que diste cinco kilómetros del punto en que reside la guarnición, tiene que ir a las órdenes de un oficial (a

³¹ GARCIA, D.: “Las músicas militares”, *La Correspondencia Musical*, Madrid, núm. 82, 26/07/1882, p. 4.

³² “Militar. Músicas Militares...”, *art. cit.*, p. 376.

³³ En *El Heraldo de Madrid*, José Forns recolliria en l'article “Las aspiraciones de los músicos mayores” tot un seguit de reclams d'aquest col·lectiu demanant millores laborals. Els articles els publicaria també la revista madrilenya *Harmonia* en els números 52, 53 i 54 corresponents al mesos d'abril, maig i juny respectivament.

³⁴ SANSALVADOR, J.: “Músicas militares”, *Boletín Musical*, Córdoba, núm. 22, gener 1930, pp. 6-8, p. 7.

³⁵ PUELL DE LA VILLA, F.: *Historia del ejército en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 232.

³⁶ “Bandas militares. Músicos Mayores”, *Boletín Musical*, València, núm. 122, 30/06/1897, pp. 952-953, p. 952.

³⁷ DEL BREZO, J.: “La situación de los músicos mayores del ejército”, *Musical Hermes*, Barcelona, núm. 26, novembre 1930, p. 25.

veces casi un niño), como si un músico mayor, con cincuenta años de edad y treinta de servicios, tuviera alguna necesidad de la ayuda de un joven, muy simpático, muy buena persona, pero, naturalmente, muy inexperto.”³⁸

La conclusió a què moltes vegades arribaven els músics vists els guanys de pertànyer a les bandes militars, era el de tornar a agafar el fusell; és a dir, canviar les partitures de música pel llibre d’ordenances. Així ho expressa un crític musical -que signa amb el pseudònim de Petit- en una carta oberta al seu amic de la infantesa, el degà dels músics majors Carlos Pintado:

“Cuando en el año 56 ganaste por oposición la plaza de músico mayor del batallón cazadores de Alcántara, debías antes haber consultado con alguna maga lo que más te podía convenir para tu futuro porvenir, y seguramente que la hechicera, te hubiera aconsejado el cambio de los métodos de música por el libro de ordenanza, dando por resultado que hoy tendrías mayor categoría, mejor retiro, y sobre todo, en el desgraciado caso de que liquidaras con los mortales, tu esposa e hijos tendrían perfecto derecho a las pensiones marcadas por la ley de Monte-pío. ¡Cómo ha de ser!”³⁹

Nogensmenys, era el sou precari que es percebia allò que més motivava l’abandonament dels músics. El director i compositor contestà Justo Sansalvador, en el *Boletín Musical* de Còrdova ens il·lustra amb xifres quin era el sou d’un músic major després de la I Guerra Mundial:

“Antes de la Gran Guerra, un Capitán de la Escala activa en 26 años de servicio, cobraba (más o menos) lo mismo que un Músico Mayor. Hoy cobra más que un Músico Mayor -por término medio- 36.850 pesetas y ascendiendo solamente a Comandante el señor Oficial de la Escala activa ha cobrado 43.750 pesetas, más que un Músico Mayor. Y un Subalterno de la Escala de Reserva que en tiempos anteriores a la Guerra Europea, cobraba menos que un Músico Mayor, cobra hoy 15.850 pesetas más (en los mismos 26 años de servicio activo) que un Músico Mayor y sin que ascienda el Subalterno a Capitán, porque de ascender habríase de añadir unos centenares de pesetas más.”⁴⁰

Sansalvador treia a la llum pública una situació que ell mateix patiria a partir de 1925 quan ingressà per oposició en el Cos de Directors de Músiques Militars.⁴¹ Com s’observa doncs, la situació que vivien aquestes agrupacions en la segona dècada del segle XX no havia millorat gaire comparada amb aquella que a mitjan del segle XIX

³⁸ “Bandas militares. Músicos...”, *art. cit.*, p. 952.

³⁹ PETIT: “Músicas militares”, *Boletín Musical*, València, núm. 37, 15/07/1894, pp. 272-273, p. 272.

⁴⁰ SANSALVADOR, J.: “Músicas militares”, *art. cit.*, p. 7.

⁴¹ GALBIS LÓPEZ, V.: “Sansalvador Cortés, Justo”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 715-716, p. 715.

denunciaven les principals publicacions musicals de l'època. Cal doncs, tenir present aquestes condicions econòmiques per entendre quina fou durant el segle XIX la principal motivació dels músics militars per tocar en cafés o en altres agrupacions.

Diferents mesures legislatives marcarien el camí cap a l'assimilació que reclamaven els músics. La primera mesura legislativa que hem trobat d'aquestes característiques apareix publicada a la *Gaceta Musical de Madrid* l'11 de febrer de 1855 amb el títol de *Bandas Militares* i recull un decret expedit pel Ministeri de Guerra que dóna les claus d'una nova organització de les músiques militars. Aquest document, que respon a una demanda d'un músic major del regiment del rei, José Altamira, tenia com a objectiu corregir la situació dels seus companys. Mitjançant l'ordenament, els directors de les bandes, els músics que formaven les bandes, així com aquells que eren contractats per a determinats actes, aconseguien una millora en l'escalafó de l'estament militar. A partir d'aquesta data, els músics majors gaudirien, mentre estigueren servint, de la categoria de subtinent. De la mateixa manera, el decret fa menció als músics de contracta als quals atorga la categoria de sergents primers. Ara bé, tant aquests últims com els músics majors: "...no pueden usar los distintivos en dichos empleos, ni tener mando alguno sobre la tropa."⁴² El fet per tant, de no poder utilitzar els distintius que els corresponien per graó, feien dels músics militars una de les peces més febles de l'exèrcit. Una altra de les disposicions del decret feia referència a la jubilació, les condicions de la qual havien estat objecte de queixa en diferents periòdics musicals. A partir de 1855, quan els músics militars es jubilaren, tenien dret al retir de subtinent tots aquells que havien servit en l'exèrcit vint anys, i de tinent si ho havien fet trenta. Els músics de contracta gaudirien d'un retir de sergents.⁴³

Tot i l'esmentada normativa aplicada als membres de les músiques, no sera fins a 1875 quan, mitjançant un Reial Decret, es dicte la unificació dels diferents reglaments que organitzaven les músiques militars del moment. Així, a partir del darrer terç del segle XIX, les músiques passarien a estar formades per un músic major que actua com a director i per una plantilla de músics dividits en músics primers, segons, tercers i educands. En l'escalafó militar aquestes categories equivalien a:

“Artículo 3º. Los músicos primeros, segundos, terceros y educandos tendrán respectivamente el haber de sargentos primeros, sargentos segundos, cabos primeros y

⁴² “Bandas militares”, *Gaceta Musical*, Madrid, núm. 2, 11/02/1855, p. 12.

⁴³ *Ibidem*, p. 12.

soldados del cuerpo en que sirvan, pluses, cuando las circunstancias se abonen, ración de pan y devengos de utensilios de entretenimiento y vestuario.”⁴⁴

Pel que fa al sou que es percep en aquestes unitats, els músics majors cobrarien segons els anys de servici que tingueren. D’aquesta manera, durant els primers deu anys cobrarien 1.800 pessetes, els tretze següents 2.400 i des dels 25 anys de servici cap avant, 3.000 pessetes. Les places de directors serien les úniques que es proveïrien mitjançant una oposició. La resta de membres s’afegirien voluntariament a aquest cos. La llei assenyalava que tots ells estarien sota un ordenament de caire militar.⁴⁵ No pensem però, que aquestes prerrogatives equiparaven el col·lectiu en drets a la resta de membres de l’exèrcit. Com a exemple mencionarem l’article quart del Reial Decret de 1875 que deia així:

“Artículo 4º. Los músicos mayores para alojamientos, percibo de haberes y concurrencia a cualquier acto, serán considerados como últimos Alféreces.”⁴⁶

Consideracions com aquesta feien que la lluita per l’assimilació no es donara per conclosa, tot i que al llarg del segle XIX trobem millores en la situació dels músics de les bandes que analitzem. Una d’elles, la més cridanera potser, era aquella que feia referència al dret a l’hospitalització del músics militars en cas de ser ferits en guerra:

“...con motivo de haber dispuesto el Capitán General de Valencia que las estancias causadas en el hospital militar de Cartagena por el músico de contrata del regimiento de infantería Luchana, núm. 96, Eduardo García Santos fueran cargo a su sueldo, propone (el Ministro de la Guerra) que a los de dicha clase se les conceda la asistencia sanitaria como la disfrutaban otros que, sin ser puramente militares, siguen al ejército en las operaciones de campaña. [...] en operaciones militares, tienen derecho a la hospitalidad sin cargo, como la que se da a los sargentos primeros, cuya consideración gozan desde que se expidió el Real decreto de 30 de Diciembre de 1854; siendo así mismo la real voluntad que en tiempos de paz o normal, si llegaren a hacer uso de la hospitalidad por no poder atender en sus casas al restablecimiento de su salud, satisfagan las estancias que causen al precio de contrata si esta rige o al coste de la Administración en el caso de que el servicio se haga por cuenta directa. [...] Madrid, 28 de febrero de 1861”⁴⁷

No només però, la mínima assistència sanitària tardarà en assolir-se, també la situació professional es veurà minvada respecte d’altres cossos en allò referent als

⁴⁴ *Gaceta de Madrid*, núm. 131, 11/05/1875, p. 393.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 393.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 393.

⁴⁷ *Gaceta de Madrid*, núm. 83, 24/03/1861, p. 1.

reenganxes⁴⁸ i jubilacions que els sergents començaren a gaudir en 1889.⁴⁹ Els músics hauran d'esperar fins a una llei de 1910 per aconseguir aquestes prerrogatives:

“Don Alfonso XIII, por la gracia de Dios y la Constitución, Rey de España; A todos los que vieren y entendieren, sabed: que las Cortes han decretado y Nós [Alfons XIII] sancionamos lo siguiente: Artículo único. Se hacen extensivos a los músicos militares de primera y segunda clase los beneficios de períodos y premios de reenganche y de retiro que a los sargentos concede el artículo 6º de la ley adicional a la Constitutiva del Ejército y el Real decreto de 9 de Octubre de 1889. [...]”⁵⁰

A principi del segle XX les millores pareixien percebre's al si de la institució musical militar. Els mateixos que tan fortament combatien per la millora de les condicions laborals dels músics, reconeixien aleshores que l'Estat havia començat a otorgar determinats drets que els pertocaven. No obstant això, no oblidaven que el total reconeixement de les músiques com a cos auxiliar de l'exèrcit, i per tant assimilat en drets i deures als companys soldats, encara no s'havia assolit.⁵¹ El canvi de tendència cap a un major reconeixement es farà palés en l'exposició que en agost de 1911 va fer l'aleshores Ministre de Guerra, Agustín Luque, al rei. En ella es denunciava la situació d'inferioritat que tenien en l'escalafó de l'exèrcit els músics majors:

“SEÑOR: El personal de Músicos Mayores militares constituye una clase del Ejército sujeta a todos los peligros y vicisitudes de la vida militar y a los rigores de su disciplina, viviendo en constante y estrecha relación con la oficialidad de los Cuerpos armados, pero sin que su consideración militar pueda pasar nunca de la del último segundo Teniente, según dispone el Real Decreto de 10 de mayo de 1875.⁵² Estas circunstancias colocan a los Músicos Mayores en una situación de inferioridad poco ventajosa, si se tiene en cuenta las exigencias, cada vez mayores, que para el ingreso de esta clase se piden, con difíciles ejercicios de oposición que requieren largo tiempo de preparación y estudio.”⁵³

⁴⁸ Amb els reenganxes ens estem referint a la facultat que tenien els sergents de romandre en l'exèrcit més enllà dels 35 anys que era l'edat estipulada per a la seua permanència. Si es perllongava voluntàriament l'estada en la milícia, els sergents rebien diferents quanties econòmiques depenent del temps. Per a l'erari públic espanyol d'aleshores era més rendible el sistema de reenganxes que haver de pagar la jubilació a un sergent i a més, el sou d'un nou sergent. Cfr. Reial Decret de 9 d'octubre de 1889 publicat a la *Gaceta de Madrid*, núm. 283, 10/10/1889, pp. 89-93.

⁴⁹ Ho faran mitjançant l'article 6º del Reial Decret de 9 d'octubre de 1889: “Habrán de ser precisamente reenganchados todos los sargentos que en tiempo de paz se destinen a los cuadros permanentes de los cuerpos de reserva, cuadros y depósitos de reclutamiento”, publicat a *Ibidem*, p. 91.

⁵⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 365, 31/12/1910, p. 792.

⁵¹ EL CONDE DE ESTEBAN COLLANTES: “Las músicas militares”, *op. cit.*, p. 7.

⁵² *Gaceta de Madrid*, núm. 131, 11/05/1875, p. 393.

⁵³ Exposició del Ministre de la Guerra que precedeix al Reial Decret de 16/08/1911 publicat a la *Gaceta de Madrid*, núm. 230, 18/08/1911, p. 482.

La resposta a aquesta petició es va fer efectiva en el Reial Decret de 18 d'agost de 1911 on es modificaven les categories de l'escala militar que podien estar a l'abast dels músics majors. Mitjançant aquest decret, el primer músic major passava a tindre la consideració de Comandant; el músic major de primera classe, la consideració de Capità; el de segona classe, la de primer Tinent; i el de tercera classe, la de segon Tinent.⁵⁴ Es modificava així el decret de maig de 1875 que impedia l'ascens del cos de músics majors dintre de l'exèrcit amb el retall de drets que això comportà fins aleshores:

“El último de los alféreces tiene dentro del cuartel mayor autoridad que el más antiguo de los músicos mayores, y a él le debe subordinación; su vida oficial no puede pasar de la categoría de capitán. Categoría sólo nominal y aparente, pues ni en sueldo, derechos pasivos, mando, etc., está equiparada a aquella.”⁵⁵

Com hem vist, des de mitjan del segle XIX les millores socio-professionals dels músics militars s'aconseguien a poc a poc, serà però, l'adveniment de la República en 1931 i la reorganització de l'Estat que obligatòriament comportava, el que de nou espentà necessàries modificacions.⁵⁶ En un cas, aquells que pertanyien a la Banda d'Alabarderos del rei es llançaren a la defensa de la seua agrupació reivindicant la qualitat artística que posseïa i demanant la seua transformació en Banda Republicana Nacional, cosa que finalment aconseguiria.⁵⁷ En canvi, aquells que pertanyien als diferents regiments de l'exèrcit veren en la República l'oportunitat de la tan ansiada assimilació. Aquesta s'assoliria finalment en un decret d'Azaña del 14 d'agost de 1932 que deia així:

“ El personal de músicos militares vive en constante contacto con las tropas y asiste en paz y en guerra a cuantos actos éstas concurren, compartiendo con ellas honores, fatigas y penalidades, [...] No obstante, los músicos militares no han logrado hasta el presente que se les otorgue las consideraciones y ventajas de orden moral y material a que indudablemente tienen derecho, en razón a los servicios que prestan y el esfuerzo y estudios inherentes a la importante oposición que para el ingreso les exige. [...] A fin, pues, de reparar semejante injusticia, [...] Vengo en decretar lo siguiente:

Artículo 3º. Los directores de música tendrán las asimilaciones siguientes: Comandantes, los de primera clase; de Capitán, los de segunda; de Teniente, los de tercera y de Alférez, los de entrada.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 482.

⁵⁵ DEL BREZO, J.: “La situación de los músicos mayores...”, *art.cit.*, p. 25.

⁵⁶ “Elementos de bandas de música militares”, *Harmonía*, Madrid, abril-juny 1931, pp. 1-2, p. 1.

⁵⁷ CUEVAS, P.: “Museos Vivientes. La que fue Banda de Alabarderos”, *Boletín Musical*, Córdoba, núm. 37, abril 1931, pp. 11-12, p. 11.

Artículo 10º. El personal de músicos militares tendrá las siguientes categorías, con las asimilaciones que se indican:

Subdirectores de música, asimilados a Subteniente.

Músicos de primera, asimilados a Sargento primero, pasando a serlo de Brigada a los veinte años de servicio, y a Subayudante, a los veinticinco.

Músicos de segunda, asimilados a Sargento, y a los doce años de servicio, a Sargento primero.

Músicos de tercera, asimilados a cabo, y a los doce años de servicio a Sargento.

Educandos asimilados a soldado [...]

Artículo 12. Las asimilaciones a que se refieren los artículos 3º y 10º, se entenderán han de ser efectivas y que llevarán anexo el goce de todos los beneficios y ventajas de orden moral y material de que están en posesión o se concedan a los empleos del Ejército a que se les equipara y que se refieren a sueldos, gratificaciones, premios de efectividad, dietas, pluses, indemnizaciones, recompensas, ascensos, destinos, pensiones de retiro y de viudedad u orfandad, Orden de San Hermenegildo, transportes, alojamientos, consideraciones, etc, etc. [...]"⁵⁸

Amb aquest decret les músiques militars deixaven de ser, en paraules dels crítics coetanis, un dels cossos pitjors tractats dintre de l'exèrcit i es militaritzaven obtenint els mateixos drets i deures que els seu companys. Així, la perenne reivindicació decimonònica de l'assimilació es feia realitat en el context republicà de les primeres dècades del segle XX.

LA FUNCIO LÚDICA DE LES BANDES DE MÚSICA A L'EXÈRCIT

Com hem assenyalat en anteriors apartats, el fet d'assolir l'estatus d'assimilat dintre de l'exèrcit, va estar una reclamació constant de les músiques durant el segle XIX. Paral·lelament però, els músics expressaren en les pàgines de les revistes especialitzades de l'època un altre malestar. En aquesta ocasió no es tractava de reclamar drets com a col·lectiu, sinó com a músics en el sentit estricte del terme. És a dir, les queixes denunciaven una situació de deixadesa pel que fa al repertori, a la seua

⁵⁸ *Gaceta de Madrid*, núm. 227, 14/08/1932, pp. 1205-1206.

interpretació i a la manca d'una escola de música on perfeccionar-se. Amb aquestes reclamacions s'evidencia la creixent preocupació per part del músic militar de millorar la seua tècnica interpretativa i d'abastar un repertori que, com veurem, comença a ampliar-se cap altres peces que no són necessàriament aptes per a imprimir ritme a les marxes dels soldats, però sí més idònies per entretenir el públic en la funció lúdica que acometien.

Primerament convindria assenyalar que entenem per funció lúdica. Quan esmentem aquesta categoria d'anàlisi ens estem referint a les activitats que les músiques realitzaven amb la finalitat d'entretenir a un diferent tipus de públic que no té perquè estar relacionat amb l'exèrcit. Comentàvem abans, com en períodes bèl·lics, les bandes tocaven per distraure els soldats en el seu temps de lleure. A continuació ens fixarem en l'esmentada tasca, executada ara en l'espai civil, per a un públic no necessàriament militar. El fet de centrar-nos en aquesta funció de les músiques, ens permet alhora realitzar una aproximació a l'estudi de l'educació de l'art musical i al fenomen de difusió d'un repertori al si de l'exèrcit. El tipus d'obres que s'interpretaven ens donarà també les claus del gust musical de l'època decimonònica, perquè com veurem aquestes no seran massa diferents de les composicions més en boga del moment com eren l'òpera italiana i la sarsuela.

El tipus de participació d'aquestes agrupacions militars en l'espai musical del segle XIX es redueix la major part de vegades als concerts i les serenates, adreçades sobretot a les autoritats del moment: membres de la reialesa, alts càrrecs eclesiàstics, alcaldes, destacats polítics, etc En el butlletí oficial d'aleshores, la *Gaceta de Madrid*, trobem molts exemples d'aquesta tasca referida al segle XIX. Per exemple, en febrer de 1843 apareix la següent notícia:

“MADRID, 27 DE FEBRERO. Con motivo de ser hoy los días de S.A. el Regente del Reino estuvieron anoche tocando diferentes aires delante del palacio de Buena Vista las bandas de música de los cuerpos de la guarnición. [...]”⁵⁹

En maig del mateix any la destinatària -en aquest cas d'una serenata- torna a ser la regent Maria Cristina:

“MADRID, 21 DE MAYO. En este momento en que escribimos, que son las once y media, se acaba de dar al Regente del Reino una magnífica serenata, compuesta de las

⁵⁹ *Gaceta de Madrid*, núm. 3.066, 28/02/1843, p. 2.

bandas de música de la Milicia nacional de esta corte y algunas de los cuerpos de la guarnición.”⁶⁰

De la mateixa manera altres autoritats serien obsequiades amb serenates:

“CÁDIZ, 20 DE MARZO. Antes de anoche dieron una serenata las bandas de música de los cuerpos de la guarnición al Excmo. Sr. Comandante general de la provincia con motivo de haber sido ayer su día.”⁶¹

“MADRID. Anteanoche estuvieron a felicitar al Brigadier Sr. Topete cuatro bandas de música de la guarnición, entre ellas la del regimiento de Ingenieros, las cuales tocaron escogidas piezas. [...]”⁶²

També trobem les bandes militars oferint un concert als reis en l'Exposició Universal de Barcelona en 1888. En aquest cas l'actuació s'emmarca dintre dels festejos programats per a la visita de la regent i Alfons XIII amb motiu de la inauguració de la cúpula de Nostra Senyora de la Mercé a la susdita ciutat:

“...concurrirán todas las músicas militares, bandas de trompetas y cornetas que se encuentran en Barcelona y quizás algunas otras del Principado que han sido invitadas. Juntas ejecutarán la *Marcha Real*.”⁶³

En aquest sentit, en juliol de 1857 a València, la *Gaceta de Madrid* ens descriu un concert que va realitzar-se al passeig de la Glorieta. Un concert que a més es va veure interromput pel fet que les bandes van haver d'acompanyar una processó a una església:

“VALENCIA, 21 DE JULIO. Anteayer domingo estaba tocando la charanga del batallón de cazadores de Chiclana en el paseo de la Glorieta cuando acertó a pasar por las inmediaciones un Comulgar. Inmediatamente dio orden el Excmo. Sr. Capitán general para que la música fuese detrás de su Divina Magestad [sic], sirviéndole de escolta hasta la iglesia. Así se verificó, y después de este justo acatamiento, la charanga de Chiclana continuó amenizando el paseo.”⁶⁴

Com hem pogut observar mitjançant els exemples, des de les primeres dècades del segle XIX ens trobem amb unes agrupacions que no es dediquen únicament a les tasques pròpies de les músiques de qualsevol regiment, sinó que ixen del quarter per realitzar altres activitats que comporten un nou tipus de repertori. A més, la diferència amb la tasca militar que realitzen les bandes rau en el lloc d'execució de les revetles i concerts: els parcs i passejos públics. En els esmentats espais civils, la banda podia ser

⁶⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 3.149, 22/05/1843, p. 1.

⁶¹ *Gaceta de Madrid*, núm. 4.210, 25/03/1846, p. 2.

⁶² *Gaceta de Madrid*, núm. 286, 12/10/1868, p. 15.

⁶³ *Diario de Barcelona*, vol. 475, 03/05/1888, p. 5.596.

⁶⁴ *Gaceta de Madrid*, núm. 1663, 25/07/1857, p. 3.

escollida per tothom en una nova concepció de la música com a espectacle públic. Aquest fet proporcionarà un ingent protagonisme als llocs de lleure que les grans ciutats presumien de tenir. I així, aquests es convertiran en espais per excel·lència de la sociabilitat burgesa de l'època decimonònica.⁶⁵ A poc a poc, de llocs on imperava una segregació classista durant l'Antic Règim passaran a transformar-se en espais de trobada d'un gran nombre de persones que gaudien, en aquesta cas que comentem, d'una activitat musical gratuïta.

El fet que la interpretació musical a l'aire lliure començara a popularitzar-se aleshores, ho confirma la petició que en 1899 realitzaren un grup de veïns de València a les autoritats municipals. En ella es reclamava la presència de músiques militars als passejos durant la celebració de la Fira que anualment celebrava el consistori en juliol amb la finalitat d'amenitzar uns espais públics que en les nits d'estiu s'omplien de gent:

“El presidente de la comisión de Alameda de la Junta de Feria, ha presentado al Ayuntamiento una proposición pidiendo que durante las noches de los jueves y domingos haya velada en el paseo de la Alameda, a cuyo efecto se ilumine con focos de luz eléctrica instalados para la feria, y se recabe de la autoridad militar que las músicas de regimiento amenicen dichas veladas. [...] Para los pobres mortales que veraneamos en Valencia, buena falta hace un centro de reunión donde pasar las noches.”⁶⁶

No solament, però, l'activitat dels músics militars es desenvolupava a l'aire lliure, també els cafés de l'època acolliren les seues interpretacions. Aquests locals es consolidarien al llarg del segle XIX, com veurem al tractar-los amb profunditat en el capítol tercer, com a espais de sociabilitat burgesa. El motiu pel qual aquests actuaven en els cafés, no atén a un desig propi, sinó més bé és conseqüència de l'escassa remuneració que obtenien en aquesta mena de bandes i que els obligava a participar en altre tipus d'activitats allunyades del quarter:

“Cuando el público se deleita escuchando las exquisitas melodías de los grandes clásicos musicales y aplaude en los cafés donde una banda militar ameniza la velada, no sabe sin duda alguna el excesivo y mal remunerado trabajo que agobia a los músicos, bastante molestados ya por una disciplina, cuando el arte no debe reconocer ninguna.”⁶⁷

⁶⁵ Cfr. PONS, A. i SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, València, Diputació, 1992.

⁶⁶ *Boletín Musical*, València, núm. 198, 10/08/1899, p. 1538.

⁶⁷ TRUJILLO DE MIRANDA, P.: “Músicas militares. Las bandas en los cafés”, *Boletín Musical*, València, núm. 220, 20/03/1900, p. 1.682.

Tanmateix, no hem de pensar solament en actuacions musicals individualitzades sinó també en aquelles que les músiques militars feien com a col·lectiu. Perquè aquestes actuacions aprofitaven per engrossar els ingressos de la corresponent guarnició que es quedava amb una part dels guanys de les bandes, deixant per als executants una mínima part. Claudio Beltrán fixa en 100 pessetes els diners que com a màxim rebien les bandes en 1912:

“...cantidad harto mezquina y bochornosa de la cual hay que abonar al Cuerpo la tercera parte, quedando a repartir entre la Corporación 66'67 pesetas; a éstas hay que rebajarle el 15% que reglamentariamente pertenece al músico mayor, o sean 15 pesetas, quedando, por lo tanto, un líquido de pesetas 51'67 para toda la banda [...] ¿Es esta la forma más decorosa y digna de pagar (cuando se paga) a una Corporación artística que va obligada, porque la mandan, a divertir al prójimo?”⁶⁸

A través d'aquests exemples extrets de les publicacions especialitzades de l'època s'observa com les bandes militars a poc a poc ocuparen els principals llocs d'esplai del segle XIX. De la mateixa manera també estaran presents en els certàmens de caire musical que prendran forma en el segle XIX i que juntament amb els concerts a l'aire lliure constituïran l'aparador on les músiques s'exhibien davant un cada vegada més nombrós públic.

Per fer efectiva aquesta activitat lúdica que veiem desenvolupada en diferents espais, les músiques havien de procurar-se un nou repertori d'acord amb els gusts del moment i, com a conseqüència, dotar als músics de la formació adequada per a interpretar-lo. D'aquesta manera es buscava allunyar-se de les marxes i himnes patriòtics i apropar-se a obres simfòniques o arranjaments d'òperes i sarsueles -tot just allò que despuntava en l'època-, perquè el repertori específic per a banda militar constava en la seua major part de pasdobles a causa de les constants desfilades que es portaven a terme i que necessitaven d'aquesta música.⁶⁹ Poques peces musicals, tret de les comentades, hi havia per tant escrites per a les bandes militars. A Espanya, solament a mitjan del segle XIX, el músic major Carlos Llorens compondria *La Batalla de Inkerman* com a peça adreçada a les músiques. Prenent com a motiu una de les batalles de la Guerra de Crimea desenvolupada el 5 de novembre de 1854 i on els exèrcits britànic i francès guanyaren els russos, Llorens havia realitzat, segons la *Gaceta de*

⁶⁸ BELTRAN, C.: “Las bandas militares en Cádiz”, *Federación Musical Española*, Madrid, setembre 1912, pp. 7-8, p. 7.

⁶⁹ LLORENS, C.: “Estado actual de las bandas militares en España”, *La Zarzuela*, Madrid, núm. 36, 06/10/1856, pp. 281-282, p. 281.

Madrid, una obra que mesclava temes musicals convencionals i tècnics de la milícia amb una harmonia més lliure i elevada que proporcionava una ingeniosa instrumentació rebuda amb bona consideració per part de la crítica del moment.⁷⁰

El fet que aquestes agrupacions interpretaren un repertori allunyat del tradicional que acostumaven a tocar, fou possible per l'evolució que la plantilla i l'instrumental emprat havien sofert des de la seua creació. Amb tot, sovint es feia necessària la contractació de músics professional per fer-se càrrec dels nous instruments.⁷¹ En tot cas aquests eren pocs per cobrir la demanda que es tenia. Una de les causes que a mitjan del segle XIX s'argüia era l'econòmica. La manca de pressupost en l'exèrcit comportava la minva del nombre de contractats. Així, en 1857 cada regiment comptava amb un màxim de set músics professionals en els cossos de línia, i de cinc en els lleugers.⁷² Més de mig segle després, en 1930, la quantitat de professionals músics en l'exèrcit no havia augmentat massa:

“De modo que, la plantilla de 25 músicos en las Músicas y de 22 en las Charangas, es demasiado reducida, porque como hemos dicho, se ha de tener presente que sólo hay nueve profesionales en las Músicas y seis en las Charangas, o sean, los músicos de 1ª y 2ª. Los demás, diez de 3ª y los seis educandos de música, ni son profesionales ni son instrumentistas, sólo aprendices y gracias [...] (perquè) La música no puede ser interpretada, sino, por músicos profesionales y los músicos profesionales en las bandas militares no son más que nueve y con nueve músicos no hay banda posible.”⁷³

El fet de recórrer a aquests grups per a nodrir les bandes militars ens indica el poc nombre de músics formats en l'exèrcit que continuaren en aquest cos la seua formació. Un dels motius bàsics que s'apuntava com a causa d'aquesta davallada era l'escassa expectativa d'ascens en la carrera militar que tenien, si la comparem amb la de la resta d'efectius:

“[...] Pues, mientras a los soldados de las compañías regimentales que quieran seguir la carrera militar, les espera un porvenir brillante (puede llegar al grado de Coronel), a los educandos de música les espera un modesto porvenir estacionario, y en el caso poco probable y afortunado que a fuerza de estudios pudieran llegar a Músicos Mayores, se encontrarían con la desagradable sorpresa que también habrían hecho menos carrera que el soldado que ingresó en una compañía. [...] únicamente aquellos que sienten una verdadera

⁷⁰ *Gaceta de Madrid*, núm. 1.155, 03/03/1856.

⁷¹ TOLOSA: “De la música en el ejército”, *art. cit.*, p. 1.

⁷² LLORENS, C.: “Estado actual de...”, *art. cit.*, p. 281.

⁷³ SANSALVADOR, J.: “Músicas militares”, *Boletín Musical*, Córdoba, núm. 22, gener 1930, pp. 6-8, p. 8.

vocación por el arte de los sonidos son los que nutren las bandas militares ya que los otros que podrían continuar en las bandas, prefieren el servicio en las compañías de soldados en las que encuentran, con parecido esfuerzo, un porvenir ventajoso que no encuentran en las músicas militares.”⁷⁴

Si ens fixem doncs en quina situació es trobaven els músics militars, fàcilment es compren que els soldats voluntaris i els de reemplaçament, escolliren la companyia del regiment i no la seua agrupació musical per desenvolupar una tasca en l'exèrcit. Va haver-hi molts que havent triat formar part de les músiques, en adonar-se de les condicions que tenien, prompte les abandonaren:

“[...] Estos (soldats) aceptan gustosos el pase a la banda de música, deseosos ante todo de soltar el fusil; mas apenas se han impuesto en sus obligaciones, y manejan con destreza algun instrumento, les llega la tan deseada época de ser licenciados, y desbaratado el personal queda la música en cuadro.”⁷⁵

Aquest era un dels greus entrebancs contra què lluitaven els músics majors. L'abandonament d'aquells que ja estaven ben preparats per a la interpretació musical constituïa un dur colp que desbaratava, fins i tot, les bandes millor organitzades. La manca de músics amb una mínima formació, provocava que aquestes hagueren d'acudir a xiquets dels hospicis o a soldats de plaça amb coneixements musicals per a completar les agrupacions.⁷⁶ Açò implicava que les músiques espanyoles romaneren per sota del nivell que tenien altres bandes estrangeres o civils del propi territori. Un dels principals problemes que entrebancaven l'adequada formació dels músics foren les activitats musicals diàries que en paral·lel realitzaven les bandes en els quarters. La premsa especialitzada va publicar l'any 1900 l'activitat que portaven a terme les bandes militars en un dia com diumenge:

“...regimiento hay de guarnición en esta corte que tiene un programa capaz de enfermar de *hemoptisis* a todo un cuerpo de cosacos. Véase la clase y pondremos por ejemplo un domingo por ser día de poca faena:

Mañana

Misa: Una pieza de música

Parada: Dos idem.

Academia: (¡!)

⁷⁴ SANSALVADOR, J.: “Músicas militares”, *art. cit.*, p. 7.

⁷⁵ LLORENS, C.: “Estado actual de...”, *art. cit.*, p. 281.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 281.

Tarde

Impresiones fonográficas, polkas, habaneras, total: 25

Café: programa de nueve piezas y tres o cuatro repeticiones: 12

Noche

Café: programa, etc, etc: 12

Total: 52

Cincuenta y dos piezas, entre ellas, aparte de varias mazurkas, shotis y otros excesos [...] después de soplar todo el día y toda la noche [...] y de haber dejado una ganancia a un dueño de café, porque atraen la asistencia de centenares de parroquianos [...] ganan por tan incesante desgaste a su organismo, perder el tiempo y la salud, pues buenos artistas cobran de lo que le corresponde en el reparto de sus adudiciones cafeteras ...”⁷⁷

Les diferents actuacions en cafés, misses o desfilades reduïen el temps d’assaig i impedièn la correcta interpretació d’un repertori alié a aquell que qüotidianament interpretaven les agrupacions que analitzem. Per solucionar les mancances artístiques assenyalades, els crítics musicals proposaven un seguit de reformes que no tindrien eficàcia però, fins que la militarització de les músiques no fos efectiva. Una d’elles era l’establiment d’una escola de música d’on ben bé podrien eixir professors aptes per als cossos de l’exèrcit.⁷⁸ Per portar a terme aquesta iniciativa, s’havia de fer front a la negativa de les autoritats provocada pel sempre exiguu pressupost militar en l’època. Més encara quan es tractava de subvencionar cossos no assimilats a la institució i, a més, fortament discutits.

És per l’esmentat motiu pel qual es proposà acometre l’educació musical dels intèrprets prescindint d’una acadèmia i creant en el seu lloc un comitè consultiu format pels directors de les diferents bandes que poguera solucionar el problema de la manca d’instrumentació variada i d’obres musicals adequades per a les noves funcions que feien les músiques. El repertori al qual s’al·ludia estava format bàsicament per col·leccions de pasdobles, peces instrumentals originals o fragments d’òperes i sarsueles.⁷⁹ Tot dirigit com hem esmentat, a augmentar la qualitat de les músiques que acometien funcions lúdiques. El fet que el repertori cresquera en obres novedoses, dificultava que els músics pogueren aprendre-se-les totes de memòria. En aquest sentit, per evitar repetir les composicions més conegudes i facilitar la tasca als músics, es

⁷⁷ TRUJILLO DE MIRANDA, P.: “Músicas militares...”, *art. cit.*, p. 1682.

⁷⁸ LLORENS, C.: “Estado actual de...”, *art. cit.*, p. 289.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 289.

proposà copiar les noves obres en una mena de cartolina per poder emportar-se-les quan hagueren de tocar en concerts i desfilades.⁸⁰

Tot i les dificultats tècniques esbossades, en les últimes dècades del segle XIX la funció lúdica de les bandes militars es consolidarà. Un dels exemples d'aquesta estabilització, pel que fa al cas de València, és la quantia que els caps dels cossos de les guarnicions de la ciutat fixaren com a mínim per assistir als diferents actes de caire civil que els requerien:

“Parécese que los jefes de los cuerpos de esta guarnición (present a València), han acordado que las bandes militares no asistan a ningún acto, menos de 250 pesetas y cuando la contrata seu individual se exija por cada músico 10 pesetas. No discutimos el derecho que asiste a los referidos jefes: con esto se favorecerán los intereses de las bandas civiles.”⁸¹

Aquesta circumstància de caire econòmic, sumada a la manca de formació i repertori que hem esmentat anteriorment, estaria en les causes del consegüent auge de les bandes civils en el període que estudiem. El fet de ser més barates, de no mostrar reticències econòmiques a actuar i de tenir un repertori adequat als gusts del moment, va espentar aquestes agrupacions a l'èxit segur a principi del segle XX.⁸² El resorgir de les bandes militars passava per als crítics, per recórrer dos camins paral·lels; és a dir, d'una banda millorar la seua faceta estrictament musical proveint-les d'una escola de música, d'instruments adequats i d'obres atractives, i d'altra, assolir una assimilació que equiparara les músiques a la resta de cossos auxiliar de l'exèrcit.⁸³ Quan aquesta demanda es va aconseguir però, ja era massa tard, les músiques no semblaven adaptades als temps musicals moderns i les bandes civils s'havien erigit com a protagonistes de l'espai públic oferint repertoris variats i preus moderats comparats amb les bandes que analitzem. Així, les bandes de música civils, en la seua major part recolzades per les autoritats municipals de l'època, eren vistes per part de la crítica de principi del segle XX com la major competència, i alhora, el model a seguir per a les músiques.⁸⁴

⁸⁰ LLORENS, C.: “Estado actual de...”, *art. cit.*, p. 289.

⁸¹ “Crónica militar”, *Boletín Musical*, València, núm. 60, 30/06/1895, p. 458.

⁸² No hi ha constància en les fonts consultades per al segle XIX i principi del XX de queixes centrades en la remuneració econòmica que obtenien les bandes civils per les diferents actuacions que realitzaven. En les revistes més afamades d'aquesta època no apareix cap article que faça referència a l'esmentada circumstància. Altra cosa són les queixes en el retard del lliurament dels diners dels premis obtinguts en diferents certàmens. En aquest cas sí que hi havia crítiques a la manca de serietat dels ajuntaments patrocinadors dels concursos pel retard en rebre la quantia econòmica estipulada de bestreta.

⁸³ SANSALVADOR, J.: “Músicas Militares”, *art. cit.*, p. 8.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 6.

Són molts els autors que relacionen el declivi de les bandes militars amb l'alt grau de desenvolupament que assoliren les bandes civils a principi del segle XX. Perquè aquestes, a més d'ocupar un espai públic, dominat aleshores per les músiques militars, també engolien bona part dels instrumentistes que fins a aquell moment pertanyien a l'exèrcit:

“Las sucesivas y nuevas creaciones de músicas municipales -cada vez más numerosas- y su gran desarrollo que absorbe a los mejores elementos instrumentistas que antes nutrían o venían a nutrir las músicas militares. Los profesores civiles de músicas, han ido ensanchando su esfera de acción, reduciendo los músicos militares a su propio terreno. Son pocas hoy, las guarniciones donde además de la charanga o música militar, no se encuentre una numerosa y buena banda provincial o municipal de música.”⁸⁵

Com hem observat doncs, des de la seua creació, les bandes militars van estar organismes fortament qüestionats sobretot per les autoritats i la mateixa institució militar que les veien, en determinats moments de penúria econòmica, com a elements prescindibles en el cos armat. Aquest menyspreu es reflectiria en el lent procés d'assimilació de les músiques com a cos auxiliar de l'exèrcit. Com a conseqüència d'aquesta escassa acceptació, es rebia poca remuneració econòmica mensual i així, els músics es veieren obligats, si volien augmentar els seus sous, a tocar fora del quarter per obtindre guanys superiors. Els diners extra, però, també beneficiarien la institució castrense, ja que calia abonar als superiors part dels diners obtinguts.

Amb tot, l'eixida de les bandes dels quarters en el segle XIX vindria no només motivada per aquest context, sinó també pel context social i cultural que s'inaugurà en l'època i que demandava un tipus d'oci adreçat majoritàriament al nou públic burgès sorgit en l'època. Els parcs, passejos i els cafés serien en aquest sentit els llocs on les músiques desenvoluparien un tipus de tasca allunyada d'aquella que realitzaven en els quarters. És per aquest motiu pel qual s'havien de proveir d'un repertori adequat als nous llocs d'execució i en conseqüència de músics preparats que el saberen interpretar. No era fàcil però, retindre els soldats en les bandes donada la baixa remuneració que perceïen i, per tant, la tasca dels músics majors assajant-los resultava en molts casos poc efectiva. Recórrer en determinades ocasions a músics professionals o a xiquets d'hospicis amb coneixements musicals era la solució que sovint es triava.

⁸⁵ SANSALVADOR, J.: “Músicas Militares”, *art. cit.*, p. 8.

A les dificultats que, com hem esmentat, trobaren les músiques per proveir-se d'un repertori que estiguera conforme amb els gustos del públic del moment i que fàcilment pogueren interpretar en l'instrumental poc diversificat que tenien i amb els músics que comptaven, va afegir-se la proliferació de les bandes civils. Unes agrupacions més barates, amb un repertori adequat als nous gustos decimonònics i amb una major disponibilitat, que aclapararen les activitats musicals d'oci del segle XIX. Atenent a aquests pressupostos, la crítica titllaria d'endarrerides les músiques militars.

Amb tot, aquestes agrupacions no es poden menysprear a l'hora d'analitzar el fenomen musical decimonònic. Deixant de banda la seua tasca al si de l'exèrcit com a cos auxiliar, s'han de tenir en compte per poder acometre l'estudi de les bandes de música civils. La manera de desfilars i els uniformes que aviat es convertiren en el seu senyal d'identitat, és un préstec de les músiques. De la mateixa forma, les bandes militars van portar a terme des de ben prompte activitats musicals adreçades a un naixent oci, amb la qual cosa es convertiren en difusores de determinades obres musicals -tot i que aquestes no foren aquelles que estigueren més boga en l'època- i en capdavanteres de l'execució musical a l'aire lliure. Tanmateix, la proliferació de les bandes civils que realitzarien semblants activitats de lleure, provocarà de nou un arraconament d'aquestes al quarter on realitzaran activitats pròpiament militars, que ja no abandonaran.

CAPÍTOL 3

MÚSICA I BURGESIA

En el segle XIX espanyol, el model cultural oficial depenent de l'Antic Règim i patrocinat per la noblesa entrarà en crisi. El sorgiment del nou Estat Liberal permetria l'ampliació del fet cultural afavorint altre tipus de mecenatge. No pensem però, que aquest Estat capitanejaria el nou model cultural, perquè seria la burgesia -entesa aquesta no com a grup homogeni, sinó com a aglutinador de diferents perfils socials- qui exerciria el seu domini.⁸⁶ Amb tot, no es pot oblidar el paper que en l'època realitzaren les autoritats centralitzant l'administració i creant al seu caliu el Real Conservatorio de Música, la Biblioteca Nacional, la Universidad Central, una xarxa de museus centralitzats, etc. Sense tenir present aquesta tasca no es pot entendre la viabilitat de nous projectes culturals decimonònics.⁸⁷ En aquest sentit, s'observa com els centres de producció musical de l'època il·lustrada com l'Església, la Cort, els teatres, els salons nobiliaris i l'exèrcit, durant l'època decimonònica passen el relleu a una extensa xàrcia d'institucions que, dominades per la burgesia, compten amb una ampla vocació artística.⁸⁸ No només però, les societats culturals de nou encuny protagonitzaran el fenomen musical decimonònic, serà també el públic, el repertori, els espais on aquest es representa i l'educació musical, aquells que experimentaran un viratge que analitzarem en les següents pàgines.

⁸⁶ A l'hora de referir-nos a la burgesia seguim els plantejaments de KOCKA, J. i MITCHELL, A. (eds.): *Bourgeois society in nineteenth-century Europe*, Berg Publishers, Oxford, 1993 i FRADERA, J.M. i MILLÁN, J. (eds): *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva; València, Universitat de València, 2000.

⁸⁷ MARTÍNEZ, J. A.: "La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX", *Historia Contemporánea*, núms. 13-14, 1996, pp. 267-280, pp. 269-270.

⁸⁸ ALONSO, C.: "Salón", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 606-609, p. 606.

Pel que respecta al públic -si deixem de banda aquell que gaudia de música dintre dels temples- seria la Cort i l'aristocràcia els qui conformaven el gruix dels espectadors en l'àmbit musical. Serà doncs, a partir del període d'efervescència burgesa, quan el públic s'amplie cap a les capes mitjanes i cap a altres sectors més populars. Aquesta transformació s'ha de veure com una mena d'incipient societat de masses que sols es desenvoluparà com a tal a principi del segle XX, però, que en l'època que estudiem deixarà entreveure els seus principals trets. La proliferació d'espectacles amb una clara vocació d'atraure tot tipus de públic, la preparació dels espectadors per assistir a aquests i la preocupació dels artistes per oferir obres adequades a les noves exigències, són una mostra del canvi que estava produint-se al caliu de l'ascens d'una nova classe dominant.

En aquest sentit, el repertori palesarà d'una banda les noves exigències del públic burgés; i d'altra, les transformacions que estava experimentant arreu d'Europa i que a poc a poc trobaran a Espanya espais d'interpretació. Estem parlant sobretot de la música simfònica dels grans autors clàssics com Beethoven, Mozart o Haydn que fins a ben entrat el segle XIX eren pràcticament desconeguts al país. Aquest desconeixement es deuria a l'ampla difusió que va assolir la música escènica en els teatres d'aquesta època. L'òpera italiana havia envaït, des del segle XVIII, el panorama musical espanyol; recolzada per la Cort, va assolir una enorme popularitat entre el públic que durant un temps no admetria cap altre tipus de repertori que no vinguera d'aquestes obres o dels seus arranjaments. També en l'època decimonònica un altre gènere escènic, la sarsuela, s'obriria pas encimbellat per les classes populars i injuriat per aquells que acudien als teatres en busca de prestigi social. L'arraconament que va patir en els circuits musicals de l'època es va mantindre fins a mitjan del segle XIX, quan els teatres anomenats seriosos i les societats musicals van conrear-la elevant-la a la categoria de gènere patri per excel·lència.⁸⁹

Els burgesos no només es farien notoris en el públic i el repertori que s'amotllaria als seus gusts -tot i que sempre tendirien cap a l'aristocràcia a qui volien imitar-, sinó que també propiciarien la pràctica d'activitats musicals en llocs que difereixen per

⁸⁹ Quan parlem de sarsuela hem de tenir en compte que aquest gènere no es pot concebre de manera unitària. I així, els musicòlegs divideixen el tipus de sarsuela en Sarsuela Romàntica (1832-1849) i Sarsuela Gran (1851-1856). A més, adverteixen que enmig d'aquests dos períodes es produeix una etapa de transició que s'ha denominat Sarsuela Restauracionista. Per tal de veure els trets de les diferents tipologies es pot consultar: CORTIZO, M.E.: "La zarzuela en el siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 161-194.

exemple de les esglésies o els palaus on sovint es conreava la música. En aquest capítol hem volgut referir-nos a aquestes entitats com a espais on es podia escoltar música i, el més important, on es podia fer d'una manera pública, o semi-pública si es vol. No estaríem al davant per tant d'espais privats, que tractarem en el següent capítol d'aquesta tesi, com podien ser els salons nobiliaris o burgesos. Així, dintre d'aquest capítol ens trobarem una anàlisi dels principals llocs d'interpretació musical decimonònica d'àmbit públic com podien ser els cafés, els teatres, les entitats culturals constituïdes per socis i en darrera instància el carrer com a culminació d'aquest procés de difusió musical. Tots aquests espais presentaran diferents trets com veurem, però, un serà comú a tots ells: la direcció burgesa.

D'altra banda, hem considerat que les transformacions socioculturals experimentades en l'època provocarien un daltbaix en un aspecte que al nostre parer resulta clau per entendre qualsevol tipus de fenomen musical, ens referim a l'aspecte educatiu. I és que, del segle XIX serà també el trasllat de l'epicentre de l'activitat formativa que havia estat en l'Església i l'exèrcit, cap a un tipus d'entitat de caire privat que passarà a estar dominat pels músics professionals erigits en professors. Aquesta permuta pogué efectuar-se com a causa de l'ampla demanda educativa que hi havia i que responia a la visió que es tenia de la música com a signe de prestigi social. No parlarem en aquest capítol de l'auge del piano, les classes particulars i de la dona com a intèrpret musical, perquè a d'açò ens referirem quan abordem l'activitat portada a terme en els salons. El que volem analitzar, tot i que siga breument, és quin ha estat l'origen de la institucionalització de l'educació musical; és a dir, de quina manera les autoritats governatives es farien càrrec, a través dels conservatoris i escoles de música, d'una inquietud amplament manifesta en l'època. L'ensenyament musical canviaria el concepte d'oci que es tenia de la música, que ara era vista també com una activitat instructiva i que en els casos més exitosos aprofitava per guanyar-se una vida.

Tanmateix, tot i el viratge que el fet musical experimenta dels nous burgesos -sobretot d'aquells amb un major poder adquisitiu com podrien ser els industrials i financers- no hem de pensar en un trencament abrupte del comandament nobiliari d'antany. Ambdues realitats conviuran en l'escenari musical, però, hauran d'amotllar-se als nous temps. Uns temps que no sols es caracteritzaran per la puixança econòmica d'un dels grups, sinó que també ho faran per la cada vegada més majoritària presència de les classes populars en el gaudiment de les noves activitats d'oci. S'observa doncs,

com el segle XIX presenta en aquest sentit una riquesa de gusts, de públics i d'activitats que mereix ser tinguda en compte per esbrinar l'ambient musical de l'època que en cap cas volem presentar com a estàtic, ans al contrari.

“DE L'ALDARULL AL SILENCI”: EL PÚBLIC MUSICAL DECIMONÒNIC

La música esdevé un art que s'ha de practicar dintre d'un determinat ambient social i cultural que condiciona la seua interpretació. Una interpretació on romanen junts el compositor, l'interpret i el receptor.⁹⁰ La música constitueix per tant un art interactiu i viu. Mai s'escolta un mateix repertori, tot i que les obres seleccionades siguen iguals, perquè l'interpret i el receptor no sempre es relacionen de la mateixa manera. Ambdós es veuen condicionats per factors subjectius difícils d'esbrinar per a l'historiador d'avui i d'altres que ens són més fàcils com ara el lloc d'actuació, la formació musical del públic receptor, les característiques dels instruments, les transcripcions, etc. Així doncs, veiem com la música perd la seua raó de ser si no s'adreça a algú, si no es fa escoltar. En definitiva, si no té un públic.

La investigació musicològica ha estat procliu en l'anàlisi de la trajectòria musical dels compositors, així com en l'estil de les seues produccions. De la mateixa manera, els interprets -bé siga individualment, bé en grup- han rebut també gran atenció per part dels musicòlegs. No ocorre el mateix amb els receptors. Pocs autors es fan les següents preguntes: A qui va adreçada la música que s'interpreta? Qui és el munt de gent que escolta les agrupacions musicals al carrer o al teatre? Quina és la motivació que els porta a emprar el seu temps d'oci escoltant música? En aquest apartat, tot i no ser una tesi basada en la recepció musical, abordarem la figura d'un dels protagonistes de la vida cultural decimonònica: el públic. Perquè els espectadors que acudeixen als diferents actes musicals que tenen lloc en el marc de la ciutat, presenten trets que s'han de tenir en compte alhora de donar una imatge completa del context musical espanyol de l'època. Nogensmenys, per a endinsar-nos en aquesta figura cal tenir present allò que

⁹⁰ SAID, E.W.: *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*, Barcelona, Debate, 2007, p. 22.

en el segle XIX s'entenia per públic i les transformacions socioeconòmiques i culturals on es desenvolupa.

El mot *públic* ha tingut una trajectòria complexa al llarg de la seua història. Si a l'Espanya de començament del segle XIX el concepte es confonia sovint amb el de poble, arran del triomf de la Revolució Liberal aquest tàndem poble/públic s'aniria a poc a poc deslligant.⁹¹ Així, *públic* quedava circumscrit al grup de gent que es podia dir "consumia" productes culturals: assistien a espectacles teatrals o musicals, acudien als museus, llegien llibres i periòdics, etc. Pel contrari, *poble* tindria un significat més polític. Cal tenir present, però, que la saturació d'aquest mot provocaria una fragmentació terminològica que s'acoblaria a una nova realitat social. S'encunyen d'aquesta manera expressions com la de classe obrera, classes mitjanes, etc.⁹²

Habermas identifica el sorgiment d'aquest públic amb el període d'efervescència de la burgesia. En aquest sentit, el pas que es produeix d'una cultura entesa com a part integrant de l'àmbit privat a una altra que ix a un marc públic, és allò que caracteritzaria la societat europea del primer terç del segle XIX.⁹³ Així, "l'esfera pública burgesa" que es crea, faria referència a un espai on persones privades es reuneixen en qualitat de públic per exercir el "raonament públic".⁹⁴ Aquests nous espectadors devien incloure per tant, a tots aquells que disposaven de patrimoni i d'instrucció suficient per apropiarse del mercat dels objectes en discussió. És per això perquè l'autor defineix com a burgés el nou públic perquè serà aquest grup el que, tret dels aristòcrates, complisca les esmentades variables.

Alguns historiadors com ara Robert Darnton o Keith Baker han criticat l'esmentat fet de titllar de burgés el nou espai públic perquè sembla que fer-ho implica un gir cap a l'anacrònic concepte marxista. Roger Chartier serà qui convida a allunyar-se d'aquesta concepció i done a conèixer les diferents definicions que emprava Habermas en el seu concepte de burgesia. Per tant, per analitzar el nou tipus de públic que assisteix a les activitats musicals decimonòniques, si volem seguir l'anàlisi habermasiana, cal tenir en compte les següents indicacions: en primer lloc, *burgèsia* remetrà als residents en la ciutat, a aquells comerciants, banquers, etc que disposen de patrimoni, als buròcrates de

⁹¹ FUENTES, J.F.: "Público" a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 582-585, p. 584.

⁹² FUENTES, J.F.: "Pueblo" a *Ibidem*, pp. 586-593, p. 589.

⁹³ HABERMAS, J.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 191-192.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 65-66.

l'Estat modern i a aquells que estan instruïts i accedeixen al gaudiment dels productes culturals que la societat d'oci porta aparellats.⁹⁵ Seguint aquesta definició doncs, podem dir que efectivament a finals del segle XIX serà el públic burgés la novetat en els teatres i concerts. A poc a poc però, les classes populars s'afegiran a una oferta cultural que comença a ser-los propera.

És interessant traslladar aquestes categories d'anàlisi al camp musical perquè sols així es pot entendre, com veurem, la pèrdua de pes de les activitats desenvolupades en l'àmbit domèstic i la presència cada vegada més accentuada del fet musical en un espai social. Tot perseguint un objectiu allunyat del raciocini i la discussió subjectiva que s'apropa més bé al d'entretindre un públic que ocupa el seu oci atenent, entre d'altres, a manifestacions culturals. Aquest fenomen on els teatres i la música es converteixen en oci, s'engloba dintre d'una comercialització i socialització de l'esplai més ampla que ja a principi del segle XVIII començà a establir-se. Així, a l'igual que en altres centres d'entreteniment, els teatres públics passaren a acollir un públic, la influència del qual ja no descansava sobre la sang o la jerarquia, sinó en la capacitat per pagar una entrada.⁹⁶

El nou públic burgés es completaria amb la vella aristocràcia que ha vist com la separació entre l'esfera privada i l'espai públic augmentava i obliga a privatitzar alguns costums i a socialitzar-ne altres com ara el d'escoltar música. D'aquesta manera es fa palesa l'heterogeneïtat dels espectadors que començaren a dominar l'oci del segle XIX. L'aristocràcia estava assistint, per tant, al trencament de les tradicionals barreres de classe i els espais on més notori es faria aquest fenomen eren els destinats a l'esplai. En ells es produeix un procés on membres d'ambdues elits donaran, en paraules de William Weber, els primer passos cap a una nova manera d'entendre les relacions socials i de participar de l'espai públic.⁹⁷ En aquest context, tant l'elit social del moment com la nova classe burgesa emergent realitzaran un exercici de renúncies que apropen els uns als altres. L'activitat musical seria en aquest sentit un dels garants que possibilità el trencament de barreres socials:

“...la gent que començà a acudir als concerts barats, ràpidament abandonà el seu paper de protesta i assolí la integració en el món musical sota control d'un públic d'alt

⁹⁵ CHARTIER, R.: “Privado / público: Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía”, *Pasajes*, 2002, núm. 9, pp. 63-73.

⁹⁶ VAN HORN, J.: *La aparición del público durante la Ilustración europea*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 204.

⁹⁷ WEBER, W.: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Londres, Ashgate Press, 2004, p. 137. Traducció de l'autora.

estatus social. [...] L'antiga elit, per la seua banda, acceptà l'aposta comercial que dominaria els concerts de l'època.”⁹⁸

En el present apartat cal no obstant, anar més enllà i atendre al procés d'ampliació d'un públic que ja començava a comptar en les seues files amb les classes populars i treballadores. En aquesta ocasió no es tractava d'efectuar un trencament de les barreres jeràrquiques que tenia establertes l'aristocràcia, sinó d'obrir-se pas en unes activitats lúdiques que tenien en el factor econòmic, el tret més restrictiu per als naixents sectors populars. L'apertura a aquests grups vindrà per tant afavorida pel context socioeconòmic de l'època, i reflectida en les polítiques de preus i continguts dels espectacles. No seria correcte en aquest sentit parlar de democratització de la cultura, sinó més bé d'un progressiu accés facilitat tant econòmicament com psicològicament, en paraules de Habermas. El concepte psicològic que emprà l'autor per referir-s'hi al·ludeix a que si bé el fet d'abaratir els preus dels espectacles o fer-los gratuïts provocarà una major presència de públic de tota classe social, no és menys cert que l'accés a tothom també haja de vindre per adaptar el contingut dels béns culturals a eixa nova demanda.⁹⁹ Per englobar a tots aquells que començaven a compartir espai públic els intel·lectuals de l'època empraran el mot *muchedumbre* amb un sentit pejoratiu que es farà palés en diferents revistes musicals de l'època. Valga el comentari d'un crític de la *Ilustración Musical* com a exemple:

“...ya no existe aquel auditorio escogido que sabía juzgar las obras sometidas a su examen, y que lo que hoy se ve en los teatros es la multitud torpe e inconsciente. He aquí como [se] explica el cambio del *público* en *muchedumbre*.”¹⁰⁰

Amb el mateix mot s'expressaria Ortega i Gasset anys després quan subratllava el fet que la *muchedumbre* s'havia fet visible:

“La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida, ocupaba el fondo del escenario social; ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas: solo hay coro.”¹⁰¹

Tanmateix, no es pot valorar el sorgiment d'aquest nou subjecte i la transformació que experimentarà sinó s'atén al context social, econòmic i cultural on es desenvolupa.

⁹⁸ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., p. 139.

⁹⁹ HABERMAS, J.: *Historia y crítica...*, op. cit., p. 194.

¹⁰⁰ M.U.: “El público”, *Ilustración Musical*, Madrid, núm. 5, 28/05/1883, p. 39.

¹⁰¹ ORTEGA y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*, Madrid, *El País*. Clásicos del siglo XX, 2002, p. 50.

La gent que acudeix als concerts, els grups socials d'on provenen, el gust que es formen, el creixement d'un oci que comparteixen..., tot ens remet a una història social que ha de ser estudiada des de la modernitat, des dels canvis profunds que s'acometeren en la societat decimonònica.¹⁰²

L'accés a les activitats lúdiques per part d'un nombre cada vegada major de públic responia principalment al fet bàsic de tenir temps de lleure que permetera l'assistència a elles i a la disposició de gent per pagar activitats d'oci. Al respecte però, cal diferenciar entre temps lliure i temps de lleure o d'oci. El fet de tenir temps lliure després de la jornada laboral no significava que aquest s'emprara en activitats d'oci com podien ser l'assistència al teatre, a concerts, al cine, als museus o als passejos. Així, en paraules de Jorge Uría, temps d'oci o de lleure sols devia emprar-se quan:

“...en su transcurso se realizaban actividades fruto, en principio, de una elección libre, desinteresada y ausente de propósitos directamente comerciales, utilitarios o ideológicos, y a través de las cuales se buscaba un estado de satisfacción personal e individual.”¹⁰³

Prenent aquesta definició d'oci com a categoria d'anàlisi, sols ens pot resultar vàlida quan estem en el context d'una societat industrial. Perquè és en aquest tipus de societats on més clarament es produeix una diferenciació entre el temps de treball i el temps de lleure. La compartimentació del temps transformaria els vells models de l'oci aristocràtic de l'Antic Règim que eren exercits per una minoria, gràcies al treball desenvolupat per esclaus, criats o camperols. A més, en aquestes societats agràries tradicionals era difícil deslligar el temps lliure d'aquell que es dedicava al treball perquè la festa es planificava seguint el cicle agrícola o el calendari litúrgic que promovia l'assistència obligatòria a les festivitats religioses. No estem al davant per tant, d'un oci en sentit estricte ja que el temps alliberat del treball no era voluntari sinó més bé forçat pel calendari esmentat o per la mera falta de tasques que realitzar.¹⁰⁴

Aleshores, era el desenvolupament urbà i la burgesia instal·lada en les ciutats els que esmentarien un tipus d'oci que amb el temps podrem considerar de masses. El camí cap a aquesta democratització de la cultura es farà a poc a poc atenent al desenrotllament social i econòmic que experimentaren les ciutats en l'època. Així per tant, tenim que en el segle XVIII comença a desenvolupar-se a Europa una classe

¹⁰² Cfr. WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit.

¹⁰³ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 95.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 96.

mitjana que disposa de temps de lleure per la reducció de la jornada laboral, les vacances i la cada vegada més lliure disposició del diumenge.¹⁰⁵ A més, aquest grup compta amb uns diners que li permeten accedir a una oferta cultural que obviament s'amplia atenent la nova demanda. En eixe sentit s'assisteix a l'increment d'indústries com la d'edicions de llibres i periòdics populars, al desenvolupament d'activitats balneàries, als esports de pagament o a les empreses d'espectacles com òpera, circ o teatre.¹⁰⁶

La dada però, que més palesaria les transformacions socials i econòmiques fou la de l'augment demogràfic a les ciutats europees. A Europa els nuclis urbans cresqueren i en els quaranta anys que van des de 1850 a 1890, les ciutats per damunt dels 10.000 habitants passaren del 16'9% al 29%. Posarem exemples: Londres passà de tenir cinc milions d'habitants en 1881 a tenir-ne quasi set milions en 1901, Viena doblaria la seua població entre 1870 i 1900, assolint els dos milions d'habitants, París no es quedaria enrere d'aquesta transformació urbana i demogràfica, i així passaria dels 1.700.000 habitants en 1860 als 2.900.000 en 1910 -mentrestant, altres ciutats franceses com Lyon o Marsella no arribaven als 400.000 habitants-, Berlin arribava en 1910 als dos milions tot i que en 1860 havia comptat amb poc menys de 5.000 habitants.¹⁰⁷ Aquest creixement urbà portà aparellada la creació de nous serveis a les ciutats com ara el gas, l'aigua, l'electricitat, tramvies, ferrocarril, etc i la formació d'una ingent massa de treballadors.¹⁰⁸

Què ocorre en aquest sentit a Espanya? Tot i ocupar una zona geogràfica perifèrica a Europa, no va restar al marge de les transformacions que es succeïen a la resta del continent i les Illes Britàniques. El comerç internacional, els fluxes de capitals i

¹⁰⁵ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades recreativas: La Restauración", a URÍA, J. (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 27- 30. El diumenge, dia instituït per l'Església per a la pràctica religiosa aglutinava, sobretot a les zones rurals, la vida associativa. La secularització decimonònica, unida a la industrialització, modificaren aquesta sociabilitat i seria de nou a les zones rurals on més es palesaria la transformació. Per a aprofundir en el tema de la secularització a Espanya cal veure: VVAA: *Secularización y laicismo en la España contemporánea*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001. En concret, el treball de LA PARRA, E.: *Iglesia y secularización en la primera época liberal*, pp. 55-73.

¹⁰⁶ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁷ DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 29-33.

¹⁰⁸ PAN-MONTOJO, J.: "Introducción. ¿98 o fin de siglo?", a PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 19-20.

l'intercanvi d'experiències empresarials seran bàsiques per vincular-se als canvis.¹⁰⁹ Nogensmenys, el desenvolupament econòmic tindrà un ritme ralentitzat que es farà notori en l'augment del nombre d'habitants.¹¹⁰ Amb tot, Madrid conegué des 1875 un important creixement demogràfic a causa del transvassament poblacional del camp a la ciutat afavorit per les millores urbanes i les comunicacions. Tot i això, només comptava amb 500.000 habitants en 1900, una xifra que no s'apropa a les de les grans capitals europees de l'època. Pel que fa al País Valencià l'any 1897 tenia 1.531.646 habitants passant-ne a ser 1.704.127 en 1910.¹¹¹ Les dades d'ambdues províncies espanyoles esmentades, confirmarien que a principi del segle XX esdevé a un bon nombre de ciutats del país l'anomenada transició demogràfica, l'objectiu de la qual era el creixement zero. Així, els europeus de 1900 assistiren a un creixement poblacional sense precedents, ja que en menys d'un segle es passà de 190 a 400 milions d'habitants.¹¹² Al·ludint a aquest fet, Ortega y Gasset diria:

“Las ciudades están llenas de gente. Las casas, llenas de inquilinos. Los hoteles, llenos de huéspedes. Los trenes, llenos de viajeros. Los cafés, llenos de consumidores. Los paseos, llenos de transeúntes. Las salas de los médicos famosos, llenas de enfermos. Los espectáculos, como no sean muy extemporáneos, llenos de espectadores. Las playas, llenas de bañistas. Lo que antes no solía ser problema, empieza a serlo casi de continuo: encontrar sitio.”¹¹³

Atenent al creixement del públic d'oci, aquest serà més lent a les ciutats espanyoles si les comparem amb les capitals de França, Anglaterra o Alemanya. Una de les causes de la lentitud del procés seria l'analfabetisme, que entrebancaria la consolidació d'un ampli ventall d'oci cultural. En 1860 només un 27% de la població es considerava alfabetada. Així, la “transició a l'alfabetització” començava amb retràs respecte d'altres països com ara França, Holanda o Gran Bretanya. Seria en 1930 quan amb un 81% de gent alfabetitzada es donari per conclosa dita transició.

La historiografia recent ha vist en aquest àmbit educatiu, la major mancança espanyola per aprofitar les oportunitats que estaven donant-se a l'Europa de l'època. Si

¹⁰⁹ GALLEGO, D.: “Historia de un desarrollo pausado: integración mercantil y transformaciones productivas de la agricultura española (1800-1936)”, a PUJOL, J. et al.: *El pozo de todos los males*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 147.

¹¹⁰ CARRERAS, A. i TAFUNELL, X.: *Historia económica de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 30.

¹¹¹ ÁLVAREZ RUBIO, A.: “La transició demogràfica al País Valencià”, a VVAA, *Història Contemporània del País Valencià*, València, Tabarca, 1992, p. 171.

¹¹² NIELFA, G.: “Madrid en la crisis finisecular”, a VVAA, *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. 1, Madrid, Comunidad de Madrid / Consejería de Cultura, 1986, p. 266.

¹¹³ ORTEGA y GASSET, J.: *La rebelión de..., op. cit.*, p. 48.

com Clara Eugenia Núñez, Tortella, Carreras i Tafunell apostem pel capital humà com a element essencial en el creixement econòmic, la clau de la competitivitat resta en aquest sentit en una població més escolaritzada.¹¹⁴ I és que, abans del 1900 les autoritats no s'havien plantejat mai de manera acurada la qüestió de l'educació; perquè no solament a Espanya, sinó a tot Europa, aquesta havia estat considerada assumpte privat. A Espanya a més, l'Església catòlica controlava els continguts de l'ensenyament a tots els nivells. Amb l'esmentat panorama, de 1880 a 1900 s'enceta un període de promulgació de lleis escolars encaminades a reduir les xifres d'analfabetisme per tal de crear una elit social moderna que s'adaptara a les noves formes de treball i intercanvi que estaven produint-se en les poblacions urbanes de l'època.¹¹⁵

L'acció intervencionista de l'Estat en matèria educativa, va ser hereva, com moltes altres, de l'esperit reformista fruit de l'anomenat "desastre de 1898". Afamats intel·lectuals de l'època com Blasco Ibáñez, Clarín, Joaquim Costa o Ferrer i Guàrdia encapçalarien nombrosos moviments d'educació popular a imatge dels seus homòlegs europeus.¹¹⁶ L'ànim de regenerar la vida política i social espanyola en camps com l'educatiu, el sanitari i el laboral es fondria amb la nova idea de modernitat que aniria imposant-se en l'arquitectura, les arts plàstiques o la literatura.¹¹⁷ L'amalgama cultural sorgida d'aquestes idees eclosionarà en el període que va des de finals del segle XIX fins a principi del XX, i estarà caracteritzada en Espanya pel moviment artístic del *modernisme*, en França per l'*Art Nouveau*, pel *Modern Style* a Gran Bretanya, el *Jugendstil* a Alemanya i el *Sezessionstil* a Àustria. Allò comú és la reacció de l'estil front a les corrents artístiques historicistes del segle XIX i el racionalisme propi de l'era industrial, tot palesat només a l'arquitectura amb edificis que, allunyats del racionalisme industrial, s'apropaven a les formes naturals. Ara bé, a Espanya aquest estil arribà a transformar-se en un fet col·lectiu en el sentit que passà de l'arquitectura a la resta de les produccions culturals. Barcelona seria en l'esmentat període la ciutat més destacada rivalitzant amb Madrid. La *Renaixença* i posteriorment el *Noucentisme* serien els moviments artístics i literaris més actius a Espanya. En ells trobem noms d'aquells que van convertir-se en paradigma de la modernitat de finals de segle com Gaudí, Casas,

¹¹⁴ CARRERAS, A. i TAFUNELL, X.: *Historia económica de...*, op. cit., p. 213.

¹¹⁵ DUGAST, J.: *La vida cultural...*, op. cit., p. 157.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 159.

¹¹⁷ MOLAS, J.: "Notas para un informe sobre la cultura catalana del siglo XX", a MORALES, A. (coord.): *La cultura*, Claves de la España del siglo XX, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, p. 210.

Puig i Cadafalch, Rusiñol, Picasso...¹¹⁸ El fet que València siga també una ciutat de destacat caire modernista, tingué molt a veure en el pol cultural que era la Barcelona d'aleshores.

Centrant-nos en el camp musical, l'analfabetisme fou també un entrebanc per al seu aprenentatge. Amb tot, s'ha de destacar que tant l'exèrcit com l'Església s'ocuparien, com hem vist en anteriors capítols, de l'educació musical durant bona part del segle XIX. Tanmateix, aviat la burgesia se'n faria càrrec mitjançant diferents entitats musicals que tractarem en els següents apartats. Com a exemple direm que es multipliquen els mètodes simplificats i els manuals d'ensenyament d'instruments, que es dirigeixen bàsicament als burgesos, ja que aquests veuran en la pràctica musical una excel·lent ornamentació social. Però, també van adreçats a les classes obreres, que han vist disminuïdes les seues hores de treball i augmentades les corresponents a l'oci.¹¹⁹ L'oferta musical en aquesta època de creixent oci passava per les audicions en cafés, music-halls, cabarets, concerts a l'aire lliure, etc tot sense oblidar la gran popularitat que assolí la música en la seua vessant escènica; és a dir, òpera i sarsuela. En 1900 també naix la cançó com a espectacle de masses que s'anirà institucionalitzant a mesura que la demanda vaja augmentant.¹²⁰ Un munt de propostes que deixaven de ser exclusives per a determinats grups socials, i s'obrien a tothom.¹²¹

L'ampliació del públic a xicotets propietaris, a les classes obreres i als camperols en última instància, provocà una alteració en els gusts musicals del moment. La creixent mercantilització de l'oci feia necessària a més, la captació d'amplis mercats. A mitjan del segle XIX, es palesa una popularització dels continguts front al gust aristocratitzant d'antany. Així, l'òpera sofria la competència ferotge d'altres espectacles menys *seriosos*, de contingut més popular, i d'un cost molt inferior, com era l'opereta de temàtica més lleugera o la sarsuela;¹²² el teatre donava pas al cinema, els cabarets als *music-halls*, els cafés literaris a les tabernes... El compositor serà el primer que perceba aquesta ampliació del públic i el que comence a pensar ara no ja en un auditori limitat, sinó en un de més ample aspectre. I aquells que van romandre cecs davant allò evident veurien fracassar les seues iniciatives. Tots aquests intents per part de les "indústries de

¹¹⁸ DUGAST, J.: *La vida cultural...*, op. cit., p. 42.

¹¹⁹ NAGORE, M.: "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, p. 212.

¹²⁰ SALAÛN, S.: *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 10-12.

¹²¹ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades...", op. cit., p. 79.

¹²² URÍA, J.: *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, UGT, 1996, p. 85.

l'oci" s'hagueren fet malbé sinó s'hagués produït un augment del nivell de vida i de les condicions laborals que hem esmentat abans.¹²³

No només però, la música sofriria una transformació com a conseqüència de la modernitat social i econòmica, perquè a l'Espanya decimonònica començà a diversificar-se l'oferta d'oci on podia acudir el públic instruït i amb temps lliure. Pel seu cridaner auge subratllarem l'esport, la premsa i el cinema com a icones modernitzadores de l'època. Les dècades de 1890 i 1910 foren les de l'esport vist en primer lloc com un element de la formació de l'individu, i entés després com una pràctica lúdica i un objecte d'espectacle popular.¹²⁴ Ara bé, per a Jacques Dugast el fet més visible de la naixent vida cultural a Europa en el tombant del segle XIX és allò que hom anomena "la cultura dels cafés".¹²⁵ El saló burgés que tant caracteritzà el segle XVIII com a espai d'encontre cultural, seria substituït entre 1880 i 1900 per l'aparició d'aquests espais que prompte s'anaven a transformar en els llocs per excel·lència de la convivència moderna i per consegüent en lloc d'homogeneització cultural.¹²⁶

En el tombant del segle XIX, també el cinema constituïria una de les peces claus de la revolució de la comunicació. L'home per primera vegada podia veure la seua imatge en moviment gràcies a la genialitat dels germans Lumière. A Espanya el fenomen despegaria a partir de 1906, en ciutats com València i Barcelona. En aquesta darrera es produïria un important assentament de la indústria fílmica fins al punt d'igualar en el nombre de sales a Berlín i estar sols superada per Nova York i París.¹²⁷ Prompte a quasi totes les capitals de província, el teatre municipal acabaria cedint la sala a la nova proposta d'oci.¹²⁸ Vertaderament el cinema va constituir un dels sectors on més complexa va mostrar-se la moderna organització empresarial de l'oci.

Al llarg del segle XIX trobem, per tant, que la característica invisibilitat de les classes populars deixà pas a la seua massiva participació en les diferents activitats que començaren a proliferar per omplir el temps de lleure. Un temps que s'havia aconseguit en la nova societat industrial i que ja no es limitava al calendari agrícola ni a les festivitats religioses. El creixement demogràfic de les ciutats, unit a la cada vegada

¹²³ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades...", *op. cit.*, p. 79.

¹²⁴ DUGAST, J.: *La vida cultural...*, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹²⁶ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades...", *op. cit.*, p. 92.

¹²⁷ FUENTES, J.F.: "El desarrollo de la cultura de masas en la España del siglo XX", a MORALES, A. (coord.): *La cultura*, Claves de la España del siglo XX, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, p. 290.

¹²⁸ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades...", *op. cit.*, p. 94.

major alfabetització, indiquen la presència d'un públic urbà i instruït que a poc a poc nodreix museus, biblioteques, recintes esportius, teatres, passejos, etc. Pel que fa a l'àmbit musical on desenvolupem la nostra anàlisi, no podem parlar encara d'un fenomen de democratització social. La raó consisteix en què el públic que assisteix als espectacles musicals és en la seua majoria burgés i paga una entrada. Només en l'últim terç del segle XIX es constata en les revistes especialitzades que hem consultat de l'època, la presència d'un ampli públic que anomenen *muchedumbre* i que fa referència a l'ingent nombre de classes populars que accedien als espectacles. La gratuïtat que aquests assoliren i el fet que es realitzaren a l'aire lliure, explicaria en part aquesta massiva representació.

Atenent a la presència de la dona en la vida musical decimonònica s'ha de dir que aquesta fou molt considerable. De fet, els autors subratllen com el rite de tocar un instrument que les dones burgeses solien tenir, afavorí la seua assistència als espectacles musicals. A més, eren considerades el principal motor de consum de música de l'època.¹²⁹ Amb tot, la dona no assolirà un lloc d'autoritat en les diferents activitats que s'obrien per a la burgesia i les classes populars. Per tant, s'ha de reconèixer la presència femenina entre el públic musical decimonònic però, no s'ha de veure aquest fet com una mostra de poder dintre de la presa de decisions de l'activitat concertística.¹³⁰

No tots però, saludarien amb satisfacció aquest grau de representativitat que assoliren les dones en l'activitat musical. Uns exemples que apareixen en la *Ilustración Musical* donen bon compte d'allò que es creia provocava la seua presència en les representacions musicals que es realitzaven al teatre com òperes o sarsueles. La concurrència femenina promouria segons aquest article un nou interès per anar al teatre. Ja no s'anava a vore una representació, sinó que els homes anaven al teatre amb elles o per elles.¹³¹ A més d'aquest focus d'atracció per a la "sociedad de los hombres", el gènere femení introduïa un nou element d'apreciació com era el gust per les modes:

“[...] por causa de las señoras, los sueldos de las actrices no bastan para pagar las cuentas de sastres y modistas, y así tantas empresas de teatros corren infaliblemente a la ruina.”¹³²

¹²⁹ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., p. 144.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 144.

¹³¹ M.U.: "El público", *Ilustración Musical*, Madrid, núm. 5, 28/05/1883, p. 39.

¹³² *Ibidem*, p. 39.

Sembla doncs, que les dones obligaren a fixar l'atenció en les modes dels espectacles i que a més provocaren que els compositors de l'època modificaren el seu comportament. I ho feien per exemple com Liszt, arribant prompte a la sala de concerts i congraciant-se amb elles.¹³³ El fet de reparar en aquesta figura mostra el creixent interès dels directors i compositors de comptar amb les dones com a espectadores, i en un altre ordre de coses ens indica la potencialitat que en el camp musical podien assolir com a “consumidores” d'art.

Una vegada analitzat el tipus de públic que acudia als espectacles musicals, passarem a esbrinar quin era el seu comportament, tant en el teatre com en recintes a l'aire lliure, i quina era la seua motivació a l'hora d'assistir als concerts i representacions. En aquest sentit, el comportament que es repetiria sovint en l'època, eren les ferotges crítiques que el públic que havia pagat entrada realitzava als actors i empresaris. Tot i que l'accés als espectacles era restringit per un preu i se suposava que acudia gent instruïda, hi havia alguns que comprant l'entrada es creien amb dret de xiular als actors i músics abans, fins i tot, que es desplegara el teló posant punt i final a la representació. Açò és el que comunment ocorria al Teatre Principal de València a mitjan del segle XIX:

“...cierto número de abonados, gente joven pertenecientes a la llamada pollería, que se entretienen la mayor parte de las noches en hacer cocas, con la boca o chiflar durante la representación, con un pito o trompetilla. Es tanto el escándalo que causa esta pollería, que entre la gente formal hay muchas personas que prefieren no concurrir al teatro por no presenciar tamaño escándalo.”¹³⁴

Aquests fets van fer que fins i tot la primera tiple de la sarsuela, Felisa Hernández, abandonara el Principal pel Teatre Princesa de la mateixa ciutat.

Un altre motiu d'enfadament per al públic és el que es denuncia amb data de 1857 a *La España Artística* i que ocorre al mateix Teatre Principal. Es tracta d'un aldarull protagonitzat per part del públic abonat al teatre que xiulava perquè s'havia tornat a posar la mateixa obra que el dia anterior. L'autor de l'article atribueix el fet a l'empresari teatral, ja que sembla tenir més cura dels seus interessos que dels espectadors.¹³⁵ Aquesta situació no era nova i sovint es reproduïa a diferents teatres espanyols, perquè ja en 1855 al mateix recinte semblava normal el fet de repetir obres

¹³³ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., p. 41.

¹³⁴ *La España Artística*, 25/01/1858, núm. 13, pp. 102-103, p. 103.

¹³⁵ *La España Artística*, 07/12/1857, núm. 6, pp. 46-47.

per a un públic que ja les havia vistes, tot per estalviar despeses per part dels empresaris:

“[...] A veces dice la empresa: ¿hombre, qué le daré yo al público que no haya visto? y acto continuo le propina un ejemplar de *Jugar con fuego, Catalina, Galanteos en Venecia* u otra novedad de este calibre. [...] Dice el refrán: Al que muda Dios le ayuda; y dice la empresa: Al que muda el bolsillo le suda: por consiguiente telones viejos, comedias viejas y zarzuelas viejas. Y en concluyéndose (no los telones, que esos pueden tirar hasta el siglo XX), sino el repertorio de comedias y zarzuelas, vuelta a comenzar el aporreo: da capo. [...]”¹³⁶

Com s’ha observat, el públic que acudia als espectacles musicals no constituïa un element al marge de les representacions. Ans al contrari, es tracta d’un crític que fa prevaldre la seua opinió perquè és així com demostra la seua instrucció. Tanmateix, anar al teatre es convertia en un acte social que anava més enllà del purament educatiu. El fet de veure’s i deixar-se vore explicava sovint la presència de públic en el teatre. L’òpera per exemple constituïa, des del punt de vista social, un espai destinat a les classes altes. A ella assistien reis, la seua cort, les classes adinerades, dirigents polítics i aquells que sentien necessitat d’“aparentar”.¹³⁷ En aquest sentit s’ha d’assenyalar el descans que es realitzava enmig de l’obra i que a més de proporcionar un recés per als intèrprets es feia imprescindible per a l’exhibició.¹³⁸

De la mateixa manera, els concerts de música simfònica que començaren a proliferar cap al darrer terç del segle XIX es nodriren en la seua major part d’un públic burgés que havia de pagar entrada. Aquest pagament estaria en la base del manteniment de l’activitat concertística però, entrebancaria l’accés de tothom a l’espectacle artístic. A més, el fet d’estar abonat als cicles concertístics es convertia també en l’època en símptoma de distinció i bon gust.¹³⁹ Al respecte com veurem, serà significatiu el fet que fóra al voltant dels anys seixanta quan el mot “música sàvia” deixa d’emprar-se

¹³⁶ “Revista teatral”, *Diario Mercantil de Valencia*, 12/11/1855, citat a GALBIS LÓPEZ, V.: “Crítica musical y sociedad burguesa en el siglo XIX español: la actividad zarzuelística en Valencia a través de los escritos de Peregrín García Cadena” a ALONSO, C., GUTIÉRREZ, C.J. i SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 421-433, p. 425.

¹³⁷ BARCE, R.: “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX” a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (octubre-noviembre 1985)*, Madrid, Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 145- 153, p. 150.

¹³⁸ DE MIGUEL, A.: *La vida cotidiana de los españoles en el siglo XX*, Barcelona, Planeta, 2001, p. 137.

¹³⁹ GÓMEZ, J.: “Una gran necesidad de Madrid”, *Harmonía*, Madrid, abril-juny 1935, pp. 1-2, p. 1.

despectivament.¹⁴⁰ És allò que teoritza el sociòleg francès Pierre Bourdieu i que ve a confirmar que en el segle XIX es produeix una nova manera d'entendre l'art no sols com un plaer per als sentits, sinó també com un senyal de distinció social, com una garantia de bona posició social.¹⁴¹ D'aquesta manera podria explicar-se l'escàs recolzament que per part del públic que assistia als teatres tingué, com veurem en el posterior apartat, el projecte de crear una òpera en castellà que els podia allunyar de l'òpera italiana en boga. Perquè el fet musical semblà assolir en l'època major interès com a senyal de respectabilitat social que com a fet artístic en si mateix.

Serà la gratuïtat dels concerts i l'aposta de les autoritats per estendre la música pertot, allò que permetrà la progressiva incorporació de les classes populars als espais musicals. Al carrer, amb les bandes de música civils i militars es difondrà aquesta forma d'oci. Caldrà per tant preguntar-nos quin era el comportament d'aquest públic majoritari en els concerts a l'aire lliure. A diferència del públic teatral, els espectadors de caire més popular solien escoltar dempeus els concerts. No pensem però, en un públic que assistia als concerts motivat per la música, més aviat es tracta d'un espectador ocasional que busca entretenir-se. I açò ho diguem perquè les actuacions musicals a l'aire lliure sovint es programaven per al lleure i l'entreteniment dels ciutadans. Així, la Banda Municipal de Barcelona tots els diumenges de nou a onze del matí en el Passeig de Gràcia amb la Gran Via de les Corts.¹⁴² A Madrid els concerts simfònics començaren en 1886 al circ de Recoletos i posteriorment en el Passeig de Rosales que acolliria -els dijous i els dissabtes- els concerts nocturns de la Banda Municipal de Madrid creada en 1909.¹⁴³ L'indret triat per a les audicions no era com veiem, el més idoni per desenvolupar una òptima activitat musical. El trànsit, així com el soroll d'un públic que es distreia passejant-se, dificultaven aquesta tasca.¹⁴⁴ Per tant no és d'estranyar que a les revistes especialitzades de l'època es digués del públic en general que pertot hi havia grups que xarraven, criticaven i molestaven.¹⁴⁵ Cosa semblant es deia del públic barceloní en concret:

¹⁴⁰ ETZION, J.: "Música Sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)", *International Journal of Musicology*, núm. 7, 1998, pp. 185-232, p. 211.

¹⁴¹ WOLFF, J.: "The ideology of autonomous art", a LEPPERT, R. i McCLARY, S. (eds.): *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994, p. 7.

¹⁴² LAMOTE DE GRIGNON, J.: "El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona. I", *Música*, Barcelona, núm. 14, octubre 1930, pp. 267-268, p. 267.

¹⁴³ "Los conciertos en Rosales", *Harmonía*, Madrid, núm. 20, agost 1917, p. 5.

¹⁴⁴ LAMOTE DE GRIGNON, J. (octubre 1930): "El pasado y el presente...", *art. cit.*, p. 267.

¹⁴⁵ *Lira Española*, núm. 33, 15/07/1915, p. 11.

“[...] Me habían ponderado mucho la religiosidad con que, según dicen escuchan música los barceloneses; pero veo que, a poca diferencia, ocurre como en el Retiro de Madrid: ¡no me han dejado oír ni una nota!”¹⁴⁶

Amb tot, sempre hi havia qui s’apropava a la Banda per tractar d’atendre la interpretació d’un escollit repertori format per obres de caràcter heterogeni que si per alguna cosa es caracteritzaven totes elles era per la popularitat de què gaudien entre el públic de l’època.¹⁴⁷ Aquesta heterogeneïtat palesava el desig de la direcció de la Banda d’agradar a tothom i també en la poca capacitat d’innovació que en matèria de repertori tingueren les bandes, tot per adequar-se als gust de l’època com analitzarem en el següent apartat.

En la Barcelona de 1915 s’intentà buscar un millor indret per a la realització dels concerts populars que ara es feien en les nits d’estiu de dijous i s’escollí la Plaça de Catalunya. Però lluny de millorar la situació, el director de l’agrupació comenta açò:

“Pude cerciorarme inmediatamente de que los mismos rumores y ruidos de toda clase se producían en dicha Plaza igual que en el Paseo de Gracia; a pesar de ello, fue aumentando paulatinamente y progresivamente el público que asistía a estos conciertos, llegando a aglomerarse una multitud enorme para oír los que se celebraban los jueves por la noche en verano.”¹⁴⁸

Vegem però, mitjançant la següent fotografia de 1925 que fa referència a un concert-homenatge a Richard Strauss de visita en la ciutat comtal, com el públic havia canviat. La banda ja no executava “música d’ambient” mentre hom es passejava, sinó que es convertia en l’epicentre de l’esplai. A més d’apreciar-se un nombrós públic -amb una clara majoria de barrets masculins- també cal parar compte en el fet que estaven dempeus i envoltant la banda. Hauran de passar uns quants anys encara per veure un públic lleugerament separat d’una agrupació que ja no actua a peu de carrer sinó que ho fa dalt d’un escenari, i per observar uns espectadors asseguts únicament enfront de la banda a mode d’un teatre improvisat.

¹⁴⁶ LAMOTE DE GRIGNON, J.: “El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona. III”, *Música*, Barcelona, núm. 17, enero 1931, pp. 9-11, p. 11 .

¹⁴⁷ LAMOTE DE GRIGNON, J. (octubre 1930): “El pasado y el presente...”, *art. cit.*, p. 267.

¹⁴⁸ LAMOTE DE GRIGNON, J.: “El pasado y el presente de los conciertos de la Banda Municipal de Barcelona. II”, *Música*, Barcelona, núms. 15-16, noviembre-diciembre 1930, pp. 301-303, p. 301.



Concert a la Plaça St. Jaume en honor de R. Strauss (19/03/1925) AHCB-Arxiu Fotogràfic.

FONT: ALMACELLES, J.M.: *La Banda Municipal. Del carrer a la sala de concerts (1886-1944)*, Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006.

Sembla doncs, que en les primeres dècades del segle XX es produeix l'evolució del públic envers els concerts, apreciand-se alhora la formació d'una cultura artística i ciutadana:

“...no faltaron buenos aficionados, que con su actitud decidida y elevado espíritu de ciudadanía, ejerciendo una verdadera policia y tomando a su cargo el llamar la atención de aquellos que no supiesen guardar el respeto que a los artistas y al público se debe.”¹⁴⁹

En 1920 es trobaria en la Plaça del Rei de Barcelona el lloc adequat per als concerts d'estiu de la banda, tal i com encara vénen celebrant-se en l'actualitat.¹⁵⁰ I a partir d'ara sí, la gent acudix expressament a escoltar la Banda i per tant, el silenci respectuós amb la tasca dels músics serà el tret dominant dels concerts dels segle XX.

¹⁴⁹ LAMOTE DE GRIGNON, J. (gener 1931): “El pasado y el presente...”, *art. cit.*, p. 11.

¹⁵⁰ LAMOTE DE GRIGNON, J. (novembre-desembre 1930): “El pasado y el presente...”, *art. cit.*, p. 301.

Mitjançant aquests exemples, allò que hem volgut palesar és la gran transformació que el públic musical pateix en l'època decimonònica. Aquesta transformació s'inserta no obstant, en aquella que protagonitzà aleshores l'activitat sociocultural de l'època. Una transformació que consistí a ampliar el ventall del públic cap a les noves classes populars i com a conseqüència en acoblar l'oci musical al gust de la nova demanda. Ara bé, no podríem haver explicat aquest fenomen sense tenir en compte el context socioeconòmic del segle XIX, perquè aquest serà el que permeta l'aparició de les classes mitjanes i treballadores en una esfera social com és la de l'oci on poc a poc els "requeriments per a l'entrada" es dilueixen.¹⁵¹

EL GUST MUSICAL D'UN PÚBLIC EN TRANSFORMACIÓ

¡Ah, no censuremos el término de nuestro destino o elección!
La escena sólo se hace eco de la voz del público,
los espectadores del drama establecen las leyes del teatro,
porque quienes vivimos para complacer, debemos complacer para vivir.¹⁵²

En aquest apartat analitzarem quin tipus de "producte musical" consumia el nou públic burgés que fa la seua aparició al llarg del segle XIX. La música demandada pels nous espectadors condicionarà el repertori que també escoltaran les classes populars que s'afegeixen al goig de l'oci musical de l'època. Els autors que s'han dedicat a l'estudi del fet sociopolític de l'opinió pública han discutit al voltant de qui imposava els gustos que es seguien en una determinada època. Pel que fa al fenomen musical s'afirma que el públic burgés marcarà la tendència, perquè serà aquest sector de les classes mitjanes el que acudix majoritàriament, i regenta en ocasions, els espais on s'escoltava música en el segle XIX. Per això s'admet amplament que les seues preferències serien les capdavanteres. No només, però, en l'art musical les classes mitjanes seran la peça clau per a analitzar els gusts i les opinions del moment, ja que el paradigma liberal clàssic les situa també com a intermediàries entre l'exigüu públic il·lustrat i els corrents anàrquics

¹⁵¹ HABERMAS, J.: *Historia y crítica...*, op. cit., p. 194.

¹⁵² Citat a VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 202.

de les classes populars, transformant-les així en la franja més moderada i virtuosa de l'opinió pública.¹⁵³

L'estudi de les preferències dels espectadors d'aleshores que elaborarem mitjançant notes de premsa, opinions dels crítics i programes de concerts, no és baladí; perquè del gust del públic dependran les programacions teatrals, el repertori dels concerts i el tipus d'obres que es componen. En una època com l'analitzada, on la mercantilització de l'oci i el consegüent interès per captar nous espectadors és creixent, els compositors tindran molt en compte el gust imperant per no fer de les seues obres èxits efímers.¹⁵⁴ En aquest sentit, el públic exerceix una mena de paper de jutge que entronca amb el naixement de l'anomenada opinió pública, que en el seu concepte modern s'origina en la segona meitat del segle XVIII. Convé per tant que la nova tipologia d'espectador i els judicis que realitzava, siguen considerats en aquest apartat.

No obstant això, s'ha de tenir en compte el fet que ens trobem en un període on el públic està en constant transformació i la tipologia social varia segons el lloc que ocupen els espectadors. La clau de volta d'aquesta transformació rau en què ja no es contempla l'estatus social per accedir a l'oci modern, sinó que en l'època passa a ser el preu d'una entrada allò que entrebanca l'accés de tothom a les diferents activitats lúdiques.¹⁵⁵ És per aquest motiu pel qual es produeix una interessant barreja que enriqueix el punt de vista del públic i prescindeix d'un gust unívoc en els judicis que es realitzen al voltant del fet musical.

Amb tot, no hem de pensar en una època on a causa de l'esmentada heterogeneïtat es presenten diferents tipus d'espectacles musicals que comportaven un nodrit repertori; pel contrari, si alguna cosa identifica l'època decimonònica en la seua vessant musical aquesta és la predilecció per la música escènica: òpera i sarsuela. Els espais que com els teatres, els salons, els cafés o els ateneus s'omplien del nou públic burgés, dedicaven la major part de la seua activitat musical a aquesta, sinó en la seua vessant íntegra com es podia trobar al teatre, sí en la seua versió reduïda o arranjada per a un instrument o una orquestra. De la mateixa manera, aquesta tendència serà seguida pel nou públic popular que aleshores sorgia.

¹⁵³ FERNÁNDEZ, J.: "Opinión Pública", a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social...*, op. cit., pp. 477-486, p. 479.

¹⁵⁴ URIBE, G.: "Educación del gusto", *Harmonía*, Madrid, juliol-setembre 1929, p. 8.

¹⁵⁵ VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 203.

Si comparem l'esmentat fenomen amb allò que ocorria a la resta d'Europa, ens trobem que, a diferència d'altres països, a Espanya passava desapercibuda la música simfònica de mestres com Beethoven, Haydn o Mozart que eren els més seguits en la resta de països. El fet que aquesta tríada no fos apreciada per la major part del públic que acudia als espectacles musicals va fer pensar als crítics de l'època, com veurem en posteriors paràgrafs, que el país es trobava fora d'un circuit musical que era considerat el de major qualitat en l'època.

Efectivament, la major part de compositors de música simfònica eren pràcticament desconeguts a Espanya, tret de la presència de les seues obres en agrupacions de música de cambra o en societats de concerts que encapçalaven l'avantguarda de la composició europea al país. Per aquest motiu, i atenent al context musical descrit, ens detindrem en l'impacte que l'òpera -italiana sobretot- i la sarsuela van tindre en el públic del moment. Nogensmenys farem paleses les crítiques que aquest gust va rebre en les revistes especialitzades decimonòniques que el titllaven de poc seriós i mediocre. Tot plegat provocà el sorgiment de la imatge d'un panorama musical espanyol endarrerit respecte del seu homòleg europeu -fet que es veurà reforçat des del propi territori quan a mitjan del segle XIX comence un encés debat al voltant de la creació d'una òpera nacional que no es portaria finalment a terme-. La sarsuela i l'òpera italiana seran per tant una constant en els repertoris musicals, vegem a continuació el perquè de la presència d'aquests gèneres en el paisatge musical espanyol de l'època i de quina manera assoliren el gruix del gust musical.

Els literats espanyols del segle XVIII com ara Calderón de la Barca foren, en paraules del musicòleg Emilio Casares, aquells que primer empraren el mot sarsuela per referir-se a un gènere teatral. Es tractava d'obres compostes majoritàriament per a ser interpretades en l'escenari del palau de la Sarsuela situat prop del palau del Pardo a Madrid.¹⁵⁶ Era aquest un lloc d'esplai que els monarques triaven per evadir-se del seu càrrec. Dintre de les activitats d'oci que es programaven, trobem la representació de sarsueles, d'aquesta mena de "semi-òperes" que integren música i diàleg. Tot de temàtica pastoril i to mitològic-burlesc. No hem de buscar però, els arrels de la sarsuela en l'òpera italiana del segle XVII perquè, a més de comptar amb elements populars i de la tradició dramàtica espanyola, aquest gènere rebutjava el diàleg cantat propi de

¹⁵⁶ La informació al voltant del sorgiment i evolució del gènere sarsuelístic ha estat en la seua major part extreta de: CASARES, E. et al.: "Zarzuela", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española...*, vol. 10, *op. cit.*, pp. 1.139-1.176.

l'òpera. La sarsuela prenia forma per tant com a festeig palatí, com a un gènere adreçat a un públic regi i cortesà, allunyat de la comèdia de tarannà més popular. Fins a ben entrat el segle XVIII la sarsuela conservaria el seu caràcter de festa reial, dominant fins i tot el cicle anual de les festivitats règies. Amb tot, l'època d'arrelament del gènere també seria la de la seua expansió al públic dels teatres populars. Aquesta apertura al nou tipus d'espectador afavorí la introducció per part dels compositors d'elements populars i costumistes, tot amanit d'un realisme que res tenia a veure amb les trames mitològiques d'antany.

Serà però, al llarg del XIX, quan la sarsuela adquirisca la forma dramàtica que ha arribat fins avui i que consta d'un o dos actes i diferents números musicals on s'alternen diàlegs parlats i números musicals integrats en el discurs dramàtic. A més, apareix el tret definitori del llenguatge musical clarament populista on el poble es reflecteix. En aquest sentit estan presents les cançons andaluses, els boleros, les seguidilles, etc. L'adaptació del gènere al nou públic burgés passaria per incloure elements d'humor, temes quotidians i valors tradicionals en una època on el patriotisme espanyol es manifestava amb claredat contra els francesos.

En febrer de 1850 es data la primera representació en un teatre valencià, el Principal, d'aquest nou tipus de sarsuela. Es tractà de *El Duende* amb música de Rafael Hernando i lletra de Luis Olona. Aquesta obra és la que estableix, per als musicòlegs, la forma dramàtica d'alternar diàleg amb acció i d'establir un cor com a apertura i tancament que desenvoluparia després l'anomenada sarsuela moderna.¹⁵⁷ Tanmateix, serien Gaztambide i Barbieri els autors que més es representaren en l'època a València.¹⁵⁸ Perquè ens fem una idea de l'ampla difusió del gènere, no solament als teatres madrilenys sinó també a la resta de territoris, Josep Lluís Sirera ha recollit en el seu estudi sobre el Teatre Principal de València un total de vuitanta títols representats en els anys que van des de 1851 fins a 1860, amb un mínim global de 415 representacions - una mitja de cinc representacions per obra.¹⁵⁹ Les esmentades xifres palesen l'alta acceptació que va tenir el nou tipus de sarsuela fora del seu principal centre de creació que era Madrid, ciutat a més que inspirava bona part de la temàtica d'aquestes

¹⁵⁷ CASARES, E. et al.: "Zarzuela", *op. cit.*, p. 1.145.

¹⁵⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: "La zarzuela en el área mediterránea", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 i 3, 1996-97, pp. 327-349, p. 330. De fet, l'obra *Jugar con fuego* de Barbieri s'ha consagrat com la que va inaugurar en 1851 la sarsuela moderna de tres actes.

¹⁵⁹ SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal de Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1986, p. 89.

composicions. S'ha de dir també que aviat un altre teatre de València, el Princesa, comptaria amb una companyia dedicada exclusivament a la representació de sarsueles.

Molt s'ha discutit en la crítica musical al voltant de si la sarsuela decimonònica gaudia o no d'arrels estrangeres, "...una mezcla incoherente y extraña de la ópera cómica francesa y de la ópera semiseria italiana reducida", dirà Rafael Mitjana.¹⁶⁰ El fet que es valorara la nova sarsuela com un gènere d'arrels italianes té molt a veure en l'embrionari moviment musical que es desenvolupà en el segle XIX adreçat a trobar un gènere musical genuïnament espanyol. La sarsuela, com veiem, no hi era considerada per una gran part de crítics. No es menyspreava però, la sarsuela com a gènere que atreia el públic popular. L'argument que es donava era que, tot i la seua base italiana, subjeia una estètica populista, uns trets temàtics i musicals que proporcionaven un triomf fàcil entre les classes populars d'aleshores.

Aquest tipus de sarsuela moderna conviuria amb l'anomenat "género chico", d'un acte, que sorgí a partir de 1868. L'esmentada denominació engloba les formes breus teatrals amb música com ara el sainet líric, l'opereta o la revista. D'entre tots serà però el sainet líric la forma més representativa de "género chico". En el segle XIX, el sainet de caràcter còmic, d'embolic i de llenguatge col·loquial i vulgar passà de ser un intermedi entre els actes de les comèdies, a adquirir identitat pròpia. *El baile de Luis Alonso, La verbena de la paloma* o *Agua, azucarillos y aguardiente* en serien un exemple.¹⁶¹ La proliferació de salons de ball en l'època decimonònica fou aprofitada pels sainets lírics per assolir popularitat. Així, l'obra *Gran Via* de Chueca inauguraria en 1886 el costum d'introduir peces de ball en l'obra com ara vals, xotis, havaneres, etc. Així, d'una banda es facilitava la familiaritat amb músiques noves creades sobre ritmes de moda, i d'altra permetia una rendible difusió.

Com s'observa era bastant freqüent la introducció d'elements populars en les obres compostes per acoblar-les al públic de l'època. En un temps on els teatres es convertien en empreses que s'havien de procurar un públic fidel per evitar la competència i poder sobreviure, la incorporació de la música i el ball proporcionava un major entreteniment per a uns espectadors àvids d'oci.¹⁶² La constant ampliació del públic en l'època es

¹⁶⁰ Citat a CORTIZO, M.E.: "La zarzuela del siglo XIX...", *op. cit.*, pp. 161-162.

¹⁶¹ Per ampliar informació al voltant de l'estructura, temàtica i evolució del sainet líric cal consultar BARCE, R.: "El sainete lírico (1880-1915)", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, *op. cit.*, pp. 195-244.

¹⁶² VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, *op. cit.*, p. 219.

reflecteix en una major varietat d'espectacles musicals i també d'altres de trets diferenciats que resten fora d'aquest estudi. Així, juntament amb la sarsuela i el "género chico", els teatres s'omplien d'òpera; concretament les òperes que es representaven eren les dels més afamats compositors italians. De la mateixa manera ocorria a ciutats europees com ara París o Berlín.

A Espanya l'òpera italiana, com tot seguit estudiarem, va considerar-se l'estil musical per excel·lència, fet que arraconà la sarsuela com a gènere musical menor. Serà a mitjan del segle XIX quan a les revistes especialitzades de l'època aquesta comence a titllar-se d'espectacle poc seriós relegat a les classes més populars i en aquest sentit s'inicie el peregrinatge cap a un tipus d'òpera pròpiament espanyola. De nou el públic serà qui, com si fos una mena de jutge, es mostre poc procliu a acudir a les representacions operístiques en castellà, cosa que faria desbasta aquesta empresa.

Vegem no obstant, com s'introdueix a Espanya el costum d'acudir a l'espectacle operístic en italià. A principi del segle XVIII amb l'arribada de Felip V i de la seua segona muller, la italiana Isabel de Farnesio, a la cort espanyola el favor reial s'inclinà cap a l'òpera del país d'origen de la reina. Tota la influència francesa que en la vestimenta i altres modes s'introduïren mitjançant la monarquia borbònica, no es veié reflectida en l'aspecte musical.¹⁶³ Arran de la representació en agost de 1703 en el teatre madrileny del Buen Retiro de la representació per part d'una companyia italiana de *El Pomo de oro* -adaptació d'un llibret italià amb música d'igual procedència- el nou estil es va estendre ràpidament patrocinat pels reis i la noblesa del moment. Si es fa un breu repàs a les peces que es cantaren en el teatre del Buen Retiro durant l'època en què va ser dirigit per l'italià Farinelli -cantant que gaudiria d'un continuat favor en el palau reial- veuríem com en la seua totalitat eren italianes, dirigides per un italià i representades per italians.¹⁶⁴ Per a respondre aleshores a aquest nou gust, molts foren els compositors espanyols que es veieren arrossegats cap a l'òpera italiana. D'entre ells cal destacar al valencià Vicente Martín y Soler que competiria en el camp musical amb el propi Mozart.¹⁶⁵

¹⁶³ CASARES, E. et al.: "Zarzuela", *op. cit.*, p. 1.144.

¹⁶⁴ Al respecte resulta interessant l'estudi que Vera de Martini i Jose Manuel Morillas realitzen al voltant de la tasca desenvolupada per aquest *castrati* a Espanya al llarg del segle XVIII: DE MARTINI, V. i MORILLAS, J.M.: *Farinelli: arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, Roma, Artemide, 2001.

¹⁶⁵ ALTAMIRA, R.: "El italianismo y la música española" a *Historia de España y de la civilización española*, tomo IV, Barcelona, 1914. Per a una biografia de Martín y Soler: WAISMAN, L.: *Vicente Martín y Soler: un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007.

L'anàlisi entronca en aquest punt amb el realitzat per la sociologia musical que es fixa en el tipus de públic per a determinar la dialèctica social entre l'òpera i la sarsuela. Perquè simultàniament al gust de la noblesa per allò italià, la sarsuela i el "género chico" es veieren cada vegada més afavorits pels sectors populars de la societat.¹⁶⁶ Entre ambdós espectacles es produeix per tant un diàleg social o millor, com afirma Ramón Barce, entre públic d'òpera i públic de sarsuela.¹⁶⁷ L'òpera passava a constituir, des d'un punt de vista social, un espai adreçat a les classes altes. A ella assisteixen com hem vist, reis, cort classes adinerats, dirigents polítics i aquells que senten necessitat d'"aparentar". Fins i tot s'arribava a dir que aquells que es mostraven atents als espectacles no gaudien de tan bona consideració com els qui mantenien conversacions o exhibien una agitada vida social. Pel contrari, el gust per la sarsuela s'havia generalitzat a finals del segle XVIII i principi del XIX i havia passat de ser l'espectacle regi per excel·lència a aquell més admirat per les classes populars. Els autors perceberen el canvi i introduïren noves temàtiques de costums que aproparen el gènere a tothom.

Realitzant l'anàlisi des del punt de vista sociològic, veiem com l'òpera es consolida com a espectacle per a les capes altes de la societat, mentre que la sarsuela i sobretot el género chico passa a ser una atracció d'oci per a les classes populars. En aquest sentit, la burgesia es debatrà entre ambdues opcions. D'una banda l'òpera, que li permetia relacionar-se amb gent d'un status social superior i alhora exhibir el seu poderiu econòmic i social; i d'una altra, la sarsuela que adequava la seua temàtica al codi petit burgès. Sobretot pel que fa a la primera meitat del segle XIX, Emilio Casares percep una imitació dels valors burgesos en els trets ideològics de les obres. El fet que apareguera un personatge poderós que sols estiguera caracteritzat per la seua posició social i el seu poderiu econòmic, i no per la seua voluntat o cultura, era rebutjat obertament per un públic que ja hem dit expressava la seua opinió en la mateixa representació.¹⁶⁸

Però, la música escènica passà a monopolitzar el gust del públic de l'època no solament en la seua versió teatral, sinó també en aquella formada pels arranjaments que interpretaran orquestres i bandes.¹⁶⁹ És precisament el gust per l'espectacle líric, sobretot per la sarsuela en les classes populars, el que facilitarà l'apropament del públic

¹⁶⁶ CORTIZO, M.E.: "La zarzuela del siglo XIX...", *op. cit.*, pp. 161-194.

¹⁶⁷ BARCE, R.: "La ópera y la zarzuela...", *op. cit.*, p. 150.

¹⁶⁸ CASARES, E. et al.: "Zarzuela", *op. cit.*, p. 1.149.

¹⁶⁹ WEBER, W.: *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*, Nova York, Cambridge University Press, 2008, p. 174.

als concerts de les esmentades agrupacions. Amb el temps, la interpretació musical d'aquests gèneres permetria l'apropament de les classes populars a un tipus de música purament instrumental i no tant dramàtica com es realitzava fins aleshores.

Tanmateix, allò més significatiu del gust del període que estudiem fou la fidelitat del públic a l'òpera italiana. El fet que en 1831 un dels compositors per excel·lència d'aquest gènere, Rossini, visitara Madrid, exemplifica l'anhel que a Espanya hi havia per aquest tipus de representacions.¹⁷⁰ A València aquesta tendència es palesa el dia de la inauguració del Teatre Principal el 24 de juliol de 1832 quan dintre del variat programa que s'ofertà, es representà el segon acte de l'òpera de Rossini *La Cenenterola*.¹⁷¹ El domini que realitzà aquest compositor sobre la vida operística espanyola va portar els crítics a titllar l'època de principi de segle XIX com del "rossinisme" a Espanya.¹⁷² A partir de 1840 començaran a ser menys freqüents a València les representacions d'òperes de Rossini, i començaran a despuntar les compostes per Bellini, Donizetti i Verdi que assoliran el gruix de les representacions operístiques de mitjan del segle XIX al Teatre Principal de l'esmentada ciutat.¹⁷³

Seria erroni pensar però, que solament a Espanya es vivia l'hegemonia italiana. En aquest sentit no podem perdre de vista que es tracta d'un gènere internacionalitzat i que forma part de la cultura europea del moment. Fins i tot s'arriba a construir una xarxa de teatres en les principals corts i ciutats europees dedicats exclusivament a l'òpera italiana.¹⁷⁴ És per això pel que els autors no veuen l'afició espanyola per aquest gènere com una mostra d'endarreriment perquè no s'atén a la música instrumental o no es conrea un gènere propi, sinó més bé estudien aquesta fidelitat com el reconeixement d'un fet d'escala internacional, i en certa mesura avançat i modern, que també es dona al país. La premsa especialitzada realitzà en un primer moment una crítica positiva d'aquesta situació però, poc després rebutjava el gènere operístic italià perquè el veia

¹⁷⁰ Per ampliar el perquè d'aquest nou gir cap a l'italianisme en el primer terç del segle XIX cal veure els capítols IX-XII de PEÑA Y GOÑI, A.: *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza, 1967 i del mateix autor: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, El Liberal, 1881. L'edició consultada ha estat la facsímil publicada per el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2004.

¹⁷¹ SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal...*, op. cit., p. 37.

¹⁷² GALBIS LÓPEZ, V.: "La zarzuela en el área...", art. cit., p. 328.

¹⁷³ SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal...*, op. cit., p. 83.

¹⁷⁴ GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 1998, vol. I, p. 101.

com un entrebanc per conrear un estil musical propi. El gust del públic per allò italià era vist com a frívol, postís i propi de gent que solament seguia l'última moda.¹⁷⁵

El gust per l'òpera italiana serà cada vegada més discutit per la crítica, sobretot a mitjan del segle XIX. Dues són bàsicament les raons d'aquest rebuig. D'una banda el furor causat pel gènere era vist com un entrebanc per a desenvolupar una òpera nacional; i d'altra, el seguidisme cap a la música escènica no deixà penetrar a Espanya les tendències musicals més proclius a la música instrumental -com podien ser les alemanyes- i que despuntaven a les principals ciutats del centre d'Europa que també havien hagut de desfer-se de la tutela italiana.¹⁷⁶ Com afirma Judith Etzion:

“L'aclaparadora presència d'òperes estrangeres fou considerada, a més, com la principal raó de la desaparició de la tradició de la música clàssica a Espanya i de la poca capacitat dels compositors espanyols per crear una escola genuïna d'òpera espanyola.”¹⁷⁷

Efectivament, seguint l'esmentada autora, no només el gust per l'òpera italiana entrebancà l'arribada de la música instrumental a Espanya, sinó que també dificultà la creació d'un estil espanyol que molts músics i crítics anhelaven. En paraules de Peña y Goñi:

“[...] En aquella fastuosa iglesia comulgamos todos los días. Aquello fue nuestra gramática, nuestro catecismo, y como si el arte italiano hubiera resumido todas nuestras aspiraciones musicales, como si entre el carácter de la música italiana y el carácter de la nuestra hubieran existido afinidades sobradas para hacer innecesario todo trabajo en pro de la creación de un estilo característico español, nos posternamos ante la ópera italiana exclamando con fervoroso ardor y fe profunda: *¡Adoramus te, benedicimus te, glorificamus te!*”¹⁷⁸

En l'època, l'òpera era vista pels crítics musicals com el gènere on la música apareixia en el seu grau màxim de grandesa i esplendor. Es tenia la idea per tant, de què si una nació no era capaç de conrear la música en el seu gran màxim és que aquesta era pobra artísticament i intel·lectual.¹⁷⁹ En aquest sentit, l'òpera esdevenia aleshores l'únic

¹⁷⁵ ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., pp. 124-125.

¹⁷⁶ SOBRINO, R.: “La música sinfónica en el siglo XIX”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., p. 291.

¹⁷⁷ ETZION, J.: “*Música Sabia: The...*”, art.cit., p. 191. L'autora utilitza el concepte de “classical music” per referir-se a la música simfònica o instrumental de l'època. A partir d'ara, cada vegada que nosaltres l'utilitzem, ho farem com a sinònim d'aquest tipus de música.

¹⁷⁸ PEÑA Y GOÑI, A.: *La ópera española y la música...*, op. cit., p. 277. L'edició consultada ha estat la facsímil publicada per el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2004.

¹⁷⁹ PARADA Y BARRETO, J.: *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la ópera española con instrucciones, observaciones y consejos útiles a los poetas y a los jóvenes compositores de*

gènere digne d'assolir el tret de nacional, el tret d'espanyol. Finalment, i després d'un intens debat que ocupà bona part del segle XIX i del qual es feren ressò les principals publicacions musicals de l'època, la desitjada òpera nacional no fructificà i allò que més s'apropava a un gènere musical genuí fou la sarsuela -tot i el rebuig de molts músics de l'època que no la van veure suficientment capacitada per assolir el qualificatiu de gènere nacional-:

“Desgraciadamente ha sido España la que mayor tributo ha pagado y aún está pagando al italianismo. Olvidados de nuestras tradiciones y de las enseñanzas recibidas acogimos con tal obsesión la ópera italiana, que llegamos hasta a calumniarnos, suponiéndonos capaces de producir ni compositores, ni cantantes.”¹⁸⁰

Arribats a aquest punt és interessant que expliquem, encara que siga a grans trets, l'abast de la polèmica oberta cap a 1850 on es tractava el tema de l'anomenada “òpera nacional”, la gran assignatura pendent i el gran tema de discussió musical del segle.¹⁸¹ Aquesta búsqueda cal emmarcarla però, en el context d'un incipient nacionalisme espanyol que trobarà en la música una de les seues múltiples manifestacions. El període que va des de mitjan del segle XIX fins al primer terç del segle XX, precisament aquell en el qual centrem aquest capítol, es convertirà en un moment intens i complexe per tant, en eixa construcció de l'imaginari nacional que comença a dibuixar-se. Les raons que els historiadors arguixen per considerar aquest context de gran intensitat, estan relacionades amb una tímida cultura de masses que té en el desenvolupament del públic la seua major evidència i amb una creixent sociabilitat i oci modern que reforçaran els imaginaris col·lectius.¹⁸²

música que se dediquen en España al cultivo del drama lírico, Madrid, Imp. del Arte, 1873-1874, p. 9. Aquest estudi es publicaria per capítols en el semanari *El Arte*, entre els diferents números apareguts entre 1873 i 1874.

¹⁸⁰ RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Domenech, 1903, p. XX.

¹⁸¹ CASARES, E.: “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., pp. 13-122, p. 94. També ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 260. La menció a la polèmica búsqueda de l'òpera nacional és un resum d'un article previ propi: “En busca de una “òpera nacional”: la música en la construcción de identidades en la España contemporánea” a NICOLÁS, E. i GONZÁLEZ, C. (eds.): *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008. Formato CD.

¹⁸² ARCHILÉS, F.: “¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c.1920)”, a MORENO LUZÓN, J. (ed.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 127-151, p. 130. I també ARCHILÉS, F. i MARTÍ, M.: “La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola”, *Afers*, núm. 48, 2004, pp. 265-308, p 272.

La traducció musical d'aquesta insòlita espenta dels sentiments nacionalistes a finals del segle XIX, és d'una part la búsqueda de l'ansiat idioma musical nacional, i d'altra el foment del folklore autòcton, d'allò que podia constituir una marca genuïna en les diferents regions espanyoles. Al mateix temps que a Espanya, altres països seguien aleshores les pautes per desempellugar-se de la tutela italiana en el camp operístic. A Alemanya s'assisteix a la representació d'òperes cantades en alemany entre les quals cal destacar les compostes per Wagner. A França es produeix un fenomen semblant quan es fa un esforç per transformar l'*Opéra Comique* -espectacle imperant a principi de segle- en *Opéra Sèrieux*.¹⁸³ No podem parlar per tant, de què Espanya siga un cas excepcional; el fet excepcional seria però, l'exasperada lluita que s'inicià per crear una "òpera nacional" i el fracàs de tant encesa i continuada batalla.¹⁸⁴

El mode en què havia de ser composta aquest gènere operístic passava per tenir, com a condició *sine qua non*, el castellà com a idioma: "¿Se cantan las óperas en Italia en lenguaje español o italiano? pues en la patria de Pelayo no debe cantarse sino en español. Que no es moda, dirán algunos; pues introducirla."¹⁸⁵ En 1896 seria el músic i compositor Tomás Bretón qui exposaria en el discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, un al·legat a favor de l'òpera espanyola. En ell Bretón farà afirmacions del tipus: "Yo doy la mayor, casi la más capital importancia a la lengua, al idioma, para resolver el exagerado problema de la Ópera nacional."¹⁸⁶ És per açò perquè Bretón defensarà -com també ho faran altres- la traducció de les òperes al castellà. França li val d'exemple en aquest sentit:

"De la Grande Ópera no han salido al extranjero con condiciones de duración, más que cuatro obras francesas. [...] Pues el repertorio que constituye la Grande Ópera francesa, es el repertorio que constituye el de la Ópera alemana pero cantadas todas en la lengua nacional."¹⁸⁷

¹⁸³ MACDONALD, H.: "From *Opéra-Comique* to *Opéra Sèrieux*", *Revista de Musicologia*, XVI, núm. 6, 1993, pp. 3.113-3.121. FAUSER, A.: "Gendering the Nations: the Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)", a WHITE, H. y MURPHY, M. (eds): *Musical constructions of nationalism, essays on the history and ideology of European musical culture: 1800-1945*, Cork, Cork University Press, 2001, pp. 72-103.

¹⁸⁴ BARCE, R.: "La ópera y la zarzuela...", *art. cit.*, p. 149.

¹⁸⁵ ZAMPA: "La ópera en Madrid", *El Arlequín*, núm. 1, 15/05/1844, pp. 4-5, p. 5.

¹⁸⁶ BRETÓN, T.: "Ópera española. Discurso leído ante la academia de Bellas Artes de San Fernando", *Ilustración Musical Hispano-Americana*, núm. 209, 30/09/1896, pp. 137-139, p. 137.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 137.

El fet de traduir el repertori era vist com una mena de transició, una etapa on l'oïda havia d'acostumar-se a "nuestro idioma".¹⁸⁸ Com es va fer tant d'èmfasi en la llengua, la temàtica que devia posseir l'òpera espanyola i la búsqueda d'eixa esència nacionalista que tant va preocupar Pedrell en les seues obres simfòniques, passà a un segon plànol com demostra l'escassessa d'articles trobats que fan menció a aquestes característiques.¹⁸⁹ Al respecte d'aquest pla, van haver crítics que no estaven d'acord a titllar una òpera com a espanyola perquè aquesta estiguera cantada en castellà. Aquest requisit per si mateix no era cap garantia de caràcter nacional, diran.¹⁹⁰

Els musicòlegs titllen de fracàs la búsqueda de l'òpera nacional portada a terme a mitjan del segle XIX. Al respecte, si bé és cert que aquest gènere no va tenir un èxit sonor, no ho és menys que es van compondre algunes obres que portaven l'esmentat apel·latiu i que assoliren notorietat en l'època. Com a exemple tenim les obres: *Margarita la Tornera* de Chapí, *La Dolores* de Bretón o *Marina* de Arrieta.¹⁹¹ Amb tot, el projecte de compondre òpera nacional va tenir poca consistència. Una de les raons a què s'ha atribuït el fracàs de l'empresa ha estat la diversitat de projectes que esgrimien els diferents crítics per aconseguir construir l'"òpera espanyola", on la llengua, la temàtica i la forma musical emprades, van ser debatudes pels intel·lectuals de l'època. Nogensmenys, va haver-hi altres causes que s'han subratllat per explicar la poca fortuna d'aquest projecte. Una d'elles és el tebi recolzament estatal que van rebre els compositors, músics i crítics que capitanejaren aquesta tasca.

En 1855, els professors del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, remeteren un informe a les Corts Constituents del moment on es demanava recolzament econòmic perquè es poguera atendre a les despeses que una empresa d'aquesta envergadura comportava.¹⁹² Alhora però, les exigències aniran més enllà i es

¹⁸⁸ GUZMÁN: "La ópera española", *La ópera española*, núm. 1, Madrid, 27/09/1875, pp. 1-2, p. 2.

¹⁸⁹ VELÁZQUEZ, J.: "¿De qué modo podría crearse en España la verdadera ópera nacional?", *La España Artística*, núm. 45, 30/08/1858, pp. 347-349.

¹⁹⁰ GUZMÁN: "La ópera española II", *La ópera española*, núm. 2, Madrid, 04/10/1875, pp. 1-2, p. 1.

¹⁹¹ Per aprofundir en la relació i els trets de les considerades òperes espanyoles cal consultar: SAGARDÍA, A.: "En torno a la ópera española y a sus compositores", *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 139, juliol-setembre 1977, pp. 185-213.

¹⁹² "Acta de la sesión celebrada por la junta general de profesores el día 9 de septiembre de 1855 para el establecimiento de la grande ópera española", *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 36, 07/10/1855, pp. 281-282.

centraran en el Teatre Reial¹⁹³ que, propietat de l'Estat, hauria de ser destinat a promoure les representacions d'òpera espanyola:

“El único medio para llegar al planteamiento de la ópera española, es una inteligencia entre el Gobierno y el empresario del Teatro Nacional, y para llegar a ese resultado es preciso que se ponga en escena todos los años dos óperas, por lo menos, de compositores españoles.”¹⁹⁴

Les reclamacions al govern de l'època es succeïren a les nombroses publicacions musicals que tractaren el tema aleshores: *El Arlequín*, *Gaceta Musical de Madrid*, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, *La España Artística*, *La Iberia Musical y Literaria*, etc. Fins i tot, en 1875 es creará un periòdic de tirada setmanal amb el significatiu títol de *La Ópera Española*. Amb tot, no tenim constància de si va haver resposta per part de la classe governant -almenys no apareix esmentada en cap de les revistes citades anteriorment-. Allò cert és que les reclamacions no cesaren i per tant podem pensar que l'ajuda demanada o no es va aconseguir, o de fer-ho va ser mínima.

Aquesta anàlisi però, no pot portar-nos a la conclusió de què, com afirma Álvarez Junco, la “retòrica patriòtica” que encapçalaren intel·lectuals i artistes a mitjan del segle XIX, com no va estar acompanyada de d'una eficaç acció nacionalitzadora de l'Estat, donaria negatiu en un balanç nacionalitzador final.¹⁹⁵ En el cas que estudiem, el fet que l'òpera tinga dificultats per compondre's en castellà i per a ser executada en els teatres espanyols, no és conseqüència únicament de la manca de recolzament governamental. Per a entendre aquest “fracàs” hem de fixar-nos també en altres variables com el públic, els empresaris teatrals i els mateixos compositors, el comportament dels quals explica, en bona mesura, l'escassa acollida de què gaudí aquest gènere.

Com hem recollit en anteriors paràgrafs, la música escènica en la seua vessant de sarsuela i òpera italiana era allò que acaramullava el gust musical del públic d'aleshores. Al respecte del seguiment de l'òpera cantada en castellà, els escrits de l'època no donen

¹⁹³ Des que en 1850 s'acabara d'edificar el Teatre Reial a Madrid, es denunciava que l'adjudicació havia estat dubtosa des d'un punt de vista legal, perquè semblava que era un acte de favor a un determinat empresari que l'explotava gratuïtament amb el consegüent nul benefici que obtenia l'Estat. El govern així, indirectament beneficiava espectacles estrangers que eren els representats majoritàriament. En aquest sentit es denunciava també que en el contracte d'arrendament no hi haguera una clàusula que obligara l'empresari teatral a representar òperes en castellà. La gestió del Teatre Reial i també del de La Zarzuela per part del govern en el segle XIX es pot estudiar a: ASENJO BARBIERI, F.: *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*, Madrid, Imp. José M. Ducazcal, 1877.

¹⁹⁴ PARERA, A.: “La ópera nacional”, *El Arte*, núm. 3, 18/10/1873, pp. 2-3, p. 3.

¹⁹⁵ ÁLVAREZ JUNCO, J.: “La nación en duda”, a PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 405-475.

mostra d'una atenció preferent del públic cap a aquest gènere, ans al contrari. Des de la *Gaceta Musical de Madrid* s'afirmava a mitjan del segle XIX que el públic espanyol, tot i que molt sensat i apegat a allò que és seu, havia acudit en massa "...por moda, por buen tono, por capricho o por otras causas..." a l'òpera italiana; és per eixe motiu pel qual es demana una reeducació dels espectadors, "...irles enseñando poco a poco la excelencia de este espectáculo."¹⁹⁶ Per portar a terme l'objectiu de despertar l'afició pel drama líric espanyol, es proposen mostrar peces senzilles, amb una trama interessant i nacional. L'exemple que es donava en l'època era el de la cada vegada major afició del públic a la sarsuela. Cert és que els sectors populars, com hem vist, no acudien a l'anomenat "teatre de l'etiqueta", atribuïnt-se aquest fet a l'elevat preu de les entrades. Tanmateix, l'educació d'aquests sectors en la música, no radicava per a molts en els preus econòmics, sinó que devia aprendre's en l'escola i al si del propi teatre programant funcions populars per educar el gust de les classes més modestes a l'espectacle operístic en castellà.¹⁹⁷

El fet que constantment es remarque la necessitat d'ensenyar o acostumar el públic a escoltar òperes en castellà i dels intents de traducció de determinades òperes estrangeres com a període de transició, donen bona mostra de l'escassa atenció amb què l'òpera espanyola era rebuda pels aficionats. I açò implicava la poca preocupació dels empresaris teatrals per oferir-ne, perquè els guanys no es podien comparar amb aquells que donaven les representacions italianes a les quals acudia el públic amb massivitat atret per la moda i l'aparador social que l'espectacle proporcionava. Així, es culpabilitzava als teatres de no oferir un marc digne per a l'òpera espanyola, ja que si un compositor estrenava una obra ho feia en els últims dies de la temporada, amb assajos precipitats, decoracions velles i intèrprets de segona fila.¹⁹⁸ En última instància doncs, serien els propis compositors aquells que s'abstendrien de realitzar òperes en castellà pel fet de l'incertesa de la seua estrena, dedicant-se en el seu lloc per exemple, a la composició de sarsueles o de peces en italià o sobre models italians, convertint la seua creació en un capítol més del furor per l'òpera italiana.¹⁹⁹ Tot i trobar-nos davant una

¹⁹⁶ TRESPUENTES, J.: "Carta II: Ópera Española", *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 14, 06/04/1856, pp. 111-113, p. 112.

¹⁹⁷ DELGADO, L. i SANTONJA, S.: "La ópera española. Ideas y bases", *Lira Española*, núm. 44, 01/01/1916, pp. 3-4, p. 4.

¹⁹⁸ AZNAR, M.: "Más consideraciones sobre la "ópera española"", *Boletín Musical*, Córdoba, núm. 29, agost 1930, pp. 3-4, p. 4. "La nacionalización del Real", *Informador Musical*, Madrid, 13, 10/06/1922, p. 1.

¹⁹⁹ CASARES, E.: "La música del siglo XIX...", *op. cit.*, p.103.

búsqueda infructuosa d'un gènere nacional, no s'han de menysprear els esforços per assolir-la.

La preocupació dels músics i compositors per l'òpera espanyola, i el gust popular per la sarsuela i l'òpera italiana, van entrebancar l'arribada a Espanya de la música instrumental -o d'aquella que sovint els musicòlegs anomenen clàssica- en boga sobretot a Centreeuropa. Alguns crítics de l'època veren en el rebuig per la música simfònica, un signe de retràs espanyol en el progrés que aquesta simbolitzava. És el cas de Santiago de Masarnau que a la dècada dels 30 i en la publicació *El Artista* -revista portantveu del moviment romàntic espanyol- feia afirmacions del tipus: "ignorar los maestros clásicos significa retrasarse en el progreso europeo, aislarse del resto de Europa."²⁰⁰ A l'igual que Marsanau, molts altres autors criticaren l'obscurantisme musical espanyol d'aleshores al qual afegien l'absència d'un gènere musical propi.

Les obres de Beethoven, Mendelssohn, Schubert, al igual que de Bach, Haydn o Mozart eren pràcticament desconegudes a Espanya en un moment en què s'havien fet cèlebres a la resta d'Europa. El menyspreu i l'escàs ressò que provocava aquesta retardaria doncs, la seua producció i interpretació al país:

"...mentre els noms de Beethoven, Mozart i Mendelsshon s'han popularitzat en altres nacions com Rossini and Verdi en la nostra, en Espanya, els seus treballs son tan poc coneguts com aquells escrits per Confuci i altres literats a Xina."²⁰¹

Les cròniques musicals de mitjan del segle XIX de ciutats com València, mostren aquesta deixadesa quan afirmen que la música que més s'escoltava era la de les sarsueles i no pas la d'autors clàssics com els esmentats anteriorment que restava condemnada a l'oblit.²⁰² És pel desconeixement del públic cap a aquest gènere, perquè les diferents agrupacions instrumentals tocaran en els concerts peces arranjades de sarsuela i òpera i no altres composicions musicals, accentuant més encara l'escàs ressò d'allò que anomenem música instrumental.

Per tant, no hem de pensar que només que el desconeixement venia de la mà dels aficionats; també la major part dels compositors descobririen tard el gènere simfònic i s'inclinaren cap a l'òpera italiana seguint la moda d'aleshores:

²⁰⁰ ETZION, J.: "*Música Sabia: The...*", *art. cit.*, p. 190.

²⁰¹ *El Orfeón Español*, Barcelona, 17/01/1864 citat a *Ibidem*, p. 197.

²⁰² *Gaceta Musical*, Madrid, núm. 3, 11/05/1855.

“¿Alguno de ellos (dels compositors espanyols de l'època) conoce a Haydn, Mozart y Beethoven? ¿Conocen a Weber y Meyerbeer? Por no mencionar a Gluck. No. Ellos no los conocen, porque la frontera se cerró a aquellos que no llevase pasaporte italiano; además, era mucho más fácil imitar o copiar que crear.”²⁰³

Richard Wagner es suma també a la llista de compositors desconeguts a Espanya en un temps en què la seua popularitat a la resta de països estava en auge. La primera notícia que es té d'aquest compositor apareix en *La Iberia Musical*, en el número corresponent al diumenge 12 de febrer de 1843. L'article es dedicava a l'anunci de l'estrena del drama líric *L'holandés errant*, el 2 de gener d'aqueix any a Dresde. Wagner rebrà elogis en aquesta revista tot i que aleshores els col·laboradors deien “no conocer aún ninguna de sus obras.”²⁰⁴ Perquè no seria fins al darrer terç del segle XIX quan arribaren a Espanya les notícies de l'apogeu de la música wagneriana:

“[Així] una minoría asomada a la ventana de Europa se enteró prontamente de la magnificencia de los festivales musicales. Hasta los que entonces desempeñaban cargos oficiales, que parece habían de ser los menos dispuestos a entusiasmarse con lo de fuera, por temor a que en el contraste de la comparación, se percibiera excesivamente la pobreza de España en cuestiones musicales, no vacilaron en exteriorizar su admiración.”²⁰⁵

Personalitats del món musical de l'Espanya decimonònica com ara Emilio Arrieta, Asenjo Barbieri, Mariano Vázquez i Joaquin Marsillach serien els primers espanyols en visitar Bayreuth -ciutat alemanya on Wagner visqué prop d'una dècada i on va promoure la celebració anual d'un festival per presentar les seues obres- amb una intenció artística. En la crònica realitzada del viatge, tots ells destacaran la importància que la música tindria a Alemanya comparada amb la “mezquindad predominante en España” pel que fa a la consecució d'una òpera nacional -de la qual aquests músics en són ardents defensors- i al nul recolzament que es dóna al fet musical a Espanya:

“Allí, con la con la protección de Emperadores y Reyes, y con la cooperación de los primeros artistas de Alemania; con teatro hecho a la medida de la obra, y maquinaria, decorado, trajes y juegos de luz, aguas, brumas, etc., etc.; que han asombrado al mundo, después de largas temporadas de ensayos, ejecutan una monumental tetralogía en doce actos.”²⁰⁶

²⁰³ PEÑA Y GOÑI, A.: *La ópera española y la música...*, op.cit., pp. 277-278. L'edició consultada ha estat la facsímil publicada per el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2004.

²⁰⁴ MIEDES, A.: “La Iberia Musical y Ricardo Wagner”, *Harmonía*, Madrid, gener-març, 1933, pp. 4-5.

²⁰⁵ MIEDES, A.: “Los primeros españoles que fueron a Bayreuth”, *Harmonía*, Madrid, abril- juny, 1930, pp. 3-5, p. 4.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 4.

Des de les revistes especialitzades de l'època es volia acabar amb aquest analfabetisme musical dotant al públic d'una adequada formació. Al respecte es realitzava una metàfora amb el conreu de flors. No és que el terreny fóra estèril, sinó que estava plagat de plantes danyines que calia tractar per acometre un bon conreu. Els crítics eres conscients de què ningú naixia amb un gust suficient per assaborir la *Novena Simfonia* de Beethoven però, ho podria aconseguir mitjançant un aprenentatge, una educació.²⁰⁷ Per assolir aquest objectiu allò que es proposava eren les audicions i els concerts realitzats amb freqüència. Ara bé, es tenia en compte que de la nit al matí no es podia desviar el gust del públic de l'època cap a un tipus de música novedosa enfront l'escènica que hi predominava, i per tant, la tasca de l'educador havia de ser pacient, sacrificada i de llarg termini.²⁰⁸

Tot i el poc reconeixement inicial del públic espanyol, cap a la dècada de 1840 s'assisteix a l'enlairament de la música simfònica. Cal situar aquest fet en un context de declivi de l'òpera italiana, motivada segons els autors per la pugna amb l'estil operístic francès i pels reptes que assolien sobretot els compositors alemanys.²⁰⁹ Aleshores ens haurem de preguntar de quina manera va aconseguir aquesta música instrumental popularitzar-se a Espanya en un context com el descrit. Com es passa del desconeixement a l'acceptació i pràctica generalitzada de la música instrumental. Estaríem comentent una greu errada si, com afirmen alguns crítics com Claude Poullain, subratllarem la manca de coneixement de les peces musicals dels compositors clàssics al llarg del segle XIX. En aquest sentit no hem de pensar que l'activitat de la música instrumental a Espanya era inexistente aleshores, més aviat hem d'entendre-la com a focalitzada en el gust per la música escènica. Si bé és cert que no estava amplament difosa com ocorria en altres països europeus, no ho és menys que reduïts cercles intel·lectuals la coneixien. A més a més, els salons, el Conservatori, i a partir de la dècada dels seixanta del segle XIX les societats de quartets i de concerts desplegarien una renovada programació musical que començà a allunyar-se com veurem, de la música escènica.

Per a la crítica musical, l'econòmica era la causa que raïa en el desconeixement del repertori per tothom i en la consegüent escassa familiarització dels sectors populars amb

²⁰⁷ DE TAVIRA, N.: "Reflexiones", *Revista Musical*, Bilbao, núm. 6, juny 1909, pp. 133-136, pp. 133-134.

²⁰⁸ URIBE, G.: "Educación del gusto", *Harmonía*, Madrid, juliol-setembre 1929, p. 8.

²⁰⁹ WEBER, W.: *The great transformation ...*, op. cit., p. 236.

ell. Per molt barata que fóra l'entrada als concerts o la quota de pertinença a les entitats musicals, no estava a l'abast de totes les fortunes. Tret de les classes benestants, el gust per la música simfònica semblava prohibida a la resta, que havia de conformar-se amb la música que tocaven al carrer els pidolaires o aquella que s'interpretava en l'Església o en les desfilades militars.²¹⁰ Tanmateix, seran les agrupacions bandístiques i el fet que els concerts es realitzen cada vegada més assíduament l'aire lliure, el que permetrà transcendir la mena de barrera social que semblava tenir l'anomenada “música sàvia” i allò que finalment popularitzarà aquest gènere arreu.

ELS ESPAIS D'ALLÒ PÚBLIC

De la mateixa manera que és important analitzar quin tipus de música agradava al públic de l'època, ho és també estudiar en quins espais es produïa la relació intèrpret-espectador. Perquè una anàlisi d'aquest tipus ens permetrà completar els trets del fenomen musical decimonònic, alhora que ens possibilitarà conèixer com es va realitzar l'evolució cap a la tèbia democratització musical produïda en l'època. Això sí, ho farem des del punt de vista dels espais de sociabilitat, que en molts casos veurem com resulten claus per entendre aquest procés.

Serà en el segle XIX quan es reafirme una dinàmica musical que ja venia dels segles precedents i que diferencia en dos els llocs d'interpretació musical: l'espai privat i l'espai públic. El primer d'ells es refereix a tota aquella música que es toca en casa, a mode d'entreteniment particular. L'espai públic, quan parlem de música, es relaciona amb les interpretacions realitzades en llocs que permeten l'entrada a tothom, una entrada, no obstant, que no sempre es pot aconseguir pels diners que comporta fer-ho. Sovint, la possessió de riquesa, que ja ha començat a diferenciar els grups socials -en detriment de la possessió d'un títol nobiliari com es feia antany-, és l'entrebanc que dificulta l'apropament a l'art musical de les classes econòmicament menys benestants.

Per clarificar aquest apartat creiem necessari dividir en quatre els “espais d'allò públic” que tractarem. Primerament ens detindrem en el lloc per excel·lència de la interpretació musical del segle XIX: el teatre. La música escènica, així com la

²¹⁰ DE BENITO, E.: “Sobre educación musical popular”, *Revista Musical*, Bilbao, núm. 9, setembre 1909, pp. 213-215, p. 213.

simfònica, estaran amplement representades en un espai on només acudia la gent que podia pagar una entrada i on s'escenificaven, com veurem, els intents de la burgesia per assemblar-se a la noblesa. El fet de veure i deixar-se veure ben bé podria resumir l'activitat que realitzaven les classes benestants en les llotges d'aquest espai. El codi de conducta burgesa, on acudir al teatre era signe de distinció, s'imposarà a la pròpia afició musical.

Un altre espai on també es podia escoltar òpera, sarsuela i música instrumental serien les acadèmies, els conservatoris i en general totes aquelles societats culturals com els Liceus o les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País que tenien un interès per l'art en general, i per la música en particular. El repertori que s'interpretava estava format per arranjaments de música escènica i fragments de simfonies, ja que els intèrprets eren reduïts grups o orquestres, com veurem. A més de ser un lloc de difusió cultural -més obert que aquells que formaven els salons o les cases particulars, però, també restringit als socis que pagaven una quota- aquestes entitats realitzaren una important tasca educativa que detallarem en el següent apartat.

De la mateixa manera elaborarem l'anàlisi d'un espai novedós en l'època que aviat s'imposarà a altres com a espai de sociabilitat: el café. Els salons, que havien estat lloc d'encontre social en el segle XVIII cediran pas a una nova concepció de l'espai públic caracteritzat per la barreja social. Doncs bé, en els cafés també hi havia possibilitat d'escoltar música, com abans l'havien tingut els salons aristocràtics i burgesos. En aquest sentit no podem generalitzar, perquè no en tots trobarem inquietuds musicals, però, si en la major part ja que tenien per objectiu l'entreteniment d'aquells que hi romanien. El repertori interpretat s'acoblarà al nou tipus de clientela que començà a endinsar-se en ells; tanmateix, es veurà reduït a les anomenades peces de saló interpretades majoritàriament per un piano, i altres, per un xicotet grup instrumental.

Finalment, el darrers "llocs d'allò públic" que tractarem seran els que estan formats pels espais a l'aire lliure; és a dir, pels jardins, passejos i alberedes, en definitiva pel carrer. En aquest sentit, cal esmentar el paper que juga la ciutat en l'oci de tombants del segle XIX. El carrer esdevindria un lloc de preferència per als burgesos, i alhora, serviria de marc per desenvolupar activitats d'esplai, també musicals. El fet que la música passara d'escoltar-se en llocs tancats -on no tothom tenia garantit l'accés per no pertànyer a les entitats que organitzaven els concerts o per no tenir possibilitats de comprar una entrada- a fer-ho en llocs a l'abast de tothom com eren els espais a l'aire

lliure, va suposar un enorme avanç de cara a la total democratització musical i a l'aparició del públic-massa. Val a dir que aquesta modificació espacial es realitzaria a poc a poc i estaria capitanejada per les agrupacions musicals d'arrel més popular: els cors i les bandes. Però, seran sobretot aquest darrer grup, qui millor s'acoblarà a les actuacions a l'aire lliure, d'entre altres coses per l'ampli nombre d'intèrprets que hi tenia, pel potent so dels instruments i per la cada vegada més palesa identificació amb la festa al carrer. Així, el fet d'obtindre major visibilitat en l'espai públic ens ofereix un excel·lent camp d'estudi per a temes com ara l'oci, la difusió del repertori a tothom i la creació per part del públic d'un sentiment d'identificació amb els músics executants, com veurem en posteriors capítols.

- Els teatres

El teatre constitueix l'espai més important de representació musical del segle XIX. Fins i tot quan es fan obres dramàtiques, la música s'empraria per amenitzar els seus intermedis. Emilio Casares afirma que en 1861 es portaren a terme a Espanya 8.000 representacions dramàtiques, 4.000 sarsueles i 1.000 òperes. Xifres totes elles que indiquen d'una banda, la popularitat d'aquest espai cultural, i d'altra, la importància que se li concedeix a la música en ell.²¹¹ Amb tot, no realitzarem un estudi amb profunditat, al voltant dels espectacles musicals dintre del teatre, ni tampoc al voltant de l'organització o el funcionament de la institució en sí. El fet pel qual volem subratllar l'espai teatral estaria dintre del nostre interès per mostrar una aproximació a tot el ventall de llocs on en el segle XIX s'interpreta música. Un dels més importants, clar està, és aquest. Així, en el present apartat abordarem els lligams entre l'auge de la construcció dels teatres i la puixança de la burgesia, i ens aproparem a la funció social i de divulgació musical que desenvoluparen en el seu si els teatres decimonònics.

El segle XIX viurà l'eclosió de la construcció d'aquests edificis. La Royal Opera House Covent Garden de Londres, l'Òpera de Paris, el Teatro della Scala de Milán, l'Òpera de Berlin, l'Estatel de Viena, la de San Petesburg o el Metropolitan Opera House de Nova York seran els teatres d'òpera més importants construïts en aquest

²¹¹ CASARES, E.: "La Música del siglo XIX...", *op. cit.*, p. 49.

segle.²¹² Pel que respecta a Espanya, serà sobretot a partir de les desamortitzacions de Mendizábal en 1836 quan es donaran les condicions òptimes per al seu auge, ja que les ciutats disposaven d'una gran quantitat de solars on construir-los a instàncies de les Juntes d'Hospitals, municipis o particulars en la seua majoria pertanyents a la burgesia.²¹³ La provisionalitat amb què s'havia desenvolupat l'activitat teatral divuitesca, contrasta amb l'interés de les ciutats de l'època per crear teatres de referència que aconseguiren dotar-les de prestigi. Les dades indiquen com en els anys seixanta funcionaven prop de 91 teatres a tot Espanya amb una capacitat de 82.118 localitats. El 29% d'aquests es situaven a Madrid i Barcelona atenent a una creixent població urbana que portava aparellada una major demanda. Amb tot, cal citar altres ciutats com Alacant, Càdis, Còrdova o València d'entre altres, on els teatres ocupen també un lloc rellevant en la xarxa de construccions urbanes.²¹⁴

Per a analitzar la música dintre l'activitat teatral, escollirem tres teatres que, tot i tenir com veurem trets en comú, presenten diferències en la manera en què van ser concebuts: ens referim al Teatre Reial de Madrid, al Liceu de Barcelona i al Teatre Principal de València. Acometre un acurat estudi de tots tres significaria excedir-nos en l'objectiu d'aquest apartat; amb tot, és convenient que tinguem present la manera en què el nou estat burgés gestionà el seu funcionament.

En primer lloc ens detindrem en el Teatre Reial de Madrid que Ferran VII encarregà construir en 1814 en la plaça que hi havia en la façana oest del Palau Reial. Des de 1708, en el mateix lloc, una companyia d'òpera italiana emprava una mena de fàbrica per a les seues representacions, l'anomenat Teatre de los Caños del Peral. El nou teatre projectat en 1818 per Antonio López Aguado amb idees de González Velázquez, tindrà una atzarosa construcció com a conseqüència de la manca d'efectius econòmics i d'una escassa determinació en la política urbanística que es pretenia. És interessant observar un tret que tindria el futur teatre com era el de tenir reservada la façana de la Plaça d'Orient per a l'accés de la Cort, deixant la porta d'una de les altres façanes per a l'accés lliure del públic burgés. Ens trobem davant, doncs, d'un teatre de caire mixte que no arriba a estar totalment integrat en la nova ordenació burgesa de la

212 PIÑEIRO, J.: "El teatro de ópera como centro de articulación social y cultural en España durante el siglo XIX: Madrid y Barcelona" a NICOLÁS, E. i GONZÁLEZ, C. (eds.): *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Murcia, Editum, 2008, p. 5. Format CD.

213 ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: "Teatros y música escénica. ...", *op. cit.*, p. 157.

214 URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*; *op. cit.*, p. 109.

societat, però, que tampoc rau ancorat en les tendències cortesanes divuitesques pel que respecta al seu ús.²¹⁵

L'any 1850 es donà per conclós el teatre, en part, a causa de l'interés d'Isabel II en acabar l'obra encetada per son pare. Tanmateix, seria l'Estat qui en darrera instància pagaria les obres que conclogueren l'edifici. A l'igual que l'ús que s'havia projectat, tornem a veure un edifici concebut a la manera aristocràtica però finançat amb els sistemes de gestió propis del nou ordre social. Així, el Teatre Reial prompte passaria a anomenar-se en 1868 Teatro Nacional de Ópera. Com veiem, perquè Madrid comptara amb un edifici homologable a aquells que posseïen la resta d'importants ciutats europees, foren necessaris trenta-dos anys, quatre arquitectes, diferents projectes i la quantitat de quaranta-dos milions de reials de velló per a aconseguir-ho. La perenne manca de mitjan econòmics provocà, no obstant, que el contingut del Reial no fos comparable a aquell que exhibien altres teatres europeus. Amb tot, no s'ha de pensar en l'arraconament cultural del Reial, ja que aquest s'inclouïa en importants circuits d'òpera europeus com ho demostra el fet que poc després de l'estrena mundial de *Il Trovatore* i *La Traviata* de Verdi, aquestes s'interpretaren a Madrid. En 1863 el propi compositor visitaria la ciutat per estrenar en el mateix teatre *La Forza del Destino*.²¹⁶

Dintre de la diferent tipologia de teatres que hi havia a l'Espanya decimonònica, el Teatre Reial es trobaria dintre dels anomenats *seriosos*, on acudien les classes acomodades i que es caracteritzaven pel seu repertori operístic així com pel luxe dels interiors. En aquest sentit, el teatre no solament es concebia com un espai de representació escènica sinó també com un espai de socialització dels grups de poder d'aleshores.²¹⁷ El Liceu de Barcelona del qual tot seguit parlarem, també s'inclourà dintre d'aquest model, encara que presentarà clares diferències amb el seu homòleg madrileny.

²¹⁵ PIÑEIRO, J.: "El teatro de ópera como...", *op. cit.*, p. 6. Per aprofundir en la història del Teatre Reial de Madrid cal consultar: TURINA, J.: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997, GARCÍA, J.E.: "Génesis y concepto urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid". *Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 132, 1997, pp. 53-67 i HERRERO, M. i RODRÍGUEZ, F.: *El Teatro Real*. Madrid, Lunwerg, 1998. La gestió del Teatre Reial i també del de La Zarzuela per part del govern en el seg. A.le XIX es pot estudiar a: ASENJO BARBIERI, F.: *El Teatro Real...*, *op. cit.*. La polèmica al voltant de la gestió d'aquest teatre perquè fóra seu de l'òpera en castellà s'ha estudiat en l'apartat "El gust musical d'un públic en transformació" d'aquest mateix capítol.

²¹⁶ PIÑEIRO, J.: "El teatro de ópera como...", *op. cit.*, p. p. 7.

²¹⁷ URÍA, J.: "Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española", *Historia social*, núm. 41, 2001, pp. 89-111, p. 104.

Anomenat “el gran teatre de la burgesia”, el Liceu barcelonés constitueix l'exemple de gènesi teatral adaptada al nou *status quo* fruit de la Revolució Burguesa. El Convent desamortitzat de Montesión aprofitaria a partir de 1837 per organitzar balls amb l'objectiu de recabar diners per als membres del vuité batalló de la Milícia Nacional. L'èxit que s'aconseguia propicià que s'inclogueren representacions teatrals i més tard es fundà un conservatori de música, el primer a Barcelona. L'auge de l'activitat musical en aquest espai va fer innecessària l'espenta dels milicians, i així el batalló abandonà en 1838, en mans del Liceu Filharmònic, la tasca de l'entitat. Quan açò va ocórrer, la societat ja havia interpretat *Norma* de Bellini i estava en disposició d'oferir una temporada anual d'òpera.²¹⁸ Sorgia d'aquesta manera una entitat musical semblant a aquelles que estudiarem en els següent apartat fruit de la iniciativa privada burgesa.

En 1844, el govern cediria a perpetuïtat els terrenys d'un altre convent desamortitzat, en aquest cas el dels Trinitaris a la Rambla dels Caputxins, on la burgesia benestant construiria un teatre a partir d'una societat participativa d'accions. Igualment que a Madrid, es volia posar en marxa un espai que modernitzara la ciutat i que situara Barcelona en l'avantguarda cultural europea. Tanmateix, a diferència del Reial de Madrid, el Teatre del Liceu va tenir un àgil procés constructiu gràcies al mode de finançament adoptat, molt característic del grup social que recolzava el projecte:

“El finançament per a la construcció, que finalment costaria 338.029 duros (xifra no gaire elevada en aquell moment) aniria a càrrec de diferents personatges que adquirien així un “trosset” de teatre amb la propietat de localitats determinades per la quantitat abonada. Va ser així com i perquè el Liceu esdevenia un teatre no pas reial (malgrat estar propiciat i permès per la reina Isabell II) sinó de la burgesia.”²¹⁹

Les obres començaren en 1845 i dos anys després acabarien. La voluntat de la burgesia per integrar la Cort en el teatre es palesaria en el nom que es va donar de Liceu d'Isabel II, que a més tenia reservada la llotja principal. En 1861 desapareixeria la denominació, així com també part del teatre, com a conseqüència d'un incendi. De nou seria la burgesia aquella que se'n faria càrrec de la reconstrucció, sols alleugerida per l'exempció fiscal que li proporcionà el govern. En la nova construcció s'introduïren les millores referides a l'enllumenament i la comoditat i visibilitat de les llotges.

²¹⁸ PIÑEIRO, J.: “El teatro de ópera como...”, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹ RADIGALES, J.: “El Gran Teatre del Liceu: Intent de síntesi històrica”, *L'Avenç*, núm. 240, octubre 1999, pp. 15-21, p. 16.

I és que, a principi del segle XIX els teatres esdevenien llocs incòmodes amb mala olor i plens de brutícia. El sistema d'enllumenament resultava ser de llums d'oli que no podien apagar-se durant la representació i que no permetien engalanar-se amb bons vestits per acudir a les representacions perquè aquests s'embrutaven sovint. L'espai, que presentava una forma de ferradura, s'organitzava en pisos -on només les llotges tenien un sostre per aixoplugar-se de la pols i les possibles taques d'oli- i presentava un pati que es concebia com un lloc de pas on el públic de baixa extracció romania dempeus.²²⁰ L'enllumenament a gas dignificà la platea i permeté dotar de luxe el nombre de seients de què es disponia; la posterior il·luminació elèctrica allunyaria el perill d'incendis que aquests teatres tenien.

El fet que l'espai teatral ja no fos un lloc incòmode, sinó que més aviat començara a exhibir un luxe inusitat, incrementà la seua funcionalitat com a lloc d'encontre social. La llum tenia molt a veure en aquesta concepció, ja que el fet de romandre a obscures desanimava el públic a lluir els seus vestits més luxosos que, contràriament, si hi havia llum sí que mostraven. L'escena queda en aquest sentit en un segon plànol i allò que realment s'anhela renovar són les condicions de què podien gaudir els espectadors. La forma de ferradura que obligava les llotges a estar encarades i orientades cap a les revaloritzades butaques del pati, mostra on radicava el centre d'interés del públic que acudia al teatre, que sovint no estava en l'escenari. Al respecte, l'escriptor Josep Pla emprà una metàfora que caracteritza encertadament allò que es podia trobar al Liceu: "un oceà de joies", dirà. Perquè efectivament aquest teatre català, a l'igual que la resta de teatres *seriosos* de l'època, es convertiria en un aparador de la burgesia catalana i en lloc d'estratificació social. La consideració del Liceu com a lloc de preeminència burgesa el va fer centre d'atacs anarquistes durant el segle XIX. Així, en 1893 dues bombes van ser llançades a les primeres butaques de platea, des del quart pis del teatre, per l'anarquista Santiago Salvador provocant la mort d'una vintena de persones i d'altres tants ferits.²²¹

Musicalment, el Liceu va diferenciar-se també del Reial de Madrid, perquè mentre aquest es dedicava a representar òperes italianes, el teatre barcelonés començava a difondre la música escènica de Wagner. Així, Barcelona es situava en els circuits

²²⁰ URÍA, J.: "Lugares para el ocio....", *art. cit.*, p. 105.

²²¹ SALA, T.M.: *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005, pp. 81-82. Cfr. MARQUESÁN, C.: "Santiago Salvador, el anarquista del Liceo de Barcelona". *Trébede*, núm. 64, 2002, pp. 24-28.

musicals més capdavaners d'Europa com ho demostra que fou el segon teatre, després del de Bayreuth, en estrenar *Parsifal*.²²² Tots dos teatres, però, a mesura que el segle avançava van haver d'adaptar-se a les noves demandes musicals del nou públic popular que havia començat a acudir als teatres i que no volia plegar-se als models imposats per l'aristocràcia.²²³ Tanmateix, aquestes classes populars tenien a l'abast un altre tipus de teatres que, a poc a poc, també s'homogeneïtzarien socialment com ho farien els *seriosos* i que es dedicaven majoritàriament al conreu de la sarsuela, i ja principi del segle XX, a la programació de varietés o cuplés. A Barcelona destacarà El Paral·lel, i a Madrid teatres com el de la Zarzuela, Apolo o Princesa.

Pel que fa a València, aquesta ciutat no comptarà amb un vertader teatre fins al primer terç del segle XIX. La iniciativa de la seua construcció estaria capitanejada per l'Ajuntament a benefici de l'Hospital, però, no deixarien de participar en ella els grups burgesos més acomodats. En juliol de 1832, després de diferents vicissituds des que en 1807 s'acordara realitzar l'obra, s'obria al públic el Teatre Principal. L'expectació amb què es va rebre, desbordà els càlculs que s'havien realitzat i un any més tard es programà construir un nou pis superior que albergara la demanda. És mitjançant els acords per realitzar aquesta obra quan millor s'observa el mode de finançament del teatre. Així, els fons van aconseguir-se per tres vies: la burgesia en la figura de Joaquim Forés (es tractava d'un préstec a llarg termini i sense interessos, perquè es conformava en tenir una llotja gratuïta el temps que durara la devolució), la subscripció (i en aquest sentit participa tothom que vullga) i finalment col·laboren els empresaris que condueixen el coliseu.²²⁴

A l'igual que en la resta de teatres que hem comentat, a mesura que avança el segle XIX, també el Principal assisteix a l'increment de l'heterogeneïtat social del públic. Aquesta diversificació es palesà en l'ampla oferta de preus i localitats que s'hi establí. Josep Lluís Sirera explica aquesta complexitat amb les següents paraules:

“Havien influït en això, sens dubte, tant els naturals interessos empresarials de diversificar l'oferta per abastir nous sectors socials, tot dotant-los de categories acordades a l'status corresponent, com el triomf d'una societat on les diferències socials havien deixat de bassar-se en una concepció estamental per fer-ho en el poder econòmic.”²²⁵

²²² PIÑEIRO, J.: “El teatro de ópera como...”, *op. cit.*, p. 13. Format CD.

²²³ URÍA, J.: “Lugares para el ocio...”, *art. cit.*, p. 105.

²²⁴ SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal...*, *op. cit.*, p. 39.

²²⁵ *ibidem*, p. 123.

Amb tot, les famílies benestants valencianes solien tenir un abonament de temporada que els proporcionava els millors seients i, és clar, un prestigi social per damunt d'aquells que es conformaven en pagar una entrada. Aquests quedaven relegats a allò que sarcàsticament va anomenar-se el *paradís* i que corresponia al pis més alt del teatre on no s'hi donava la funció de representació social que sí que tenien les llotges o la platea. I és que, el que els espectadors es mostraren i causaren efecte no era un tret secundari de la representació dramàtica, perquè, més enllà de les taules, en el públic, estava l'escenari.²²⁶

Pel que fa a la programació musical que s'acometia en aquest teatre, destaca el fet que en la seua quasi totalitat foren òperes italianes. Era allò que en l'època semblava distingir els teatres *seriosos* i que, per tant, elevava el prestigi social d'aquells que hi anaven. D'altra banda, la música instrumental estarà present en els concerts que la Sociedad de Conciertos de José Valls realitzaria amb un novedós repertori. La sarsuela en canvi, tot i que gènere de música escènica també, va gaudir de menys representacions. Ara bé, les obres més ambicioses de Chapí com *La Bruja* o de Bretón com *Los amantes de Teruel* sí que es portaren a terme. La preferència, però, del públic del Principal per l'òpera s'observarà en aquesta petició:

“Decididamente los abonados del teatro Principal, o por lo menos un número de ellos, tratan de pedir a la empresa que no cambie el espectáculo de la ópera por el de la zarzuela, como parece cosa resuelta.”²²⁷

Aquest fenomen contrasta amb aquell que trobem a un altre dels teatres importants de la València decimonònica: el Teatre Princesa, inaugurat en 1853. En un primer moment, aquest teatre compartiria gestió amb el Principal establint-se així una positiva competència entre ambdós espais que es reflectia en la contractació dels millors espectacles tant d'òpera italiana com de sarsuela -gènere a què majoritàriament es dedicaria el Princesa-. Així, com cita Vicent Galbis, si en 1854 el Princesa comptava amb la companyia lírica italiana del Teatre Reial de Madrid, el Principal tenia contractat a l'afamat baríton Felipe Varesi que estrenà òperes com *Macbeth*, *Rigoletto* i *La Traviata*, que el propi Verdi supervisà.²²⁸

²²⁶ PONS, A. i SERNA, J.: “La identidad y sociabilidad burguesas: El espectáculo del ocio”, a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 465-476, p. 472.

²²⁷ “Gacetilla General”, *Diario Mercantil de Valencia*, 25/11/1860, citat a GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica ...*, vol. 1, op. cit., p. 194.

²²⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: “La zarzuela en el área ...”, art. cit., p. 329.

Al respecte, seria una errada pensar en una nítida divisió del repertori escènic on les representacions de sarsueles estarien a càrrec del Teatre Princesa -i per tant el tarannà dels espectadors seria més popular- i les representacions operístiques serien realitzades en el Principal amb un públic més burgés i aristocràtic. Perquè al tractar aquesta diferenciació en el gust del públic, hem de tenir en compte l'eclecticisme que dominà el repertori ambdós teatres i la presència de les classes benestants en el Princesa ja que es constata que tenien en propietat llotges -com si aquestes foren una mena d'apèndix de sa casa.²²⁹ A més, s'ha d'afegir que a mitjan del segle XIX quan la sarsuela es popularitze, aquest gènere deixaria d'estar arraconat per l'omnipresent òpera italiana i s'imposaria en els teatres, perquè d'entre altres, assegurava èxit als empresaris.

A finals de l'any 1858, s'assistiria al trencament de la gestió única d'ambdós teatres valencians i, d'ençà aquest moment, dues empreses diferents se'n farien càrrec. El nou arrendament del Teatre Princesa, que fins aleshores havia romàs a l'ombra del Principal, obligà a aquest a contractar els millors artistes, evitar un repertori anacrònic i remodelar la seua escenografia. Una escenografia que la premsa especialitzada reclamava que es modernitzara urgentment. Fixem-se sinó, en la satírica crítica que García Cadena realitzaria per a la *Revista teatral* que publicava el *Diario Mercantil de Valencia* i que data ja de novembre de 1855:

“Escenografías. [...] Los órdenes arquitectónicos se han barajado de tal manera que no los conocería el mismo Viturbio. Sin embargo, en el estado actual de la decoración escénica del Teatro Principal, hay una ventaja para el espectador, y es que difícilmente puede darle en ojos el anacronismo, gracias al prudente lienzo que enseña la urdimbre por todas partes. ¡Qué gran cosa es el arte de la pintura! Se pinta, por ejemplo, un bosque (en el teatro Principal los hay de todas clases menos vírgenes); pasan dos, cuatro, ocho, veinte, cien años; se cae enteramente el color, se queda el lienzo huérfano, y, sin embargo aún tiene mérito la obra para las empresas. [...] El teatro Principal se parece a una mujer sucia: por fuera muy emperifollada y relamida, pero los bajos cual digan dueñas. [...] Veía edificios góticos en tiempos de los mártires,. Veía columnatas de pórfido y lápiz-lázuli en la antesala de un empleado de correos. [...] Veía la vegetación de los trópicos aclimatada en la Mancha. Veía muchas manchas aclimatadas en todas las vegetaciones. [...] El de la empresa se hincha que es una bendición, y digan, que de Dios de dijeron.”²³⁰

Com s'observa, els teatres valencians també s'inscriurien en eixa tendència mercantilitzadora de l'oci que sorgiria cap al darrer terç del segle XIX però, que es

²²⁹ PONS, A. i SERNA, J.: “La identidad y sociabilidad burguesas: ...”, *op. cit.*, p. 472.

²³⁰ “Revista teatral”, *Diario Mercantil de Valencia*, 12/11/1855, citat a GALBIS LÓPEZ, V.: “Crítica musical y sociedad burguesa ...”, *op.cit.*, pp. 431-432.

consolidaria definitivament en les primeries del segle XX. L'esplai per tant, i dintre d'aquest la música, passava a estar dominat pels empresaris que aspiraven a obtenir els majors guanys possibles en una època on la demanda es diversificaria gràcies a l'accessibilitat dels espectacles a tothom i a l'aparició del temps lliure obrer.

Tot i les mancances denunciades a la premsa periòdica, la vida teatral valenciana va viure la seua etapa daurada en els anys setanta i vuitanta del segle XIX, perquè és aleshores quan trobem un ampli ventall de l'oferta musical que passava per representacions del gènere chico, de cuplés i varietés en els nous espais teatrals que s'obrien i que s'adreçaven sobretot a aquells que per raons econòmiques no podien sovintejar el Princesa o el Principal. En aquest sentit, les inauguracions del Circo Español, del Teatro Café i del Tívoli Valenciano tots dos al carrer Russafa, del Teatro de la Zarzuela, del Apolo (1876), del Skating-Garden de l'Albereda (1883), del Circo Colón (1884) o del Teatro Peral (1890) en donen bona mostra.²³¹

Tanmateix, a finals del segle XIX, el teatre perdia la seua representativitat en la sociabilitat burgesa, i ho feia en benefici d'un públic més homogeni i massiu. Així, els nous teatres que s'inauguren cada vegada tindran menys llotges i els pisos quedaran reduïts a dos -el segon amb una capacitat molt major que qualsevulla de les plantes d'antany-.²³² Encara quedava però, donar-li al teatre l'últim "colp de gràcia" que va vindre de mà del cinematògraf que en moltes ciutats ocuparia els escenaris teatrals. A València aquesta davallada es deixà notar, sobretot, en les dues primeres dècades del segle XX on el teatre ja no era concebut com l'espai per excel·lència d'interpretació musical.

- Les societats educatives i recreatives:

Amb la modernització política, econòmica i social que va esdevindre a Espanya en la dècada dels trenta del segle XIX i que consolidarà el nou estat burgés, la música es convertí en objecte de pràctiques associatives. Així, aquest art assolirà un protagonisme sense precedents en unes societats de naturalesa educativa i recreativa pròpies de l'esperit romàntic i liberal d'aquest període. Sorgeixen així entitats de caire privat amb una vocació artística ampla, on la música ocupa un lloc preminent. Parlem de societats

²³¹ BLASCO, F.J.: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, pp. 65-66.

²³² URÍA, J.: "Lugares para el ocio. ...", *art. cit.*, p. 106.

burgeses com els liceus, casinos, ateneus o les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País que inspiraran models posteriors d'associacionisme i, alhora, difondran un tipus de música romàntica procedent de Centreeuropa. A més a més, moltes d'elles iniciarien una activitat educativa que continuarien els conservatoris.

Els estudis que han desenvolupat aquestes pràctiques associatives han sigut escassos, encara que trobem anàlisis que remetent a un context local o regional. És cert que en aquests espais de sociabilitat les corals han motivat un major interès i per tant gaudixen d'una ampla bibliografia. Però, no hem de menysprear la tasca que les societats recreatives com els liceus, les filharmòniques o els ateneus, d'un caire més burgès i menys popular que els cors, realitzaren en el context musical decimonònic. Amb tot, nosaltres portarem a terme una aproximació més acurada al fenomen associatiu musical quan parlem dels cors. En aquest apartat ens limitarem a esbrinar el funcionament de les esmentades societats burgeses i a subratllar la importància de la seua activitat en el context musical del segle XIX.

A mesura que la secularització s'evidenciava en la vida urbana d'aquest segle començaven a configurar-se noves estructures associatives desproveïdes del mantell eclesiàstic. El declivi dels vells focus culturals, sumat al reconeixement de la música com un dels medis per al progrés humà, va revaloritzar la pràctica associativa:

“[...] Es preciso, pues, que para que la música en España sea mirada y considerada, cual se merece un arte que tan ventajosamente puede contribuir a dulcificar las costumbres y los hábitos de un pueblo, en donde se nota, más que nada, la falta de calma y tranquilidad, necesarias para conseguir el desarrollo de las inteligencias, [...] Así la música, como un bálsamo dulce y suave que se toma sin repugnancia y sin molestia alguna, se infiltra poco a poco por entre las masas de la sociedad, y concluye por borrar los malos hábitos e inclinaciones, predisponiendo los ánimos hacia el estudio de la grata consonancia y de la armonía de los sonidos, que al hermanarse en las voces humanas, hermanan también e identifican las tendencias, los deseos y las aspiraciones del corazón humano.”²³³

Tanmateix, els models associatius decimonònics van mancar d'un suport legal a Espanya fins que el 1887 es promulgara la Llei d'Associacions com a conseqüència de la llibertat d'associació que dictaren les Constitucions de 1869 i de 1876. No hi ha per tant, abans del període del Sexenni democràtic, cap corpus legal que empare el funcionament de les entitats que estudiem. Els musicòlegs Maria Encina Cortizo i

²³³ PARADA Y BARRETO, J.: “La influencia social de la música”, *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, 08/09/1867, núm. 36, pp. 1-2, p. 1.

Ramón Sobrino per pal·liar el buit legal, apel·len a una Reial Ordre del 28 de febrer de 1839 amb què expliquen com la legalitat afavoreix l'eixida a la llum d'ateneu, liceus i tota la resta de societats de tarannà educatiu i recreatiu que ompliren el segle XIX.²³⁴ En un treball recent, però, Lothar Siemens i Isabel Saavedra posen en dubte la validesa d'aquesta afirmació ja que de ser cert l'espenta de la Reial Ordre de 1839 hi hauria entitats com el Ateneo de Madrid de 1835 o el Liceo Artístico y Literario de 1837 de la mateixa ciutat, que es veurien fora d'aquest marc legal per funcionar.²³⁵ A més, la lectura de l'esmentada Ordre revela que es tracta d'una regulació dirigida exclusivament a les Associacions de Socors Mutus que funcionaven també aleshores, però, que tenien un caràcter gremial i d'auxili amb què no comptaven la resta d'entitats civils de l'època.²³⁶

Així, sembla que la base per a la gènesi de liceus, ateneus i societats filharmòniques d'abans dels anys vuitanta estaria en les associacions que les van precedir; és a dir, en les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País i en les Reials Acadèmies de Belles Arts, totes elles fundades per la Corona en el segle XVIII fruit de l'esperit il·lustrat de l'època. Aquestes estructures, doncs, serviren per articular el funcionament intern de les noves agrupacions civils que sorgiren al caliu de la Revolució Burgesa.²³⁷ Mentre no va existir una regulació específica, des d'un punt de vista legal, es regien pel principi de llibertat de pactes, i no tenien més personalitat que aquella que li donaven els seus membres considerats individualment.

En seran diferents els tipus d'associacions sorgides en el liberalisme al caliu de l'apertura legal del primer període isabelí fins als anys seixanta: recreatives, instructives, mutuals, purament musicals, etc.²³⁸ D'entre totes aquestes entitats, però, ens detindrem en aquelles que van tenir una especial inclinació cap a l'activitat musical educativa i d'oci com són: els ateneus, liceus, societats filharmòniques i les renovades Reials Societats Econòmiques d'Amics del País. En totes elles l'interés per la música es palesava a través de diferents activitats que en un cas anaven adreçades a

²³⁴ SOBRINO, R. i CORTIZO, M.E.: "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 11-16, p. 12.

²³⁵ SIEMENS, L. i SAAVEDRA, I.: "El asociacionismo musical en España: el camino hacia un marco legal", *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 1, 2005, pp. 269-279, p. 270.

²³⁶ A mesura que avança el segle apareixeran les societats artístico-musicals de Socors Mutus que, sense perdre els seus objectius d'origen: auxiliar els músics, programarien concerts amb una finalitat benèfica. Aquest punt es toba desenvolupat en l'apartat "Música instrumental" del capítol "L'activitat musical en el segle XIX a Espanya: del saló a la sala de concerts" d'aquesta tesi.

²³⁷ SIEMENS, L. i SAAVEDRA, I.: "El asociacionismo musical en...", *art. cit.*, p. 273.

²³⁸ SOBRINO, R. i CORTIZO, M. E.: "Asociacionismo musical en ...", *art. cit.*, pp. 13-14.

l'entreteniment d'aquells que les formaven, com eren els concerts preparats per músics convidats aliens a la institució; i en altres, a la instrucció, que volien aconseguir mitjançant la creació de càtedres de música perquè els membres participaren en els concerts. L'esperit filantrop hi estava d'igual manera present, com s'observa arran de la instrucció que s'oferia als joves que mancaven de recursos econòmics i no podien costejar-se cap altre tipus de formació.²³⁹

Per al seu funcionament, aquestes societats s'articularen al voltant de professionals de la música, i no serà a partir de l'esmentada dècada dels seixanta quan els membres passius o oients es facen càrrec dels òrgans de gestió en tant que socis de les mateixes. En l'any 1887 ja començaran a ser valorades en tant que entitats pròpiament dites al marge dels membres que les integren. Com a contrapartida a aquesta estabilització legal, però, l'Estat es reservaria una funció inspectora que constituïa, en paraules de Jorge Uría, el contrapunt fiscalitzador a la llibertat associativa.²⁴⁰ Vegem doncs, quines van estar les més importants en el fet musical del segle XIX.

- Reials Societats Econòmiques d'Amics del País

Sorgides de la iniciativa privada, s'oficialitzaren en el regnat de Carles III que en 1756 aprovà la que seria la primera societat d'aquest caire: la Sociedad Económica Vascongada. El seu èxit animaria els ministres reformistes com Campomanes a exhortar als notables locals perquè en fundaren. La Sociedad Económica Matritense de 1775 seria el model que inspiraria la resta d'entitats que al llarg del segle XVIII i en les primeries del segle XIX es crearen.²⁴¹ Formades en la seua major part per cavallers, clergues, funcionaris de la monarquia, -i en menor mesura per comerciants- tenien com a principals objectius els de fomentar l'educació pública, espentar la riquesa provincial, així com el benestar físic i moral dels seus habitants, per la qual cosa promocionaren el comerç, la indústria, l'agricultura i l'ensenyament de les arts.²⁴² Efectivament, estem al davant d'unes institucions il·lustrades convençudes del paper reformista que havien d'exercir en la societat espanyola d'aleshores. Si en un primer moment es volgueren

²³⁹ SOBRINO, R. i CORTIZO, M. E.: "Asociacionismo musical en ...", *art. cit.*, p. 12.

²⁴⁰ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)...*, *op. cit.*, pp. 313-314.

²⁴¹ BOLUFER, M.: "Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)", València, *Saitabi*, núm. 56, 2006, pp. 121- 148, p. 129.

²⁴² ALONSO, C.: "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 17-39, p. 19.

considerar una mena d'“associacions polítiques” encaminades a recolzar els monarques il·lustrats, aviat es convertiren en associacions que més bé exercien una funció moderadora del poder reial.

No hem de pensar, però, que en un primer moment aquestes institucions fomentarien al seu si el conreu musical; ara bé, en el plànol educatiu van concedir certa importància a la música ja que ensenyaven solfeig als alumnes i alguns tenien orfeons.²⁴³ Amb tot, on més van destacar les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País va ser en el desenvolupament d'oficis que si no d'una manera directa, sí de forma indirecta influïren en el fenomen musical decimonònic. Aquests són l'art del gravat, la impressió musical o la construcció d'instruments.

A principi del segle XIX aquestes societats entraran en declivi, encara que llegarien un model de sociabilitat burgesa amb inquietuds culturals i artístiques que es palesaria en una activitat instructo-recreativa. Tanmateix, les esmentades societats no desapareixeran completament sinó que modificaran la seua funció en aquesta època. S'assisteix doncs a un canvi de rumb que beneficia l'activitat musical, ja que aquest art assolirà una important significació dintre de la institució. Ens referim a l'organització de concerts, a la publicació de ressenyes al voltant d'obres de divulgació musical o a l'ensenyament.²⁴⁴ Aquest és el cas de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València, una entitat fundada durant el període il·lustrat que es convertí en la Restauració en un centre de reunió de l'elit política i econòmica de la ciutat. La major part de les figures polítiques de l'època n'eren socis que s'inclouïen dintre d'un ampli ventall ideològic que anava des dels carlistes fins als republicans. L'activitat desenvolupada es centrava en la posada en marxa de projectes modernitzadors per a la ciutat com l'enllumenament, els transports, les obres d'ampliació urbana, etc.²⁴⁵

Pel que fa al camp musical, la Societat Econòmica d'Amics del País de València va oferir una variada activitat: cedir els locals per realitzar concerts, animar la producció musical a través de certàmens de composició, sufragar la construcció d'instruments,

²⁴³ LABAJO, J.: “Las entidades musicales durante el período romántico en España”, *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 27-35, p. 30.

²⁴⁴ GALBIS LÓPEZ, V.: “La actividad musical de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la primera mitad del siglo XIX”, *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, vol. II, (1999-2000), València, 2001, pp. 913-921, p. 914.

²⁴⁵ CASTILLO, J.V.: *La política de los camaleones: los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 90-91.

etc²⁴⁶ Al mateix temps, assolirà una tasca important pel que fa a l'educació musical decimonònica -com han estudiat Amparo Ranch i Vicent Galbis²⁴⁷- que afavorirà, com veurem en el posterior apartat, l'establiment d'una Escola de Música gratuïta que amb el temps constituirà l'embrió del futur conservatori de la ciutat.

- Ateneus

Juntament amb les Societats Patriòtiques, els Ateneus van constituir una peça clau en la pràctica política del segle XIX. Es tractava d'agrupacions que fomentaven la cultura, l'esperit polític i el sentiment nacional, i per tant, en elles s'accedia a la lectura de la premsa, s'organitzaven debats i conferències, i també s'interpretava música. En aquest sentit, l'Ateneu Espanyol creat a Madrid en 1820 estaria dividit en sis seccions que devien aportar utilitat a la consolidació del sistema liberal: una d'elles portava el nom de Belles Arts.

Amb els mateixos trets es fundà en 1835 el Ateneo Científico, Literario y Artístico que beuria dels nous corrents romàntics europeus que atenien a iniciatives socials i culturals. En la dècada dels vuitanta del mateix segle, s'inicien a València les activitats de l'Ateneu Científic, Literari i Artístic com eren les vetllades literàrio-musicals on es donaven a conèixer les obres dels més afamats compositors musicals.²⁴⁸ Com s'observa doncs, els ateneus plantejaren un oci musical basat en la premissa de la divulgació i l'ensenyament. De fet, l'organització de concerts portarà implícita aquestes característiques educatives, més que no pas recreatives. Les activitats musicals no tenien periodicitat i donaven prioritat a un repertori camerístic, tot i que sovint es feien acompanyar d'orfeons o de les bandes municipals de cada localitat on es trobaven. Les esmentades iniciatives avançaren l'acció governativa exercint un mode de pressió per recordar als poders públics el deure que havien d'assumir pel que respectava a la tasca de difusió de l'ensenyament i la cultura. Les entitats privades s'erigiren així en

²⁴⁶ GALBIS LÓPEZ, V.: "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX", VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992, pp. 261-280, p. 275.

²⁴⁷ Cfr. RANCH, A.: "La Música en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en el siglo XVIII", *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, (1987-1989), València, 1989, pp. 61-81 i GALBIS LÓPEZ, V.: "La actividad musical de la Real...", *art. cit.*, pp. 913-921.

²⁴⁸ "Carta de Valencia", *Crónica de la Música*, núm. 72, 05/02/1880, p. 2.

capdavanteres del foment musical mostrant interès per incorporar a les tasques que els eren pròpies, altres de tipus artístic.²⁴⁹

o Liceus

Els liceus van desenvolupar-se a Espanya en temps del regnat de Josep I Bonaparte, que els va fundar en cadascuna de les ciutats destinades a ser capitals d'intendència. Copiats del model francès, en ells s'impartia docència en matèries d'interès general, dibuix, música, ball i esgrima.²⁵⁰ A diferència dels ateneus, el liceus acometran una tasca més cultural i recreativa i no tant pedagògica i política; amb tot, l'adjectiu filharmònic, artístic o literari que sovint s'aplica als ateneus, provocà confusions entre les finalitats d'ambdues entitats burgeses del segle XIX.

El primer liceu d'aquest caire fundat a Espanya, ja lluny del model josefí, va ser el de València en 1836, al qual li seguirien el de Madrid en 1837, el de Barcelona en 1838 o el d'Alacant en 1839. Entre els anys trenta i els quaranta del segle XIX es van fundar liceus a la major part de les capitals espanyoles, així com també a ciutats més menudes com Úbeda, Alzira o Reus on era freqüent construir nous edificis per al local social del liceu o aprofitar els terrenys de convents desamortitzats en l'època.²⁵¹ En ocasions, aquestes instal·lacions podien comptar amb sales de joc, biblioteques o salons de lectura que ajudaven a diversificar el seu entreteniment.

A mesura que la burgesia mercantil i professional afiançà la seua posició social, s'assisteix a un increment en el nombre d'aquestes entitats. Els burgesos no posseïen, la major part de les vegades, salons amb un espai suficient per realitzar concerts i vetllades literàrio-musical com ho feia la noblesa a qui emulaven, i per tant, en aquestes entitats aspiraven a trobar una mena de prolongació de sa casa. Nogensmenys, la noblesa recolzaria també aquests espais de reunió essent socis de mèrit i diferenciant-se així dels socis que, amb una quota, contribuïen al seu sosteniment. Al respecte cal destacar entre aquests socis, les dones, que integraven també les diferents seccions en què es dividia l'activitat del Liceu -la Secció de Música, però, comptaria amb un major nombre de

²⁴⁹ Aquest apartat s'ha realitzat en la seua major part a partir de l'article ALONSO, C.: "Un espacio de sociabilidad ...", *art. cit.*, pp. 20-22.

²⁵⁰ LABAJO, J.: "Las entidades musicales ...", *art. cit.*, p. 31.

²⁵¹ ALONSO, C.: "Un espacio de sociabilidad musical ...", *art. cit.*, p. 24.

presència femenina.²⁵² Per tant, contràriament a allò que ocorria a les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País o als casinos, de forta presència masculina, s'ha de subratllar el tret modern de la societat decimonònica on és cada vegada més present el paper de la dona en l'educació i l'art.

Pel que respecta al cas valencià, la major novetat que aportà el seu liceu fou el de tenir una orquestra pròpia on participaven socis amateurs i músics professionals. Així, ja en 1841, es documenta el primer programa musical que assenyala la interpretació de música lírica i escènica en la seua major part del compositor Rossini.²⁵³ Amb tot, el repertori, eclèctic, mostrarà també temes simfònics d'autors locals i d'altres internacionals. Aquest tret facilitarà no obstant, la presentació d'innovacions musicals suscitant interès per part dels principals intèrprets lírics, que actuaran en el Liceo Valenciano quan estiguen de visita a la ciutat:

“[...] llega a Valencia el baritono Gassier y su esposa, cantatriz de mérito, a los que acompaña Ernesto Cavallini, profesor de clarinete [...] piensan dar algunos conciertos en esta capital; a cuyos efectos se han dirigido a las sociedades el Liceo y el Genio.”²⁵⁴

La difusió de les principals novetats musicals al si d'aquesta entitat és una de les aportacions al fet musical de la València decimonònica, encara que aviat serien les orquestres dels teatres aquelles que es dedicarien a donar concerts prenent el seu relleu. Vicent Galbis assenyalarà també altres avantatges dels Liceo Valenciano com ara la construcció d'un xicotet teatre que permetia interpretar òperes i sarsueles -s'arribà a crear una secció exclusiva dedicada al conreu d'aquest gènere- o la programació de balls. Així que, com s'observa a través de l'exemple valencià, els liceus s'erigiren en una de les entitats musicals més importants del segle XIX perquè aconseguiren estendre la música lírica i de cambra, que semblava propietat exclusiva de l'aristocràcia, a la nova classe emergent burgesa. A més, van afavorir, com també ho farien altres entitats i agrupacions, que la música es poguera desenvolupar en un espai intermedi entre el teatre i la llar,²⁵⁵ de la mateixa manera que ho aconseguiran fer les darreres entitats musicals que estudiem: les societats filharmòniques.

²⁵² ALONSO, C.: “Un espacio de sociabilidad ...”, *art. cit.*, p. 25.

²⁵³ GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica ...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 460.

²⁵⁴ *Diario Mercantil de Valencia*, 18/11/1851, citat a *Ibidem*, vol. II, p. 462.

²⁵⁵ ALONSO, C.: “Un espacio de sociabilidad musical ...”, *art. cit.*, p. 24.

- Societats Filharmòniques

En el segle XIX es coneixien com a societats filharmòniques aquelles agrupacions permanents d'aficionats que, mitjançant el pagament periòdic de quotes, reunien els recursos suficients per mantindre, saciar i depurar el gust artístic gràcies a repetides audicions musicals. A més, tenien com a objectiu propagar aquest gust a la resta del públic, perquè s'espentara el progrés de la música.²⁵⁶ Efectivament, mitjançant el pagament d'una quota fixa, aquells que les conformaven podien contractar a intèrprets - solistes o agrupacions- i sufragar l'alquiler dels teatres on realitzaven els concerts.

Els anys quaranta van estar prolífics pel que fa a l'aparició de les filharmòniques, així tenim la Societat Filharmònica de Barcelona fundada l'any 1839, la Sociedad Filarmónica de Sevilla del 1845 o la Sociedad Filarmónica de Bilbao del 1852.²⁵⁷ El sorgiment d'aquestes entitats però, s'incrementarà a Espanya a finals del segle XIX i principi del XX quan s'estableix amb força una nova burgesia cultivada que demanda activitats d'esplai musical.²⁵⁸ Una mostra de l'auge de les filarmòniques serà la creació en 1908 de la Unión de Filarmónicas espanyoles on figuraren des d'un primer moment les agrupacions de ciutats com Madrid, Oviedo, Bilbao, Zaragoza, Santander, A Coruña, Gijón, Palencia, Burgos, Orense, Salamanca, León i a partir de 1911 també València. Aquest organisme era l'encarregat de gestionar els diferents concerts que les agrupacions feien arreu.

El repertori que incloïen era aquell que dominava el panorama musical de l'època com l'italianisme, els fragments de sarsuela, i posteriorment el simfonisme de compositors com Beethoven o Wagner. Certament, a aquestes societats se li reconeix el mèrit que van programar concerts que d'altra manera hagueren estat impossibles en un temps on allò que començava a valorar-se eren els guanys que es podien obtindre de l'activitat musical:

“La frecuencia de los conciertos es imposible de lograr en la mayor parte de nuestras capitales de provincia sin que los aficionados se asocien. Los empresarios de espectáculos no pueden limitarse a dar conciertos. Estos suelen ser caros para las empresas, los precios

²⁵⁶ DE BENITO, E.: “Las sociedades filarmónicas en España”, *Revista Musical*, Bilbao, núm. 3, marzo 1909, pp. 47-51, p. 49.

²⁵⁷ SAPENA, S.: *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, tesi doctoral, Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicación Audiovisual y Historia del Arte, vol. I, 2007, p. 13.

²⁵⁸ CASARES, E.: “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 313-322, p. 315

de las entradas subidos, y como no hay seguridad de que la concurrencia sea numerosa, los empresarios no quieren exponerse al fracaso.”²⁵⁹

És per aquesta voluntat d’innovar en el repertori musical decimonònic pel que Emilio Casares titlla les filharmòniques de ser les entitats que van aconseguir l’ampliació del panorama musical espanyol. Tanmateix, no s’estaria parlant d’una exclusiva tribuna de la nova música durant el segle XIX -perquè en trobarem d’altres- però sí que es poden veure aquestes societats musicals com a un tret determinant en la recuperació per a Espanya del repertori europeu en boga.²⁶⁰ De la mateixa s’han de tenir en compte a l’hora d’estudiar el gust musical envers la música simfònica que el públic decimonònic comença a tenir. Perquè a diferència del públic que anava al teatre o a escoltar les bandes a l’aire lliure, la premsa especialitzada diferenciava els socis de les filharmòniques que es deia acudien als concerts per afició i no tant per exhibir-se o relacionar-se com ho feien aquells altres.²⁶¹ Llavors, l’oci i el goig musical deixava pas a l’art i la instrucció musical.

A més de les entitats culturals a què ens hem referit en aquest apartat -i que completarem quan parlem de les bandes i els cors- el segle XIX en portarà també d’altre tipus com els cercles literàries o els casinos. De la mateixa manera, tots ells es caracteritzarien per una forta empremta burgesa i per una manifesta inquietud cultural. Ara bé, el conreu musical no tindrà en elles un paper tan cabdal com va tenir en les entitats que hem comentat anteriorment, i per aquest motiu resten fora d’una acurada anàlisi.

- Els cafés com a espais musicals

En el segle XIX un café era un espai públic obert a qualsevol que poguera pagar per allò que es bevia. Aquest caràcter s’expressava en els signes i cartells pintorescs amb els quals es buscava atraure la clientela. La gent acudia als cafés a trobar treball, fer negocis, intercanviar informació, etc; a més eren llocs on es distribuïen periòdics, es

²⁵⁹ DE BENITO, E.: “Las sociedades filarmónicas ...”, *art. cit.*, p. 49.

²⁶⁰ CASARES, E.: “La Sociedad Nacional de Música ...”, *art. cit.*, p. 316.

²⁶¹ DEL RIVERO, F.: “Las sociedades musicales”, *Lira Española*, núm. 12, 01/09/1914, pp. 9-10, p. 9.

comercialitzaven cases, es discutia sobre política o s'escoltava música.²⁶² Aquests espais constituïren per a Jacques Dugast, el fet més visible de la naixent vida cultural a l'Europa de finals del segle XIX. La “cultura dels cafés”, com ell la va anomenar, substituï els salons com a llocs d'encontre social i cultural fins a convertir-se en la clau de volta de la convivència moderna.²⁶³ De la mateixa manera, George Steiner veu en ells una de les institucions més específiques d'Europa. Així, l'esperit del café constituïa per a l'autor un fonament de la moderna idea del continent.²⁶⁴ Tanmateix, aquesta consubstancialitat no convencerà tothom, ja que s'adduïa que a l'igual que en la major part de les ciutats europees es podien trobar cafés, també al Caire, Nova York o Buenos Aires existeixen aquests locals en el segle XIX. Per tant, no hem de veure la “cultura dels cafés” solament com a un tret d'embrionari lligam europeu, sinó com un factor de modernitat. El sorgiment d'una classe econòmica burgesa i urbana amb cada vegada més inquietuds culturals propiciarà el seu auge.²⁶⁵ La burgesia havia decidit doncs, canviar l'espai privat per l'espai públic com a lloc d'encontre social.²⁶⁶

Pel que fa a Espanya, no hi ha hagut una sòlida tradició de cafés, entesos aquests com a espai de conversa, reflexió i creació intel·lectual, sí que proliferaren però, els bars i tavernes -on el café no era la beguda tant consumida com ho era l'alcohol- que es convertiren en indrets més lúdics que culturals. Els Quatre Gats a Barcelona i el Café Gijón a Madrid en serien una excepció. Amb tot, aquests practicaren una novedosa forma de sociabilitat com era la tertúlia i que consistia en reunir-se al mateix lloc, la mateixa gent, el mateix dia, per discutir. El nucli de persones habituals estava capitanejat per un intel·lectual incontestable i tots plegats practicaven un tipus de sociabilitat restringida. Per accedir-hi calia ser admés i home, perquè la tertúlia lligada als cafés esdevenia un món misogin de bon grat. Aquesta pràctica cultural tindrà una funció educativa i instructiva, sobretot pel que fa a l'art de raonar, d'exercir l'esperit crític i de debat. És per aquest motiu perquè van estar vigilades per les autoritats, sobretot quan aquestes pertanyien a un govern autoritari.²⁶⁷

²⁶² VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 279. Fonamentalment el capítol 7: “Beber en público: las tabernas y cafés”.

²⁶³ DUGAST, J.: *La vida cultural...*, op. cit., p. 91.

²⁶⁴ STEINER, G.: *La idea de Europa*, Madrid, Siruela, 2005, p. 38.

²⁶⁵ MUÑOZ-ROJAS, O.: “L'Europa dels cafés: algunes reflexions sobre eurocentrisme i modernitat”, *Temps d'Educació*, núm. 30, 2006, pp. 337-347, pp. 337-338.

²⁶⁶ Cfr. URÍA, J.: *Sociedad, ocio y cultura en Asturias (1898-1914)*, Universidad de Oviedo, 1991.

²⁶⁷ BRAUDEAU, M.: “L'Europa dels cafés”, *L'Espill*, núm 25, 2007, pp. 142-157, p. 156.

L'ambient del café, a l'igual que el de la taverna, era informal i espontani, en el sentit que es podia entrar i eixir lliurement. Els primers cafés estaven constituïts per una sala on hi havia una taula allargada perquè els clients s'assegueren. D'aquesta manera es volien atenuar les diferències de rang social, així com afavorir les converses. L'ordre que exhibien els cafés semblava palesar la concepció liberal de l'Estat on la fe en la llibertat de l'individu i la manca de necessitat d'autoritarisme n'era l'estendard.²⁶⁸ L'absència de consum d'alcohol diferenciava aquest ambient d'aquell que es podia trobar a les tavernes on en no poques vegades calia que l'autoritat intervinguera pel grau de violència que s'assolia. Tanmateix, la industrialització i la consegüent desaparició de les associacions gremials al voltant de les quals s'havia desenvolupat gran part de la vida social dels treballadors realçaren la taverna com a espai de sociabilitat obrera en un moment on el café esdevenia més un espai per a les elits. A mesura, però, que el preu del café s'abaratí i que els sectors populars començaren a gaudir d'un oci que semblava assatjar polítiques mercantils, aquests espais es democratitzaren, o millor, s'homogeneïtzaren socialment. Les condicions d'accés que tant havien dominat la cultura dels salons, deixaven pas en els cafés a una apertura per a tot tipus de pertinença social.²⁶⁹

Tot i això, a l'igual que el liberalisme, el café no era en el segle XIX un lloc democràtic com així ho demostren els límits a l'esmentada apertura social. Els entrebancs els trobem en l'exclusió que per raó de sexe es produí en aquests espais. No va ser fins a 1850 quan començà a acceptar-se que les dones anaren als cafés, sempre això sí, acompanyades del seu marit, pare o germà amb la finalitat de prendre un café amb llet o acudir a algun esdeveniment social com una boda o un bateig que s'hi celebrara.²⁷⁰ Tanmateix, ja en 1857 trobem subratllat en una publicació espanyola de l'època, *La Zarzuela*, el procés de feminització que estava ocorrent als cafés. Així, l'homogeneïtzació cultural de què presumien aplegava també al gènere femení que trobava en aquests espais un lloc per relacionar-se.²⁷¹ Recordem que ja els salons complien aquest objectiu social però, eren les dones pertanyents als grups socials benestants qui els ocupaven. Els cafés pel contrari, assisteixen a una lenta entrada de

²⁶⁸ VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., pp. 304-305.

²⁶⁹ DUGAST, J.: *La vida cultural...*, op. cit., p. 91.

²⁷⁰ LUENGO, J.: "Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)", *Asparkia*, núm. 17, 2006, pp. 81-105, p. 85.

²⁷¹ "Variedades. Música y café", *La Zarzuela*, Madrid, núm. 61, 30/03/1857, pp. 484-485. El mateix article apareixerà en la *Revista Musical Española*, Sevilla, núm. 12, 15/04/1857, sense pàgina.

dones de les classes populars que comencen a compartir el temps de lleure amb els homes.

Altre límit a la mescla de classes que suposadament es produïa en els cafés era sovint la seua clientela especialitzada. Amb el temps, molts cafés acabaren associant-se amb una determinada professió, i molts d'ells es convertiren en clubs privats per conservar una exclusiva clientela.²⁷² Aleshores, si bé un individu era lliure per freqüentar el café que volguera, l'especialització de determinats establiments esdevenia una realitat sempre implícita. A Espanya, per exemple, també s'observa aquest fenomen, i així, a alguns assistien persones de condició humil, com al madrileny Café de los Naranjeros; altres, eren freqüentats per militars; el Café del Espejo i el Iris ho eren per aristòcrates; en molts altres a Madrid, ho feien els andalusos -l'anomenada "gente de bronce"- i hi havia espais on es reunien famílies de classe mitjana.²⁷³ Si atenem a les diferents condicions socials de la clientela dels cafés, García Santisteban dirà al *Semanario Pintoresco Español*:

"[...] Los cafés han sido la muerte de las tertulias de confianza en que se jugaba a la lotería, a la perejila o a la mona, y eran una suerte de invernáculo donde podía verse a los alcahofas (pedantes de muchas palabras y ninguna sustancia), girasoles (políticos que convergen hacia el sol que más calienta), enredaderas (mineros, bolsistas y agentes que enredan en sus lazos a los incautos) y ortigas (vulgo pollos, que solo sirven para estorbar y desgarrar honras ajenas), entre otras especies de la flora botánica."²⁷⁴

Dintre de tota aquesta especialització dels cafés pel que respecta a la seua clientela, ens detindrem en aquells que també es distingiren per la seua funció; en aquest cas, per oferir música al públic. Normalment solien ser els de més prestigi: Le Chat Noir parisi, Els 4 Gats a Barcelona, el Café Madrid a Oviedo, el Café de las Cortes a Madrid, el Café de los Lombardos sevillà, el Novedades a Santander o el Gran Café de España a València, en són un bon exemple. S'ha de dir que fins i tot les actuacions musicals que realitzaren exerciren una competència preocupant per als teatres de les ciutats durant les dècades finals del segle XIX i les primeries del segle XX.²⁷⁵

²⁷² VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 307.

²⁷³ ALONSO, C.: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 362.

²⁷⁴ *Semanario Pintoresco Español*, núm. 51, 18/12/1853 i núm. 52, 25/12/1853, citat a ALONSO, C.: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 363.

²⁷⁵ Díez, M. A.: "La vida musical del Oviedo decimonónico: aproximación a su estudio", *Boletín de letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 165, gener-juny 2005, p. 214.

Entre els cafés que havien fet de la música el seu senyal d'identitat, es poden distingir diferents tipus: el café cantant, el café teatre i el café líric.²⁷⁶ La diferència que hi havia entre ells corresponia al tipus de repertori que s'interpretava. En els cafés lírics s'interpretaven números de sarsuela i d'òpera, xicotets fragments de simfonies, obres de cambra i peces virtuoses per a violí o piano. En els cafés teatres predominava allò que es deia “piquetes” i que corresponia a la dramatització d'obres en un acte, i en el café cantant es cantava i ballava flamenc.²⁷⁷ En aquest apartat ens centrarem principalment en aquells cafés on s'interpretava música simfònica i escènica perquè oferiran un clar fil conductor des dels salons que comptaven amb música, fins als concerts públics d'amplis espais i grans orquestres.

Seguint amb l'anomenat café líric veiem com les arrels d'aquesta modalitat provenen dels cafés concerts d'Alemanya i no de França, d'on per exemple foren originaris els salons. Amb tot, aquests espais que mesclaven música, café, refrescs i alcohol obtenen la definició més acurada d'aquella que es va donar del Palais-Royal de París: “lloc on es beu i es canta, sense ser un concert i sense ser un café.”²⁷⁸ L'aparició d'aquestes entitats a Espanya es va efectuar primerament en grans ciutats com ara Madrid i Barcelona. Aviat però, aquesta moda s'establiria en la resta de ciutats espanyoles. Tanmateix, el café líric assolí en la capital catalana un notori relleu, i per tant, sembla que Barcelona fou la ciutat espanyola capdavantera en la nova moda importada d'Alemanya. Així s'afirma en 1857 a la publicació *La Zarzuela*: “La culta Barcelona ha precedido en esto, como en otras muchas cosas a los habitantes de la Corte”²⁷⁹ Celsa Alonso, seguint un article aparegut a la revista *La Òpera* en 1850, cita també Barcelona com la ciutat espanyola que inaugurarà el costum de tenir un piano en els cafés:

“Aun antes que la corte, ya la condal Barcelona había introducido en esos lugares de público recreo el piano, moda que no ha llegado a extenderse por el resto de la España; y lo que es más extraño, que Sevilla permanezca atrasada en su género de placer social, cuando

²⁷⁶ CASARES, E.: “La Música del siglo XIX...”, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁷ ALONSO, C.: *La canción lírica española...*, *op. cit.*, pp. 363-364. Per aprofundir més en les diferències dels cafés musicals cal veure l'apartat “Canción lírica, café-cantante y cante flamenco” del llibre de Celsa Alonso anteriorment citat. Per endinsar-se en la moda dels cafés-cantants dominats pel flamenc, s'ha d'acudir a VEGA, J.B.: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1984, sobretot al capítol III: “La edad de oro de los cafés cantantes (1881-1900)”. Del mateix autor: *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.

²⁷⁸ “Variedades. Música y café”, *La Zarzuela*, Madrid, núm. 61, 30/03/1857, pp. 484-485. El mateix article apareixerà en la *Revista Musical Española*, Sevilla, núm. 12, 15/04/1857, sense pàgina.

²⁷⁹ *Ibidem*, s/p.

hasta en el barrio de Gracia, pintoresco pueblo que linda con Barcelona, se ha propagado la introducción de su instrumento en esos establecimientos. ¿Queréis disfrutar de un rato ameno, vosotros los que abrigáis en deseo de oír música? Dirigid vuestros pasos al elegante café nuevo de la Rambla, en las horas en que el tumulto comercial invade la estancia, decorada de góticos espejos, sentaos y pedid al joven Noguera que os ejecute en su magnífico piano de Erard cualquiera de las más arrogantes fantasías que más os hayan impresionado, o algún recuerdo de las más simpáticas óperas.”²⁸⁰

Així doncs, el piano va constituir el nucli inicial del café al qual, però, prompte s’afegirien l’harmòni, el violí i els grups de cambra: trios, quartets, quintets... que serien aquells que principalment s’encarregarien de la interpretació musical en els cafés.²⁸¹ Una interpretació que devia acoblar-se al públic que la gaudia i que la crítica titllava de “vulgo incoloro”; és a dir, que es contentava encara que li oferiren obres de dubtosa qualitat.²⁸² Els cafés lírics per tant, no havien de preocupar-se massa per satisfer els clients fent-los oir música d’afamats compositors, perquè aquests no l’anaven a apreciar. L’objectiu dels propietaris, per tant, més que oferir música de qualitat allò que buscaven era incrementar la clientela en un temps on l’oci es mercantilitza i sorgeixen noves indústries d’esplai modern. La crítica musical no tardarà en criticar la deixadesa del repertori, alhora que exhorta els encarregats perquè milloren la música com ho feien els cafés lírics d’Alemanya o França.²⁸³

Les obres que conformaven el repertori del café i que responien a la demanda del públic que hi anava estava format per arranjaments d’òperes italianes, reduccions de sarsueles, popurris d’aires nacionals i cançons andaluses, tot interpretat al piano.²⁸⁴ Ens trobem davant doncs, d’allò que els musicòlegs anomenen “l’edat d’or del pianista” a Espanya.²⁸⁵ En aquest sentit, els cafés proporcionaren sens dubte a molts músics una manera de guanyar-se uns diners en un temps on les seues actuacions en orquestres o concerts com a solistes eren escasses com a conseqüència de la falta d’activitat filharmònica d’aleshores. Aquest fet matissaria la crítica decimonònica que titllava els cafés d’espai musical mediocre, ja que a partir de mitjan del segle XIX podem trobar afamats instrumentistes en els cafés lírics que es guanyaven un sobresou. Vegem sinó,

²⁸⁰ “La Ópera”, *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 12, 22/12/1850 citat a ALONSO, C.: *La canción lírica española ...*, op. cit., p. 362.

²⁸¹ CASARES, E.: “La Música del siglo XIX. ...”, op. cit., p. 46.

²⁸² “Variedades. Música y café”, art. cit., s/p.

²⁸³ *Ibidem*, s/p.

²⁸⁴ ALONSO, C.: *La canción lírica española ...*, op. cit., p. 363.

²⁸⁵ CASARES, E.: “La Música del siglo XIX. ...”, op. cit., p. 45.

alguns exemples de l'activitat desenvolupada en aquests indrets per afamats músics com ara el violinista Fortuny:

“Desde que se ha cerrado el teatro del Circo, han tomado alguna más importancia los establecimientos públicos donde se oye música. El café de Lope de Vega, calle del Desengaño, es uno de los que, musicalmente considerados, llaman hoy día más la atención con motivo de tocar todas las noches el violinista Fortuny, joven profesor de gran disposición, que ha sabido vencer muchas de las dificultades del violín pero que carece de educación artística.”²⁸⁶

Poc després, el mateix Fortuny es convertiria en el reclam del café La Nación Española també a Madrid, quan es substituí l'orquestra que hi havia per aquest violinista i pel pianista Carrillo. De la mateixa manera que a la capital espanyola, en els cafés lírics de Barcelona participarien els músics i compositors de prestigi com Casals, Goberna, Antoni Nogués, Albéniz i Granados. Aquests darrers a més, estrenaren algunes de les seues obres en els propis cafés barcelonesos:

“Hoy en Barcelona, rubor causa decirlo, sobresalientes maestros compositores y pianistas distinguidos se ven precisados a tocar en algunos de los principales cafés para ganar con honra su sustento, por no tener protección alguna en la capital de España que lleva el sobrenombre de inteligente y filarmónica. Hoy en Barcelona se ven encumbradas muchas medianías y abatido el verdadero talento que no intriga, que no adula, pero que estudia y tiene decoro.”²⁸⁷

Tanmateix, no solament els intèrprets es beneficiarien de l'activitat musical dels cafés, perquè hi ha una altra vessant del fenomen musical que també ho faria. Es tracta d'aquells músics i compositors dedicats als arranjaments; és a dir, a adaptar òperes, sarsueles o simfonies a un determinat tipus d'agrupació instrumental o a un solista. L'edició d'obres per a piano, així com per a xicotets grups, s'incrementaria com veurem en l'apartat que dediquem a la música executada en els salons. De la mateixa manera, el café realitzaria una funció essencial pel que respecta a la difusió del repertori musical, permetent que aquest arribi a un major nombre de gent que aquell interpretat al teatre de l'època. En molts casos, sobretot si estem parlant dels darrers anys del segle XIX, l'activitat musical als cafés substituirà a l'hivern els concerts que es realitzen en l'estiu, principalment a l'aire lliure. És el cas de València, on el sextet dirigit per Andrés Goñi, amenitzaria des de novembre les vetlades nocturnes del Gran Café de España amb un

²⁸⁶ *Gaceta de Madrid*, núm. 1.296, 22/07/1856, p. 6.

²⁸⁷ *Gaceta Musical Barcelonesa*, juliol 1861, citat a CASARES, E.: “La Música del siglo XIX. ...”, *op. cit.*, p. 45.

repertori basat íntegrament en aranjaments, fantasies i transcripcions d'obres orquestrals.²⁸⁸

Com podem observar, els cafés que comptaren amb activitat musical realitzarien en l'època decimonònica una doble tasca. D'una part serviren perquè aquelles persones que no podien permetre's acudir als teatres, on s'havia de comprar entrada, gaudiren d'un entreteniment musical -discutible si era o no de qualitat-. D'altra banda esdevingueren una mena de flotadors per a nombrosos intèrprets, compositors i editors que veieren eixamplat el seu camp d'actuació en un moment on Espanya mancava d'òptimes infraestructures per portar a terme la seua tasca musical, al marge dels teatres i les societats artístiques.²⁸⁹ És per aquests motius perquè calia apropar-nos a un dels més destacats espais de sociabilitat europea decimonònica que ahora ens brinda la possibilitat d'estudiar el fenomen musical desenvolupat al seu si. Un fenomen que presenta diferents vessants que poden ser estudiades des del punt de vista de l'intèrpret, del receptor i del gust i que per tant ajuda a completar el mapa musical del segle XIX.

- El carrer: un nou espai de sociabilitat urbana

Com hem comentat en anteriors paràgrafs, el segle XIX començà a assatjar una nova forma de relacionar-se socialment on allò privat cedia el protagonisme a l'espai públic. El trencament de les barreres de classe es va fer palés principalment en l'oci desenvolupat en el nou espai de sociabilitat burgesa i popular que emergia en l'època: el carrer. Aquest espai se'ns presenta com un lloc obert a tots els ciutadans on es facilitaven les relacions per afinitat o es dinamitzaven fenòmens com l'associacionisme o les pràctiques comunitàries d'oci que d'altra banda no es podien realitzar.²⁹⁰

Les desamortitzacions provocaren l'aparició de nous espais i edificis de grans dimensions on abans havien estat ubicats els convents afectats, i on a partir d'ara trobarem mercats municipals, places de bous, teatres o jardins. Amb tot, serà la dècada dels seixanta del segle XIX quan les ciutats trencaren definitivament amb el model

²⁸⁸ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesi doctoral, València, departament d'Història de l'Art, Universitat de València, 2003, p. 125. En 2004 la tesi es va publicar per la Universitat de València amb el mateix títol.

²⁸⁹ DÍEZ, M. A.: "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)", *Anuario Musical*, núm. 61, 2006, pp. 189-210, p. 210.

²⁹⁰ URÍA, J.: "Lugares para el ocio...", *art. cit.*, p. 90.

preliberal que les identificava. La silueta de la catedral, així com la dels palaus aristocràtics, deixaran pas en la nova ciutat burgesa a altres eixos de jerarquització visual com eren els edificis de la Diputació, els bancs, els teatres o les places de bous que arraconaran els vells emblemes de la societat de l'Antic Règim.²⁹¹ Ara bé, allò que suposarà l'efectiva nova ordenació de les ciutats seran els eixamples que, a més, palesaran la importància que els nous grups hegemònics burgesos tindran en la configuració d'espais urbans.

Al caliu d'aquestes reformes portades a terme inicialment en ciutats com Madrid, Barcelona o València, el carrer, estructura elemental d'allò urbà, semblava revaloritzar-se com a espai comunitari. Així, s'assisteix a la millora, mitjançant les inversions, del mobiliari urbà, de l'enllumenament públic, del clavegueram, l'empedrat i la jardineria. El resultat fou una xarxa urbana que havia recuperat per als ciutadans una superfície útil que els proporcionava un nou escenari per relacionar-se i sobretot per a l'esplai. L'estandard d'aquesta recuperació serà, sens dubte, el jardí públic.²⁹² L'aristocràcia posseïa en les seues residències un jardí particular que aviat copiaren els burgesos per a les seues cases. Del que es tractava ara, però, era de conquerir eixe espai privat de natura i convertir-lo en públic per al goig de tothom.²⁹³ És paradigmàtic en aquest sentit el cas del madrileny parc d'El Retiro, del qual en l'Antic Règim només podia fer-ne ús la Corona, i en temps de l'anomenat Sexenni democràtic s'obrirà al públic en general. Com veiem, a mesura que el segle avançava, els passejos amb bicicleta, seure per llegir el periòdic o prendre un refresc en un restaurant d'aquests indrets començaren a formar part del mapa quotidià de l'oci urbà.²⁹⁴

I és que, les ciutats espanyoles decimonòniques s'identificaran també per tot un conjunt de llocs, que a diferència d'allò ocorregut en l'Antic Règim, organitzaran activitats realitzades en un temps d'oci clarament separat de la jornada laboral o d'obligacions religioses. Així, els espais privats com els salons i d'alguna manera els teatres, deixaven pas a noves activitats d'esplai dirigides per les institucions oficials i que aniran des dels museus i biblioteques fins als concerts i els balls en passejos.²⁹⁵ En aquest sentit, els jardins posaran de moda els quioscs de música en el seu centre, que

²⁹¹ URÍA, J.: "Lugares para el ocio...", *art. cit.*, p. 90.

²⁹² Per a aprofundir en l'estudi del jardí com a espai social cal veure URÍA, J.: "Lugares comunes para los ciudadanos. Breves apuntes sobre el jardín español del siglo XIX", *Pandora*, núm. 1, 2001, pp. 245-266.

²⁹³ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*, *op. cit.*, pp. 70-71.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 301.

²⁹⁵ URÍA, J.: "Cultura popular y actividades ...", *op. cit.*, p. 82.

quedaran com a símbol del nou oci musical de tipus públic i gratuït desenvolupat aleshores.²⁹⁶ Convé recordar en aquest sentit, les dades que aportàvem en anteriors apartats i que feien referència a la cada vegada més freqüent realització de concerts a l'aire lliure i al carrer per part de les bandes de música. A Madrid, el Paseo de Recoletos i a Barcelona, el Passeig de Gràcia, seran exemples que il·lustren el nou aprofitament que se li donarà al carrer en el segle XIX.

Amb tot, no s'ha de pensar que el creixent caràcter obert que presentaven els jardins, parcs i passejos va portar al seu ús igualitari per a tots els grups socials urbans. Com afirma Jorge Uría:

“El libre acceso a los parques públicos no eliminaba una perceptible diferenciación en su disfrute por parte de los distintos grupos sociales, así como una evidente sujeción a unas normas de “decoro” y “respetabilidad” que los hiciesen habitables y seguros para quienes, en definitiva, habían sido concebidos: las clases hegemónicas.”²⁹⁷

Els jardins havien estat concebuts per la burgesia i transformaren l'oci de l'Antic Règim en un oci burgés, amb la qual cosa la sociabilitat que es creava al seu voltant seria també d'aquest caire.²⁹⁸ Les classes populars tindran certes limitacions, que no seran explícites en cap cas, per accedir lliurement a aquests recintes. El fet que prompte s'enreixaren els parcs públics impedia que foren creuats de camí cap a altre lloc, que foren llocs de trànsit; així, al parc s'havia d'anar expressament. Alhora també, l'enreixat permetia que el parc tingués un horari controlat per les autoritats i impedia que al seu si es desenvoluparen activitats clandestines o no regulades per l'Administració. Per tal de fer d'aquests espais llocs respectables i segurs per als burgesos, s'impedia l'accés als marginats i pidolaires que formaven part de l'habitual paisatge urbà de l'època. De la mateixa manera, accedir al parc amb carruatge o a cavall es feia mitjançant el pagament d'una entrada, amb la qual cosa aquesta activitat es limitava a les classes benestants.²⁹⁹ Quan parlem de les limitacions per gaudir de l'oci en els parcs públics hem de tenir en compte també la disponibilitat del temps lliure. En aquest sentit, els obrers no van veure reconegut el descans dominical fins a l'any 1904, i per tant, només gaudirien d'aquestes

²⁹⁶ NAGORE, M.: “Un aspecto del asociacionismo ...”, *art. cit.*, p. 221.

²⁹⁷ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*, *op. cit.*, p. 103.

²⁹⁸ Per a aprofundir en la relació entre l'oci públic i la burgesia en el segle XIX cal acudir a BAKER, E.: “Larra, los jardines públicos y la sociabilidad burguesa”, *Revista de Occidente*, núm. 12, 1982, pp. 43-57 on es fa un repàs de la concepció del jardí en la literatura d'aquesta època, subratllat eixa hegemonia burgesa de què parlàvem.

²⁹⁹ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*, *op. cit.*, p. 103.

espais al vespre, quan acabaven la seua jornada.³⁰⁰ Els esmentats entrebancs, sumats a un tipus de legislació que mancava de drets per als treballadors, no impedirien, però, que els sectors populars sovintejaren aquests espais tot i que fóra de manera segregada - bé per horari o bé pel lloc escollit- dels burgesos. Amb l'aparició de transports urbans com el tramvia, els passejos no es limitarien als parcs i places urbanes sinó que continuarien als afores, els caps de setmana, sobretot en ciutats que disposaven de platjes i balnearis.³⁰¹

El passeig es convertí certament en una ocasió per veure, deixar-se veure i iniciar converses i contactes. En aquest sentit, el fet que actuaren agrupacions musicals, sobretot bandes pels trets sonors que presenten i que les fan òptimes per a aquests espais, no atrauria fins a ben entrat el segle XIX la gent als parcs. L'inicial escàs reclam de la música en el públic s'observa pel comportament sorollós de la gent que passeja junt a la banda i que no es para a escoltar-la amb les consegüents queixes que açò provoca en l'agrupació.³⁰²

Com s'observa doncs, la música troba també en el carrer un espai per difondre's i en aquest sentit la seua divulgació arriba a un major nombre de persones. La transformació urbana portada a terme per la burgesia decimonònica en les grans ciutats, possibilità doncs, la realització de concerts a l'aire lliure amb les conseqüències que en positiu tindria per donar a conèixer el repertori més en boga de l'època i per fomentar el gust per l'art musical. A mesura que el segle transcorria, s'observa també en els nuclis urbans una mena de democratització no solament dels espectacles musicals, sinó de tot tipus d'oci cultural que poguera desenvolupar-se a l'aire lliure com les cavalcades, els teatrets o els espectacles circenses, dels quals a mesura que s'apropara el segle XX podria gaudir més gent. Amb tot, el cinematògraf, així com el gramòfon i els espectacles esportius arraonarien l'oci que havia caracteritzar la societat decimonònica. Els certàmens musicals que estudiarem en següents capítols mantindrien l'activitat concertística a l'aire lliure que passaria, però, també passarien de celebrar-se en els parcs públics, a fer-ho en les places de bous.

³⁰⁰ URÍA, J.: "Lugares para el ocio. ..", *art. cit.*, p. 92.

³⁰¹ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917)*, *op. cit.*, p. 104.

³⁰² El comportament del públic que assisteix a aquests espais ha estat analitzat en l'apartat que porta per títol "De l'aldarull al silenci: la transformació del públic musical decimonònic" i per tant, remetem a ell al lector per esbrinar quina ha estat l'evolució de la interacció de l'intèrpret amb l'espectador en un espai públic com era el passeig o el parc.

LA INSTITUCIONALITZACIÓ DE L'EDUCACIÓ MUSICAL

Un altre dels aspectes del fenomen musical del segle XIX que capitanejarà la burgesia, serà l'educació, perquè és en aquest segle quan s'assisteix al declivi de l'Església com a centre d'educació musical a causa de les successives desamortitzacions que provocaren una minva en el poderiu econòmic de la institució, així com una considerable pèrdua d'efectius per les exclaustracions. A aquests fets cal afegir també, com hem estudiat en el capítol referit a “La música en l'Església”, el procés secularitzador encetat aleshores i que faria trontollar els fonaments eclesiàstics. Amb tot, durant els primer anys del segle que estudiem, en l'àmbit educatiu musical encara s'observa la presència d'aquesta institució, perquè la major part del professorat havia estat format en ella. Un exemple d'aquesta vinculació el protagonitza el valencià Pasqual Pérez Gascón, que assolirà un paper preminent en la consolidació de l'educació musical a la seua ciutat d'on havia sigut organista de la catedral.³⁰³

Les disposicions adoptades entre l'Església i l'Estat espanyol en el Concordat de 1851 pel que respecta a la dotació econòmica de les capelles, al nombre de personal o al rebuig d'aquells que no foren clergues, conduirien a la definitiva davallada de les capelles de música, antany uns dels centres de producció, interpretació i difusió d'aquest art. Per solucionar l'esmentada situació, músics i compositors com ara Hilarión Eslava es preocuparien per portar a terme un projecte consistent a establir escoles de solfeig i cant que s'organitzarien de la següent manera:

“[...] 1º En cada ciudad en que haya catedral se establecerá una escuela de solfeo y canto por ahora, [...].

2º Estas escuelas se organizarán bajo la dependencia del Conservatorio nacional de Madrid, el cual determinarán el plan de estudios [...]

3º Las sociedades de Amigos del País (en su defecto las diputaciones provinciales o ayuntamientos) serán los protectores de dichas escuelas, proporcionando para ellas el local y enseres que se necesiten.

4º El número de alumnos por cada escuela será 18 por lo menos, 12 varones y 6 hembras, [...] siendo preferidos en igualdad de circunstancias los más pobres y desvalidos.”

³⁰³ Cfr. GALBIS LÓPEZ, V.: “Pérez Gascón, Pascual”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española ...*, vol. 8, op. cit., pp. 647-649.

5º Los alumnos varones, cuando se hallen suficientemente instruidos, tendrán obligación de asistir en los días de primera clase a la catedral, y desempeñar la parte que les designe el maestro de capilla.

6º [...] ellos serán los encargados de la enseñanza diaria de los alumnos, bajo la inspección de dicho maestro de capilla.”³⁰⁴

Amb aquest pla es pretenia estendre l’ensenyament de la música en les províncies, alhora que les capelles musicals rebrien un fort recolzament i així, molts joves amb pocs diners i amb aptituds musicals podrien trobar eixida professional.³⁰⁵ D’aquesta manera, Eslava predia que en pocs anys moltes esglésies tindrien capelles de música dignes, i el Conservatori Nacional podria estendre per tot Espanya els seus coneixements i no limitar-se al seu emplaçament a Madrid.

Efectivament, Espanya comptava en l’època amb l’anomenat Conservatori de Música i Declamació que s’havia creat el 15 de juliol de 1830 per Reial Ordre de la regent Maria Cristina, sota la direcció del tenor italià Francesco Piermarini, amb la intenció de remeiar el penós estat en què es trobava la formació musical. A instàncies de la Corona doncs, es crea una entitat oficial i laica per a l’ensenyament que, no obstant, rebrà crítiques del bona part de músics i compositors espanyols per la preferència quasi exclusiva se li va atorgar a l’italianisme en un moment de búsqueda del gènere propi.³⁰⁶ Amb tot, al Conservatori de Madrid se li reconeix el haver estat la primera institució formativa musical que posà en marxa l’Estat. Els seus reglaments per tant, constituïran un marc de referència com el primer document organitzatiu d’una escola de músics a Espanya.³⁰⁷ No pretenem però, en aquest apartat, realitzar una història de la gènesi i funcionament d’aquest conservatori, perquè allò que volem valorar en el present capítol és la connexió que s’estableix entre educació i burgesia. Cert és que als conservatoris es regularà la pràctica musical, però que també en el segle XIX podem trobar-nos altres iniciatives privades que igualment perseguiran l’objectiu d’educar musicalment.

³⁰⁴ ESLAVA, H.: “Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales”, *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 3, 18/02/1855, pp. 17-19, p. 18.

³⁰⁵ MARTÍN, T.: “Aproximación a los efectos de la desamortización sobre las capillas musicales”, *Letras de Deusto*, vol. 35, núm. 109, octubre-diciembre 2005, pp. 45-78, p. 78.

³⁰⁶ PEÑA Y GOÑI, A.: *La ópera española y la música...*, op. cit., p. 304. L’edició consultada ha estat la facsimil publicada per el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2004. Cfr. SOPÉÑA, F.: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

³⁰⁷ DELGADO, F.: *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1965)*, tesi doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía social, 2003, p. 145.

D'entre aquestes iniciatives destaquen la portada a terme en les cases particulars i aquella que es desenvolupa en les entitats culturals que hem analitzat amb anterioritat. Pel que respecta a l'educació musical particular hem de remetre els lectors al capítol quart d'aquesta tesi on dintre de l'apartat de la "Música domèstica" s'enumeren les causes de l'auge de la demanda d'aprenentatge musical. I és que, quan la nova classe emergent burgesa copie els espais de sociabilitat aristocràtics com eren els salons nobiliàris, es fixarà també en la importància que paulatinament se li atorgava a la música. El fet de saber tocar un instrument, sobretot el piano que era aquell més emprat a aquests espais, esdevindria signe de distinció i per tant era necessari que qui volguera ascendir en l'escalafó social, poguera tocar-lo o almenys tinguera una filla - preferentment- que el poguera tocar als convidats. La proliferació de mètodes d'ensenyament instrumental, de partitures, de construcció de pianos, així com d'anuncis de professors de música a la premsa són una bona il·lustració d'allò que comentem.

En aquest sentit, els eclesiàstics exclaustrats havien trobat una manera de traure benefici de la seua experiència al si de les capelles, en una època on, com s'observa, el trasllat de l'epicentre de l'educació musical s'havia fet efectiu. Al caliu de l'eclosió burgesa sorgirien també societats de caire científic, artístic i literari que van tenir com a fonament el progrés cultural. Dintre d'aquestes entitats, com hem esmentat en l'anterior apartat, les hi haurà dedicades al conreu musical en major o menor mesura. Així tenim que els liceus i les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País seran aquelles que desenvolupen un major programa educatiu i per tant, ajuden a difondre l'ensenyament musical. Un exemple d'aquest interès pedagògic el constituirà el Liceu Filharmònic de Barcelona que des de la seua fundació en 1837, a instàncies de la burgesia local, posaria en marxa una escola de música que més tard passaria a ser el primer conservatori de la ciutat. Arran de l'èxit que assolirà, es crearà el Teatre del Liceu que ja hem estudiat abans. Pel que fa al Liceo Valenciano observàvem com la novetat que aportava al fenomen musical de la susdita ciutat era la creació d'una orquestra pròpia, orquestra que no obstant precisava d'un ensenyament instrumental i de solfeig per poder funcionar.

Pel que fa a la tasca educativa desenvolupada per les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País direm que aquesta va estar cabdal en la institucionalització de l'ensenyament musical a diferents ciutats decimonòniques; una d'elles serà València. En aquesta entitat, que promourà tot un seguit d'activitats musicals orientades sobretot a l'educació dels seus membres, es donen la mà una

institució il·lustrada promoguda per la Cort i la nova classe social burgesa que emergeix en el segle XIX. En un moment on l'Església perdia l'exclusivitat educativa de la música i en un període on l'educació en general es creia de domini privat, entitats com les Reials Societats Econòmiques d'Amics del País van possibilitar l'accés de tothom a la instrucció musical. Tot seguit veurem de quina manera ocorre a València.

L'interés que la Societat mostrava en el camp musical es palesava a mitjan segle XIX a través de concerts, beques o premis que incentivaven el seu conreu. Tanmateix, seria en el camp educatiu on la Reial Societat Econòmica d'Amics de País de València s'avançaria a l'acció estatal que la considerava un fet privat. Així, en desembre de 1850, i a petició dels socis, es posava en marxa una Escola de Música gratuïta oberta a tots que pretenia apropar l'ensenyament musical a aquells que volgueren aprendre però que no tingueren possibilitats econòmiques per a fer-ho mitjançant un professor particular.

Tot i la fundació d'aquesta escola a València, no hem de pensar en la immediata substitució d'altres alternatives educatives com la xarxa que encara posseïa una Església en declivi o les classes particulars.³⁰⁸ Alhora hem de tenir present l'ubicació urbana de l'escola i, per tant, la nul·la acció que podia portar a terme en un àmbit rural dominat, en el camp educatiu, per les parròquies i convents i pel no menys efectiu exèrcit. Ara bé, allò cert és que amb la fundació de l'Escola Popular de Música, que començà ensenyant cant, s'inicia una nova etapa per al fenomen musical decimonònic. La música -no solament el seu gaudiment, sinó també el seu aprenentatge- havia estat fins aleshores, un camp inexpugnable per a les classes populars. Amb l'apertura d'una escola gratuïta, aquest símbol de distinció social començava a difondre's entre aquells sectors que, per posició social, escassos recursos econòmics i manca de tradició, l'havien tinguda arraconada. La música començava doncs, a perdre el tret elitista que l'havia caracteritzada.³⁰⁹ Així justificava Pasqual Pérez Gascón la necessitat d'una escola de la qual seria anomenat director:

“En la creación de ésta pudieron tenerse dos objetivos distintos:

1º. Crear una escuela para la instruccion de aquellos que trataran de constituir en el egercicio [sic] de la música vocal su profesión.

2º. Crear una escuela para difundir entre todos las clases los conocimientos musicales que contribuyesen á mejorarlas.

³⁰⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: “La actividad musical de la Real ...”, *art. cit.*, p. 916.

³⁰⁹ FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 2005, p. 123.

No es decir que á los que quieren sea su profesion el egercicio [sic] de la música no les falten medios para instruirse en ella, no es decir que les convendría y mucho y que no sería de público interés el que se les proporcionaran esos medios; pero como eso no entra en las tareas de la sociedad, como el principal objeto de ésta, aparte de los otros ramos á que la sociedad atiende, es la educacion; yo debí creer y creí en efecto que la sociedad se había propuesto en la creacion de la escuela de música vocal popular, introducir una gran mejora en la educación del pueblo, y que no miraba como objeto principal sino como secundario y como natural efecto de esa creacion el que por ella se facilitase á los que aspiraban á ser profesores de música el buen estudio de los principales elementales de la misma.”³¹⁰

Per començar la tasca educativa calia però, calia tenir un mètode d’ensenyament, és en aquest moment on la figura de Pérez Gascón apareix amb força perquè d’ell era el mètode de solfeig amb el qual s’organitzaria aquesta escola. Val a dir que s’inspiraria en aquell que publicaria el francès Bocquillon-Wilhem que proposava un aprenentatge musical mitjançant el cant. Aquest procediment entraria a Espanya de la mà dels catalans germans Tolosa que l’aplicarien a l’Orfeón Barcelonés.³¹¹ Tanmateix, Pérez Gascón no volia quedar-se solament en un ensenyament musical aïllat de la resta de matèries que s’ensenyaven a les escoles de Primària, i així, va advocar per incloure la música dintre del currículum escolar d’aquesta època. En aquest sentit hem de dir que la proposta no va quallar, d’entre altres raons, per la manca de professorat apte per a ensenyar música, per la creença que es tenia de què la música només complia funcions d’adornament -era per això que només la conreaven les elits- i de què per tant el seu coneixement no era útil. Amb tot, en 1859 les Escoles Normals de Magisteri sí que la incorporarien a les seues matèries i per fer-ho seguirien el *Método de Solfeo y Principios de Canto aplicado en las Escuelas y colegios. Guía para la enseñanza*, escrit per Pérez Gascón.³¹²

A poc a poc, el prestigi que assoliren els xiquets i xiquetes que acudien a l’escola de la Reial Societat Econòmica augmentava a mesura que s’incrementaven les seues actuacions com a cor. En 1852, per exemple, en una actuació a l’església de Santa

³¹⁰ PÉREZ Y GASCÓN, P.: *Memoria presentada á la Sociedad Económica de Valencia en junta de 18 de noviembre de 1857 por su socio de mérito D. Pascual Perez y Gascon sobre la importancia de la instruccion del pueblo en la música vocal, y sobre la Escuela creada, al efecto de difundir en Valencia tal instruccion, por la misma sociedad*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1858, pp. 4-5 citat a FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música ...*, op. cit., pp. 212-213.

³¹¹ Per aprofundir en la novetat metodològica que per al conreu musical suposà l’esmentat mètode francès, sobretot pel que respecta a la creació d’agrupacions corals, cal consultar el capítol cinqué d’aquesta tesi que porta per títol “La democratització de la música vocal: les societats corals”.

³¹² GALBIS LÓPEZ, V.: “La educación musical española en el siglo XIX: el caso valenciano”, *Eufonía*, núm. 17, octubre 1999, pp. 79-88, p. 85.

Caterina de Siena a València, al *Diario Mercantil* de la ciutat es sol·licitava la instauració dels estudis instrumentals que pogueren acompanyar aquests grups corals. Es proposava, fins i tot, que el director d'una de les bandes militar de València se'n fera càrrec d'aquesta nova secció.³¹³ De nou veiem com l'ensenyament musical tradicional, en aquest cas protagonitzat per un membre de l'exèrcit, es fon amb nous mètodes d'ensenyament sorgits de la nova classe burgesa, d'una mena de concepció paternalista que els caracteritzava com a grup. Amb tot, com s'observa, la música no havia pogut sacsejar-se totalment la tutela eclesiàstica ni tampoc la militar.

El pas d'aquestes escoles de música popular i la definitiva institucionalització d'aquest art de la mà del Conservatori, es va poder realitzar a través de l'existència d'escoles de música municipals que l'Ajuntament finançarà a partir de 1869. A finals de segle, allò que havia començat essent un ensenyament adreçat a xics es convertí en un ensenyament també per a les xiques i així tenim en l'època quatre escoles públiques femenines i tres masculines. En 1873 també en l'Escola d'Artesans s'obrirà una classe de música i prompte es necessitaran instruments per crear una banda formada pels alumnes que actuaran per primera vegada en 1895.³¹⁴ De la mateixa manera es formaren escoles de música, seguint el mètode de Pérez Gascón, a la Casa de la Misericòrdia, a la dels Xiquets Orfes de Sant Vicent o a la Beneficència, totes elles adreçades als més desafavorits.

La varietat que presentava l'educació musical a València culminarà amb la fundació del Conservatori en 1879 per iniciativa de la Reial Societat Econòmica. Aquest centre d'ensenyament es feia necessari en una ciutat on, com veiem, proliferaven les escoles de música però on no hi havia un centre on acudiren aquells que volgueren elevar el seu nivell educatiu. L'alternativa que els quedava era el trasllat al Conservatori de Música de Madrid o contractar un professor particular. Aquesta última necessitava d'una sobrada situació econòmica i d'un mestre professional, i clar, l'èxode d'aquests a Madrid augmentava cada dia més.³¹⁵ Per tant, la creació d'un conservatori on l'ensenyament assolira un grau superior i on s'ofertera un ampli ventall d'especialitats, era vist per la Reial Societat Econòmica d'Amics del País com a fonamental per al progrés de la música a València.

³¹³ *Diario Mercantil de Valencia*, 10/05/1852 citat a GALBIS LÓPEZ, V.: "La actividad musical de la Real ...", art. cit., p. 919.

³¹⁴ BLASCO, F.J.: *La música en Valencia...*, op. cit., pp. 62-63.

³¹⁵ FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música ...*, op. cit., p. 226.

Finalment, després d'un no poc atzarós procés, aquesta entitat rebria el recolzament econòmic necessari per part de la Diputació, de l'Ajuntament i dels socis subscriptors mitjançant l'abonament de quotes anuals, cosa que els permetia exercir el seu control a través d'una Junta General i d'una Junta Directiva. El 9 de novembre de 1879 s'inaugurà el Conservatori amb un concert de la Sociedad de Conciertos de València dirigida pel professor José Valls on s'interpretaren obres de Meyerbeer, Weber i Saint-Saëns.³¹⁶ Durant el primer curs acadèmic, les classes s'impartirien en els locals de la Societat Econòmica i en l'anomenat edifici de Na Monforta on es situava des de 1869 l'Escola d'Artesans. Amb tot un any després caldria ampliar l'espai destinat al Conservatori per la creixent demanda i davant la negativa de l'Escola d'Artesans, s'estudià la seua instal·lació en un local independent ubicat a la plaça de Sant Esteban que reunia els trets idonis perquè les diferents activitats musicals es pogueren portar a terme.³¹⁷

L'existència del Conservatori no va comportar, tot i que es va plantejar, la supressió de les escoles musicals que depenien d'entitats privades i d'aquelles que ho feien de l'Ajuntament. La seua desaparició haguera comportat un entrebanc per a l'ensenyament musical de les classes populars, a més aquestes constituïrien el pas previ per entrar al Conservatori on s'exigia tenir un determinat nivell de solfeig. L'Ajuntament concedia també un nombre determinat de places gratuïtes perquè pogueren cursar estudis musicals aquells que no tingueren els suficients mitjan econòmics. Així per tant, es fomentaria l'ensenyament elemental a tothom i es faria més selectiu l'ensenyament superior.³¹⁸ L'estreta col·laboració entre les escoles de música i el Conservatori i els objectius que acompliren en els graus d'ensenyament assignats, afavorirà en València l'establiment d'una base musical educativa sòlida que, com veurem en els següents apartats, es reflectirà en la proliferació de diferents agrupacions musicals, que en la seua major part estaven formades per amateurs, d'entre les quals sobreeixiran les bandes.

³¹⁶ Cfr. LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979.

³¹⁷ FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música ...*, op. cit., p. 240.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 86.

CAPÍTOL 4

L'ACTIVITAT MUSICAL EN EL SEGLE XIX A ESPANYA: DEL SALÓ A LA SALA DE CONCERTS

Com hem vist en l'anterior capítol, la burgesia va capitanejar l'activitat musical del segle XIX a Espanya mitjançant nous espais de sociabilitat com eren els liceus, els ateneus, els propis jardins i els cafés. No només, però, la música ocuparia un lloc preeminent en aquests, en el mateix segle hi hauria altres institucions que difondrien el fet musical i que per tant, obliguen a reformular la idea mantinguda fins a les darreres dècades de la pobresa musical de l'època decimonònica. La burgesia seria de nou el grup social que promouria les activitats que es portarien a terme en els espais que tractarem en aquest capítol.

Tanmateix, el més rellevant d'aquest fenomen és observar l'evolució que es produeix en l'època en la música instrumental, que passa de ser una activitat adreçada a un limitat públic, a convertir-se en un fet clau de la futura societat de masses. Amb el títol "Del saló a la sala de concerts" hem volgut analitzar com ha estat el pas de la consideració de la música com a espectacle per a un grup minoritari de gent, al fet musical adreçat a tothom. I en aquest sentit resulta bàsic l'estudi de la "música domèstica", de la música de cambra interpretada en cases particulars i per últim de l'activitat concertística desenvolupada en el segle XIX. La unió d'aquests espais diferenciats es dona mitjançant un repertori eminentment instrumental que compta en molts casos amb les novetats musicals procedents de la resta d'Europa, i amb els arranjaments d'obres per a grup de cambra o solista que es realitzaran. Com s'observa, cal un estudi comparatiu d'Espanya amb la resta de països per valorar el grau

d'arrelament de la música anomenada clàssica en el públic de l'època i el seguiment i difusió que es portà a terme.

Primerament estudiarem els salons. Certament, aquests no són fruit d'una nova concepció cultural burgesa, sinó més bé d'una arrelada cultura nobiliària que els va gaudir com a llocs de trobada i difusió cultural. La desaparició de l'Antic Règim i la minva de totes aquelles pràctiques culturals que l'envoltaven, portà els salons a redefinir-se de la mà d'un nou grup social, la burgesia, que tot i ser dominant econòmicament, buscava prestigi social emulant una noblesa en crisi. Els salons esdevenen així, un espai on els nobles i cortesans no deixaren d'acudir, tot i que en l'època hauran de mesclar-se amb els burgesos.

És en aquesta mateixa època quan la música deixa de ser un mer adornament de discussions polítiques o literàries per convertir-se en el nucli de la seua activitat. La historiografia, però, sempre ha considerat els salons com l'espai per antonomàsia de la sociabilitat nobiliària i com a exemple per explicar la permeabilitat de classes socials en l'època decimonònica atesa l'entrada dels burgesos en ells i el transvassament d'idees entre ambdós grups dominants. Obliden els historiadors el tarannà lúdic que els salons oferien, on la música assolí un rol preminent. Els musicòlegs també van estar, fins a la dècada dels noranta, aliens a aquesta activitat. Com a causa, s'apunta a la manca de documents que possibiliten un estudi precís, ja que els salons eren espais d'interpretació privats i també als límits que la historiografia ha mostrat a l'hora de definir acuradament el funcionament d'uns espais que han esdevingut una mena de "misteri".

Amb tot, allò que sembla més ha paralitzat la tasca de la musicologia ha estat la consideració de la música que es realitzava en aquests espais com a insignificant i, per tant, d'escassa rellevància per a l'estudi del fenomen musical decimonònic. El fet que al París de mitjan del segle XIX es puguen trobar concerts musicals en més de 850 salons, negaria aquesta hipòtesi.¹ Així, si hem inclòs els salons en aquest capítol és perquè els considerem espais culturals de primer ordre on la música ha estat present i que per això, realitzen una tasca difusora que cal tenir en compte si es vol acometre una tesi d'aquestes característiques. En aquest sentit, la música als salons proporcionaria un vincle social entre la noblesa i la burgesia que cap altra activitat haguera pogut traçar en una època on el moviment obrer i el nacionalisme monopolitzaren les ideologies.

¹ FREEMAN, M.: "A little republic filled with grace: the nineteenth-century music salon", *Women of Note Quarterly*, vol. 3, núm. 4, novembre 1995, pp. 16-26, p. 17.

De la mateixa manera, aquesta pràctica també proporcionà a la dona un oportunitat per donar-se a conèixer culturalment. El paper de les *salonnières* i d'aquelles aficionades que tocaven per plaer el piano als seus convidats és igual d'important per a la historiografia dedicada al gènere, que per a la musicologia. No en va, moltes seran les dones que acudisquen a acadèmies i conservatoris per aprendre solfeig. Si bé tocar davant un públic selecte els podia proporcionar un bon matrimoni i una bona reputació social, també els obria les portes a un món que, com el de la cultura, semblava ocupat exclusivament per homes. En aquestes circumstàncies, la música es converteix en una mena de canal a través del qual es pot eixir de la invisibilitat i promocionar-se socialment.

Com veurem, doncs, els salons no es distingiren pel seu repertori. Si que ho feren per les oportunitats que oferien a l'activitat musical pel que fa al gust, la interpretació, l'edició i la seua posterior difusió a un públic que, en el segle XIX, deixa de ser minoritari. Un públic, sobretot burgés, que a més exercirà de mecenes d'artistes i finançarà concerts que ja no es celebraran en salons particulars sinó que seran accessibles a tothom en un fenomen novedós en l'època.

Altra de les novetats que en l'aspecte musical presenta el segle XIX, vindrà donada pel corrent estètic del Romanticisme que inaugurarà un nou concepte d'art i d'artista que ens ha arribat fins avui. L'art passa a concebre's com una font d'expressió personal d'un artista que havia deixat d'estar al servei d'un mecenes, de l'Església o de l'aristocràcia, i componia segons les seues pròpies idees, angoixes i sentiments íntims.² La llibertat que s'apoderà de les produccions musicals del moment, es trasllada també a les agrupacions encarregades d'interpretar aquestes peces. Així sorgeix un tipus d'orquestra independent; és a dir, una agrupació musical que no està lligada a cap institució com poguera ser l'Església o l'exèrcit, i que tampoc està promocionada, i per tant supeditada, als dissenys de reis, propietaris de salons o altres tiranies.³ Tot allò que comportà el sorgiment d'aquesta nova tipologia d'agrupacions, considerades pels autors com el fenomen clau del Romanticisme musical, serà el que estudiem en l'apartat

² Per aprofundir en els trets d'aquest període cal acudir a PLANTINGA, L.: *La música romàntica*, Madrid, Akal Música, 1992 i per al cas espanyol en concret es pot consultar: TORRES, J.: *El romanticismo musical español*, Madrid, per Antonio Rodríguez Moreno, 1982.

³ SOBRINO, R.: "La música sinfónica en el siglo XIX", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, p. 279. Del mateix autor cal destacar per tractar el tema que presentem: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*, tesi doctoral, Universidad de Oviedo. Departamento de Historia y Artes, 1992.

dedicat a la música instrumental. Perquè serà a partir d'aquestes noves formes musicals, que es procedirà a apropar al públic les novetats simfòniques que venien de la resta d'Europa i que estaven encapçalades per les obres de Beethoven, Haydn, Mozart i posteriorment Wagner.

EL SALÓ COM A LLOC DE TROBADA I DIFUSIÓ CULTURAL

L'origen del saló cal buscar-lo en la cort renaixentista, on esdevenia lloc de trobada d'homes i dones que gaudien amb els plaers de la música, la poesia i la conversa elegant. En el segle XVIII, però, passaria a convertir-se en una institució independent de la Cort.⁴ Aleshores el saló constituïa un espai essencialment privat, designat per la seua relació amb una persona -dama de l'aristocràcia, personatge important del món polític o literari- o amb una família.⁵ Aquests salons es convertiren, en paraules de la historiadora Dena Goodman, en una peça clau de l'època il·lustrada, coincidint en l'anàlisi amb James Van Horn que també els veia com a llocs preeminents de la cultura il·lustrada. Perquè als salons trobem una activa tradició de cultura oral, exercida mitjançant la conversa, i també una tradició escrita difosa a partir dels escriptors que es donaven cita en ells. La llibertat d'expressió i la relació entre intel·lectuals que es produïa en el seu si, feren dels salons un lloc de primer ordre en l'expansió de les idees il·lustrades.⁶

Al voltant dels salons divuitescos existeix un debat historiogràfic sobre el grau d'influència que exerciren en el devindre del moviment il·lustrat, on eren considerats claus en l'activitat intel·lectual de l'època. Al marge d'aquest debat, allò que mereix ser destacat dels salons és la importància donada a l'intercanvi d'idees entre individus de diferents procedències socials i professionals que es mesclaven en ells.⁷ Es convertien

⁴ VAN HORN, J.: *La aparición del público durante la Ilustración europea*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 243.

⁵ DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 92.

⁶ BARONA, J.L., MOSCOSO, J., PIMENTEL, J. (eds.): *La Ilustración y las ciencias: para una historia de la objetividad*, València, Universitat de València, 2003, p. 29.

⁷ VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, *op. cit.*, p. 243. D'aquest estudi és d'on hem extret la major part de consideracions al voltant dels trets generals dels salons europeus en l'època. Preferentment del capítol 6: "La mujeres en público: los salones de la Ilustración".

així en espais on la discussió política estava permessa perquè no posava en perill l'ordre establert.⁸ D'aquesta manera la conversa esdevenia el nucli d'una sociabilitat que tenia com a finalitat proporcionar plaer als participants permetent que tots realitzaren aportacions.

“[...] Los asistentes hallaban en la conversación la forma de completar su instrucción de forma agradable y sin esfuerzo, pudiendo adquirir un conocimiento superficial, aunque suficiente como cultura general, en materias diversas. Asimismo, aquellas veladas fueron cauce para la propagación de corrientes novedosas en los ámbitos artístico y literario.”⁹

Seguint a Van Horn, no estem doncs davant una ocasió per a manifestar una determinada posició social i guanyar prestigi, sinó que assistim més bé a una forma d'intercanvi recíproc on queden arraconades les diferències de rang.¹⁰ Aquest es fa palés també en els estudis de Goodman que titllaven els salons del segle XVIII com a espais de sociabilitat informal i d'intercanvis mundans.¹¹ Així, la jerarquia imperant en els salons del segle XVII es suspenia per cedir pas a una creixent heterogeneïtat social. Ens trobem per tant, davant d'uns salons amb fronteres permeables que acullen, sobretot a partir de la fi de l'Antic Règim, a la burgesia solvent i de mobilitat social ascendent. El significat del mot saló també fou sensible al canvi de funcionalitat, i d'aquesta manera, a partir de la Revolució Francesa seria emprat per a:

“...designar una habitación más modesta en la que los individuos se socializaban de una forma relativamente más íntima, este nuevo uso reflejaba la transformación del salón en un espacio de sociabilidad más igualitario. Durante el resto del siglo conservó tanto su uso aristocrático como sus matices burgueses, lo cual es prueba del carácter híbrido del salón como territorio en el que se reunían e interactuaban ambas clases sociales.”¹²

És interessant referir-nos a la participació de la burgesia en els salons, que s'accentuarà al llarg del segle XIX. I és que, els llocs que abans havien estat reducte d'aristòcrates, es veurien ampliat cap a una aristocràcia de nou encuny, cap a l'anomenada “noblesa dels diners” fruit de la bonança econòmica i les polítiques liberals:

⁸ BOLUFER, M.: “Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)”, València, *Saitabi*, núm. 56, 2006, pp. 121-148, p. 125.

⁹ DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, núm. 61, 2006, pp. 189-210, p. 194.

¹⁰ VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 249.

¹¹ Cfr. GOODMAN, D.: “Governing the Republic of Letters: The Politics of Culture in the French Enlightenment”, *History of European Ideas*, núm. 13, 1991, pp. 183-199.

¹² VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, op. cit., p. 244.

“...al acercarse tanto a la corona y tocar con sus manos el poder político, pasó primero a frecuentar los paseos aristocráticos y se atrevió después a entrar en los salones nobiliarios, abiertos ahora también a ella porque ella era ya sociedad. No lo costó nada, una vez admitida en sociedad, convertirse en nobleza, acopiando títulos que una corona pródiga más que generosa en la cooptación nobiliaria no escatimaba a los triunfadores del agiotismo y la especulación, serán el núcleo permanente de la nueva oligarquía, moderada o progresista con irrefrenable tendencia a la moderación, los protagonistas de la vida social madrileña que los duques, condes y marqueses de viejo tronco deberán aceptar a su lado, como prestamistas primero, como parientes, después; [...]”¹³

Com s’observa en la cita esmentada, la societat decimonònica espanyola no és una societat perfectament segmentada en classes, ni la burgesia un tot homogeni. Contràriament, els col·lectius socials estan en procés de readaptació o formació, i en ells conviuen elements nous portats per la burgesia, i altres d’un món anterior que es resisteixen a canviar.¹⁴ A la resta d’Europa, la permeabilitat social que assoliren els salons ja havia estat assajada en l’època il·lustrada. Com a exemple acudirem a la França de l’època on dues de les més afamades *salonnières* parisines -dones que estaven al càrrec dels salons- eren Suzanne Necker, filla d’un pastor protestant suís i Julie Lespinasse, filla il·legítima d’una comtesa francesa. Cap d’elles doncs, pertanyents a la classe nobiliària, i ambdues fent-se càrrec d’un espai que fins aleshores encara tenia una forta empremta nobiliària.

Plagat d’aristòcrates, baixa noblesa i burgesia adinerada, i amb la conversa com a estandard, el saló es convertia en l’espai idoni, i quasi un tràmit d’obligat compliment, per a tots aquells que volgueren entrar en determinats cercles socials. D’un mode especial ho era per als joves. El saló ofería una oportunitat per conèixer i donar-se a conèixer fins a convertir-se sovint en un lloc determinant en la vida professional i afectiva dels assistents.¹⁵ D’una banda, per a les famílies nobles d’antic llinatge aquest era un espai on podien promoure aliances matrimonials econòmicament avantajoses amb burgesos acomodats o amb famílies que havien estat ascendides a la noblesa; d’altra banda, aquestes famílies de *parvenue* establien contactes importants i aprenien els costums i la forma de comportar-se necessàries per al seu ascens social.¹⁶

¹³ SANTOS, J.: “Madrid, capital del Estado (1833-1993)” a SANTOS, J., RINGROSE, D., SEGURA, C.: *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 315-576, pp. 337-338.

¹⁴ MARTÍNEZ, J. A.: “La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, núms. 13-14, 1996, pp. 267-280, p. 267.

¹⁵ DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, pp. 193-194.

¹⁶ VAN HORN, J.: *La aparición del público...*, *op. cit.*, p. 248.

Amb tot, no hem de pensar en una mena de salons jerarquitzats com ho havien estat antany, sinó que cal considerar-los com a espais on s'exhibia un gust refinat i elegant que, a diferència de l'ascendència de sang, podien gaudir alhora nobles i burgesos. Aquesta ampliació de les fronteres dels salons arribà també al sexe. Així, l'heterogeneïtat social de la qual parlàvem, es mesclarà amb la també heterogeneïtat sexual iniciada en el segle XVIII, perquè, en un món cultural masculinitzat, els salons oferien a les dones un accés a la cultura literària i filosòfica. La presència femenina en els salons fou discutida pels crítics que veïen en aquests espais de discussió un menyspreu cap al rang que tenien els nobles d'antiga nissaga i contra la noblesa en general. La raó era que l'auge de la dona com a peça clau en els salons, capgirava les virtuts marcial i masculines que fins aleshores exemplificava la casta nobiliària. Precisament aquesta conducta militar exhibida pels nobles, es veia d'alguna manera civilitzada amb la influència femenina.

Com Mònica Bolufer assenyala, si les dones eren admeses en els salons era perquè d'elles s'esperava un comportament amable, elegant i discret. Una exhibició de bones maneres que passava per dominar l'art de la conversa i per no deixar en evidència mai els contertulians amb els seus coneixements. Amb tot, les dones tenien els dies comptats en la participació que venien fent en aquests espais de sociabilitat. La causa del seu allunyament cal buscar-la, segons l'esmentada autora, en el procés de desplaçament del debat polític dels espais semi-privats cap als àmbits públics. Així, els llocs de reunió social i cultural mixtes decaïen a favor d'altres formes separades. Els nous models burgesos del segle XIX que primaven els valors de la domesticitat, la prudència i la privacitat, acabarien amb el paper social de les dones en els salons.¹⁷

Com hem analitzat, l'esfera pública il·lustrada -amb els salons com a capdavanters- deixava de ser un nucli exclusiu per a la Cort, els nobles i els *philosophes* i incloïa amplis sectors de la societat. A mesura, però, que augmenta el nombre de productors i consumidors culturals, el saló deixa de ser el lloc de sociabilitat il·lustrada per excel·lència i comencen a proliferar altres tipus d'espais. Els trets principals dels locals de la sociabilitat de nou encuny eren l'ampla base social i el tarannà democràtic que exhibien. Estem parlant per exemple dels cafés, als quals hem al·ludit en l'anterior capítol, o les tertúlies, on es parlava de política i els assistents es feien ressò de rumors i xafarderies, i on, a més, es jugava a les cartes i es servien begudes com xocolata i

¹⁷ BOLUFER, M.: "Del salón a la asamblea: ...", *art. cit.*, pp. 140-141.

esponjats.¹⁸ Fernando Fernández de Córdoba, un contemporani d'aquestes tertúlies, ens fa la següent descripció:

“[...] Las mejores familias de Madrid recibían diariamente a sus parientes y amigos de confianza, y como el parentesco y la amistad se extienden tanto en nuestras clases elevadas por constantes enlaces, era seguro hallar en las tertulias a *todo Madrid* si se frecuentaban las principales. De tal modo establecidas eran estas reuniones agradabilísimas y en opinión de muchos y en la mía, más gratas que los grandes bailes, por muchas razones que sabrán apreciar los que las hayan conocido.”¹⁹

Sovint la música feia acte de presència en aquestes reunions, de la mà sobretot de senyorettes i amigues de la casa amfitriona. Els esmentats espais s'emmarquen dintre de l'arrelada tradició decimonònica dels intercanvis socials que, amb tot, serien limitats si els comparem amb aquells que s'institucionalitzarien en la posterior societat de masses:

“Así, los contactos *informales*, las visitas, las reuniones privadas, es decir, los encuentros sociales, tal y como los hemos venido definiendo, constituyen un elemento primordial en la articulación de las interrelaciones: “si el paseo era una excusa para el mantenimiento de las relaciones entre las distinguidas familias, *la visita* era una norma establecida y absolutamente ritualizada.”

La visita esdevenia així una necessitat dels grups socials benestants. Era aquest un espai més còmode que el passeig per intercanviar la informació de què disponia el grup. La visita a la llar o al jardí d'una determinada família o personatge il·lustre no es considerava tant un esdeveniment d'oci, com un acte de reconeixement mutu i de transferència d'informació. Aquesta seria l'època, per tant, de la proliferació de les “targetes de visita” que passaren a convertir-se en una mena de senyal que permetia no sols la identificació, sinó també la reivindicació d'un territori propi i d'un estatus personal i familiar. En paraules d'Anacleto Pons i Justo Serna, vindrien a ser una mena de salconduit que permetia convidar una altra dinastia a l'acte social que feia públic una família.²⁰

L'indret on els contactes es realitzaven exemplifica els intents de la burgesia per emular la noblesa: “Lo que la nobleza había conseguido acumular secularmente, la burguesía esperaba lograrlo aceleradamente”, diran Anacleto Pons i Justo Serna.²¹ Així,

¹⁸ ALONSO, C.: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998, p. 198.

¹⁹ DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 190.

²⁰ PONS, A. i SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, València, Diputació, 1992, p. 220. L'anterior cita també prové d'aquesta obra, concretament la trobem en les pàgines 219-220.

²¹ *Ibidem*, p. 223.

per mostrar l'estatus social de la família que hi vivia, era freqüent adornar el saló amb una ingent quantitat de mobles i presentar als convidats, tant les millors cristalleries i vaixelles, com els més antics retrats de família o les peces d'ornament més valuoses. D'aquesta manera ho va veure Narcís Oller a *La febre d'or*:

“La familia s’ofegava, de falta d’aire, amb tants cortinatges, tapissos i catifes, i, sobretot, amb aquell excés de peluix, estés per les parets, per damunt dels llits, taules i cadires. La Catarina s’entrebancava amb tants pufs, tantes tauletes i cadires, tants pedestals, posats al pas; renegava de la profusió de flors de porcellana, quadrets i bibelots trencadissos, que, escampats pertot arreu, reprimien els moviments més naturals i eren cada dia font de disgustos i motiu de reganys i llàgrimes per al servei.”²²

Aquestes tertúlies, més burgeses que nobiliàries, sumades a l'auge de la cultura dels cafés, portarà com a conseqüència la minva en l'activitat salonística d'arreu d'Europa. Amb tot, allò que ens interessa per al nostre estudi és l'activitat musical que podia desenvolupar-se en els salons. En aquest sentit convé mencionar l'ampli tractament que la historiografia ha donat a l'activitat política i literària d'aquests espais, i assenyalar l'escàs ressò que la música ha tingut en les anàlisis realitzades. Tampoc la ciència musicològica s'ha detés en l'estudi d'unes revetles que tindran un paper clau en l'ambient musical de l'època. I si ens centrem en el cas espanyol, comprovem com els salons encara tenien més accentuat el caràcter lúdic i que no l'intel·lectual que caracteritzava els salons alemanys i centreuropeus. És per aquest motiu pel qual s'explica la freqüent presència de balls i música en ells.

En 1993 Celsa Alonso publicava en *Anuario Musical* un estudi que abordava el món dels salons a Espanya atenent a la seua tipologia com a espais musicals del segle XIX. Tanmateix, l'autora es mostra cauta a l'hora d'atribuir-los la mateixa importància que en el camp musical van tindre els seus homòlegs francesos, dels quals són deutors, sobretot pel que fa al desenvolupament de l'anomenada “música de cambra”, pràcticament desconeguda a l'Espanya d'aleshores.²³ Nogensmenys, una tesi que té per objectiu aprofundir en les societats musicals bandístiques del segle XIX, no pot menysprear l'important paper que van tindre aquests espais pel que fa a la interpretació i a la difusió d'un repertori novel·lós en l'època. Alhora serà interessant veure de quina manera les activitats musicals passen d'estar adreçades a un limitat auditori, a estar

²² OLLER, N.: *La febre d'or*, Barcelona, Edicions 62, 1994, p. 73.

²³ Cfr. ALONSO, C.: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, CSIC, núm. 48, 1993, pp. 165- 206.

obertes a tothom. Tenir en compte l'anàlisi realitzada al voltant de l'evolució dels salons des d'uns espais aristocràtics i jerarquitzats cap a altres més aburguesats i permeables, ens facilitarà l'estudi de la cada vegada major accessibilitat de l'activitat musical a tothom.

En la França del segle XVIII l'activitat dels salons que hem esmentat en anteriors paràgrafs, es va veure amanida amb música. Ara bé, hem de tenir en compte que en un primer moment, l'activitat musical d'aquests espais no passava de ser un mer entreteniment en unes reunions on primava la conversa política i intel·lectual.²⁴ S'hauria d'esperar fins a la primera meitat del segle XIX perquè els salons es convertiren a França en el centre de la vida musical. De la mateixa manera va ocórrer en diferents capitals europees com ara Londres o Viena.²⁵ A Espanya, la música també tindria en principi un sentit lúdic i realitzarà tasques d'ornamentació en el marc d'uniques reunions amb finalitats exclusivament socials. En aquestes, l'art musical es mesclaria amb la discussió literària, la lectura de versos i les representacions dramàtiques amb música o sense. Així, atenent a aquesta varietat d'activitats, Celsa Alonso parla de:

“...*velada literario-musical* en determinadas ocasiones, cuando se alternaba la recitación de versos o la interpretación de comedias, con la audición de obras musicales, donde la música era casi siempre entendida como mero entretenimiento. La celebración de conciertos *vocales-instrumentales*, tiene lugar en salones de diversa índole: palaciegos, residencias particulares (tanto aristócratas como burguesas) y salones semi-privados de instituciones diversas como los conservatorios, las casas editoriales o las sociedades culturales (Ateneos, Academias, Liceos, Institutos, Casinos...etc). Finalmente, también se han de considerar los salones de baile.”²⁶

Serà en temps d'Isabel II quan comence el vertader auge dels salons com a llocs de sociabilitat informal, on la interpretació musical sovint era clau. És en aquest moment també, quan s'observa l'afermament del costum francès de la *soirée*:

“Las veladas y *soirées* se abrieron a la burguesía de comerciantes, industriales, estraperlistas y banqueros, que afianzaron su posición económica en los años de las

²⁴ ROSS, J.: “Music in the French Salon”, a LANGHAM, R. i POTTER, C. (eds.): *French Music since Berlioz*, Burlington, Ashgate Publishing, 2006, p. 91.

²⁵ WEBER, W.: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, 2a edició, Lòndres, Ashgate Press, 2004, p. XXIV.

²⁶ ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, *art. cit.*, p. 167.

regencias. Florecieron los salones de la burguesía recién enriquecida, donde se jugaba al tresillo, a las prendas y se hacía música, muchas veces improvisada.”²⁷

A l'igual que a la resta d'Europa, a Espanya es fa visible en el segle XIX l'accés de la burgesia a un espai que en el seu origen havia estat reducte de l'aristocràcia i la Cort. L'heterogènia projecció social que comencen a assolir els salons, es pot relacionar amb els inicis d'un progressiu ascens de les classes mitjanes a l'art musical que acabarà amb una major democratització de la música com a causa de l'activitat coral i bandística que veurem en posteriors capítols. En els salons, però, la música s'executava no obstant, amb l'instrument romàntic per excel·lència: el piano. En l'època decimonònica aquest instrument va convertir-se en element imprescindible en els salons burgesos, alhora que les serenates interpretades amb ell posaven el marc musical a les reunions que es realitzaven.²⁸ Pensem, que en una Espanya on encara no s'havia popularitzat la moda dels cafés i on encara eren embrionaris els casinos i els liceus, l'activitat musical, tret de la seua vessant escènica, estava protagonitzada per aquests espais. Fixant-nos en l'exemple del saló ovetense d'Anselmo González del Valle, es comprova com la música deixava progressivament de ser un adornament de les vetlades socials per a convertir-se en el seu principal reclam:

“Su palacio contaba con un salón dedicado especialmente a la música en donde se reunían los filarmónicos e intérpretes locales. Aquel salón era un lugar de culto para la música [...] se discutía de música, se estudiaban y ejecutaban versiones de las partituras que llegaban de Europa y se escuchaban diariamente, a primeras horas de las noches, largas sesiones en las que participaban no solo los compositores locales, sino también algunas grandes estrellas de la música que mantenían relación con el mecenas: entre los extranjeros, destaca Saint-Saëns; otros, españoles de la talla de Tomás Bretón [...]”²⁹

En aquest sentit, els darrers anys de la monarquia isabelina han estat vistos com els de consolidació d'aquesta activitat que es reflecteix en l'augment del nombre de famílies que obrien un saló amb reclam musical.³⁰ Amb tot, els esdeveniments revolucionaris i la consegüent inestabilitat política que inauguraren el Sexenni democràtic, provocaran la minva de l'esplendor i l'afluència als salons que provocarà

²⁷ ALONSO, C.: *La canción lírica española...*, op. cit., p. 199. Per *soirée* ens estem referint a una modalitat de tertúlia importada de la França del segle XVIII on es barreja la reunió social amb el ball. A Espanya arribaria en temps de la reina Isabel II quan també es constata l'auge de la moda dels salons.

²⁸ ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, art. cit., p. 178.

²⁹ CASAPRIMA, A.: *Una vida para la música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo. 1907-1994*, Oviedo, Casaprima, 1995, p. 36 citat a Díez, M. A.: “La vida musical del Oviedo decimonónico: aproximación a su estudio”, *Boletín de letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 165, gener-juny 2005, p. 211.

³⁰ ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, art. cit., p. 193.

que les multitudinàries reunions es transformen en vetlades de caràcter més íntim. L'estabilitat política que va caracteritzar la posterior època restauracionista, animà de nou l'activitat salonística; no obstant això, la nova cultura d'oci finisecular atorgà als cafés, casinos, balls i passejos, una renovada importància. La música passarà doncs a ser protagonista en aquests espais, imposant-se la moda dels concerts oberts a tothom.



MÚSICA DOMÈSTICA

“Comenzaron a afinar el vizconde y el marquesito, y el pobre piano recogió el fruto de la destreza de ambos aficionados, dejándolo más destemplado que campana de lugar.”³¹

La nova tipologia dels salons burgesos i la nova importància que en ells començà a atorgar-se a la música, provocaren l'aparició d'un fenomen nou que ens ha arribat fins avui. Es tracta de la pràctica de la “música domèstica”. Amb aquesta denominació ens estem referint a la música que un interpretava en la seua pròpia casa per a un públic heterogeni que comprenia a aquells que havien estat convidats a la reunió social que allí es celebrava.

Les interpretacions musicals realitzades a casa en l'època decimonònica, s'efectuaven majoritàriament amb el piano que passà a ser, com hem assenyalat anteriorment, element imprescindible en els salons. I ho era per la seua capacitat per a difondre música, composta o no per a ell, juntament amb la possibilitat de reunir en un sols instrument i amb un intèrpret, allò que podia executar tota una orquestra. L'economia de medis econòmics i físics, sumada al fet que les vetlades solien realitzar-se en espais reduïts, encimbellaren aquest instrument.³² A més, però, s'ha de tenir en compte que el piano era el que millor caracteritzaria la nova estètica del sentiment de l'escola romàntica imperant aleshores. La possibilitat que tenia de passar gradualment

³¹ ZAMPA: “Los músicos pintados por sí mismos o sea fisiología de músico. Entrega IV. De las pretensiones músicas”, *La Iberia Musical y Literaria*, núm. 39, 08/08/1843, pp. 322-323. Citat a: Díez, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 204.

³² FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 2005, p. 44.

del piano al forte -d'ahí també que se l'anomenara pianoforte- era un dels trets que convertien aquest instrument en idoni per canalitzar, expressar i difondre la música que es produeix en el segle XIX.³³ A Espanya, les gires de virtuosos com Liszt o Oscar de la Cinna, contribuïren decisivament a l'explosió del gust pel piano que es convertiria així, en l'instrument domèstic per excel·lència. Al seu voltant transcorrerà bona part de la vida familiar i social d'aquelles cases que s'ho podien permetre.

De la mateixa manera, saber interpretar música s'havia convertit en una norma de "buen tono". Per aquest convencionalisme, moltes famílies burgeses començaren a adquirir pianos per a les seues cases, on els fills -millor dit, les filles- pogueren tocar durant els encontres socials amb altres famílies:

"En efecto, entre lo recomendado como regla de urbanidad por F. Bertrán de Lis para las señoritas valencianas, se hallaba precisamente el "entretenerse con pasatiempos ligeros, como tocar el piano". Era ésta, sin embargo, una costumbre que se había generalizado entre las distintas burguesías europeas. Por ello tampoco en las buenas familias de Valencia solía faltar este instrumento. [...] Poseerlos era, pues, una norma de buen tono."³⁴

L'efervescència del piano es fa palesa en un article publicat a *La Zarzuela* en 1856 on es diria: "El piano se toca en todas partes desde la humilde habitación del menestrel hasta en el palacio de los principes..."³⁵ El fet que en 1880 a la *Crónica de la Música* es publicaria un article amb els mateixos plantejaments, indicava com la febre pel piano no havia minvat en l'època restauracionista:

"Hace una hora que lucho con una tempestad de notas. Mis filarmónicos vecinos se han dado de ojo y nada menos que seis pianos lanzan a la vez sobre mis oídos una descarga de fusas y corcheas que me tienen nervioso, casi epiléptico. La señorita del tercero prelude y abre las ventanas para no privarse del gusto de molestar a toda la vecindad... Las leyes de policía deben inspirarse en este adagio mortal, e impedir a los maniáticos que toquen manicordios, clavicordios, armoniums, pianos, pianinos, pianos rectos, de cola, de mesa y de rabo, que nos asesinan con su virus rábico."³⁶

A la resta d'Europa el piano també era l'instrument bàsic per a aquells que volgueren endinsar-se en el món de la interpretació musical, i fins i tot els hi havia en algunes cases modestes:

³³ EMPARÁN, G.: "El piano en el siglo XIX español", *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 59-70, p. 59.

³⁴ PONS, A. i SERNA, J.: *La ciudad extensa ...*, op. cit., pp. 221-222.

³⁵ *La Zarzuela*, núm. 32, 08/09/1856. Citat a: CASARES, E.: "La Música del siglo XIX. Conceptos fundamentales", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española...*, op. cit., p. 63.

³⁶ SEPÚLVEDA, E.: "Los pianotómanos", *Crónica de la música*, 28/10/1880. Citat a *Ibíd.*, p. 63.

“Les referència al piano domèstic són moltes en diaris i memòries, així com també en les escenes d'obres de teatre i en incontables novel·les. Les llars d'estatus modest normalment tenien una xicoteta espineta (un instrument de modest cost i amb certes limitacions per a fer música) o, cap al final del segle, un menut piano quadrat.”³⁷

Aquest anhel pel piano es veurà reflectit en l'augment de la seua fabricació i en l'increment de les composicions que es realitzaven per a ell. Com afirma Emilio Casares:

“El piano constituye probablemente el más numeroso campo de la creación del XIX. Sólo hasta la época de la Restauración se publicaron más de 6.000 obras. La cifra sólo quiere ser indicativa de la enorme actividad que se desarrolló en torno a lo que denominamos la pequeña forma.”³⁸

El fet d'acaparar el protagonisme de l'època, es deu no solament a la consideració que se li atorga com a l'instrument més específicament romàntic, sinó també al fet de ser apte per a compondre, per a poder interpretar diferents produccions musicals com ara òperes, simfonies o concerts gràcies a les transcripcions que es realitzaven per a ell i, una cosa important, per a proporcionar música de ball que una orquestra faria excessivament cara. Tot, clar està, solament amb dues mans. Tota una orquestra en poc d'espai.³⁹ Les dones eren aquelles que majoritàriament es farien càrrec de la interpretació del piano. En les publicacions decimonòniques apareixeran diferents articles que fan referència a aquest fet que cojuga música i feminitat. Celsa Alonso cita un article aparegut en *El Semanario Pintoresco Español* on s'afirma que:

“...la afición de las mujeres por la música era una cuestión de etiqueta y de convencionalismo social, un aderezo indispensable para ellas, quienes, en realidad, no amaban verdaderamente ni la música, ni el baile, ni la poesía.” El género *de salón* era el medio adecuado para que las aficionadas luciesen sus habilidades y su elegancia (en las arias italianas) o su *gracejo* español (en la canción andaluza)”, afegirà l'autora.⁴⁰

D'aquesta manera, la música interpretada als salons es convertiria en un element socialitzador i de projecció personal per a les dones, un medi d'ostentar bona educació. Acudir per tant als salons o preparar tertúlies a casa pròpia esdevingué no solament una

³⁷ LEPPERT, R.: “Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India”, a LEPPERT, R. i McCLARY, S.: *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994, p. 82.

³⁸ CASARES, E.: “La Música del siglo XIX...”, *op. cit.*, p. 61.

³⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁰ *Semanario Pintoresco Español*, 25/11/1836. Citat a ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, *art. cit.*, p. 169.

qüestió de moda, sinó també una forma d'assolir prestigi davant els joves d'altres famílies, una forma possible d'aconseguir un bon matrimoni. Es podria dir que de l'habilitat dels intèrprets en les "primeres aparicions públiques" depenia la sort en la posterior trajectòria d'emparellar-se.⁴¹ La literatura espanyola de l'època dóna bona mostra de l'afició musical de les dones, i en concret de les interpretacions de cant i piano que realitzaven als salons. De totes les obres que ho reflecteixen, hem escollit *Miau* de Benito Pérez Galdós, i a un dels seus personatges, Milagros:

"...Milagros había nacido con excelentes dotes de cantante de ópera. A los 25 años tenía una voz preciosísima, regular escuela y local afición a la música. Pero la fatalidad no le permitió nunca lanzarse a la verdadera carrera de artista. [...] Milagros tenía un tipo fino, delicado, propio para los papeles de *Margarita*, de *Dinorah*, de *Gilda*, de la *Traviata*, y voz aguda de soprano. Todo esto se convirtió en hojarasca sin que nunca llegara a ser admiración del público. Sólo una vez cantó en el Real la parte de Adalgisa, por condescendencia de la empresa, como alumna del Conservatorio. En el Liceo Jover, ante un público invitado y poco exigente, cantó *Saffo* y *Los Capuletos* de Bellini, con el tercer acto de *Vacai*. Entonces se trató de que fuera a Italia; pero se atravesó una pasión, la esperanza de un gran partido para casarse, enredándose mucho el asunto entre el novio y la familia. [...]"⁴²

Arran de l'afició de les dones per la música als salons, les institucions musicals adreçades fins ara únicament als homes, s'obriran també per a elles. És el cas del Conservatori de París, que des de la seua fundació en 1795 admetia dones, però, serà en 1861 quan se les admeta a les classes de composició.⁴³

Com s'observa doncs, tot i que hi havia una preparació acadèmica per tocar el piano, aquesta no estava amplament estesa, per la qual cosa, aquells que s'exhibien com a músics en els salons eren més bé diletants; és a dir, gent que interpretava música de forma amateur, sense ser professional. Perquè era freqüent que en els salons decimonònics els encarregats d'executar les peces musicals seleccionades foren, com hem vist, els familiars de la casa amfitriona o les amistats més properes. Amb tot, no cal perdre de vista que a principi del segle XIX encara es pot trobar els membres de la Casa Reial intervenint com a intèrprets en les vetlades on hi haguera música:

"El lunes ha tenido lugar en uno de los salones del Real palacio un concierto de familia, que puede decirse ha sido el más brillante de los de esta clase. El objeto principal

⁴¹ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., p. 36.

⁴² PÉREZ GALDÓS, B.: *Miau*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 132-133.

⁴³ ROSS, J.: "Music in the French ...", art. cit., p. 100.

de esta fiesta era oír las siete palabras del célebre Haydn ejecutadas por SS.MM. y A. y otras Varias personas, según había manifestado desearlo la augusta Reina madre. En efecto, esta gran composición fue ejecutada bajo la dirección del digno maestro de las personas reales, D. Francisco Valldemosa, siendo admirable la perfección e inteligencia con que desempeñaron las respectivas partes S. M. la Reina y sus augustas madre y hermana, no habiendo dejado tampoco nada que desear en la ejecución de las que se habían encargado a la señorita Campuzano y los señores duque de Rianzares, Siguer, Calvo y Reguer. [...] Cantáronse además otras piezas en que manifestaron su buen gusto las reales personas. La reina doña Isabel, dijo muy bien un dúo de *Il Giuramento*, con la señorita Campuzano. El serenísimo señor infante don Francisco cantó con el señor Reguer el dúo de bajos de los *Puritanos*, [...]”⁴⁴

L’aburguesament dels salons i el fet de convertir-los en un lloc d’esplai en el segle XIX, motivà l’aparició d’aquest diletantisme. El fet que en l’època cresquera el nombre de fabricants de pianos, així com les editorials de música impresa i les transcripcions, mostren l’auge que aquest tipus d’intèrpret va tenir.⁴⁵ La crítica musical, però, no va acollir bé els aficionats. En *La Iberia Musical y Literaria* Espín y Guillén realitzaria una dura crítica contra aquells que anomena “inficionats”. En ella admet que la música executada als salons pot servir per complaure la família i els amics, però que en cap cas s’ha de prendre com a un element a tindre en compte alhora d’analitzar el context musical del segle XIX. És més, ho veia contraproductiu per fomentar el conreu d’allò que podem dir-ne música “seria”.

“Hay personas que creen haber nacido dotados de jénio (sic) y talento superior para todas las ciencias, para todos los artes; y si se trata de la música, ¡oh! *Soy músico desde que mamaba*; suelen decir unos: y otros; *desde la edad de tres años; leo yo lo mismo un papel de música al revés que al derecho*. [...] Por ejemplo, ¿cuántos cantantes o instrumentistas de salón, y aun de teatros, vemos que poseen una magnífica voz, y en vez de cantar, aúllan? Cuantos rascadores de violín, o tocadores de cornetín a pistón no inundan las sociedades y destrozan impiamente el tímpano del que por una educación mal entendida, tiene que permanecer sentado forzosamente en una silla, hasta que el inspirado y atroz instrumentista concluye de ejecutar unas variaciones más largas que una cuaresma? [...] al recibir tal billete de convite, tiene V. que ponerse de punta en blanco, cojer (sic) la mujer, los hijos, los hermanos, y algunos amiguitos que se pirran por los conciertos de aficionados (y yo los llamaría de *inficionados*) [...]

⁴⁴ “Correo de Madrid”, *La Iberia Musical. Gaceta de Teatros*, Madrid, núm. 15, 19/04/1846, p. 123. Citat a DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 195.

⁴⁵ VÁZQUEZ, M.: “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, 1991, pp. 225-248, p. 225.

Filarmònics: huid siempre del que os diga, yo compongo de afición; *canto de afición; toco de afición; soy aficionado; tengo más jénio* (sic) *que Rossini!* Esto es muy bueno para los papás y mamás; pero para una sociedad, ¡qué horror!... ¡qué tormento!... ¡qué destrozo!”⁴⁶

Aquest diletantisme titllat de mediocre afectaria els tres sectors que formen part de la representació. D’una banda tindriem els intèrprets, la formació musical dels qual semblava insuficient però acceptable per lluir-se en determinats cercles socials; d’altra banda, també els compositors que es dedicaven a la creació d’obres per a salons es veuran afectats pel diletantisme i compondran peces d’una baixa qualitat a jutjar per les crítiques que rebien dels especialistes; l’últim sector, el públic, mancava de tota instrucció necessària per valorar les interpretacions.⁴⁷

Tanmateix, no tots els intèrprets de música als salons eren “inficionats”. En 1851, la crònica social valenciana es fa ressò de la participació del compositor i director del Liceo Valenciano, José Valero, en un concert domèstic en casa d’un burgés, on va interpretar i dirigir peces d’òperes italianes.⁴⁸ Tomás Bretón i Saint-Säens també participarien en concerts d’aquest caire a Oviedo.⁴⁹ Tot i això, el diletantisme -mot que prompte passaria a adquirir connotacions pejoratives en referir-se a aquells que s’interessen per una cosa de manera superficial- i els convencionalismes socials, enterboliran l’activitat de les societats dedicades al conreu musical.

Encara que la major part de textos que documenten les activitats musicals decimonòniques i que nosaltres hem emprat fins ara, es centren en el paper desenvolupat per les classes benestants, no hem d’oblidar que també a les cases de les famílies més modestes trobem pianos i es constata l’afició per la música com a entreteniment. Si no existira aquesta dedicació, ens resultaria un poc més complicat esbrinar l’interés de les classes populars en els concerts simfònics que arrancaran amb força a Espanya en el darrer terç del segle XIX. En aquest sentit, podem citar la modesta família de l’afamat compositor Ruperto Chapí com a exemple. En sa casa, el costum de la tertúlia nocturna es convertí en pràctica quotidiana, en una forma habitual d’esbarjo

⁴⁶ ESPÍN Y GUILLÉN, J.: “Los músicos pintados por sí mismos o sea fisiología del músico. De las pretensiones musicales. Lo difícil que es el conocerse a sí mismo”, *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, núm. 39, 08/08/1843, pp. 322-323. Citat a DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 204.

⁴⁷ DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 205.

⁴⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica en Valencia, 1832-1868: del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, València, Universitat de València, Departament d’Història de l’Art, 1998, p. 421.

⁴⁹ DÍEZ, M. A.: “La vida musical del Oviedo...”, *art. cit.*, p. 211.

quan encara no estava establert l'oci modern. Així, es llegia en veu alta, es conversava o es feia música:

“Mi padre iba poco a poco animándose, y ya, en las noches de invierno, apenas concluida la cena, un chiquillo cogía la luz, el otro, el jarro de agua, otro el brasero, otro la tarima y mientras el padre cerraba las puertas, nosotros, con una algazara que me da envidia recordar, nos encaminábamos escaleras arriba y tomábamos por asalto una pequeña salita en la que cada cual se acomodaba lo mejor que podía junto al brasero, reservando el sitio al padre. [...] De cuando en cuando, y refiriendo todos los detalles, cogía la guitarra y nos cantaba alguna canción de aquellas con que se obsequiaban mutuamente negros y blancos, según que los unos subían o bajaban. [...] Otras noches se cantaba a coro.

En otros tiempos, mi padre y una porción de amigos, que algunas veces acudían en número considerable, no sé de dónde procuraron unas composiciones a voces solas, sencillas, pero de un carácter grandísimo, con palabras en castellano que se referían a la muerte y pasión [...] Estos motetes eran los que en familia cantábamos, bajo la dirección de mi padre que nos ensayaba, guitarra en mano y con una paciencia inagotable.”⁵⁰

L'auge de la interpretació de música amateur, tant en els salons aristocràtics, com en els nobiliaris o en la mateixa llar que es va produir a l'Europa del segle XIX és de difícil quantificació. Amb freqüència, s'acudeix a la premsa del moment per observar, en moltes de les cròniques socials, com les vetlades musicals adquiriren una notable presència en la societat decimonònica arreu. Nogensmenys, els periòdics no sempre reflecteixen una activitat que sovint presenta un tarannà privat. En les fonts hemerogràfiques no solen aparèixer doncs, anuncis o llistats que remetien a revetles literario-musicals en salon; ara bé, allò que els investigadors troben a revistes com especialitzades com *La Lira de Apolo*, *La España Artística*, *La Gaceta Musical de Madrid* i *El Anfión Matritense* és una proliferació d'obres musicals destinades en exclusiva per a la seua interpretació en aquests espais. *El Anfión Matritense* en publicaria com a reclam en el seu primer número:

“Los señores suscriptores reciben todos los meses dos entregas de música, compuestas de cuatro planchas cada una, quedando a su arbitrio suscribirse a cualquiera de las cuatro secciones siguientes. Primera: De obras elementales, principiando por el método de solfeo. Segunda: De armonía, contrapunto y composición, dando principio por el tratado de armonía. Tercera: De música recreativa, comprensiva de las piezas más escogidas de piano y canto. Y cuarta: De música fácil al alcance de todos los aficionados, en la cual se comprende toda clase de canciones españolas, de carácter serio y jocoso, con

⁵⁰ IBERNI, L.G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995, pp. 39-40 citat a DÍEZ, M. A.: “Salones, bailes y cafés...”, *art. cit.*, p. 198.

acompañamiento de piano y guitarra, walses para piano solo y guitarra sola; rigodones, mazourkas, galops y demás composiciones ligeras para dichos instrumentos y para flauta, pudiendo optar por cualquiera de los tres instrumentos indicados, manifestándolo al tiempo de suscribirse. Mas adelante se hará extensiva [sic] esta última sección a todos los demás instrumentos.”⁵¹

L’important caire que amb el temps assoliria la música en els salons espanyols, es veu també reflectit en els cada vegada més nombrosos *Albums de Saló* que s’editaven periòdicament en aquestes revistes:

“En las ediciones de música impresa, que aumentan considerablemente, en un proceso paralelo a la proliferación de las veladas musicales, van a cobrar creciente importancia los denominados *Álbumes de Salón*. La mayoría son exclusivamente vocales (romanzas y melodías italianas, álbumes de canciones y melodías españolas) pero otras veces se insertan un variado número de piezas pianísticas.”⁵²

Les publicacions musicals periòdiques esdevindrien en el segle XIX un potent medi de difusió d’obres compostes expressament per a ser interpretada en llocs allunyats del circuit oficial de música com eren els salons. De fet, la major part de les partitures impreses en aquest segle es canalitzaven o distribuïen a través de les revistes musicals dividides sovint en diferents entregues.⁵³ No solament hem de referir-nos en aquest punt a l’activitat salonística, perquè del creixent nombre de partitures adreçades als intèrprets aficionats també se’n beneficiaven aquells que, al marge dels salons, tocaven a casa per plaer el repertori publicat. A l’igual que les esmentades revistes, les editorials de música incrementaren, des de principi de segle, el nombre de partitures dirigides al consum familiar i privat. En aquest sentit, trobem empreses com la madrilenya Wirmbs o la valenciana Antich i Tena que cap a les darreries del segle XIX assoliren un èxit inusitat amb la comercialització de partitures i instruments.⁵⁴ A més a més, les cases editorials es convertiren sovint també en espais d’interpretació musical, ja que cedien els seus locals per portar a terme concerts de grups menuts d’instruments, d’orquestrats o de solistes.⁵⁵ Era aquesta una bona manera de promocionar els seus

⁵¹ *El Anfió Matritense*, Madrid, núm. 1, 03/01/1843, p. 1.

⁵² ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, *art. cit.*, p. 192.

⁵³ EMPARÁN, G.: “El piano en el siglo XIX ...”, *art. cit.*, p. 69.

⁵⁴ ALONSO, C.: “Los salones: un espacio...”, *art. cit.*, p. 176. GOSÁLVEZ, C.J.: “Antich y Tena”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 488.

⁵⁵ ALONSO, C.: “Salón”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española...*, vol. 9, *op. cit.*, pp. 606-609, p. 608.

productes alhora que recolzaven una tasca de difusió musical que paral·lelament ja realitzaven altres espais com els salons que estudiem.

A la resta d'Europa s'observa el mateix auge de la producció musical lligada a l'àmbit domèstic. Richard Leppert ens posa l'exemple del cas d'Anglaterra on es va publicar una ingent quantitat de música destinada als músics amateurs, la venda de la qual es feia mitjançant la compra o el préstec que oferien particulars. La comercialització d'aquest tipus de música adreçada als dilettants explicaria als l'autor l'auge de l'activitat musical decimonònica i de les empreses dedicades a la seua comercialització en el cas anglès.⁵⁶ De la mateixa manera, a França els autors també coincideixen a valorar positivament el paper dels salons pel que fa al conreu musical que d'igual forma relacionen amb l'efervescència de l'activitat musical en el segle XIX.⁵⁷

Vists els intèrprets i els mecanismes a través dels quals aquests aficionats es proveïen de partitures, manca realitzar un apropament al tipus de repertori que es tocava als salons. El fet que el piano fóra l'instrument amb el qual s'interpretaben la major part d'obres i que els músics tingueren un caràcter dilettant, limitaria la producció de música per als salons. Així, fonamentalment trobem obres per a piano, i per a cant i piano. El gust per l'òpera italiana de què hem parlat en l'anterior capítol estarà també present en l'anomenat "gènere de saló" que absorbia totes aquelles propostes vingudes del Teatre Reial. És per aquest motiu pel qual la major part del repertori es va nodrir d'arranjaments d'òperes italianes, i no tant de la música instrumental i de cambra en boga a la resta d'Europa. Aquest menyspreu del simfonisme seria el que portaria a molts autors de l'època com ara Felip Pedrell, a referir-se a la música de saló com "basura de saló". En paraules del compositor, en aquests espais s'admetia quasi qualsevol cosa, ja que l'única preocupació era la de procurar goig a un públic amb poca cultura musical i nul interès en aprendre-la.⁵⁸

A més dels arranjaments d'òpera, el repertori per a saló també estava format per obres per a piano a dues i quatre mans on allò més destacat era el virtuosisme que en elles s'exhibia. Els compositors semblaven més preocupats per obtindre efectes fàcils, que per conrear el propi art. Així, s'interpretaben sobretot fantasies al voltant de motius

⁵⁶ LEPPERT, R.: "Music, domestic life...", *op. cit.*, p. 82.

⁵⁷ ROSS, J.: "Music in the French ...", *art. cit.*, p. 114.

⁵⁸ ALONSO, C.: "Los salones: un espacio...", *art. cit.*, pp. 172-173.

d'òperes conegudes, música de dansa i capritxos, i no tant nocturns, romances, o melodies. El públic semblava aplaudir més el lluïment de l'interpret que la intensitat de l'expressió o l'intimisme d'una obra.⁵⁹ Celsa Alonso subratlla al respecte la presència en l'esmenat repertori d'un conjunt de peces per a cant i piano en castellà on destaquen les cançons espanyoles i andaluses, i on, a mitjan del segle XIX, s'afegiran fragments de sarsuela. Efectivament, fou en l'època d'Isabel II quan allò espanyol es deixà notar amb més força en el repertori musical del moment:

“[...] En efecto, fue durante el reinado isabelino cuando mayor éxito alcanzaron las canciones españolas y andaluzas de Iradier, Soriano, Manuel Sanz, Oudrid y otros autores de menor relieve, como ingrediente lúdico y festivo, secundadas por popurrís de aires nacionales para piano y habaneras, en alarde de exotismo criollo.”⁶⁰

Serà en aquestes obres curtes inspirades en temes i ritmes populars espanyols, on els autors veuen un avanç del corrent nacionalista que amb compositors com Pedrell, Albéniz, Granados o Falla, es desenvoluparà a principi del segle XX.⁶¹ Tot i la major presència de música en els salons, també s'han de tenir en compte les comèdies amb música, els sainets, les sarsueles i fins i tot les òperes que es representaven en aquests espais per part sempre d'aficionats. Era allò que s'anomenava teatres de “sala i cambra” perquè en aquestes dues estàncies de les cases burgeses era on sovint es portaven a terme les funcions.⁶²

Com s'observa, tant el salons de caire aristocràtic com aquells desenvolupats per la burgesia, seran claus en la difusió d'un repertori musical que, és clar, s'amotllava al perfil amateur de la major part dels intèrprets. En aquest sentit, l'edició musical reforçaria la divulgació de les més afamades peces, en un exercici de retroalimentació que beneficiava a compositors, editors, intèrprets i com no, al públic en general. D'aquesta manera, des d'un punt de vista musical, el saló es convertí aviat en un potent mercat on comercialitzar diferents peces musicals. Així, molts compositors farien fortuna realitzant encàrrecs d'arranjaments d'òpera i sarsuela per a piano provinents dels salons. No només, però, es consumiria música arranjada, sinó que també els compositors veurien recolzades les seues noves obres en aquests espais. A més, el fet de tocar o compondre música per als salons arribà a ser una gens menyspreable alternativa

⁵⁹ ALONSO, C.: “Salón”, *op. cit.*, p. 608.

⁶⁰ ALONSO, C.: *La canción lírica española...*, *op. cit.*, p. 218.

⁶¹ VÁZQUEZ, M.: “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, 1991, pp. 225-248, p. 232.

⁶² ALONSO, C.: “Salón”, *op. cit.*, p. 608.

professional per a joves músics que no formaven part de l'estament eclesiàstic, ni de l'exèrcit i que tampoc estaven en els teatres.⁶³

D'igual manera, els salons constituïren durant una bona part del segle XIX una mena de plataforma de llançament per a aquells compositors i intèrprets que volien promocionar-se. No en va, en aquests espais s'aconseguien mecenes i un públic fidel que garantia èxits en els concerts que es desenvoluparien fora ja d'aquest àmbit. De fet, era freqüent que els espectadors acudiren als concerts perquè ja coneixien les obres i els executants. S'establia així una mena de relació de patronatge entre les famílies que organitzaven vetlades i els intèrprets que, sovint, veien com el fet de participar en els salons els reportava publicitat que agraïen convertint-se en professors de la família o interpretant gratuïtament música en les seues vetlades.⁶⁴ S'observa doncs, com el paper dels salons no acaba en ells sinó que l'estel es perllonga fins als concerts on ja no s'acudia mitjançant una invitació.

El declivi dels salons es farà evident en les primeries del segle XX. Els musicòlegs que s'han dedicat a aprofundir en el seu desenvolupament l'expliquen atenent a diferents causes. Una d'elles al·ludiria al context social i polític de finals del segle XIX que tindria en la fragmentació de classes pròpia de la industrialització, i en el sorgiment dels corrents nacionalistes, els seus principals entrebancs. El fet que sorgiren altre tipus de societats recreatives que atenien als nous corrents ideològics imperants, paraitzarà l'efervescència dels salons. Amb tot, però, allò més significatiu per a aquest apartat que explica la minva de la seua activitat musical està en la creixent presència de l'anomenada "música mecànica" amb el fonògraf i posteriorment la ràdio com a vehicles de divulgació musical i el també ingent nombre de concerts. Pel que fa a aquesta causa és important que palem compte en la proliferació de concerts a l'aire lliure, que a més eren gratuïts i per tant, oberts a tothom, i on es podien escoltar les més afamades composicions sarsuelístiques i d'òpera, i també les novetats vingudes de la resta d'Europa en forma de simfonies.

Per concloure direm que el saló ha constituït, des d'un punt de vista musical, un espai de formació del gust per la música. Certament, l'activitat musical ha estat desenvolupada preferentment per part de tots aquells que podien permetre's el tenir un piano, un professor i partitures per portar a terme aquesta tasca. Aquells que accedien

⁶³ ROSS, J.: "Music in the French ...", *art. cit.*, pp. 91-92.

⁶⁴ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, *op. cit.*, p. 37.

als salons pertanyien també a les classes socials més elevades i, per descomptat, a la noblesa. Romanien allunyades d'aquest entreteniment les classes populars perquè no tenien el suficient prestigi social per accedir-hi. No podem però, menysprear la importància que el saló ha tingut en el fet musical decimonònic perquè aquest haja estat monopolitzat per un reduït grup social o perquè en el seu si els amateurs s'hagen fet càrrec d'una sovint discutible interpretació. Ans al contrari, la formació musical que assoliren els que assistien, així com l'aprenentatge musical que altres portaven a terme espentats pel seu auge, es poden considerar com a base de la posterior expansió dels concerts de solistes i de l'efervescència de l'edició i la composició musical decimonònica que es palesarà en el substrat de les agrupacions musicals amateurs que proliferaran en el darrer terç del segle XIX.

MÚSICA INSTRUMENTAL

El gust per la música escènica en l'època decimonònica a Espanya entrebancà, com hem analitzat en l'anterior capítol, l'expansió d'un tipus de música purament instrumental allunyada dels arranjaments d'òperes i sarsueles. Aquesta música adreçada a les orquestres es conreava majoritàriament a centreeuropa d'on eren originaris els seus principals compositors: Beethoven, Mozart o Haydn. A Espanya, la interpretació d'una música purament instrumental començà a efectuar-se des del segle XVIII a les cambres dels palaus dels reis i la Cort.⁶⁵ En el període que va des de Felip V fins a Carles IV - que tocava el violí i per tant fou qui més contribuiria al desenvolupament d'aquest gènere- era freqüent que es composaren peces musicals per a un reduït nombre de músics de vent o corda aptes per poder interpretar-se en espais privats menuts.

Nogensmenys, la música de cambra s'obriria aviat a un públic heterogeni com es palesa als concerts que en 1787 es realitzaren al teatre madrileny de los Caños del Peral -futur Teatre Reial-. L'orquestra que els portà endavant estava composta per trenta-vuit instrumentistes i més tard també estendria la seua activitat als teatres de la Cruz i

⁶⁵ Per aprofundir en la pràctica camerística del segle XVIII cal consultar SUBIRÀ, J.: "La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX", *Temas Musicales Madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 25-41 i WYN JONES, D.: "Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid", a BOYD, M. i CARRERAS, J.J. (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, 1998, pp. 145-165.

del Príncep de l'esmentada ciutat.⁶⁶ Aquests concerts no serien però, suficients per fonamentar sòlides bases a partir de les quals poder desenvolupar una activitat concertística regular.⁶⁷ A més a més, el recolzament que la Casa Reial havia proporcionat a la música de cambra arribaria a la seua fi de la mà de Ferran VII que, a diferència dels seus avantpassats, deixà de conrear-la atret per una de caire més popular. Al respecte, s'ha de tenir en compte que serà a finals del seu regnat quan comence a imposar-se el gust per la lírica italiana que gaudí del favor reial i del públic i que conseqüentment, arraconà el conreu d'altres gèneres que van haver d'esperar fins a ben entrat el segle XIX per estar en boga.⁶⁸

Efectivament, amb el Romanticisme i el nou concepte d'art i d'artista deslligat d'institucions i mecenes, s'assisteix a la proliferació d'agrupacions musicals de caire independent que seran les encarregades d'interpretar la nova música simfònica. Aquesta fou considerada pels crítics com l'ideal, l'art més pur, tot i que a l'època, el gènere dramàtic encapçalat per l'òpera ocupava la major part dels repertoris de principi del segle XIX. Al respecte, però, a la premsa sorgiren veus per defensar un estil que tenia al seu favor el fet de no posseir data de caducitat. La música escènica, com que estava acompanyada d'un llibret i contextualitzada en una època, semblava perdre la seua perpetuïtat. En canvi, la música instrumental presentada en una mena d'estat verge creien conservaria la seua joventut eternament:

“La música dramática no es el puro ideal del arte, puesto que debe sujetarse a las condiciones de un argumento. ¿Y quién ignora que los argumentos de los dramas musicales tienen según los tiempos tendencias diferentes, como asimismo las tiene el modo de disponer las escenas?[...] Sea cual fuere su forma y la época de su aparición, ya sea presentada en diminutas proporciones o bien ampliamente desarrollada, sencilla o llena de combinaciones científicas, alegre o melancólica, dulce o vehemente, tranquila o agitada por la pasión, siempre conserva el mismo valor y su primitiva significación, con tal que sea el producto del sentimiento y de una inspiración original. Para semejante música no hay vejez ni caducidad, el tiempo transcurre inútilmente y su juventud será eterna.”⁶⁹

En aquest sentit, al llarg del segle XIX s'assistirà a una progressiva minva de la preponderància de la música escènica i al sorgiment de l'afició per la música

⁶⁶ SOBRINO, R.: “La música sinfónica...”, *op. cit.*, p. 280.

⁶⁷ CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrales durante el siglo XVIII*, Institución Fernando el Católico. Diputación Provincial de Zaragoza, 1983, p. 41.

⁶⁸ AGUADO, E.: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música*, núm. 7, 2000, pp. 27-142, p. 41.

⁶⁹ TOLOSA: “De la música instrumental”, *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 11, 07/12/1862, pp. 1-2, p. 2.

instrumental. Tanmateix, el favor del públic per aquest tipus de composicions no serà immediat i el gènere simfònic, com si d'una activitat clandestina es tractàs, s'haurà de refugiar en les cases particulars de persones cultes aficionades a ell:

“No había cabida para la que comúnmente se llamó música “clásica”, “seria” o “di camera”. Sólo en las casas de algunos aficionados, como lo fueron, entre otros, Juan Gualberto González, José de Aranalde, Basilio Montoya o el propio pianista Juan María Guelbenzu, y para un grupo de personas muy reducido, se ofrecía y practicaba, casi a escondidas, el repertorio camerístico de un Mozart, Haydn, Beethoven o Mendelssohn.”⁷⁰

Ester Aguado cita al respecte un concert de música de cambra interpretat per un quartet a Madrid en 1822 en el rebost de Canosa:

“Celebrense estos de noche, en el piso bajo de la botillería de Canosa y costaba, por abono, diez reales cada sesión. Los ejecutantes eran: Vaccari, primer violín; D. Juan Ortega, violín segundo; Asensio, viola y Brunetti, violonchelo. No había piano y Brunetti y Vaccari ejecutaban solos.”⁷¹

També alguns polítics de l'època acolliren a sa casa aquestes sessions musicals. Així va ocórrer a la llar de Juan Gualberto González-Bravo -Ministre de Gràcia i Justícia entre 1833 i 1834- i a la de José de Aranalde -Ministre d'Hisenda interí en 1834-.⁷² Serà en 1817 quan Juan Gualberto establisca a sa casa, una societat per tocar música instrumental, que estava formada per un quartet de corda, i on el mateix ministre ocupava el lloc de segon violí. Setmanalment, fins que va morir en 1857, es realitzaren reunions musicals en les quals cal destacar la presència de Jesús de Monasterio com a violí, i Pedro Sarmiento, com a flauta. Ambdós, persones rellevants de la vida musical decimonònica a Espanya. L'any 1856, es donava notícia per exemple, de l'inici de les reunions setmanals a casa del pianista Guelbenzu on també s'interpretaria música de cambra.⁷³ Les esmentades sessions, a més de qüestionar el fet de la nul·la pràctica d'aquest tipus de música en l'època, donen bona mostra de l'extensió que l'educació musical d'aleshores estava a poc a poc assolint. Com hem comentat anteriorment, serien tant les acadèmies como els professors particulars i per descomptat el conservatori, els encarregats de portar a terme aquesta tasca pedagògica.

⁷⁰ AGUADO, E.: “El repertorio interpretado...”, *art. cit.*, p. 34.

⁷¹ PEÑA y GOÑI, A.: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, El Liberal, 1881, p. 514 citat a AGUADO, E.: “El repertorio interpretado...”, *art. cit.*, p. 43.

⁷² Per a aprofundir en la figura d'aquests ministres s'ha de consultar: URQUIJO, J.R.: *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 36.

⁷³ *La Zarzuela*, núm. 19, 09/06/1856, p. 151.

En aquests “refugis del bon gust” com se’ls anomenava en l’època, allò que majoritàriament solia escoltar-se eren les composicions realitzades per la tríada per excel·lència de la música instrumental: Haydn, Mozart i Beethoven. És més, quan algú intentava donar a conèixer altres compositors que no foren les d’aquests tres, el rebuig era imminent. Així va ocórrer amb Mendelssohn quan Jesús de Monasterio volgué interpretar les seues peces en les sessions realitzades a casa del polític Juan Gualberto González-Bravo. L’obra escollida per Monasterio fou *El somni d’una nit d’estiu* però, l’amfitrió protestà escandalitzat contra aquell intrusisme que considerava revolucionari i iconoclasta perquè negava i rebutjava l’autoritat dels mestres, garantia de la norma i el model a seguir.⁷⁴

Els esmentats exemples mostren com la pràctica de la música instrumental es relegava a uns pocs cercles d’intel·lectuals que l’escoltaven de manera privada, a mode d’entreteniment. Tanmateix, per a la resta de la població, fins i tot per als aficionats a l’art musical, la trinitat Haydn, Mozart i Beethoven era poc coneguda, i aquells que havien tingut oportunitat d’escoltar-la no la tenien entre les seues preferències. La crítica del moment adduïa que aquells que acudien encuriósits a escoltar el nou gènere, no mostraven el seu descontent per educació, però, llançaven invectives contra allò que consideraven despectivament “música sàvia” -amb tot allò que d’incomprensible i avorrida comportava el mot-. Ignorava així el públic una música que aleshores es considerava del més alt valor artístic a la resta d’Europa i la menyspreava atret per la música escènica, la música de saló i el virtuosisme instrumental.⁷⁵

Atenent a aquest panorama poc encoratjador per a la música instrumental, és lògic que el pas dels concerts adreçats a un públic reduït, a aquells que escoltaven un heterogeni tipus de gent es va fer, en paraules de Juan José Carreras, de manera lenta i vacil·lant.⁷⁶ S’ha de començar aquesta anàlisi pel fet que a Espanya pocs aficionats sabien ben bé el que era un concert, cosa que els allunyava, segons els crítics, dels seus contemporanis europeus:

“Pobres melòmans madrilenys! Des que ells no tenen res més que l’òpera italian, no es sorprenent que ells solament escolten allò que els deixen... Però el que és menys sorprenent fins i tot és que ells anomenen “concert” a una col·lecció de dotze peces musicals, onze de les quals pertanyen a l’òpera italiana. [La dotzena peça serà un

⁷⁴ AGUADO, E.: “El repertorio interpretado...”, *art. cit.*, p. 45.

⁷⁵ ETZION, J.: “*Música Sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)*”, *International Journal of Musicology*, núm. 7, 1998, pp. 185-232, p. 186.

⁷⁶ CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrales...*, *op. cit.*, p. 41.

arranjament per a violí d'un tema operístic] -Bé, I les dues simfonies? No són simfonies; són obertures.”⁷⁷

Al respecte, quan parlem de concerts, convé tenir present quina era la seua estructura en el segle XIX. Bàsicament estava formada per tres parts, cadascuna amb uns trets específics. La primera part constava de tres peces que s'interpretaven en ordre de menor a major probabilitat d'èxit pel fet que el públic no solia ser puntual i per tant la primera obra no s'escoltava com a conseqüència de les petjades i el cruixir dels homes, dones i acomodadors que hi estaven. Pel contrari, la segona i la tercera eren de major qualitat i a més eren proclius a la repetició. La segona part del concert constituïa la part més important, en ella es solien executar simfonies de Haydn, Mozart, Beethoven i, amb menys freqüència, de Mendelssohn. Finalment, la darrera part es composava d'una obertura brillant, d'una peça lleugera per a corda i per acabar, d'una obra enèrgica que convidara a l'aplaudiment.⁷⁸

Per popularitzar aquesta tipologia de concerts a Espanya fou clau la gira que el pianista hongarés Oscar de la Cinna realitzà en diferents ciutats espanyoles entre 1855 i 1856. Allò que tenia de nou la gira d'aquest virtuós, no era solament el fet que un afamat músic estranger triara Espanya per realitzar concerts quan l'activitat d'aquests no era massa freqüent, sinó també el que els programes i els propis concerts estaven basats en un format europeu aleshores poc conegut en aquest país.⁷⁹ Com a exemple cal ressaltar els programes musicals que portà a terme els dies 14 i 28 del mes de maig de 1855 i que apareixen recollits a la *Gaceta Musical de Madrid*:

“(Concert del 14 de maig) Obertura, por la orquesta; concierto de Weber; Sonata de violín y piano, dedicada a Kreutzer, de Beethoven, ejecutada por los Sres. Pérez y Cinna; Gran Concierto de Beethoven; melodías húngaras, transcritas para piano y ejecutadas por el Sr. Cinna.”⁸⁰

“(Concert del 28 de maig) Primera parte: Sinfonía de F. Asís Gil: andante y primer allegro. Concierto de Weber: Larghetto, Marcia y Presto, con acompañamiento de orquesta. Sonata de Beethoven, Cavatina de tiple de la ópera La Sonámbula de Bellini,

⁷⁷ *El Artista*, II, 1867, p. 83 citat a ETZION, J.: “*Música Sabia: The...*”, *art. cit.*, p. 192. Traducció de l'autora.

⁷⁸ ARRIETA, E.: “*Revista Musical*”, *La Ilustración de Madrid*, núm. 5, 12/03/1870, p. 15, citat a SOBRINO, R.: “*La música sinfónica ...*”, *op. cit.*, p. 321. Aquest seria el model que seguirien per als seus concerts les Societats de Concerts que es crearen arreu en la dècada dels seixanta del segle XIX.

⁷⁹ POUILLAIN, C.: “*Apuntes sobre la vida musical en España en la época romántica*”, a FERNÁNDEZ, I. i GUIJARRO, E. (coords.): *La musicología española en el contexto internacional: los congresos internacionales de Música*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992, p. 193.

⁸⁰ *Gaceta musical de Madrid*, núm. 16, 20/05/1855, p. 1.

cantada por la Sra. Rana. Segunda parte: Sinfonía de F. Asís Gil: minuetto y finale. Séptimo gran concierto de Mozart: allegro andante favorito y presto, con acompañamiento de orquesta e “improvisaciones” por el Sr. Oscar de la Cinna. Cavatina de tiple de la ópera Aida de Verdi, cantada por la Sra. Rana romanza del Sr. Cinna, para piano solo.”⁸¹

Com s’observa, el pianista hongarés actuava en ocasions acompanyat per una orquestra que, de tant en tant, s’encarregava d’iniciar els concerts amb una obertura dels més afamats compositors. Entre elles van destacar a Madrid les obertures de les composicions de Mozart, *Les noces de Fígaro* i *La flauta màgica*, així com *Guillem Tell* de Rossini. Amb tot, no apareixia a les ressenyes realitzades cap referència a l’orquestra participant en aquests concerts, fet que fa pensar que aquells que ho portarien a terme serien un grup de músics de cada ciutat on actuara.

Lluny d’allò esperat, però, el debut d’Oscar de la Cinna a Madrid va estar seguit per un escàs nombre de públic al qual la crítica titllava dels “vertaders” amants de la música.⁸² Al respecte, crítics com ara Francisco Asís Gil que fou qui més amplament seguí des de la *Gaceta Musical* la gira, s’indignaren pel poc ressò que s’aconseguí entre els espectadors. I així de nou tornaven a aparèixer les invectives contra la ignorància dels aficionats i la decadència musical d’Espanya:

“Un concierto de esta especie era una verdadera novedad musical en Madrid, y debía naturalmente haber llamado la atención de los inteligentes y aficionados, así por la reputación del artista, como por la música que se proponía ejecutar; y sin embargo, no ha sucedido así, y esta fiesta musical ha pasado desapercibida para el público, y lo que es más lamentable, para la generalidad de los artistas.”⁸³

La raó que s’argüia en l’època per explicar aquest fracàs era la del desconeixement del repertori que Oscar de la Cinna interpretà. Perquè la major part dels espanyols, també d’aquells aficionats a la música, encara no estaven acostumats a escoltar obres de Beethoven, Mendelsshon, Mozart o Weber i per tant el públic no podia entendre, en principi, unes obres que no li resultaven familiars i que s’allunyaven en bona mesura de les òperes i sarsueles que encapçalaven els seus gusts musicals:

“Doloroso es confesarlo; pero a escepción [sic] de un pequeñísimo número de artistas y aficionados que en el retiro, llenos de fe y entusiasmo tributan un culto puro y ageno [sic] a toda mira de interés mezquino a los dioses del arte moderno, a esos grandes genios de la música instrumental, Los nombres y las obras, tan populares entre los artistas extranjeros

⁸¹ *Gaceta Musical de Madrid*, núm. 17, 27/05/1855, p. 6.

⁸² ETZION, J.: “*Música Sabia: The...*”, *art. cit.*, p. 209.

⁸³ *Gaceta musical de Madrid*, núm. 16, 20/05/1855, p. 1.

[sic], de los Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Dusseck, Clementi, Ries, etc.: y son muy poco conocidos, o completamente ignorados de la generalidad de las personas que se ocupan de música en nuestro país. Así es que no hay que sorprenderse del estado de decadencia en que el arte se encuentra, no por consecuencia, del poquísimos número de personas que acudieron al concierto del Sr. Cinna, porque lo uno y lo otro tiene su origen en los males que venimos señalando.”⁸⁴

Com hem comentat abans, la gira del pianista hongarés per Espanya el va portar a altres ciutats com València, Alacant, Granada, Màlaga, Sevilla, Múrcia o Jaen on realitzà concerts que, a l'igual que a Madrid, incloïen obres dels clàssics: Beethoven, Mendelsshon, Mozart i Weber, a més d'obres espanyoles contemporànies i de composicions del propi pianista. Els tres concerts que realitzà a València amb un repertori que anava des dels arranjaments de *La flauta màgica* de Mozart, fins a la *Patètica* de Beethoven o el *Guillem Tell* de Rossini, van ser rebuts, segons la crítica, d'una manera entusiasta que recordava altres països on aquesta música era comunment conreada.⁸⁵ De la mateixa manera es parla que rebé el públic aquest repertori a Màlaga o Granada. Nogensmenys, la crítica musical continua fent referència al tipus de públic que hi va assistir i que en tots els casos es caracteritzava per ser una minoria instruïda i musicalment propera a la música que estava desenvolupant-se a la resta d'Europa.

Seria una errada pensar, però, que la gira de de la Cinna fou suficient reclam per atraure el gust musical dels espanyols de l'època cap a un repertori on predominava la música de concert. Al respecte cal pensar en altres mecanismes que recolzaren la difusió d'aquesta tipologia musical. Pel que fa al cas de València és interessant veure com de nou l'element religiós contribuirà al coneixement del nou gènere. Així tenim que en 1846 es comprova l'existència d'una orquestra deslligada del món teatral que actuarà en la parròquia de Sant Nicolàs en els oficis de divendres sant. En aquest marc interpretaria, juntament amb diversos cantants aficionats, *Les set paraules* de Haydn.⁸⁶ En el fet d'interpretar aquest tipus de música dintre d'una celebració religiosa sembla que subjeïa la voluntat d'apropar el nou gènere al major nombre de gent possible. Aquesta pràctica, no obstant, es qüestionaria aviat en la lluita que portaren a terme les institucions religioses en les darreries del segle XIX i que consistia en assolir la màxima puresa en els rites litúrgics per posar fi a la deixadesa que semblava s'havia instal·lat en

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 1-2.

⁸⁵ *Diario Mercantil de Valencia*, 12/06/1855 citat a GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica...*, op. cit., p. 442.

⁸⁶ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesis doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 2003, p. 38.

ells. És allò que ja hem comentat en el capítol dedicat a la música en l'Església i que s'aconseguiria amb el *Motu Proprio* de 1903 de Pius X: *Tra le Sollecitudini*.

Tot i l'aleshores decadència musical de la institució eclesiàstica, la música instrumental es va promocionar en un altre tipus de context com eren les ja comentades cases particulars, les entitats educatives o les diferents societats filharmòniques que es desenvoluparien en les primeries del segle XIX. L'auge d'aquesta activitat sumat a la reivindicació en la premsa musical del moment de la necessitat que a Espanya hi hagueren orquestres estables que conreaen la música de concert, donen compte d'un canvi progressiu dels gusts musicals més acordats amb la resta d'Europa.⁸⁷ Ara bé, allò que més contribuiria a la difusió del repertori clàssic en l'època decimonònica serien les accions portades a terme per diferents societats artístiques i la promoció de cicles de concerts. Així tenim en 1859 la recuperació per Asenjo Barbieri dels concerts de Quaresma; des de 1862, els concerts de la Societat Artístico-Musical de Socorros Mutuos; l'inici en 1864 dels concerts d'estiu en els Camps Elisis de Madrid, la fundació en 1863 de la Sociedad de Cuartetos madrilenya i la fundació de la Sociedad de Conciertos en 1866 en aquesta mateixa ciutat. Prompte però, seguint l'estel madrileny, es fundarien societats d'aquest tipus en la resta de ciutats espanyoles.

Judith Etzion apunta dues causes principals a partir de les quals es pot explicar l'eclosió de societats musicals que tenien per objecte la realització de concerts accessibles a tothom. En primer lloc, la causa seria purament econòmica en el sentit que els músics aconseguirien amb aquests concerts, que es donaven principalment en Quaresma i estiu, un suplement a l'escàs sou que regularment rebien com a músics de les orquestres teatrals o com a professors de conservatoris, d'ahí l'interés en fomentar l'esmentada activitat des d'aquest gremi. En segon lloc, l'auge concertístic es lliga a l'interés que molts directors i músics van tindre en què a Espanya es coneguera el repertori europeu aleshores en boga. Perquè l'execució d'aquest repertori proporcionava al país una mena d'aura de progrés i modernitat.

Musicòlegs com Ramón Sobrino o Emilio Casares han personificat en el compositor Asenjo Barbieri i també en el músic Jesús de Monasterio, una de les causes que fomentarn la proliferació d'aquest tipus de concerts i per consegüent d'un novedós repertori simfònic. Pel que fa a Asenjo Barbieri, es destaca la seua programació de concerts per a l'època de Quaresma que a partir de 1859 posarà en funcionament a

⁸⁷ SOBRINO, R.: "La música sinfónica ...", *op. cit.*, p. 302.

Madrid.⁸⁸ La composició orquestral, sovint, es nodria també d'una agrupació coral i de músics solistes que facilitaven la interpretació d'un repertori més ric. Les nits dels divendres del període quaresmal es portaven a terme aquests concerts en el marc del Teatro de la Zarzuela. *La Gaceta de Madrid, La España o La Época*, van ser part de les revistes especialitzades que informaren del seu desenvolupament.⁸⁹ A més, en els períodes dels concerts sovint apareixien xicotetes biografies dels compositors que havien escrit les obres que s'escoltaven. Així, Mozart, Beethoven, Weber, etc, eren presentats a un públic que fins aleshores els desconeixia. Els compositors italians que havien estat dedicats a compondre òperes, però, que també s'havien adentrat en el camp de la composició simfònica, com era el cas de Rossini, no van necessitar presentació, ja que la seua música escènica, era coneguda a l'Espanya de l'època. El repertori que s'interpretava en aquests concerts estava format bàsicament per obres de caire religiós que comptaven amb cor. D'entre elles es destaquen l'*Ave Verum* o *Lacrimosa* del *Requiem* de Mozart, les *Set Paraules* de Haydn i l'*Ave Maria* de Schubert. En els concerts quaresmals també tindrien un lloc compositors espanyols com ara Eslava, Carnicer o Juan Guelbenzu. Pel contrari, la música purament instrumental era escassa i en ella destacaven peces de Weber com *Oberon* o simfonies de Mozart i Beethoven.

Tanmateix, allò que s'ha d'assenyalar d'aquests concerts és la diferència que hi havia amb aquells organitzats per particulars, i era la voluntat de fer-los accessibles a tot tipus de públic i no només a aquell que tenia un interès musical palés. Açò suposa, en paraules de Ramón Sobrino, apropar la filosofia de l'espectacle de la zarzuela a la música simfònica.⁹⁰ La premsa musical d'aleshores va acollir els concerts amb un gran goig i orgull nacional perquè suposaven assolir el progrés musical que s'estava donant en la resta d'Europa en aquell moment. En canvi, el públic no va respondre tan entusiasmadament. A *La Correspondencia de España*, el propi Barbieri donaria compte d'aquesta situació:

“Desde 1859 que empecé a organizar y dirigir grandes coros y orquestas nunca he abandonado mi idea original de hacer que el público de Madrid conociera y aplaudiera los

⁸⁸ La pràctica dels concerts en temps de Quaresma va estar establida per A. D. Philidor a Paris, en 1725, amb el nom de “Concerts Espirituals”. Aquests estaven destinats a executar obres religioses durant el temps que romanien tancats els teatres com a causa del temps quaresmal. En l'època de la Revolució Francesa però, foren suprimits. A Madrid s'iniciaren en 1787 al teatre de los Caños del Peral amb una acollida poc favorable, i no es van tornar a organitzar fins que Barbieri els reprendria en 1859.

⁸⁹ Per aprofundir en el paper desenvolupat per la premsa en aquest aspecte, cal veure: TORRES, J.: “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, núm. 3, 1993, pp. 1.679-1.700.

⁹⁰ SOBRINO, R.: “La música sinfónica ...”, *op. cit.*, p. 306.

trabajos inmortales de los grandes maestros de la Escuela Alemana. Para entonces, fui la primera persona en asumir tal proyecto, y ya en el mismo año 1859 di al público algunos trozos, y aún piezas enteras sinfónicas de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber. Debido tal vez a lo imperfectamente que interpretamos entonces dichas obras, o a lo nuevas que éstas eran para el gusto del público, es lo cierto que éste no pronunció un voto unánimemente favorable a ellas; y aún mucho tiempo después siguieron los críticos (permítaseme esta frase vulgar) mascando, pero no tragando la que con cierto desdén llamaban *música sabia*.”⁹¹

Pel que respecta al gust del públic majoritari, allò lògic era que encara estiguera formant-se i calia un temps per educar-lo en la música simfònica. En un cas semblant trobem els instrumentistes d'aquestes primerenques orquestres estables que també desconeixien l'execució de les obres de la música instrumental:

“Los profesores instrumentistas, acostumbrados a la rutina de tocar óperas italianas o zarzuelas, no se amoldaban fácilmente a ensayar con detenimiento los primorosos detalles de las sinfonías de Beethoven, que eran tan completamente desconocidas para ellos como para el público en general. En prueba de esto diré que cuando en el año 1859 empecé a ensayar el andante de la célebre sinfonía en do menor de Beethoven, pregunté a uno de los más ilustres profesores de mi orquesta: “¿Qué te ha parecido este andante?” y me contestó: “Me parece que dura más que un par de botas.””⁹²

Tot i el desigual èxit d'aquests concerts quaresmals, les fonts ens indiquen que van obtindre un benefici de 133.565 reials de velló. Aquest guany palesa doncs, la seua voluntat lucrativa perquè els assistents havien de pagar una entrada, els diners de la qual permetien completar el sou dels intèrprets i proveir de guanys els organitzadors de l'esdeveniment. És allò que comença a anomenar-se comercialització de l'oci i que més tard permetrà la professionalització dels músics.

Vist però, des de la perspectiva del públic, el fet d'haver de pagar per assistir a un concert hi entrebancava l'accés de tothom. Així, l'activitat musical encapçalada pels concerts simfònics a càrrec d'orquestres no funcionaria com a difusora de les novetats europees per a tot tipus de públic inclosos els sectors socials menys afavorits econòmicament. D'altra banda, cal subratllar l'existència de persones disposades a pagar per escoltar música sense cap altra mena de reclam com poguera ser un ofici

⁹¹ BARBIERI, F.: “Revista Musical”, *La Correspondencia de España*, 27/07/1867, p. 4.

⁹² BARBIERI, F.: “La verdad en su lugar”, *La Correspondencia Musical*, 08/02/1882, p. 3 citat a SOBRINO, R.: “La música sinfónica ...”, *op. cit.*, pp. 306-307. Aquesta anècdota també es troba citada a SOBRINO, R.: *El sinfonismo español...*, *op. cit.*, pp. 91-92, a CASARES, E.: *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. II *Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 402-404, i a ETZION, J.: “*Música Sabia: The...*”, *art. cit.*, p. 214.

religiós, un café o la invitació a un saló. S'observa en aquest sentit la idea que explica Bourdieu de l'art com a exhibició d'estatus social que començà a imperar en l'època i que seria aquella que espentà, sobretot la burgesia, a acudir a cadascuna de les activitats promogudes amb aquesta finalitat. És aquest novedós fenomen, el que alhora permetrà que els músics puguin començar a guanyar-se la vida amb el seu propi ofici sense haver d'allistar-se a la milícia o ordenar-se sacerdot per desenvolupar-lo. Ara bé, com hem comentat en anteriors paràgrafs, els intèrprets havien de completar els seus guanys dedicant-se a donar classes particulars o en un conservatori, o a tocar en cafés i salons com a solistes.⁹³

Per tal de socórrer aquests músics i evitar que hagueren de menystindre la seua professió es va crear en 1860 la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos que en 1862 començà a organitzar cicles de concerts per recabdar fons, sota la coordinació del director Joaquin Gaztambide, i realitzats en el saló del Conservatori de Madrid.⁹⁴ Els programes que s'interpretaven no diferien massa d'aquells que dirigí Barbieri, i fonamentalment estaven formats per obres de gènere religiós i simfònic, predominant els autors italians juntament amb Haydn i Gounod. Allò més novedós és l'interés que s'aprecia per donar a conèixer composicions d'autors espanyols, com ara Hilarión Eslava, tot i que les esmentades peces no eren de gènere simfònic perquè recordem que aleshores a penes n'existien creades per compositors espanyols. William Weber assenyalarà aquesta mena de concerts amb una finalitat de tipus benèfica com els més emprats en l'època decimonònica arreu.⁹⁵

La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos no va limitar-se solament a donar concerts a Madrid. En 1864 València serà escenari d'aquests com s'anuncia en *El Orfeón Espanyol*:

“La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos va a celebrar conciertos en festivos de 11 a 15 en el Teatro Principal. Todos los “dilettanti” valencianos tendrán la ocasión de oír música clásica bien ejecutada, lo que rarísima vez acontece en esta ciudad. El amor de la música es un distintivo en todos los países de las clases distinguida y nosotros confiamos que la buena sociedad valenciana acogerá muy bien estos conciertos.”⁹⁶

⁹³ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., pp. 42-43.

⁹⁴ HERNANDO, R.: “Memoria redactada y leída a nombre de la Junta directiva”, *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*. Año primero (1860 a 1861), Imprenta de Ducazcal, Madrid, 1861, p. 8 citat a SOBRINO, R.: “La música sinfónica ...”, op. cit., p. 308.

⁹⁵ WEBER, W.: *Music and the Middle Class...*, op. cit., p. 21.

⁹⁶ *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 34, 15/05/1864, p. 2.

Entre les obres que s'escoltaren hi havia fragments d'òperes de Rossini i Donizetti però, també altres composicions per a orquestra com l'*Obertura per a la inauguració del Palau de l'Exposició Universal de Londres*, de Meyerbeer; la *Càntiga XIV d'Alfonso el Savi*, per a cor i orquestra d'Hilarión Eslava; *Les quatre estacions*, simfonia descriptiva de Salvador Giner; i una peça orquestral amb acompanyament de veus, de Joaquín García.⁹⁷ Finalitzat el cicle de concerts, la premsa periòdica de la ciutat es feia ressò de l'oportunitat que aquests concerts proporcionaven en apropar la música simfònica als valencians. Així ho expressà *El Mercantil Valenciano*:

“Al inaugurarse en esta capital los conciertos musicales que tan brillante éxito han alcanzado en Madrid (...), envuelve el plausible pensamiento de difundir por este medio la afición a un arte cuya propagación tan necesaria es para el progreso moral de los pueblos. (...) La falta de costumbre, empero; la dificultad de reunir los elementos necesarios para la organización de un concierto de esta clase (...), habrán impedido tal vez, que este primer concierto sea tan grandioso cual hubiera deseado la Sociedad; pero así y todo, tiene el firme convencimiento de que en Valencia no se habrá dado otro igual.”⁹⁸

La gira de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos per València fou vista per la crítica des d'una doble perspectiva. En primer lloc es deia constituïa una necessitat cultural per als pobles als quals permetia posar en contacte amb les novetats musicals de l'època que d'altra banda no es difondrien. En segon lloc es destacava l'objectiu piadós que comportaven els concerts en benefici dels músics. I així, van inscriure's en aquesta societat un gran nombre de mestres valencians. L'èxit però, no només estaria capitanejat per la intel·lectualitat musical del moment, sinó que també comptaria amb la col·laboració del públic en general, això sí: “muy distinguidas por su talento o por su posición social.”⁹⁹

L'ampli ressò que *El Orfeón Español* oferí dels concerts a València, demostra que en la dècada dels seixanta no només la capital d'Espanya fruïa d'activitat musical simfònica. Certament però, es subratlla el fet que era raríssim escoltar aquest tipus de música de la mà d'orquestres i que el públic que assistia estava format en la seua major part per les classes distingides. Tanmateix, l'ajuda donada per la burgesia benestant a aquest tipus d'iniciatives musicals dóna compte de l'escàs recolzament que tenien per part de les diferents institucions governatives del moment. Com deiem per tant en el

⁹⁷ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia...*, op. cit., p. 39.

⁹⁸ *El Mercantil Valenciano*, 19-21/06/1864 citat a *Ibidem*, pp. 38-39.

⁹⁹ CALVO, L.: “La Sociedad Artístico-musical de Socorros Mutuos considerada en su trascendencia eminentemente social y regeneradora del arte músico”, *El Orfeón Español*, Barcelona, núm. 19, 31/01/1864, pp. 1-2, p. 2.

capítol que dedicàvem a tractar l'estret lligam entre música i la burgesia, serà aquesta classe social aquella que possibilita en el segle XIX el desenvolupament i el sosteniment -pel que fa a l'exemple de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos- d'una constant activitat musical.

En 1864 es donà un pas més enllà en l'apropament de la música a tot tipus de públic: es realitzen per primera vegada concerts a l'aire lliure de la mà d'orquestrades.¹⁰⁰ L'ocasió per desenvolupar aquesta activitat fou la construcció a Madrid dels Camps Elisis en el recinte dels quals s'edificà un saló de ball i el Teatre Rossini. Va ser Barbieri qui organitzà per a aquest esdeveniment concerts a l'aire lliure amb obres de Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Meyerbeer, Mercadante i Monasterio.¹⁰¹ El fet que els concerts es realitzaren en un jardí propicià la seua popularització i la consegüent presència en ells de les classes mitjanes i baixes que començaven a trobar menys allunyada la música de concert. El creixent nombre de gent de tots els estrats socials, no solament pertanyent a les classes benestants com veiem en anteriors apartats, que s'inicià en la interpretació musical d'una manera *amateur* té molt a veure en l'intent d'apropar la música a tothom. L'esmentada activitat però, anirà més enllà i es troba en la base de la formació d'agrupacions musicals d'aficionats, entre les quals proliferaran els cors i les bandes, com analitzarem en els capítols cinqué i sisé respectivament.

Dintre d'aquest context d'auge dels concerts i com a conseqüència de l'extensió del gust per la música simfònica que deixa de ser patrimoni d'uns pocs per convertir-se en entreteniment de molts, és on s'han d'enclavar les dues agrupacions musicals musicals de la dècada dels seixanta que ens resten per analitzar. La primera d'elles és la Sociedad de Cuartetos que es va crear a Madrid en 1863 amb l'objectiu d'oferir al públic la possibilitat d'escoltar i conèixer el repertori de la música de cambra que fins aleshores havia estat conreat només en alguns salons i cases privades de gent interessada pels mestres clàssics com ara Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelsshon.

Els músics que formaren aquesta societat, i que per tant contribuïren decisivament al coneixement i desenvolupament de la música de cambra a Espanya, van ser els que ja formaven part de les selectes sessions de música celebrades a cases particulars de les

¹⁰⁰ Recordem que les músiques militars ja amenitzaven en els anys 60 els passejos en moltes ciutats espanyoles així com també acompanyaven l'exèrcit en desfilades i donaven serenates. En aquesta ocasió allò novedós no és escoltar música en el carrer, sinó apropar-se a un repertori quasi desconegut encapçalat per la música instrumental.

¹⁰¹ BARBIERI, F.: "La verdad en su lugar", *La Correspondencia Musical*, 08/02/1882, pp. 3-4 citat a SOBRINO, R.: "La música sinfónica ...", *op. cit.*, p. 311.

quals ja hem parlat. Jesús de Monasterio com a primer violí, Rafael Pérez com a segon, el viola Tomás Lestán, el violoncelista Ramón Castellano i el pianista Juan Maria Guelbenzu serien els fundadors de l'esmentada Societat.¹⁰² Els concerts es celebraren des de la seua fundació fins a 1884 en un xicotet saló del Conservatori de Música de Madrid, i des de 1884 fins a què es posà punt i final a aquesta experiència, en 1894, en el Saló Romero propietat de l'editor Antonio Romero.

Els musicòlegs encarregats de l'estudi de la recepció de la música instrumental a Espanya, estan d'acord en reconèixer el paper primordial que desenvolupà la Sociedad de Cuartetos en la difusió de la música de cambra al públic en general. Amb tot, observem com el preu que s'havia de pagar per les entrades i el lloc exclusiu on es realitzaven els concerts, entrebancava l'accés per a tothom. A aquest fet cal afegir l'escàs nombre de vegades que l'agrupació va desplaçar-se fora de Madrid. Tanmateix, ciutats espanyoles com ara València en 1889, Valladolid, Bilbao, Barcelona, Zaragoza, i Oviedo d'entre altres, van poder acollir concerts de la societat.¹⁰³ No obstant això, a mesura que el públic es familiaritzà amb el nou gènere, la Sociedad de Conciertos es veurà més recolzada. El repertori anirà a poc a poc incorporant autors, fonamentalment estrangers; encara que també s'atengué a les obres dels compositors espanyols, tot i que mínimament.

La Sociedad de Cuartetos constituirà fins a la seua desaparició en 1894 un dels pocs medis que tenien els aficionats per apropar-se a un tipus de música que fins aleshores s'havia deixat per als "refugis del bon gust" i que a partir de la dècada dels seixanta troba una difusió major, una "esperança per a aquest gènere, per a la seua pràctica i l'acceptació social" en l'esmentada societat madrilenya i en la resta d'agrupacions d'aquest caire que es desenvoluparien per tot l'Estat. A València per exemple seria el violinista Andrés Goñi qui emprendria la tasca de fundar una societat de quartets per fomentar el conreu de la música de cambra en la ciutat. El primer concert es va fer, igualment que a Madrid, en el Conservatori, el dia 21 de febrer de 1890 amb un programa que incloïa obres de Beethoven, Rubinstein i Mendelssohn.¹⁰⁴

¹⁰² AGUADO, E.: "El repertorio interpretado...", *art. cit.*, p. 28. L'anàlisi de la Societat de Quartets està en bona mesura realitzada a partir de les dades que recull l'autora en aquest treball.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁴ Per aprofundir en la figura del fundador de la Sociedad de Cuartetos de València, Andrés Goñi, cal veure: GALBIS LÓPEZ, V.: "Goñi Otermín, Andrés", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española...*, vol. 5, *op. cit.*, p. 791.

A Barcelona, Claudi Martínez Imbert i els germans Josep i Cosme Ribera creen en 1872, la *Societat Barcelonesa de Quartets*. La societat estava formada pels intèrprets següents: T. Güell i Ll. Quintana (violins), J. Puigcerdà (viola), J. Baucis (violoncel), J. Ribera (contrabaix); J. Fornelio (flauta), F. Darnis (oboè), A. Fontserè (clarinet), J. Puig (fagot), A. Cots (trompa), C. Martínez Imbert (piano) i Cosme Ribera. La seva activitat es desenvolupà entre febrer de 1872 i maig de 1875 a través d'una vintena d'actuacions.¹⁰⁵ Aquestes manifestacions, tot i que escasses, suposen en paraules de Francesc Bonastre, un antecedent immediat de la recuperació progressiva de la música simfònica i la creació d'un públic sensible a aquest repertori.¹⁰⁶ Tanmateix, l'autor recull les paraules de Lluís Lamaña que criden l'atenció al voltant del poc seguiment que aquestes activitats comportaven:

“El público de nuestra ciudad no apoyó sin embargo como se merecían, los esfuerzos y trabajos de sus jóvenes artistas. Su idolatría por el cantante, hacíale mirar con indiferencia y desvió toda novedad que pudiera rebajar la supremacía de aquel, no interesándole otras manifestaciones musicales, que las que iban acompañadas del espectáculo escénico, o de las habilidades de un artista famoso.”¹⁰⁷

Nogensmenys, tot i la importància assolida per aquestes institucions camerístiques, seria la Sociedad de Conciertos fundada en 1866 per Barbieri la que assoliria més renom i la que fomentaria a Madrid en primer lloc, i després en altres ciutats espanyoles, la pràctica regular dels concerts que ja no es circumscrivien a períodes quaresmals o a esdeveniments d'excepció com la inauguració de parcs o jardins. L'espenta per crear una agrupació d'aquest tipus li va vindre a Barbieri de la mà de la bona acollida amb què el públic estava rebent els concerts que esporàdicament es realitzaven a Madrid, del fet que constituïren una oportunitat per apropar la música a tothom i la comprovació per part dels músics de què havien ampliat repertori i de què era factible formar una agrupació orquestral seriosa, encoratjà Barbieri a fundar aquesta societat musical que semblava culminar les activitats orquestrals a Madrid i que es concebia com el triomf de la música instrumental a Espanya.¹⁰⁸ És per aquest motiu perquè ens detindrem amb més cura en la seua anàlisi.

¹⁰⁵ BONASTRE, F.: “Els models simfònics”, *Recerca musicològica*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, núms. 14-15, 2004-2005, pp. 57-76, p. 63.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰⁷ LAMAÑA, L.: *Barcelona Filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*, Barcelona, Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, S.A., 1925, pp. 41-42, citat a BONASTRE, F.: “Els models simfònics”..., *art. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸ SOBRINO, R.: “La música sinfónica ...”, *op. cit.*, p. 312.

En els seus inicis, l'objectiu que perseguia la Sociedad de Conciertos era el guany econòmic; perquè en primavera i estiu, l'activitat del teatre es paralitzava i els músics necessitaven assegurar-se ingressos.¹⁰⁹ Per tant, no trobem en un primer moment una consciència d'estar constituint una nova estructura musical capaç de popularitzar un estil musical; sinó que els músics veuen en aquesta societat una manera de proporcionar-se uns guanys extra al sou que ja tenien com a membres d'orquestrats teatrals o com a professors del Conservatori. Tanmateix, com afirma Ramón Sobrino, més enllà de considerar la societat com una font d'ingressos, els elements més significatius de la realitat musical espanyola del moment, com Barbieri, Monasterio, Vázquez o Gaztambide, que foren els qui intervingueren de forma directa en l'organització d'aquests concerts, sí que eren conscients d'estar fundant una nova estructura musical amb tot el que comportava aleshores.¹¹⁰

El lloc on es realitzarien la major part dels concerts fou el Circ del Príncep Alfons a Recoletos. Els abonaments en palcs i butaques s'assemblava al que en l'època hi havia a la plaça de bous o al Teatre Reial, perquè com deiem, el disposar d'aquest privilegi era símptoma de bon gust. Amb tot, la premsa del moment recull l'assistència de públic popular que romania dempeus en una mena de passeig circular habilitat al voltant de l'orquestra.¹¹¹ Mitjançant, doncs, fonts hemerogràfiques es constata l'ampla acceptació que la música de concert estava assolint a Espanya per part de les classes menys acomodades.

En un primer moment, la Sociedad de Conciertos també compta amb un cor permanent. En els concerts que es celebraran l'estiu de 1866 però, no va actuar el cor amb la qual cosa la música interpretada fou purament instrumental. L'èxit que assoliren aquestes representacions en el públic, així com la crítica favorable de les revistes especialitzades de l'època, va afavorir els arguments d'aquells que volien prescindir de l'element coral per reduir despeses.¹¹² Aquesta intenció serà un fet en 1868 quan es prescindisca de la massa coral aconseguint així els músics majors guanys. Barbieri dimitirà el càrrec, d'entre altres motius, per la retirada del cor de la plantilla fixa de la societat. No obstant això, els cors seran inclosos en ocasions per representar

¹⁰⁹ CASARES, E.: *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. I: *El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 274.

¹¹⁰ SOBRINO, R.: *El sinfonismo español...*, op. cit., p. 100.

¹¹¹ GÓMEZ, J.: "Una gran necesidad de Madrid", *Harmonía*, Madrid, abril-juny 1935, pp. 1-2, p. 1.

¹¹² CASARES, E.: *Francisco Asenjo Barbieri...*, vol. I, op. cit., p. 279.

determinades obres com podria ser la *Novena Simfonia* de Beethoven en els anys vuitanta, interpretada sota la direcció de Mariano Vázquez.¹¹³

Pel que respecta al paper del repertori espanyol en aquesta societat, cal esmentar la seua escassa presència. Com a exemple mencionarem el repertori interpretat l'any 1898 on durant tretze concerts, només va poder escoltar-se una obra simfònica de compositor espanyol com és la *Marcha triunfal*, de Felipe Espino:

“La famosa Orquesta de la Sociedad de Conciertos desarrolló una serie de trece sesiones musicales, que se verificó desde el 23 de enero al 3 de abril; excepto tres sesiones, todas fueron dirigidas por Jerónimo Giménez; sólo fue interpretada una obra española: *Marcha triunfal*, de Felipe Espino, ejecutada en primera audición en el concierto inaugural de la serie, y que la crítica enjuició favorablemente.”¹¹⁴

Tanmateix, seria una errada no mencionar la voluntat que els seus dirigents tenien en promoure la música simfònica de segell espanyol. El nacionalisme musical que defenien Barbieri i Monasterio els portà en l'etapa que van romandre al capdavant de l'orquestra, a demanar als músics espanyols que realitzaren obres que pogueren ser interpretades en els diferents cicles de concerts. Al respecte, Ramón Sobrino assenyala l'espenta que es va voler donar a les composicions d'autors espanyols com a fet cabdal en el devindre musical decimonònic d'Espanya:

“Con ello (la petició de Barbieri i Monasterio) se favoreció la constitución de un corpus orquestal importante, en especial a través de conciertos dedicados monográficamente a obras españolas, o mediante concursos -como el de 1899- convocados para premiar obras orquestales de autor español.”¹¹⁵

A més de l'espenta donada als compositors espanyols per tal de crear un corpus d'obres simfòniques pròpies que en pocs casos arribaven a formar part del repertori habitual, la Sociedad de Conciertos es va destacar sobretot per realitzar una tasca divulgativa del repertori centreeuropeu més en boga. Com a exemples es constata la presència de Richard Strauss a Espanya dirigint les seues obres i la popularització de Wagner en els primers anys de la dècada dels noranta del segle XIX. Serà a partir d'aquest moment quan comencen a proliferar arreu del país societats wagnerianes encarregades de l'estudi i interpretació de les obres del compositor alemany. És fixant-se en aquesta tasca divulgativa quan els musicòlegs parlen d'una “democratització” de

¹¹³ SOBRINO, R.: “La música sinfónica...”, *op. cit.*, p. 313.

¹¹⁴ SAGARDIA: “La vida musical en Madrid, en el primer semestre de 1898”, *Ritmo*, núm. 211, 1948, p. 6.

¹¹⁵ SOBRINO, R.: “La música sinfónica ...”, *op. cit.*, p. 313.

la música simfònica a Espanya, d'un apropament d'aquest gènere a una gran quantitat de gent.¹¹⁶

I així, mentre l'esmentada societat va estar en funcionament a Madrid, es van assolir els objectius marcats i a més, es va difondre l'estructura de la pròpia institució per diferents ciutats espanyoles on gràcies a aquest desenvolupament, el repertori interpretat s'actualitzà seguint els corrents més nous de la música de concert. No hem d'oblidar però, que la Sociedad de Conciertos espanyola va impulsar els compositors espanyols a escriure obres simfòniques que devien ser interpretades al seu si. És aquest un dels motius pels quals, obres del repertori propi pràcticament desconegudes, en ocasions pogueren eixir a la llum i ser escoltades pel públic en general.¹¹⁷

La Sociedad de Conciertos romandria en actiu des de 1866 fins a 1903 quan es va decidir contractar el Teatre Líric com a empresari i la fallida econòmica que aquesta decisió comportà, provocà una crisi social al si de la institució. Aviat els socis es donaren de baixa, i tot i que fins a 1906 hi hauria actuacions intermitents, el projecte que encapçalà Barbieri arribà a a la seua fi. A partir d'aquesta data és quan es crea sota la direcció de Ricardo Villa, l'Orquestra Simfònica de Madrid.¹¹⁸

Al caliu de l'activitat concertística desenvolupada per aquesta societat a Madrid, es va crear una xarxa d'institucions musicals arreu de l'Estat que tenia com a protagonista la música instrumental. En el darrer terç del segle XIX és quan trobem una ingent quantitat de notícies en la premsa especialitzada que recullen aquestes representacions. Alhora el nou segle assitirà també al sorgiment de diferents societats musicals com són per al cas de Madrid: la Filharmònica, la Wagneriana i la Sociedad de Amigos de la Música.¹¹⁹

Per al cas valencià es creà en 1878, seguint el model de la Sociedad de Barbieri, una Sociedad de Conciertos dirigida pel professor de Conservatori, José Valls. El Skating-garden seria el lloc triat per presentar al públic les obres més afamades dels mestres nacionals i estrangers:

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 314.

¹¹⁷ El catàleg de les obres d'autors espanyols que va tocar la Sociedad de Conciertos madrilenya es pot consultar a SOBRINO, R.: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario Musical*, Barcelona, núm. 45, 1990, pp. 235-296.

¹¹⁸ SOBRINO, R.: "La música sinfónica ...", *op. cit.*, p. 316.

¹¹⁹ Cfr. GÓMEZ, J.: "Comentarios del presente y del pasado", *Harmonía*, Madrid, núm. 12, desembre 1916, p. 1.

“Con fecha de 3 de mayo de 1878, *Las Provincias* insertaba en sus páginas la siguiente noticia: “Concurrido promete estar el Skating-Ring junto al jardín del Real en la presente primavera, pues tenemos entendido que el inteligente y distinguido director de orquesta Sr. D. José Valls dirigirá el domingo próximo un gran concierto, en el que tomarán parte sesenta profesores de la orquesta que hoy actúa en el teatro Principal, y al objeto se ha pedido a Madrid el repertorio de las piezas de mayor gusto y que más éxito hayan alcanzado, para dar la variedad y esplendor posible.” [...] Componían la agrupación instrumental sesenta profesores del Teatro Principal, bajo la batuta de José Valls. El programa del concierto incluyó las oberturas operísticas de *Foete y Faisan*, de Suppé; *Raymond*, de Thomas; *Oberon*, de Weber; y los valeses titulados *Au revoir*, del compositor francés Émile Waldteufel.”¹²⁰

Aquest concert que finalment es portaria a terme el 12 de maig per les condicions meteorològiques marcava l'inici d'una activitat que es preveia regular davant les actuacions intermitents que s'havien realitzat per part d'altres agrupacions o aquelles encapçalades per solistes de gira a València.¹²¹ Alhora es tractava d'una de les primeres associacions de professors músics legalment constituïda a València sorgida de la iniciativa privada i amb els objectius de difondre un tipus de repertori clàssic poc escoltat i d'aconseguir una protecció econòmica per als professionals -en aquest cas de seixanta músics pertanyents a l'orquestra que actuava en el Teatre Principal-. El fet de comptar en València amb un organisme d'aquest caire pal·liava la deficitària situació musical que es vivia pel que feia a l'existència d'una agrupació estable que permetera satisfer les tasques dels teatres o acompanyar els músics de gira per la ciutat.¹²²

La Sociedad de Conciertos valenciana naixia imitant la seua homòloga madrilenya. El fet que el seu director José Valls es formara al Conservatori de Madrid i que haguera estat una temporada dirigint el Teatre de la Sarsuela d'eixa ciutat, el feia coneixedor de l'activitat musical local. És per això pel que el repertori de l'agrupació provenia d'aquell que amb major gust i més èxit interpretava la Sociedad de Conciertos de Madrid.¹²³ El fet que el primer concert de l'entitat es realitzara en l'Skating-ring, un jardí a l'aire lliure inaugurat en març de 1877, ja apuntava cap a la intencionalitat de l'orquestra de fer-se visible a tothom. Atenent al lloc d'execució convé subratllar també

¹²⁰ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia...*, op. cit., pp. 47-48.

¹²¹ *Ibidem*, p. 47.

¹²² SAPENA, S.: *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): orígenes y consolidación*, tesi doctoral, Universitat Politècnica de València, Departament de Comunicació Audiovisual, documentació i Història de l'Art, 2007, p. 22.

¹²³ *Las Provincias*, 03/05/1878, citat a SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia...*, op. cit., p. 47.

com en el darrer terç del segle XIX l'activitat musical es mescla amb altres de tipus esportiu com podien ser el patinatge, el gimnàs, el tir, etc i juntament amb elles s'adrecen a l'oci dels ciutadans. La música apareix doncs, com assenyllàvem en anteriors capítols, com una forma d'amenitzar passejos, de fer gaudir els vianant, més enllà del seu rol cultural i social. Per tant, per parlar de difusió musical convé posar l'accent en els concerts i en com aquests facilitarien l'extensió de l'esmentat art a tothom i arreu. Tanmateix, encara hi haurà que esperar perquè les classes populars puguen apropar-se ja que també per entrar a l'Skating Ring calia pagar per una entrada. Amb tot, de la mateixa manera que ocorria a Madrid, a València la Sociedad de Conciertos estava considerada com aquella que havia aconseguit difondre el bon gust musical al públic, i era per això que la crítica la tenia en un lloc preeminent de la vida artístico-musical de la ciutat.¹²⁴

Al caliu de la Sociedad de Conciertos, també a València es fundà la Sociedad de Cuartetos en 1890 de la qual formaven part Roberto Segura, Andres Goñi, Luis Sánchez, Luis Lluch i Raimundo Calvo. La producció camerística d'autors clàssics i romàntics com Mozart Beethoven, Grieg, Anton Rubinstein o Mendelssohn es presentava així al públic valencià en les sales del Conservatori de Música.¹²⁵ En la mateixa línia que els concerts portats a terme per aquesta societat, estan els organitzats pel compositor Salvador Giner entre 1890 i 1910 en el palau del Marqués de Dos Aigües. Tota aquesta oferta, nova fins aleshores, mostra l'augment de l'interés del públic per escoltar el nou repertori simfònic i camerístic que interpretaven les orquestres i que s'allunyava en bona part de la tant gastada ópera italiana i proporcionava una alternativa musical a aquells que menyspreaven la sarsuela com a gènere menor i d'escassa qualitat.

En altres ciutats espanyoles com ara Saragossa, caldria esperar fins als darrers anys del segle XIX perquè es celebraren concerts simfònics amb certes pretensions, sense ser una aventura sinó més aviat una activitat regular. Juan José Carreras localitza l'any 1897 la primera sèrie de concerts que gaudien d'una mínima garantia.¹²⁶ La ciutat de Barcelona en canvi, compartiria amb Madrid l'eclosió de la música instrumental; així, a partir de 1867 s'iniciarà un nou procés de recuperació dels models simfònics europeus

¹²⁴ LUCRECIO: "Los conciertos en Valencia", *Boletín Musical*, València, núm. 145, 20/02/1898, p. 1.138.

¹²⁵ GALIANO, A.: "La Renaixença", *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992, pp. 301-320, p. 319.

¹²⁶ CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrales...*, op. cit., p. 42.

que culminarà amb la creació de la Societat de Concerts de Barcelona fundada per Monasterio en 1880, la Societat Catalana de Concerts (1892-1897) i la Societat Filharmònica (1897-1904). Com a indicador de l'inici d'aquesta activitat simfònica apareix la sèrie de vuit Concerts Clàssics d'Orquestra, dirigits pel mestre Joan Casamitjana i Alsina, que es desenvoluparen entre març, abril i juny de 1867. Els autors interpretats foren Beethoven, Meyerbeer, Haydn, Mozart, Thomas... seguint la tendència de l'època, encara que també s'interpreten obres d'autors catalans contemporanis. No serà però, fins a l'any 1892 amb la creació de la Societat Catalana de Concerts per Antoni Nicolau, quan s'aconseguiria la normalitat en el coneixement del repertori simfònic pel públic català.¹²⁷ Una finalitat que perseguïen les institucions musicals creades en l'època.

A Barcelona, com a altres ciutats espanyoles, caldria esperar a finals del segle XIX perquè es consolidés vertaderament una activitat musical que afavorís la participació de totes les classes socials. Aquesta vindria de la mà de les bandes municipals subvencionades pels consistoris, però, sobretot per les agrupacions musicals formades per amateurs -tant en la seua forma bandística com coral-. Es tractava d'entitats que realment perseguïen l'objectiu de divulgar la música escènica i simfònica més en boga i no tant el de proveir-se un guany econòmic ja que els seus membres tenien altres ocupacions. En el camp musical, doncs, podem dir que la vertadera democratització de l'art vindria de la mà d'aquestes agrupacions sorgides en la major part dels casos per la iniciativa privada i formades en la quasi totalitat per aficionats. S'estenia així una nova forma d'ocupar el temps de lleure que a més possibilitava la formació musical i la participació en les activitats que, com comentarem en els següents capítols, s'iniciaren en l'època decimonònica que tractem.

¹²⁷ Cfr. BONASTRE, F.: "Els models simfònics"..., *art. cit.*, pp. 57-76.

CAPÍTOL 5

LA DEMOCRATITZACIÓ DE LA MÚSICA VOCAL: LES SOCIETATS CORALS¹

A mitjan del segle XIX van produir-se a Espanya dos fets que al nostre parer han estat claus per entendre el fenomen musical d'eixa època: el pas de l'exclusivitat de la música a la seua accessibilitat social i l'associacionisme de caire popular. En primer lloc cal tenir present que la concepció de la música com a espectacle assequible a tothom, que hem analitzat al llarg dels anteriors capítols, prepararà el pas cap a la idea de l'“art conreat pel poble” i no solament per senyorettes de l'alta societat o burgesos ociosos² En aquest sentit es comprova l'augment de la venda de mètodes de solfeig, pianos, partitures arranjades i simplificades, manuals d'ensenyament, instruments, etc. Perquè l'activitat musical no només havia esdevingut en l'època un valuós ornament social i un potent identificador de classe, sinó que també a poc a poc havia aconseguit formar part

¹ A l'hora de parlar de societats coral, manifestacions corals o cant coral ens referirem, seguint a Jaume Carbonell, a aquell moviment d'entitats corals sorgides de la societat civil. Les capelles religioses que comptaven amb un grup coral i els cors professionals o semiprofessionals dels teatres estables no poden estar compreses sota la mateixa denominació que les societats corals, orfeons o cors, ja que el seu estudi requeriria altres paràmetres diferents a aquells que emprarem en aquest estudi. (CARBONELL, J.: “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea”, *Hispania*, LXIII/2, núm. 214, pp. 485-503, p. 486) Les manifestacions corals que analitzarem en l'apartat que els presentem seran doncs, aquelles que tenen una intencionalitat clara de conreu i difusió del cant coral com a objectiu principal, un repertori propi i una voluntat de donar protagonisme a aquesta activitat coral. Resten també fora d'aquest estudi per tant, totes aquelles manifestacions de música vocal desenvolupades com a mer acompanyament d'una activitat orquestral, de cambra o bandística al si d'una entitat filharmònica o de concerts. No obstant això, no s'oblidaran les influències que l'activitat coral decimonònica rebrà, com veurem, d'aquests precedents. (CARBONELL, J.: “Els condicionaments i el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 23-44, p. 33)

² NAGORE, M.: “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 211-225, p. 212.

de l'oci burgés i per tant, començà a adquirir un marcat caràcter mercantil -facilitat és clar pels canvis socioeconòmics que el segle XIX portà aparellats-.³

Els concerts esdevindrien l'activitat musical que en el segle XIX més popularitzaria la música. Ells havien aconseguit d'alguna manera traure l'art musical de "refugis del bon gust" com els salons o les cases particulars d'afamats compositors i haver-lo dirigit a l'aire lliure cap als carrers o jardins. Nogensmenys, passant pel teatre i el conservatori. L'acció duta a terme per les agrupacions orquestrals i també bandístiques, com veurem en els capítols posteriors, seran les encarregades d'apropar la música als sectors més populars. Una música que estarà formada no solament per un repertori de peces d'òpera i sarsuela, sinó també per les composicions simfòniques més en boga en l'Europa d'aleshores. I en aquest sentit convé subratllar l'important paper de les esmentades agrupacions en la difusió del variat repertori clàssic i romàntic que passà de ser desconegut per la majoria a ser parla-lejat pel públic. Així doncs, l'interés musical que va tenir la burgesia del moment en el fenomen de l'art musical com a signe de distinció, beneficiaria el seu conreu i la seua proliferació a través diferents fòrmules. Un d'aquests mitjans de difusió que al nostre parer conformaria el segon dels fets claus de l'època decimonònica serà l'associacionisme popular.

Fins al segle XIX la música havia estat o bé lligada a institucions com ara l'Església o l'exèrcit, o bé havia esdevingut independent de qualsevol vincle. És el cas d'aquells músics que amenitzaven els salons i els cafés per compte propi, sense pertànyer a cap agrupació. No obstant això, aleshores s'assisteix a la posada en marxa d'associacions que conreen la música en la seua vessant instrumental i vocal. Les societats de quartets i de concerts, tot i la seua curta durada, poden ser exemples embrionaris d'aquest fenomen que arriba fins avui. De l'associacionisme musical de caire popular, així com de les agrupacions que en seran protagonistes com els cors i les bandes, parlarem tot seguit.

³ URÍA, J.: "La cultura popular en la Restauración. El declive de un mundo tradicional y desarrollo de una sociedad de masas", a SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *La cultura española en la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1999, p. 104.

EL SORGIMENT DE L'ASSOCIACIONISME CORAL A ESPANYA

Per endinsar-nos en quin ha estat el sorgiment i posterior evolució del moviment coral a Espanya, cal atendre al context europeu on es formà. És a finals del segle XVIII quan podem parlar del naixement de les primeres societats i orfeons a Europa.⁴ Certament la música vocal havia estat present en bona part de les representacions musicals fins aleshores. Pensem sinó en la presència del cant a l'Església, en el fort arrelament de l'òpera italiana i francesa, i en la necessitat d'un cor i solistes en les sarsueles. Però seria en el segle XIX, de la mateixa manera que ho feia la música instrumental, quan la música vocal adquiriria el caràcter de moviment popular d'aficionats.⁵ En anteriors apartats ja ens referíem al prestigi social de què gaudiria la música en el segle XIX; a més a més, la democratització burgesa que estava assolint la vida possibilitava cada vegada més que la massa popular poguera accedir a la cultura.⁶

Tanmateix, a l'hora d'abordar la seua gènesi europea els musicòlegs han hagut d'enfrontar-se a un buit documental derivat de l'escassa bibliografia dedicada al cant coral. La raó s'atribueix a la poca valoració que se li ha concedit a aquest fenomen musical. Perquè sovint, una societat coral d'aficionats ha estat considerada com una institució d'ordre menor des del punt de vista musical, a l'igual que una banda o una

⁴ Maria Nagore serà qui realitze l'anàlisi més acurada dels termes que emprarem en aquest apartat. L'autora diferencia en primer lloc el terme *societat coral* del d'*orfeó* encunyat a França (*orpheón*). El terme *societat coral* remet a l'esperit associatiu que s'inicià amb força en l'Europa del segle XIX i, per tant, s'ha d'enquadrar en la perspectiva de l'associacionisme musical. El terme francès *orpheón* indica una societat coral popular de veus masculines. A Espanya, però, el mot eixamplaria la seua definició i passaria a englobar qualsevol agrupació coral no professional, esdevenint així sinònim de societat coral. (NAGORE, M.: *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 17-18.) Aviat però, la presència de dos mots per designar una semblant realitat com era el moviment coral va fer que a l'època sorgiren polèmiques al voltant del seu ús. Com Jon Bagüés argumenta, no està encara clar si existeix una diferència qualitativa entre ambdós realitats. En la dècada dels anys seixanta del segle XIX, la polèmica encetada com veurem entre els cors de Clavé i l'Orfeó Barcelonés va estar dirimida per un jutge que establí una diferenciació basada en la teòrica puresa interpretativa dels orfeons i en el caràcter voluntariós i per tant, menys basat en l'estètica musical que els seus homòlegs. Amb tot, a finals del segle XIX diferents agrupacions com el cas de l'existent a Vitòria, passaran a anomenar-se: Sociedad Coral "Orfeón Vitoriano." (BAGÜÉS, J.: "El coralismo en España en el siglo XIX", a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (octubre-noviembre 1985)*, Madrid, Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 172-198, p. 177) En aquest estudi nosaltres emprarem ambdós mots seguint als diferents noms que van rebre les agrupacions corals arreu d'Espanya, no s'atendran doncs a criteris estètics per diferenciar dues manifestacions d'un mateix fenomen musical.

⁵ NAGORE, M.: "La música coral en España en el siglo XIX", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, p. 425.

⁶ NAGORE, M.: *La revolución coral...*, op. cit., p. 20.

xicoteta orquestra de poble i en part, com Maria Nagore afirma, és veritat. Ho és perquè el repertori que oferien algunes agrupacions corals en els seus inicis era tan degradant que els crítics i músics d'aleshores veien perillar el gust per l'art del públic que les escoltava. A més, subjeia el temor a què la proliferació d'institucions corals amateurs fera desaparèixer les agrupacions professionals d'aquest caire;⁷ tampoc la nul·la preparació musical de la major part dels components augurava un bon futur per al repertori coral del país. En l'actual perspectiva musicològica on els cors estan considerats un element important en la seua vessant artística i sociopolítica, les investigacions que els han pres com a objecte d'estudi s'han multiplicat, no només als diferents països europeus, sinó també a Espanya.⁸

Alemanya es vista per la major part d'autors com la cuna del moviment coral europeu, tal i com l'entenem avui. Així, els cors germans, constituïrien un model per a molts països europeus. Un *Liedertafel* berlinés creat en 1808 i dirigit per Karl Friederich Zeltar en podria ser el primer exemple. Tanmateix, Joaquina Labajo localitzaria l'arrel del cant coral a Suïssa, ja que seria en aquest país on els cors, impulsats per H.G. Nägeli, es desenvoluparien amb un caràcter més popular i democràtic que a Alemanya i amb una voluntat més notòria de "formar a los individuos de todas las clases sociales en la vitud."⁹ Maria Nagore afirma en aquest sentit que, tot i ser cert l'origen alemany dels cors, no es poden oblidar altres indrets on aquests es van desenvolupar de forma quasi simultània, com seria Suïssa, a Anglaterra, on les societats exclusivament corals per a veus masculines es desenvolupen abans que en qualsevol altre lloc.¹⁰

França serà, però, un dels països que, tot i que més tardanament, inaugurarà un model de coral propi on Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem crearà l'*Orphéon* de Paris. A partir d'aquest inici, les escoles franceses començaren a ensenyar cant a partir de 1829 al mateix temps que la resta d'estudis.¹¹ A més, el mètode de Bocquillon-Wilhem que en 1842 apareixerà publicat, insistia en donar a conèixer la notació musical i el ritme abans d'ensenyar cant, amb la qual cosa s'emfatitzava la formació musical

⁷ NAGORE, M.: "La música coral en España...", *op. cit.*, p. 426.

⁸ BAGÜÉS, J.: "El coralismo en España...", *op. cit.*, pp. 172-198. Amb tot, aquest autor remarca en l'article la manca d'anàlisis acurades respecte de la incidència del moviment coral en les diferents ciutats espanyoles. Després però, de què Jon Bagüés realitzara aquestes apreciacions, ja en el present segle, s'han publicat com veurem diferents treballs que omplien el buit bibliogràfic existent. La major part d'ells estan dedicats a Catalunya que serà la capdavantera en l'establiment dels cors a Espanya.

⁹ LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. Valladolid, 1890-1923*, Valladolid, Diputación Provincial, 1987, p. 427.

¹⁰ NAGORE, M.: *La revolución coral...*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art. cit.*, p. 490.

bàsica que sustentava l'aprenentatge de la música coral.¹² La finalitat, però, que es perseguia era la millora del poble a través de la música i l'establiment d'un model popular d'aquest art.¹³ Amb tot, el cas francès s'allunya de l'alemany en el fet d'interessar-se per l'educació musical d'aquells que formen part de l'*Orphéon* mitjançant una mètode de treball. D'aquesta manera es minvaria el component amateur que tenien les societats centreeuropees. Les diferències esmentades entre el cas francès i la resta de cors que s'assenten a l'Europa de l'època, constitueix un exemple del fet que no es pot parlar d'una història coral homogènia al continent, com tampoc podem fer-ho d'una espanyola perquè les agrupacions corals, tot i compartir els trets bàsics, s'acoblaran a les característiques pròpies de cada lloc. Així ho expressa Jaume Carbonell:

“...en los diferentes conjuntos que conforman la España del siglo XIX y del primer tercio del XX, se dan diferentes experiencias corales, con cronologías y ritmos distintos, concepciones distintas, modalidades de estructura y fondos ideológicos distintos, composiciones sociales y objetivos a corto y largo plazo distintos, repertorios dispares y formaciones musicales variables.”¹⁴

Amb tot, l'autor afegeix que existeixen vincles d'unió entre les societats corals espanyoles i també entre aquestes i les alemanyes o franceses. Alguns dels trets comuns en les susdites agrupacions venen de la mà del sentiment nacional que s'estableix en el seu si i de la cohesió de classe que es crea entre els membres del grup.

Resulta complex, i així ho afirmen els autors consultats, explicar de quina manera es produeix l'assentament dels cors en la resta de països europeus. Tot i això, l'expansió d'aquest moviment per tot Europa s'estudia atenent a una sèrie de variables entre les quals podem trobar la tradició coral de la música religiosa en esglésies com ara la luterana o la catòlica, que a través de les capelles de música havien estés aquesta pràctica. Atenent a allò dit, hem de tenir en compte que les desamortitzacions eclesiàstiques portades a terme al llarg del segle XIX a Espanya, provocaran una minva en el nombre de cors a les parròquies i convents perquè, tal i com va passar amb les

¹² Aquest mètode d'ensenyament on la lectura i el coneixement del solfeig s'avançava a l'execució vocal ha estat també esmentat en les obres de LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico...*, op. cit. i de TORRES, J.: “El origen de los orfeones y sociedades corales en España”, *Ritmo*, núm. 2, octubre 1982, pp. 79-91. En ambdues s'assenyala la importància que per a la formació orfeonística va tenir aquest aprenentatge.

¹³ NAGORE, M.: *La revolución coral...*, op. cit., p. 32.

¹⁴ CARBONELL, J.: “Aportaciones al estudio...”, art. cit., pp. 501-502.

capelles musicals, mancaran medis per al seu manteniment.¹⁵ Així, en lloc de la preeminència del cor religiós ens trobem que allò que sobreeix en l'època decimonònica són els cors populars de caràcter profà.

Un altre fet que també possibilitaria la ràpida expansió de les esmentades agrupacions profanes seria la proliferació d'himnes i cors patriòtics en un segle, el XIX, on en gran mesura imperà l'esperit revolucionari i sobretot l'afirmació patriòtica. Tornant de nou a Espanya, veiem com aquest segle s'enceta amb l'esdeveniment històric de la Guerra de la Independència i els cànctics que es componen en el període tenen una forta empremta política. El cor es converteix en els moments bèl·lics, en símbol de llibertat, en el cant del poble unit, com ja ho havia estat a la Revolució Francesa on es crearà aquest precedent.

A tot el ventall de factors que en major o menor mesura ajuden a difondre l'associacionisme coral arreu d'Europa, cal afegir el tret que sens dubte marcarà el devindre musical del segle XIX i del qual ja hem parlat en anteriors capítols: es tracta del Romanticisme. D'entre tots els tret que defineixen aquest corrent artístic, aquell que més afectaria l'activitat musical d'aleshores seria el gust romàntic per l'expressió del sentiment nacional. Serien els festivals i certàmens de cors iniciats en Bèlgica en la segona meitat del segle XIX aquells que millor contribuïrien a lligar la pràctica musical vocal amb la localitat d'origen on es practicava. Un dels fruits d'aquesta vinculació fou la recuperació del folklore autòcton que els compositors emprarien com a font d'inspiració per a les seues obres.¹⁶ Així, un dels estatuts del primer *Liedertafel* deia: "Se recomienda a los poetas y compositores los temas sobre la patria y su bienestar general, en todas sus manifestaciones."¹⁷

Ara bé, allò que definitivament popularitzarien els cors serien les teories difoses en el segle XIX al voltant dels beneficis que l'art musical tenia per a l'ànima humana. El sorgiment en aquesta època del nou element obrer -conseqüència de la ràpida industrialització que viuen els diferents països europeus- provocà la posada en marxa d'una mena de programa moralitzador inaugurat per polítics, nobles, burgesos i filantrops que multiplicaren les seues activitats benèfiques exhibint un tarannà "paternalista" que no abandonaran al llarg del segle. En aquest sentit els cors eren

¹⁵ URÍA, J.: "La formación de coros en Asturias (S. XIX-1936)", a URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001, p. 50.

¹⁶ CASTELLANOS, V.: *Musicalerías. Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*, Ciudad Real, Diputación, 2005, p. 208.

¹⁷ NAGORE, M.: "La música coral en España...", *op. cit.*, p. 429.

considerats com una activitat que no precisava d'una alta qualificació musical a l'eliminar l'aprenentatge tècnic dels instruments, i per tant podia ser conreada per qualsevol persona.¹⁸ L'orfeonisme francès i espanyol serien, en paraules de Maria Nagore, aquells que millor exemplificarien la nova concepció que se li donà a la música. En canvi, a Alemanya o Suïssa prevaldria l'èxit artístic, i no pas moralitzador, de les associacions corals:

“La mayor aspiración de Nägeli, creador e impulsor de las sociedades corales suizas, era que todo el pueblo cantara, ya que la misión de la música era para él social: elevar y ennoblecer a todas las clases sociales y formar al individuo en la virtud. La institución del *Orpheón* francés era considerada como el único medio que podía ayudar a la conversión moral y cultural de las clases populares, ya que procedía de las “entrañas del pueblo”.¹⁹

Les classes acomodades de l'època, que van assistir en primera persona al procés de proletarització de molts grup de gent provinent del món rural i d'una bona part d'artesans de l'època, tenien la concepció que el fet de pertànyer a una associació coral allunyava aquests obrers dels bordells i tavernes on solien romandre en el seu temps d'esbarjo. Des d'aquesta perspectiva, el pretext de l'assaig i el concert contribuïen a la seua rehabilitació moral alhora que proporcionaven una major cultura al poble. Per la seua banda, les classes treballadores consideraren els cors com a agrupacions que els podien facilitar els lligams de solidaritat entre els seus membres en una època on els espais que tenien per fer-ho estaven encara poc desenvolupats. Participar en un cor els permetia, a més d'aunar voluntats, formar part de l'ambient cultural de l'època, emulant així les classes dirigents del moment.

A la finalitat moralitzadora i educativa dels cors s'ha d'afegir la utilitat política que a alguns d'ells van atorgar-los diferents corrents ideològics de l'època. Per la seua importància s'han de destacar els orfeons socialistes, així com aquells vinculats al naixent nacionalisme. Aquestes seran les dues tipologies de cors que estudiarem en el capítol perquè van ser les més nombroses a Espanya i perquè són aquelles que millor reflexen la imbricació del fenomen musical, amb el devindre social i polític d'una època. Atenent a aquestes premisses, l'estudi dels cors també ens palesa la importància que a poc a poc se li atorga a la música en la formació de la cultura política obrerista i nacionalista encetades en l'època decimonònica.

¹⁸ NAGORE, M.: “La música coral en España...”, *op. cit.*, pp. 428-430.

¹⁹ NAGORE, M.: “Un aspecto del asociacionismo...”, *art. cit.*, pp. 215-216.

Així s'estendrà la creença de la música com a element moralitzador d'un poble que havia deixat de banda les bondats provinents de l'activitat agrícola, i s'havia endinsat en el si d'unes ciutats que començaven a perdre la "innocència" a mesura que començaven a formar part d'un engranatge industrial que les embrutia literal i metafòricament. Al caliu romàntic de la recuperació del poble com a fonament del devindre històric és quan es pot comprendre la tasca moralitzadora atribuïda als cors que la naixent industrialització elevaria al seu gran màxim. Així, les agrupacions corals s'acoblarien perfectament al paternalisme que exhibien burgesos i patrons a l'època i que tenia per objectiu dotar l'obrer d'un oci menys degradant d'aquell que es deia es practicava als bordells i tavernes. Alhora, com hem esmentat, també els cors proporcionarien una mena d'enquadrament social que aprofitarien les diferents ideologies regionalistes i nacionalistes desenvolupades l'últim terç del segle XIX:

"Doble aspecto presentó desde un principio la institución esencialmente popular de las sociedades corales en España, pues, la motivaron, de una parte, el deseo de extender un importante género de música entre las clases que parecen providencialmente destinadas a conservar los aires característicos de una raza; y de otra, el propósito de poner un dique a la desmoralización, que fácilmente invade la clase obrera, procurando a este fin que la misma invierta sus ocios en un cómodo ejercicio musical para recreo de los sentidos y provecho del espíritu."²⁰

Detenint-nos en el cas espanyol, els musicòlegs estan d'acord a afirmar que fou Catalunya el primer indret on s'inicià el moviment coral i on per tant, es poden estudiar els trets esmentats. L'íntim lligam existent entre les societats corals i la creixent industrialització explicarà en bona mesura el fet que siga aquesta i no altra ciutat aquella que pose en marxa la creació de societats corals. La musicologia situa el sorgiment a mitjan del segle XIX a Barcelona i fa protagonista d'aquest a Josep Anselm Clavé. Arribats a aquest punt cal preguntar-se qui era Clavé i com es desenvolupà la seua obra, i d'una manera més general esbrinar quins han estat els condicionants perquè aquesta ciutat s'erigira com a capdavantera del cant coral al país.

²⁰ BORRÁS DE PALAU, J.: "La música Ilustrada: los orfeones", *Revista Hispano-americana*, núm. 2, 25/02/1899, pp. 4-5, p. 4.

L'ACTIVITAT CORAL CATALANA: UN EXEMPLE DE MÚSICA EN SOCIETAT ²¹

“Instruiros y seréis libres.
Asociaros y seréis fuertes.”

J. A. CLAVÉ

L'extesa consideració en la historiografia musical de què ha estat Clavé el creador i impulsor del cant coral a Catalunya, ens fa acometre un apropament, tot i que siga mínim, a la biografia d'aquest personatge decisiu en el devindre musical espanyol. Clavé naix a Barcelona l'abril de 1824 al si d'una família pròspera dedicada al serratge. Aviat però, el negoci familiar sofrirà un revés econòmic que farà trontollar el benestar de què gaudia. Josep Anselm era un xiquet de naturalesa malaltissa, que comptava amb la visió d'un sol ull. El fet que la família es veiera abocada a una inesperada penúria econòmica va fer que es posar a treballar de torner encara que prompte ho hauria de deixar per les malformacions que li causava a l'espatla.

El fet que Clavé nasquera en una família acomodada li proporcionà un contacte directe amb les activitats de tipus cultural com ara la pràctica musical o la lectura, que no es donaven en altres famílies de les classes populars. S'assenyala sa mare com aquella que li proporcionaria la sensibilitat artística de què aquest faria gala al llarg de la seua vida. Així Clavé s'introduiria en la pràctica de la música, la literatura i el pensament social francès que esdevindria bàsic en la formació política que assolí. El fet de no poder treballar de torner el va animar a fer-ho de músic i d'aquesta manera Clavé passà a llogar-se com a violinista pels diferents cafés de Barcelona. La manca de visió que li ocasionava tenir sols un ull va fer que el músic es replantejara canviar el violí per la guitarra ja que aquest instrument que coneixia des de ben jove li permetia crear i improvisar sense necessitat de llegir. És aleshores quan en paraules de Jaume Carbonell

²¹ El títol que donem a aquest apartat parafraseja el que emprà Jaume Carbonell en el seu article: CARBONELL, J.: “Los coros de Clavé: un ejemplo de música en sociedad”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 68-78. Tanmateix, nosaltres considerem en totes les seues variants l'activitat coral catalana perquè al nostre parer constitueix un exemple de com s'integra una pràctica musical en el devindre històric, en aquest cas del segle XIX.

comença la vertadera activitat de Clavé com a músic, i és en aquest moment també quan entra en contacte amb les tavernes i els locals d'esbarjo de la ciutat.²²

D'aquesta manera assolí una popularitat que li va permetre executar un repertori propi format per cançons com *La venta de Cárdenas*, *Las ligas de mi morena* o *La flor de la canela*. Ell mateixa explicaria a *El Metrófono* -revista musical portantveu del moviment coral claverià- que seria treballant de músic de cafè quan tindria ocasió d'apropar-se a l'estat de la formació cultural obrera, alhora que veia com les composicions populars que feia i que es diferenciaven dels atrevits romanços i cobles de l'època, atreïen un gran nombre de públic i enriquien, segons ell, culturalment l'obrer:²³

“Tendí en torno una ojeada y me pregunté que clase de entretenimientos se ofrecían al obrero en las horas de tregua a sus fatigas, para endulzar, aunque por breves ratos, la monotonía de su afanosa existencia: y presentóse, ¡ay! a mi vista el repugnante espectáculo de inmundos cafetines, guarida de meretrices y tahúres, incautos a un insondable abismo de degradación y de miseria. Entonces me fijé en aquellos cantos tan en boga entre las gentes del pueblo, e intenté lo que creyóse imposible... su reforma.”²⁴

Serà doncs a partir d'ací quan Clavé emprenga una veritable campanya de culturalització dels obrers iniciada en solitari que culminà en les societats corals.²⁵ Cal parar compte que l'interés de Clavé en proporcionar a l'obrer un esbarjo allunyat dels “inmundos cafetines” també és símptoma evident del compromís polític que el músic exhibí aleshores. Una de les primeres activitats polítiques que se li reconeixen és la participació en l'intent d'assalt a la Ciutadella de Barcelona que va ocórrer en 1843 durant la regència d'Espartero.²⁶ Aquest aldarull s'inserta en les anomenades *bullangues* que van estendre's per la ciutat durant la dècada dels quaranta del segle XIX i que responien a una complexa trama que mesclava els nous problemes derivats de la industrialització, l'extensió de l'ideari republicà i sobretot la pugna entre els sectors

²² CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000, pp. 57-58. Aquest volum, fruit del resum de la tesi doctoral del seu autor presentada a la Universitat de Barcelona l'any 1996, és fins aleshores l'obra més completa que s'ha realitzat agafant com a objecte d'estudi els cors claverians. És per aquest motiu perquè l'emprarem sovint al llarg de la nostra anàlisi.

²³ CARBONELL, J.: “Los coros de Clavé: ...”, *art. cit.*, p. 69.

²⁴ CLAVÉ, J. A.: “Las sociedades corales en España”, *El Metrófono*, núm. 3, 1863, p. 2 citat a CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé ...*, *op. cit.*, p. 62.

²⁵ CARBONELL, J.: “Les societats corals de Clavé” a VVAA: *Exposició: Associacions, cultura i societat civil a Catalunya*, Generalitat Catalana, 1991, pp. 171-200, p. 174.

²⁶ L'intent d'assalt a la Ciutadella es pot seguir dia a dia en l'obra: *Diario de los sucesos de Barcelona en septiembre, octubre y noviembre de 1843. Con un apéndice que contiene los documentos oficiales mas importantes. Por unos testigos presenciales*, Barcelona, Riera, 1843. La participació de Clavé en l'intent d'assalt a la Ciutadella també es recull a POBLET, J. M.: *Josep Anselm Clavé i la seva època, 1824-1874*, Barcelona, Dopesa, 1973, pp. 55-56.

lliurecanvistes i proteccionistes a propòsit de la indústria cotonera. Tot esclataria en l'intent de derrocar el màxim símbol del poder central a la ciutat com era la fortalesa de la Ciutadella. Els intents per prendre-la havien acabat en 1842 amb el bombardeig de la ciutat des de Montjuïc.²⁷ Seria durant aquesta revolta que es coneix amb el nom de la Jamància quan Clavé pren contacte amb els grups republicans que actuaven a Barcelona -l'aparició del Partit Democràtic de tarannà republicà fou en 1840- encapçalats per Narcís Monturiol i Abdó Terradas.

D'aquesta filiació política seria deutora l'obra social que portà a terme amb les societats corals. Perquè és en aquesta línia on caldria situar la intenció de Clavé de crear una societat coral adaptant-la al contingut social i *saint-simonià* que havia tingut el cant coral a la França republicana. El rerefons d'aquesta empresa era la transformació de la societat, una transformació a la qual la classe obrera havia d'accedir mitjançant l'educació moral i artística.²⁸ Així, el cant coral es convertia de mans de Clavé en un organisme culturalitzador destinat a redimir la classe obrera de les seues mancances socials i culturals. Aquesta inquietud per apropar la música al ciutadà -tant si era partícep com si era espectador- amb el convenciment del seu poder regenerador que el beneficiaria en l'ordre cultural, humà, espiritual i polític seria, en paraules de Xosé Aviñoa, un dels factors que determinarien la vitalitat musical catalana del primer terç del segle XIX.²⁹

El febrer 1845 Clavé materialitzaria les seues propostes d'associacionisme musical i crearia *La Aurora*, una mena d'orquestra formada per músics aficionats i composta de flautes, bandúrries, cítares, bandoles, bandolines, tiples, guitarres, violoncels, panderetes i triangle. El seu inicial objectiu era obsequiar a les nòvies dels músics amb serenates. I ho feien amb un repertori que el propi Clavé composava i que estava format per peces senzilles, melòdiques i fàcils d'interpretar. L'estrena en societat d'aquesta agrupació tindria lloc durant el Carnaval de 1846 quan recorreria els principals carrers de Barcelona rebent bones crítiques a la seua actuació, com ens conta la premsa del moment.³⁰

²⁷ Per a aprofundir en les relacions entre Barcelona i el govern central en aquestes dècades cal veure: VOLTES, P.: "Espartero y Barcelona: un decenio de agitación", *Berceo*, núm. 148, 2005, pp. 179-196 i FIGUERES, J. M.: *Història Contemporània de Catalunya*, Barcelona, UOC, 2003, p. 70.

²⁸ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 59.

²⁹ AVIÑO A, X.: "Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 227-286, p. 227.

³⁰ ROCA Y ROCA, J.: "La música ilustrada: Clavé", *Revista hispano-americana*, núm. 2, 25/02/1899, pp. 4-5, p. 4.

El motiu de què l'activitat coral s'engegara tardanament a Espanya respecte d'altres països europeus cal buscar-lo en el lent però no in mòbil procés industrialitzador que es va portar a terme al país. Perquè no seria fins a mitjan del segle XIX quan es moga la idea del corporativisme obrer i de la moralització i educació de les classes populars i per tant s'afavorisca el desenvolupament d'aquesta activitat entesa dintre del paternalisme burgès a què hem al·ludit anteriorment. Atenent a aquests indicis s'aclareix el fet que fóra Barcelona la ciutat capdavantera en impulsar els cors. El context socioeconòmic que en ella es desenvolupà a partir de la dècada dels anys quaranta del segle XIX on es feren evidents les conseqüències derivades del procés industrialitzador que estava portant-se a terme, adobà el terreny per fer sorgir l'associacionisme coral. Aquest ambient de creixent proletarització també propicià la fundació de la primera societat obrera, l'Associació mútua d'obrers de la indústria cotonera i la celebració en 1870 del I Congrés Obrer Espanyol seguint l'estela de l'Associació Internacional de Treballadors nascuda en 1864.

Catalunya s'erigia aleshores com la punta de llança de la indústria del país, com “la fàbrica d'Espanya”, com l'anomenaria Jordi Nadal.³¹ S'assistia així a un procés de formació d'un teixit industrial que superava les pràctiques de l'artesanat tradicional per assentar-se en la força de vapor, en l'organització del treball a partir de la fàbrica i en la presència d'una rica burgesia industrial. El símbol d'aquest desplegament seria el cotó, que tindria un cost comparatiu menor respecte del teixit tradicional de la llana, tant de la matèria primera com de les possibilitats de mecanització, que permetien aprofitar les bases ja existents del sector llaner amb la consegüent mínima inversió.³²

Les raons d'aquest enlairament cal trobar-les segons els autors consultats en el potent entramat comercial que al llarg dels segles havia construït Catalunya i que no només abastava el comerç antillà. Per al fenomen musical que estudiem, allò que ens interessa rau en la base social obrera que engrossirà eixe 41'1% de l'activitat industrial enfront del 37'5% que es dedicava a l'agricultura i el 21'1% als serveis.³³ Els treballadors que s'assentaven en els centres industrials sorgits als voltants de Barcelona, es veien obligats a abandonar formes de vida i pràctiques culturals rurals per adaptar-ne de noves. El treball industrial alteraria així el desenvolupament tradicional de la vida,

³¹ NADAL, J.: *Cataluña, la fábrica de España. Un siglo de industrialización catalana (1833-1936)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985.

³² BAHAMONDE, A. i MARTÍNEZ, J. A.: *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 395.

³³ *Ibidem*, p. 394.

tant en el marc de les relacions laborals com en l'àmbit familiar, que afectaria també la pràctica musical.³⁴ Les formes d'expressar l'art musical en el dia a dia de la vida rural, com ara l'espontaneïtat dels cants al camp, quedaren en desús davant una nova forma d'organització social que diluïa aquestes pràctiques i provocava en els nous nadius un fort sentiment de desarrelament.

Per tant, aquest grup necessitava un mecanisme cultural que els propiciara una consciència col·lectiva i els oferira una dignitat com a grup. A més, en un moment on comencen a evidenciar-se els primers moments de la Renaixença, calia trobar un mitjà d'expressió que canalitzara la voluntat que tenien les classes populars de participar en la construcció identitària catalana.³⁵ Aquest procés, amb tot el que representava d'esforç vertebrador i de conscienciació nacional i cultural, havia estat motivat per una elit intel·lectual que no trobaria la manera d'arribar als sectors populars de la societat fins a ben entrada la segona meitat de segle i precisament gràcies a l'impacte i l'extensió de les societats corals.³⁶

La reclamació dels obrers per ocupar un lloc dintre del teixit social del moment i la seua voluntat de participar en el nou projecte polític renaixentista, també es van veure ateses pel moviment coral. No s'ha de pensar per tant, en un tipus d'associacionisme encaminat solament al gaudiment i la divulgació musical com ho havien estat tantes altres agrupacions -per exemple les Societats de Concerts i Quartets que hem mencionat anteriorment-, sinó que més bé es tracta d'una tasca de dignificació i reconeixement dels grups obrers a través de l'activitat musical. No hem d'oblidar però, que l'activitat coral catalana també respondrà a una necessitat dels treballadors de posseir una mena de mecanisme de defensa social que s'acarara contra les situacions i condicions adverses i alhora aprofitara com a plataforma on poder lluitar pels drets socials (ensenyament, cultura, lleure...) i el dret d'associació.³⁷

Nogensmenys, Clavé no seria una mena de messià que del no-res crea de sobte una infraestructura musical capaç de dotar a l'obrer d'un mecanisme cultural propi que l'equiparara a les classes benestants i aglutinara les seues pròpies aspiracions. Fugint de la figura d'"enviat" per a la classe obrera, Jaume Carbonell insisteix en la importància

³⁴ CARBONELL, J.: "Els condicionaments i el procés ...", *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁵ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 724.

³⁶ CARBONELL, J.: "Les societats corals...", *op. cit.*, p. 171.

³⁷ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 724.

que va tenir el context artístic-musical de la Barcelona d'aleshores en la seua tasca.³⁸ En aquest sentit es destaquen els romanços i les cançons de treball que havien impregnat les dècades anteriors, així com les diferents rondalles i associacions instrumentals que ajudaren a crear un ambient musical propici per a l'establiment d'una ferma activitat coral.³⁹ Una activitat que no obstant, presenta alguns trets que cal atendre estudiant la relació del seu impulsor amb la política del moment.

L'any en què es creà *La Aurora*, 1845, Clavé fou empresonat a la Ciutadella amb motiu dels aldarulls que havia ocasionat a Barcelona la crida a les lleves militars i que donà peu al Capità General de Catalunya a declarar l'estat d'excepció mitjançant un ban el 9 de juliol d'eixe any. Aquest episodi de Clavé a la presó ha estat el més prolífic pel que fa a les llegendes teixides al voltant de la seua persona, perquè seria en la cel·la on es deia experimentaria els efectes que la música produïa sobre els seus carcellers i companys. A més, segons expliquen alguns biògrafs, li va ser concedida la gràcia de disposar d'una guitarra dintre de la presó. Tanmateix, les dades històriques apunten a què hi va estar solament un mes, fet que fa pensar als recents estudiosos en la possibilitat que Clavé fóra empresonat mentre portava a terme la tasca de divulgació musical en *La Aurora*.⁴⁰

Deixant de banda les llegendes teixides al voltant del sorgiment de l'activitat coral claveriana, autors com ara Xosé Aviñoa assenyalen un esdeveniment musical ocorregut l'agost del també 1845 a Barcelona, com allò que donaria l'espenta definitiva a l'associacionisme coral del moment. Aquest fet és la visita a la ciutat dels Cantors de Banyeres, un poble situat als Pirineus francesos. La significació d'aquesta visita rau en el fet que els cantors ja no formen part d'un espectacle operístic o de sarsuela, així com tampoc ho fan en el marc d'un rite litúrgic on sovint hi ha música vocal. L'excepcionalitat del cas estaria en aquesta nova concepció de la interpretació coral en solitari que tot i que avui pot resultar ingènua, no ho era a l'època perquè no es concebia

³⁸ CARBONELL, J.: "Els condicionaments i el procés ...", *op. cit.*, p. 23.

³⁹ "Els romanços es transmetien principalment per intèrprets ambulants molt sovint rodanons i captaires, moltes vegades cecs o amb alguna altra discapacitat. Aquests músics i cantadors anaven per places i carrers representant la cançó que alhora es venia impresa en un full. Així el mateix públic es convertia en intèrpret d'aquesta peça fent-la seua. Les cobles interpretades eren cantades posteriorment als llocs i moments d'esbarjo, a les tavernes, a les festes, les albaides i simples trobades d'amics, i conformaven el repertori més habitual de les classes populars barcelonines i urbanes en general." Aquesta descripció es pot consultar a *Ibidem*, p. 25.

⁴⁰ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 61. L'anterior cita textual també està extreta del mateix llibre, p. 61.

aquesta activitat al marge de la música teatral o religiosa.⁴¹ Sense afirmar que la visita dels Cantors de Banyeres fóra la causa immediata de la formació de La Aurora, sí que podem estar d'acord amb els estudiosos en què serviren per potenciar, propagar i fins i tot dignificar la música de formacions del tipus rondalla o estudiantina que proliferaven a la Barcelona d'aleshores.⁴²

Encara que la documentació que parla al voltant de la trajectòria d'aquesta agrupació musical de Clavé no és massa profusa, podem dir que per la seua novetat constituiria un precedent en l'activitat coral catalana. Allò cert és que l'objectiu moralitzador que es perseguia en un primer moment fou efectiu perquè com el propi Clavé admetrà a *El Metrónomo*, les composicions que realitzava, tot i que simples i “acaso defectuosas”, assoliren el fi de renovar el repertori de cant en els cafés i tavernes.⁴³ La mena de regeneracionisme que s'evidencia en el gust musical també ho va fer en els integrants de La Aurora mateixa:

“Algunos de mis consocios, que anteriormente frecuentaban tabernas y garitos, revelando en sus palabras y modales una completa ignorancia de los principios de buena educación que la sociedad tiene derecho a exigirnos en su trato, sin excitación de nadie, y por solo influjo de la asociación y el estímulo del ejemplo, fueron paulatinamente adquiriendo el sentimiento de su dignidad, y modificaron en sentido favorable los hábitos e inclinaciones [...]”⁴⁴

La societat filarmònica La Aurora seria la base a partir de la qual Clavé constituí la societat coral La Fraternidad en febrer de 1850. El tret principal que diferencia ambdues agrupacions és el fet que La Fraternidad prescindia del component instrumental, arribant així a un major nombre de persones. No es perdia però, l'objecte d'instruir i alhora moralitzar els obrers. D'aquesta manera ho explica Clavé:

“[...] Reflexionando acerca del éxito obtenido con mis primeros ensayos, y tomando por norte la afición a la música sencilla que como por el canto se desarrolló entre la clase obrera, que se sazónaba en repetirla en el hogar doméstico, en el taller, en la calle y en el campo, me sentí de repente atormentado por la idea de propagar el canto a mayor escala agrupando a los que con tanto entusiasmo se prestaban a ella. De ahí procede la Organización de la PRIMERA Sociedad Coral de España. ”⁴⁵

⁴¹ AVIÑOÀ, X.: “Aquel año de 1845”, *Anuario Musical*, núm. 45, 1990, pp. 133-188, p. 186.

⁴² CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 69.

⁴³ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁴ CLAVÉ, J. A.: “Las sociedades corales en España”, *El Metrónomo*, núm. 3, 1863, p. 2 citat a CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 80.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 87.

Jaume Carbonell reflexiona a propòsit de les raons que portaren al músic català a concebre una nova agrupació per al conreu de la música vocal. La major part d'autors s'han declinat a pensar al respecte, que Clavé adoptà la forma d'expressió coral per la facilitat que comportava a l'hora de crear i difondre un repertori i d'incloure un gran nombre de persones en un projecte messiànic de socialisme utòpic i republicanisme.⁴⁶ No en va, la denominació de la nova societat bevia d'aquesta ideologia. Si bé Clavé optà per la forma coral per facilitar l'aprenentatge d'un repertori i així divulgar-lo ràpid a tothom, no hem de menysprear el coneixement que possiblement tindria de la història coral europea i la voluntat per tant d'incorporar-se estèticament a ella. En aquest sentit, si una peça musical ho demandava, s'incorporaven instruments provinents d'orquestrades o bandes o es milloraven les seccions del cor.⁴⁷ Tot sense perdre l'arrel obrerista del projecte.

Amb tot, una de les crítiques més ferotges que van fer-li a l'obra de Clavé fou l'escassa preparació musical dels integrants del cor. Artesans la major part dels membres, els mancava educació musical, tot i que aquesta fóra bàsica, però, no seria en els cors claverians on fonamentarien del seu aprenentatge. Clavé va comprendre que després del dur treball que els obrers acometien, trobarien un major atractiu assajant les peces musicals d'oït i a base de repeticions, que rebent àrdues lliçons de solfeig.⁴⁸ Efectivament aquesta era la metodologia que a llarg termini formava millor els cors però, era la menys immediata. Aleshores, si allò que Clavé pretenia amb la posada en funcionament d'aquest tipus d'associacionisme coral era allunyar l'obrer dels focus de pernició on gaudia del seu temps de lleure, i no tant assolir una alta qualitat musical, aquest semblava el camí més fàcil per aconseguir-ho.

En aquest sentit, la voluntat interclassista i integradora dels cors de Clavé es manifestà aviat. La búsqueda de l'harmonia entre els diferents grups que formaven el teixit social català esdevenia un plantejament revolucionari present en el socialisme utòpic amb què l'obra de Clavé s'impregnà:

“[...] En esta hora de expansión [sic] indescriptible, es cuando se cambian las noticias referentes a la recolección del año, después a los sucesos del día. Océpanse de los procedimientos del cultivo, de las invenciones y progresos de la industria, de la política del soberano. El orfeonista en estas conversaciones se hace terrateniente, artesano, industrial,

⁴⁶ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 84.

⁴⁷ CARBONELL, J.: “Els condicionaments i el procés ...”, op. cit., p. 41.

⁴⁸ ROCA Y ROCA, J.: “La Música Ilustrada: Clavé”, *Revista Hispano-americana*, núm. 2, 25/02/1899, p. 4.

ciudadano. Ante todo se preocupa de su cuerpo, de sus instrumentos, de su comercio, de su patria. [...] Es preciso, pues, aplaudir la extensión [sic] que toman estas instituciones que llenan una misión tan grata, agrupan los habitantes de una ciudad, de un pueblo, hasta de una sencilla cabaña, uniendo por cadenas comunes, cadenas ligeras y encantadoras, libremente aceptadas, y espontáneamente escogidas; [...] Este es, en efecto, el magnífico programa que realizará la música, tan utilísimo para la imaginación, instrucción y confraternidad de las masas laboriosas como necesaria a los placeres del pueblo.”⁴⁹

La integració es manifesta alhora en el fet de proporcionar a l'obrer determinats recursos que no l'obligaren a viure al marge del moviment de la Renaixença que s'impulsava aleshores. L'activitat però, on més destacaren els trets del socialisme utòpic dels cors fou els balls fraternals corejats on actuaven. Cal recordar que el ball havia estat a la Barcelona de mitjan segle XIX, així com a la resta d'Espanya, l'activitat d'esbarjo per excel·lència. Els parcs i passejos servien en aquells moments com a escenari d'una moda segregacionista, d'un fet on s'exemplificaven les barreres socials existents a l'època. Les reunions de ball suposaven una barrera inexpugnable entre la “gent de jaqueta” i la “gent de levita”. En aquest sentit, els socis de La Fraternidad van ser conseqüents amb la seua denominació i intentaren desfer la segregació social existent. Per a portar a terme aquesta tasca convidaren gent de totes les classes socials amb les quals es relacionaven i així en novembre de 1851 inauguraren en els Jardins d'EURTERPE allò que anomenaren balls fraternals i que passaren a celebrar-se periòdicament.⁵⁰

A l'hora de parlar d'aquests balls on podien confraternitzar els diferents estrats socials barcelonins, cal tenir en compte tres assumptes. En primer lloc, el fet que el repertori s'apropara més a les composicions que s'exhibien en els balls burgesos que no pas a aquelles que ho feien en els dels menestrals. En segon lloc, la presència de la classe dominant en aquests balls es devia no tant a un interès d'agermanament amb els obrers, sinó al paternalisme que des dels inicis de l'activitat coral havien mostrat les classes benestants -fins i tot el propi Clavé-. El soci protector que acudia i pagava l'entrada, ho feia atenent a una vocació caritativa i d'ajuda a l'obrer. De fet, bona part de les societats coral creades en la dècada de 1860 estaran subvencionades per la burgesia que veia en elles avantatges per distraure els obrers del vici, com ja hem

⁴⁹ “Instituciones orfeónicas”, *El Artista. Música, teatros, salones*, núm. 44, 30/04/1868, pp. 253-254, p. 254.

⁵⁰ CLAVÉ, J. A.: “Las sociedades corales en España”, *El Metrónomo*, núm. 8, 1863, p. 2 citat a CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., pp. 90-91.

comentat.⁵¹ Nogensmenys, en tercer lloc però, hem de subratllar que el marc on s'actuava i les formes d'organitzar-ho, no diferien d'aquelles que presentaven la resta de balls corejats del moment. Les societats de Clavé passaven doncs a ocupar les mateixes parcel·les de lleure que fins aleshores estaven reservades a les classes benestants.⁵²

La popularitat que aviat assoliren les societats corals inquietà el poder polític i econòmic que les veien com un focus revolucionari fruit de les tensions socials que vivia el país amb el desenvolupament de l'associacionisme obrer. El recel es manifestà obligant Clavé en 1853 a costejar la il·luminació del tros del Passeig de Gràcia on estaven els Jardins de la Nimfa i on es portaven a terme els esmentats balls fraternals als quals l'Ajuntament titllà de "càtedra de vagància". Fins i tot, pressionà els propietaris dels Jardins de la Nimfa perquè no permeteren els espectacles de Clavé, sota amenaça de presó.⁵³ L'aleshores alcalde de Barcelona, Josep Bertran i Ros, sembla actuava d'aquesta manera mogut per interessos de classe i no per l'odi personal envers Clavé que molts autors romàntics argumentaven. La seua censura venia a sintetitzar l'actitud de les classes dominants cap a un moviment que percebien políticament hostil, i cap a uns hàbits culturals que no controlaven i que disposaven d'un fort predicament entre les classes subalternes i dotant-les d'iniciativa pròpia, independentment de la cultura dominant.⁵⁴

Finalment, els balls corejats hagueren de traslladar-se als Camps Elisis de la ciutat d'un alquiler molt més costós però, de major prestigi. Es volia demostrar així també que els balls organitzats per La Fraternidad no anaven adreçats únicament a les classes de menestrals sinó que tenien una ferma voluntat integradora i, per això, anhelaven l'interclassisme que responia als seus ideals d'humanisme, fraternitat, indiscriminació i llibertat.⁵⁵ L'èxit en aquests jardins fou rotund com ho testimonia la petició que des d'Oporto es farà a Clavé sobre dades de les funcions i la seua organització per reproduir en el país veí una activitat anàloga.⁵⁶ Tanmateix, tot i la popularitat assolida per La Fraternidad -que es traduïa en prestigi per a la pròpia Barcelona- les autoritats locals conservadores no van recolzar-la econòmicament i tampoc la premsa oficial li feia

⁵¹ NAGORE, M.: "Un aspecto del asociacionismo...", *art. cit.*, p. 217.

⁵² CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 733.

⁵³ CARBONELL, J.: "Les societats corals...", *op. cit.*, p. 177.

⁵⁴ VINYES, R.: "Música, ball i cant en els moviments socials: El cas Clavé", *Revista de Catalunya*, núm. 37, gener 1990, pp. 81-96, pp. 87-88.

⁵⁵ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁶ NAGORE, M.: "Un aspecto del asociacionismo...", *art. cit.*, p. 221.

propaganda; ans al contrari, silenciava les seues activitats. No ocorrerà el mateix amb l'Orfeón Barcelonés que de mans dels germans Tolosa es fundà en 1853.

Aquesta agrupació naixia amb la voluntat d'instruir musicalment els seus membres. Perquè si hi havia una crítica que es repetia constantment vers el cor de Clavé, aquesta era la de l'ensenyament del solfeig que alguns consideraven fonamental per obtenir resultats que no foren solament passatgers. Amb una massa coral instruïda es podria per exemple interpretar les parts vocals d'obres com ara la *Novena Simfonia* de Beethoven que poques vegades s'havien interpretat a Espanya.⁵⁷ Els germans Tolosa així ho creien. Un d'ells, Joan Tolosa, va dedicar-se a estudiar solfeig i violí a Barcelona i després va romandre a Marsella i Paris per continuar els seus estudis musicals. Seria a Paris, on formaria part de l'orquestra del teatre de l'*Òpera Comique*, on conegué el mètode d'ensenyament de Bocquillon-Wilhem i els orfeons francesos. De tornada a Barcelona el 1850 va voler popularitzar amb el seu germà aquesta metodologia i amb l'ajuda del poder municipal començà un curs amb setanta alumnes que serien la base del futur Orfeón Barcelonés.⁵⁸

S'observa doncs, com entre aquesta agrupació i La Fraternidad de Clavé existia un mateix desig de fer que la música arribara a tothom però, hi havia clares diferències en la manera d'assolir l'objectiu. En el plans de Clavé no estava el d'ensenyar solfeig perquè per a ell, com hem esmentat anteriorment, no era important que l'obrer cantara bé, sinó que aquest tinguera una activitat que li proporcionara un oci sa. Per a Joan Tolosa en canvi, l'aspecte artístic no es relegava a un segon plànol sinó que constituïa un dels pilars de la seua formació, juntament també amb l'aspecte social a imatge dels orfeons francesos.⁵⁹ Els germans Tolosa exhibien la tècnica musical com a eina i oferien l'academicisme com a resultat. Aquest plantejament es palesarà en el model de concert que proposaven i que consistia en sessions o vetllades musicals alternades amb peces instrumentals amb vocals solistes, peces de lluïment de l'intèrpret, etc.

Un dels trets destacables de l'Orfeón Barcelonés fou l'acceptació de les dones en el seu si constituent no obstant, una secció diferenciada del cor masculí. Així ho anunciaven a la seua revista musical, *El Orfeón Español*:

⁵⁷ BORRÁS DE PALAU, J.: "La Música Ilustrada: Los Orfeones", *Revista Hispano-americana*, núm. 2, 25/02/1899, pp. 4-5.

⁵⁸ *El Orfeón Español*, 05/10/1862, p. 3.

⁵⁹ NAGORE, M.: "La música coral en España...", *op. cit.*, pp. 433-434.

“El Orfeón Barcelonés introduce una notable innovación relativa a la enseñanza musical para el bello sexo (que) contribuirá sin duda a darle mayor importancia artística, pues con ella lo elevan a la categoría de un verdadero conservatorio de música. Esperamos ver antes de concluir la presente temporada a la primera sección de las lindas y apreciables señoritas que aprenden el solfeo hace unos tres meses.”⁶⁰

Tanmateix, els cors de Clavé ja havien incorporat l'element femení des de ben aviat i el més important, sense constituir una secció a banda -fins i tot el grup era conegut com “coro de ambos sexos del señor Clavé”-. Ara bé, açò ocorria només quan l'obra requeria de la participació de veus femenines. I si en un primer moment col·laborava la secció de dones del cor del Liceu, a partir de 1857 es farà efectiva l'estructura mixta sempre per necessitats del repertori, cor mixte que seria en paraules de Jaume Carbonell una aportació més de Clavé a la història de la música catalana.⁶¹ Amb tot, fins a 1896 no trobem un cor que integre de manera estable una secció de dones i esdevinga així clarament mixte, aquest serà l'Orfeó Català.⁶²

Tant l'Orfeón Barcelonés com La Fraternidad van voler arrogar-se el fet d'haver estat els primers en posar en marxa el cant coral a Espanya i per eixe motiu les publicacions *El Metrófono* de Clavé i *El Orfeón Español* dels Tolosa encetaren una crua polèmica que superà l'àmbit estrictament musical arribant al menyspreu i l'ofensa personal. La polèmica va finalitzar en els jutjats on salomònicament es sentencià que Clavé havia fundat les societats corals i els germans Tolosa, els orfeons. Aquesta sentència afavorí, com afirma Xosé Aviñoa, que hom assimilara el concepte d'orfeó amb la tendència cap al purisme interpretatiu, mentre que les societats corals es relacionaven amb institucions de caire més voluntariós que efectiu.⁶³

La pràctica musical de l'Orfeón quedà però, aviat desfasada enfront de les activitats proposades per Clavé que aconseguien atraure un major nombre de públic perquè s'adaptaven als nous corrents estètics. S'ha de dir per exemple que seria Clavé qui introduiria la música de Wagner en el repertori català i per extensió en el de la resta d'Espanya, mentre que el cor dels Tolosa interpretava òperes que ells realitzaven tot i

⁶⁰ *El Orfeón Español*, núm. 15, 04/01/1863, p. 2.

⁶¹ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 142.

⁶² NAGORE, M.: “Aportaciones al estudio del movimiento coral en España”, a AVIÑO A, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 345-358, p. 349. Per aprofundir en la qüestió de gènere en els societats corals catalanes cal consultar NARVÀEZ, M.: “La participació de les dones en el cant coral català: secció de dones de l'Orfeó Català” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions ...*, op. cit., pp. 71- 82.

⁶³ AVIÑO A, X.: “Música i cultura popular al segle XIX”, *Revista Musical Catalana*, núm. 6, Barcelona, 1985, s/p.

que seus components semblaven tenir més formació musical que el claveria. Aquest anacronisme i l'escassa capacitat de renovació que mostraren, provocaren la seua desaparició en 1868 després d'una dècada de funcionament.⁶⁴

És interessant subratllar l'ajuda que des del primer moment va obtindre l'Orfeón Barcelonés per part de les autoritats polítiques municipals del moment, en un fet fins aleshores insòlit de patrocinar l'aprenentatge musical que exhibia aquesta institució com a estandard. El fet d'ajudar a un tipus d'agrupació en detriment d'altres com la de Clavé, ens fa reflexionar al voltant de la implicació política que aquestes podien tenir i que entrebanca sovint la seua total acceptació. En aquest sentit no s'ha d'oblidar el context convuls que es vivia a la Barcelona de la dècada dels cinquanta. Vegem tot seguit alguns exemples que il·lustren aquest període i que faran trontollar el normal funcionament de La Fraternidad.

El primer d'ells té relació amb el pronunciament de juliol de 1854 a Vicálvaro pel general O'Donnell que donà el poder als progressistes i que fou recolzat a Madrid i Barcelona pels obrers, que aprofitaven aquest fet per expressar el seu malestar social. La demanda d'una legislació laboral que regulara les relacions amb la patronal, es veié contestada amb una forta repressió. A les conseqüències d'aquest conflicte per l'alçament progressista cal afegir l'epidèmia de còlera que assolà Barcelona l'estiu de 1854 i obligà a suspendre els balls als Camps Elisis per por al contagi. Finalitzat el bienni progressista amb l'alçament de Narváez el 1856, tornaren de nou els enfrontaments entre el poble i l'exèrcit. La cruesa dels aldarulls es constata per la quantitat de líders obrers i polítics que van ser empresonats o deportats. Entre ells es trobaven el dirigent Abdó Terradas i Clavé i el seu germà que foren desterrats a Mallorca, d'on Josep Anselm tornaria el mateix 1856. El caràcter obrerista de les societats corals sumat a la ideologia republicana i d'esquerres que exhibia el seu director, van veure's com una amenaça a l'estabilitat de l'ordre social.⁶⁵ I així, en tornar Clavé de l'illa, La Fraternidad sofrirà un procés de renovació començant per la seua denominació. A partir d'ara, com es pot llegir al seu reglament, s'anomenaria Euterpe:

“Los firmantes que componen la primera sociedad Coral de España, creada en Barcelona por don José Anselmo Clavé el dos de febrero de 1850, bajo la denominación de

⁶⁴ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., pp. 754-755.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 127.

“La Fraternidad”, título que se trocó en 5 de junio de 1857 por el de Euterpe que actualmente usa [...]”⁶⁶

A propòsit d'aquest canvi de nom s'apunten diferents motius que expliquem breument. Un d'ells apunta que Clavé canviaria el nom premeditadament per allunyar qualsevol sospita de tarannà polític que La Fraternitat evocava i que es veia reforçat per les activitats públiques que portava a terme. Amb tot, hi ha part de la historiografia que s'inclina a pensar que el canvi de nomenclatura no fou premeditat. Si la societat coral es deia ara Euterpe⁶⁷ era perquè l'activitat claveriana havia estat desplaçada des dels jardins dels Camps Elisis fins als d'aquest nom -junt als antics Jardins de la Nimfa- on havien habilitat un solar que inauguraren el 5 de juliol de 1857.⁶⁸ Així, la gent que abans coneixia la coral com “el coro del Sr. Clavé” passà a identificar-la amb el mot dels jardins on actuaven.

Deixant de banda les diferents versions que el canvi de nom motivà, allò cert és que després que Clavé retornara a Barcelona, el moviment coral que dirigia va prendre un nou rumb. En aquesta segona etapa es palesarà, com afirma Jaume Carbonell, l'esforç de Clavé per demostrar davant la bona societat barcelonina que Euterpe no tenia tints polítics i que per tant, en cap moment posaria en perill l'ordre establert.⁶⁹ I efectivament, el canvi de nom sembla produí efecte i la societat coral Euterpe i aquelles inspirades en ella acabarien guanyant-se la confiança del poder establert, que fins i tot participaria dels espectacles que es programaven. S'assisteix hores d'ara a un important creixement del moviment que s'exemplifica en la fundació en 1859 del periòdic *El Eco de Euterpe*, i un any més tard en la creació de la Asociación Euterpense, primera entitat federativa que reunia a les societats corals claverianes. El setmanari *El Metrónomo* publicat entre 1863 i 1864 faria de portantveu de l'associació.

La creació de l'entitat federativa Euterpense ens indica que a més de la societat coral originària n'existien altres amb trets semblants arreu de Barcelona. I efectivament, el model que a mitjan del segle XIX ideà Clavé es va estendre per la rodalia de la ciutat, principalment per aquells indrets on hi havia una major concentració de mà d'obra

⁶⁶ Reglament citat a CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 137.

⁶⁷ Euterpe era una de les muses nascudes de nou nits d'amor de Zeus amb Nnemósine. Les muses presidien les nou arts d'Apolo i personificaven la importància que les civilitzacions clàssiques atorgaven a les arts i les ciències. Euterpe, que encarnava a la música, es representava amb una doble flauta. Font: URÍA, J.: “Introducción: el mito de Euterpe”, a URÍA, J., GUEREÑA, J.L. i LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria...*, op. cit., p. 24

⁶⁸ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 138.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 735.

treballadora i on per tant, les condicions socials i culturals hi eren propícies. La mancança cultural es va voler pal·liar en el camp musical amb els cors que proporcionaven igualment que en Barcelona, una plataforma per aunar esforços en un temps on les organitzacions obreres escassejaven:⁷⁰

“El cant coral va aparèixer, doncs, al centre urbà i industrial que era Barcelona i integrat principalment per obrers, que era justament el grup social que patia aquesta mancança i aquest buit musical, cultural i també social. Clavé va definir amb la seua iniciativa un model de música popular urbana que es va propagar pels indrets on es donaven les mateixes condicions que a Barcelona. [...]

Observem com les primeres poblacions on aparegueren manifestacions corals paral·leles a La Fraternidad, al marge de Barcelona, foren les poblacions on el procés d'industrialització era més arrelat. [...] Gràcia, Sants, Hostafrancs, Sant Martí... foren els que reberen més aviat l'impacte de l'onada coral.”⁷¹

D'acord amb els estudis de cant coral català, en l'any 1867 s'assistiria al declivi d'Euterpe i de totes aquelles societats creades a la seua imatge. Els motius adduïts són la minva en el nombre de membres de les corals provocada pels esdeveniments socials i polítics que desembocaren en l'esclat de la Revolució Gloriosa de 1868 i l'aparició durant el Sexenni Democràtic d'alternatives associatives per a l'obrer. Davant la proliferació de societats obreres, els cors quedaren arraconats com a espais de solidaritat i reivindicació per part dels obrers que majoritàriament els nodrien.⁷² El Sexenni coincideix a més, amb la vida política de Clavé com a governador civil de Castelló i delegat de Tarragona -càrrec que dimitiria en gener de 1874-.⁷³ Pocs anys després d'aquesta reestructuració de la sociabilitat burgesa catalana, Clavé moria, concretament el 24 de febrer de 1874, sense un substitut que es posara al capdavant d'Euterpe. La tibiessa amb què es portaren a terme les exèquies i l'escàs ressò de què gaudiren en la premsa sembla conseqüència de nou rumb polític que prenia el país allunyat de postulats republicans i pròxim a la sensibilitat monàrquica que es materialitzaria en el cop d'estat del general Pavía i en la posterior Restauració borbònica.⁷⁴

⁷⁰ CARBONELL, J.: “Els condicionaments i el procés ...”, *op. cit.*, p. 42.

⁷¹ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 731.

⁷² CARBONELL, J.: “Los coros de Clavé: ...”, *art. cit.*, p. 74.

⁷³ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, p. 557.

⁷⁴ Com a exemple de la tibiessa periodística vegem la notícia a mode d'esquela que el *Diario de Barcelona* dedicà a Clavé el dia de la seua defunció: “Esta mañana a las nueve y media ha fallecido el conocido poeta y compositor don José Anselmo Clavé, entusiasta propagador de la música popular y organizador de las sociedades corales de Cataluña. Después de la revolución de 1868 fue elegido diputado provincial y diputado a Cortes y ha desempeñado el cargo de gobernador de la provincia de Castellón y delegado de la de Tarragona.” (*Diario de Barcelona*, 24/02/1874, p. 1.921)

Pel que fa a l'obra que deixava Clavé, aquesta es va veure debilitada per la mort del fundador i per l'expansió de diferents espais de sociabilitat i activitats d'oci que restaren participació al moviment coral català. En aquest context d'instabilitat fou clau l'Exposició Universal celebrada a Barcelona en 1888. Dintre de la programació que ofería l'esdeveniment, es trobava el Concurs Internacional d'Orfeons i Societats Corals on participaren, d'entre altres, els cors claverians. Val a dir que el fet que cap d'aquestes societats guanyaren, sumat a la imatge donada enfront dels cors francesos i belgues evidencià el mal estat de salut que travessaven i provocà el seu replantejament. En paraules de Luis Lamaña:

“El concepto que de nuestras sociedades corales teníamos formado experimentó una saludable rectificación, cuando con motivo del Concurso celebrado en el Palacio de Bellas Artes en el mes de noviembre de 1888 tuvimos ocasión de oír los notables Orfeones de Limoges, Ceret, Barcino, Montaubant y, sobre todo, el de Bilbao, ganador del primer premio. [...] Acostumbrados a nuestras masas corales que faltas de toda base técnica, sin rudimentos siquiera de solfeo, sin selección ni cultivo de las voces... no acertábamos a comprender los sorprendentes efectos que podían obtenerse con los matices del colorido, con la uniformidad en la articulación, la homogeneidad en el portamento de las voces y la cohesión y disciplina del conjunto. Fue preciso que lo viéramos para convencernos. Pero la lección no resultó en vano, toda vez que de ella surgieron al poco tiempo y con corto intervalo de tiempo entre ambas, dos nuevas Sociedades Corales...”⁷⁵

Els concursos d'orfeons de l'Exposició Universal podem dir actuaren en aquest sentit, com a revulsiu dels cors Clavé en una època on semblava que s'havia perdut el seu esplendor.⁷⁶ En ells s'havia fet palesa la dificultat que els cantor tenien a l'hora d'aprendre's obres de cert nivell per a aquests concursos. D'ahí que s'intentara reformar-los. Una transformació que serviria finalment per justificar i legitimar l'inici de noves experiències corals com ara la creació de l'Orfeó Català portada a terme en 1891 per Amadeu Vives i Lluís Millet.⁷⁷ Anys més tard sorgiria la Societat Catalunya Nova per Enric Morera fundada en 1896, fruit d'una escissió d'Euterpe, i amb l'objectiu mantenir viu el llegat de Josep Anselm Clavé. El perquè d'aquesta ruptura vindria donada en paraules de Jaume Carbonell, per la direcció que estava portant a terme Morera dintre d'aquesta societat. La temporada de 1895 va ser molt discutida i aviat

⁷⁵ LAMAÑA, L.: *Barcelona filarmónica: La evolución musical de 1875 a 1925*, Barcelona, 1927, pp. 170-171 citat a BAGÜÉS, J.: “El coralismo en España...”, *op. cit.*, p. 185.

⁷⁶ ARTÍS, P.: *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1990, p. 34.

⁷⁷ CARBONELL, J.: “La música a Barcelona entre els anys 1874 i 1890: condicionants del modernisme musical”, *Revista de Catalunya*, núm. 68, 1992, pp. 71-86, p. 75.

s'ocasionà una divisió interna que provocà que Morera i els seus partidaris organitzaren una nova entitat al marge d'Euterpe. Amb ella es volia recuperar la vitalitat, qualitat i l'esperit de l'obra claveriana.⁷⁸

Observem doncs, com en la darrera dècada del segle XIX conviuen a Catalunya diferents tipus de formacions corals amb objectius no sempre coincidents. D'una banda resta l'herència, un tant desllavassada, de les agrupacions claverianes que seguien apostant per oferir a l'obrer un oci saludable que l'allunyara de la taverna i el dotara d'una educació musical equiparable amb aquella que rebien els sectors benestants dels quals depenia. D'altra banda sorgeixen noves agrupacions corals que comparteixen amb les societats claverianes un objectiu educatiu i divulgatiu però, que van més enllà a l'hora de lligar el seu funcionament a un corrent ideològic com poguera ser el socialisme o el nacionalisme. Arribats a aquest plantejament hem de tenir present que el moviment coral en totes les seues vessants no es restringí a Catalunya, sinó que va fer-se extensiu a molts altres territoris d'Espanya on, això sí, s'acoblarà als condicionaments socials i polítics que hi existeixen.

Cal pensar doncs quins trets presentaran els cors adscrits a dues de les cultures polítiques presents en l'època decimonònica a Catalunya, com eren la socialista i el corrent nacionalista, i de quina manera s'extindrà el seu plantejament a la resta del territori. Per tant, a l'hora d'acometre una anàlisi acurada dels processos de construcció identitària s'haurà de tenir present el recolzament que les diferents agrupacions musicals prestaren al aquest projecte. En aquest sentit es tracta de veure fins a on arriba la seua col·laboració i si aquesta fou o no determinant. El fet que els cors es nodriren d'obres i classes mitjanes afavoriria la presa de consciència a través d'ells d'aquests grups i per tant es reforçarien les bases identitàries dels respectius projectes com veurem.

⁷⁸ CARBONELL, J.: "Les societats corals...", *op. cit.*, p. 184.

CANT CORAL I IDENTITAT

Els investigadors que centren la seua anàlisi en el fenomen musical català han estat els qui més articles i monografies han publicat posant èmfasi en la importància que els elements culturals posseeixen en la configuració d'una idea de nació.⁷⁹ La manera de concebir aquesta anàlisi segueix els plantejaments que Benedict Anderson realitzara a *Comunidades imaginadas* on la nació, la nacionalitat i el nacionalisme es consideraven “artefactes” o “productes culturals” que havien de ser estudiats des d'una perspectiva històrica tenint en compte els diferents elements que directa o indirectament recolzaven aquesta construcció identitària.⁸⁰

Serà entre mitjan segle XIX i el primer terç del segle XX quan millor s'observe el fenomen de construcció nacional tant espanyola com catalana. En aquest eix destaca però, la fase restauracionista que, en paraules de Ferran Archilés, es convertirà en un moment complex a causa de la varietat d'aspectes involucrats en la manera com s'imagina la comunitat.⁸¹ En l'Espanya finisecular, la construcció de la identitat es va fer sobre un model cultural basat al menys en aquests trets: la llengua castellana i l'argument historicista. El castellà s'havia erigit en instrument únic de la política i

⁷⁹ D'entre altres destaquem algunes de les obres emprades per a la realització d'aquest apartat: AVIÑOÀ, X.: “Música i Cultura popula...”, *art. cit.*; “Sociedades musicales y modernidad...”, *art. cit.*, pp. 277-286. MARFANY, J.L.L.: “Al damunt dels nostres cants...”: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle”, *Recerques*, 19, Barcelona, Curial, 1987, pp. 85-113. CARBONELL, J.: “Los coros de Clavé...”, *art. cit.*; (coord.): *Els orígens de les...*, *op. cit.*; *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*. NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesi doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 2005. També hi ha altres autors fora de l'àmbit català que han aplicat semblant metodologia a les seues investigacions: PIÑEIRO, J.M.: “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX”, *Historia actual On-Line*, 5, 2004, [revista en línia], <http://www.hapress.com/haol.php?a=n05a01>, pp. 1-17. CASARES, E. i ALONSO, C. (coord.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995. HENRY, P.: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1969. DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-century music*, Berkeley, University of California Press, 1989. TREITLER, L.: *Music and the historical imagination* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989. APPLGATE, C.: “How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century”, *19th-Century Music XXI*, 3, 1998, pp. 274-296; “Music in Place: Perspectives on Art Culture in Nineteenth-Century Germany”, a BLACKBOURN, D. i RETALLACK, J. (eds.): *Localism, Landscape, and the Ambiguities of Place. German-Speaking Central Europe, 1860-1930*, University of Toronto Press, 2007, pp. 39-59. APPLGATE, C. i POTTER, P. (eds.): *Music and german national identity*, Chicago University of Chicago Press, 2002. RICHARDS, J.: *Imperialism and music: Britain, 1876-1953*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

⁸⁰ ANDERSON, B.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

⁸¹ ARCHILÉS, F.: “¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c.1920)”, a MORENO, J. (ed.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 127-151, p. 130.

l'administració, consolidant-se aleshores com a llengua de prestigi.⁸² En el camp del cant coral, sens dubte, l'idioma ocupà un lloc cabdal a l'hora de plasmar les reivindicacions nacionals en una esfera pública que a través de la sociabilitat i l'oci modern reforçaria els imaginaris nacionals.⁸³ En aquest sentit, el llenguatge musical basaria el seu potencial en el fet que pot transmetre sensacions que van més enllà de la bellesa estètica dels sons i la composició, i que s'apropen a sentiments de pertinença a diferents ideologies desenvolupades en el devindre del segle XIX.

La música com veurem, tenia potencial i no va romandre al marge de l'eclosió d'un nou escenari social i polític que beu en gran mesura del moviment romàntic i de la seua exaltació de la llibertat i la individualitat. Alhora però, el Romanticisme cercarà en el passat l'essència o ànima dels pobles per nodrir una nova visió de la nacionalitat més en sintonia amb la nova classe hegemònica burgesa i els seus principis liberals.⁸⁴ En aquest context comencen a proliferar les escoles nacionals de música que utilitzen determinats instruments i combinacions rítmiques per tal de recrear ambients propis. És per aquest motiu, pel potencial de l'art musical a l'hora de transmetre sentiments que van més allà d'allò purament estètic -més encara quan aquest va acompanyat de la paraula- perquè el cant coral es convertirà a Catalunya en el canal més efectiu per a la transmissió del nacionalisme que comença a entreveure's.

En paraules de Joan Lluís Marfany, el catalanisme finisecular fou un moviment del qual no sols l'estratègia, sinó també l'objectiu fonamental era la recatalanització, o la descastellanització com apunta l'autor, de la pròpia societat en tots els aspectes de la seua existència.⁸⁵ Així, en la conjuntura restauracionista on el castellà consituïa la llegua de prestigi, cantar en català era una forma d'activitat política. No només constitueix per tant, una comunió amb els orígens i un intent per difondre un repertori propi, sinó que assolix el fet d'acte polític, de lluita del catalanisme, i com a tal serà emprada pels diferents partits que ho pregonen.

Amb tot, el cant coral no s'emprarà solament com a instrument de la ideologia nacionalista catalana o d'aquella que exhibeixen altres territoris d'Espanya, sinó que també es mostra efectiu com a fenomen associatiu capaç de crear una consciència

⁸² ARCHILÉS, F. i MARTÍ, M.: "La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola", *Afers*, 48, 2004, pp. 265-308, p. 273.

⁸³ ARCHILÉS, F.: "¿Experiencias de nación? ...", *op. cit.* p. 131. També a *Ibidem*, p. 272.

⁸⁴ NARVÁEZ, M.: *L'Orfeo Català, cant coral...*, *op. cit.*, p. 931.

⁸⁵ MARFANY, J.LL.: "Al damunt dels nostres ...", *art. cit.*, p. 100.

política. Entre aquelles societats que sorgiren amb aquesta finalitat destaquen els orfeons socialistes nascuts al si del PSOE i l'UGT de l'època. Des d'aquesta perspectiva els cors eren vists com una mena d'instruments educatius i moralitzadors, com un medi per avançar en l'emancipació de les consciències i com una via de progrés individual i col·lectiu.⁸⁶

Per tant, per a tenir una visió més acurada del fenomen coral i de les seues vessants socials i polítiques caldrà detindre's en les peculiaritats que mostren els cors socialistes i aquells que mostren un tarannà més identitari. Nogensmenys, realitzarem una anàlisi més detallada dels darrers perquè constituiran fins avui el gruix del moviment coral -no solament català sinó també gallec, valencià o basc per posar els exemples més significatius- i perquè esdevenen un dels factors que explicarien el fort arrelament de la ideologia nacionalista i regionalista entre les classes populars. A més a més, com que l'objectiu d'aquesta tesi és l'estudi amb profunditat del fenomen bandístic decimonònic, el moviment coral desenvolupat a instància privada és aquell que més s'assembla al funcionament de les bandes també deutores d'aquesta iniciativa i no tant de la portada a terme per la ideologia política.

- Els cors al servei del socialisme

“[...] sus canciones, saliendo a la calle, extendiéndose por minas y barriadas,
penetrando en hogares y lugares de reuniones populares,
se hacían carne y sangre de las masas y eran un medio eficaz de agitación
y de reagrupamiento de los trabajadores,
especialmente de la juventud.”
DOLORES IBÁRRURI⁸⁷

La historiografia així com la musicologia, no havien dedicat massa atenció a l'orfeonisme socialista fins a fa poques dècades. La raó estribaria en què des d'un punt

⁸⁶ NAGORE, M.: “Un aspecto del asociacionismo...”, *art. cit.*, pp. 223-224.

⁸⁷ IBÁRRURI, D.: *El único camino*, París, Editions Sociales, 1965, pp. 35-37, citat a GUEREÑA, J.L.: “Les orphéons socialistes et leur répertoire au début du XXe siècle”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 112-127, p. 118.

de vista social i polític han estat eclipsats per les organitzacions obreres i sindicats, i des d'un punt de vista musical no semblen haver influït massa en l'estètica d'aquest art. Al mateix temps no hem d'oblidar que el socialisme seria un corrent minoritari en el mapa polític espanyol de finals del segle XIX.⁸⁸ Nogensmenys, l'anàlisi dels orfeons socialistes ens permet aprofundir en una constant decimonònica, i aquesta és la utilització conscientment dels cors com a medi per assolir objectius extramusicals: espirituals, socials, polítics, educatius, formatius, propagandístics, lúdics, etc Aquesta instrumentalització es palesa de manera molt clara sobretot en el Partit Socialista Obrer Espanyol de l'època.⁸⁹ És per la representativitat que assolixen aquesta mena d'orfeons perquè estudiarem el seu devindre. L'origen, així com la seua organització interna i el repertori que interpreten, ens seran útils alhora d'estendre l'anàlisi cap a altres formacions que també disposaran d'aquest element cultural al seu si.

Seria una errada apropar-se als orfeons socialistes amb la creença de poder-los aïllar de l'entitat a què pertanyen. Una errada perquè el fet de crear agrupacions corals de tarannà socialista s'emmarca en un projecte cultural més ampli on trobem biblioteques, cooperatives, instrucció o edició periòdica entre d'altres, tot dintre de les anomenades Casa del Poble o Centre Obrer que constituïrien un ampli espai de sociabilitat obrera militant. Per tant, l'existència d'Orfeons Socialistes no s'ha de deslligar de la gènesi de les associacions obreres i del paper de la cançó i del himne com a pràctiques culturals populars.⁹⁰ Tot plegat volia imitar allò que de nou presentava la II Internacional i que es traduïa en la preocupació per intervindre en l'oci i la cultura dels membres de les diferents organitzacions obreres amb la finalitat de difondre una identitat política alhora que es controlaven els seus efectius.

La implantació dels nous models culturals socialistes facilitarà la creació de les entitats més representatives d'aquests com eren els orfeons. A Espanya, en primer lloc ho faran a Bilbao. Aquesta ciutat minera del País Basc serà capdavantera en integrar un orfeó en el recent partit socialista, l'any 1891. Un any abans, una vaga minera havia mobilitzat els principals nuclis obrers bilbaïns fent notòria la necessitat d'organitzar i polititzar aquesta reacció així com d'estendre de la manera més clara possible els

⁸⁸ RALLE, M.: "*Que el deleite sea provechoso, instructivo...* Sociedades corales y rituales obreros hasta 1910", a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les...*, op. cit., p. 95.

⁸⁹ NAGORE, M.: *La revolución coral...*, op. cit., pp. 97-99. L'autora dedica un apartat que titula: "Orfeones y política" on s'esbossen els trets principals d'aquesta relació, sobretot pel que fa al socialisme espanyol de l'època.

⁹⁰ GUEREÑA, J.L.: "La formación de los orfeones socialistas" a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les...*, op. cit., pp. 83- 94, p. 84.

postulats socialistes arreu. Els orfeons responien a aquesta mancança oferint una plataforma on enquadrar els obrers i dotar-los d'uns elements culturals comuns.

Amb aquestes premisses, l'any 1891 es documenta la primera actuació preparada de l'orfeó socialista de Bilbao acompanyat de la banda de música Santa Cecilia. Aquesta dada, tot i que pot semblar anecdòtica, ens fa detindre's en un aspecte que caracteritzarà aquestes entitats: la preocupació per realitzar concerts musicalment correctes. El fet que les actuacions s'acompanyen d'instrumentació revela aquesta preocupació, que esdevindrà constant al llarg de la trajectòria coral bilbaïna. Al mateix temps, la presència de la banda significarà que l'orfeó no tindrà a Bilbao exclusivament un rol mobilitzador, sinó que també tindrà present la instrucció i cultura musical de què calia dotar els obrers.⁹¹

Seguint l'estel de l'orfeó socialista de Bilbao, i basant-se també en els seus objectius educatius i polítics, apareixeran cors adscrits al PSOE en aquelles zones on el socialisme estarà més fortament establert com podien ser Madrid, Astúries, les dues Castelles o la província d'Alacant en nuclis industrials com Alcoi o Elx. Al respecte, Jean-Louis Guereña ha elaborat mitjançant les referències en la premsa i en les publicacions periòdiques del partit com ara *La Aurora Social*, *El Socialista* o *La Lucha de Clases* d'entre altres, un llistat dels orfeons socialistes fundats a Espanya.⁹² Del llistat sobreix el fet que la quasi totalitat d'ells estan creats en els anys que van des de la fundació del PSOE en 1879 fins a 1910, quan per primera vegada un socialista, Pablo Iglesias, va ser elegit diputat. Aquest fet demostra d'una banda, la forta implantació de la pràctica musical coral abans fins i tot que el PSOE passara a formar part d'un govern de la Restauració i per tant fos més visible en la política decimonònica; i d'altra, el creixement en la primera dècada del segle XX de diferents mecanismes d'oci -el cine o els esports- que eclipsarien les tradicionals formes d'esplai com eren els cors. Tot i això, no hem de pensar en una acceptació general dels cors dintre del socialisme espanyol, perquè per exemple a Santander, l'any 1901, el periòdic de l'agrupació socialista veia en l'organització dels cors populars una distracció de la tasca fonamental dels obrers.⁹³

⁹¹ RALLE, M.: "L'orphéonisme socialiste dans la zone de Bilbao (1890-1910)", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 128-140, p. 131.

⁹² Cfr. Annex: GUEREÑA, J.L.: "Los orfeones socialistas", a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les...*, op. cit., pp. 238-240.

⁹³ *La voz del Pueblo*, Santander, 23/03/1901, citat a RALLE, M.: "Que el deleite sea provechoso...", op. cit., p. 98

Arribats a aquest punt i després d'haver estudiat els cors claverians podem pensar que tant les formacions ideades per Clavé com aquelles pertanyents als grups socialistes s'assemblaven. I efectivament ho feien en un tret, el de proporcionar a l'obrer un oci saludable que a més l'instruïa i li permetria crear-se una consciència de classe. Ací però, acabarien les semblances amb les primeres propostes corals catalanes. Les diferències més notòries raïen en l'interés dels orfeons per dotar els seus membres d'uns coneixements musicals que aconseguien portant com a director a un músic professional que solia ser també director de la banda municipal de la localitat.⁹⁴ Una altra de les diferències amb les corals d'esperit claverià es pot trobar en el fet que els orfeons socialistes es definien abans de res com a instruments de propaganda del partit esdevenint clars enllaços político-educatius. De fet, per formar part d'aquestes agrupacions calia ser militant socialista. Euterpe per la seua banda fou acusada des del govern municipal de ser la veu dels corrents republicans de l'època, cosa que en cap cas va admetre; és més, es van idear diferents iniciatives perquè aquest lligam es diluïra. El repertori, així com els llocs i moments de les actuacions, determinats per les necessitats i projectes del partit, seran altres de les diferències.

Com a instruments de propaganda, els orfeons romanien a disposició dels espectacles socialistes. Així, tenien el paper de dinamitzar reunions, manifestacions, vagues, campanyes electorals, de preparar vetlades artístiques, de popularitzar consignes i himnes -i en un moment on l'analfabetisme era dominant en la població, la cançó esdevenia l'element més eficaç per propagar l'ideal socialista i l'esperança revolucionària-. Amb tot, les actuacions corals es feien amb motiu de les diferents festivitats socialistes com eren l'1 de maig o el 18 de març per l'aniversari de la Comuna de París. El repertori que s'interpretava en aquests actes estava compost per diferents himnes i cançons de temàtica revolucionària que aviat es van agrupar en llibres que cadascuna de les entitats socialistes editava per als seus propis militants i també per a la resta d'agrupacions, encetant així un interessant intercanvi de repertori entre totes elles. Les obres que podem trobar en aquestes execucions són, d'entre altres: *A la revolución*, *Los mártires de la Commune*, *La unión es la fuerza*, *Los proletarios*, *El triunfo de la urna*, etc.

Atenent als esmentats títols no resulta difícil esbrinar el seu contingut i per tant, la finalitat que es perseguia quan les triaven per interpretar en alguna actuació. La temàtica

⁹⁴ GUEREÑA, J.L.: "La formación de los orfeones...", *op. cit.*, p. 87.

és semblant a la poesia obrera d'aleshores i en ella podem trobar un vocabulari que remet al dualisme moral “obrers-burgesos”, “mal-bé”, “vell-nou”, “opressors-oprimits”. Com s'observa, la dicotomia passarà d'estar en el terreny social a situar-se en el de la moral. Altra temàtica desenvolupada en aquestes cançons és aquella que fa referència a la imminent revolució social i que emprà termes com ara “el día hermoso que cercano está”, “Ya está muy cerca el triunfo social”, “Las cadenas de los oprimidos prontamente se habrán de romper”, etc. En aquest sentit s'ha d'esmentar la forta empremta d'un vocabulari guerrer que anomena als proletaris “soldats de la idea” i que emprà constantment els verbs “véncer”, “morir”, “abatre”, “demolir”, etc. Tanmateix però, hem de tenir en compte també la utilització de consignes democràtiques com la referència a les urnes, i les sempre corejades “emancipació”, “revolució” i “unió”.⁹⁵ Totes les consignes que formen part de la cultura política socialista seran popularitzades com veiem pels orfeons, cosa que explica el seu estret lligam, el rol com a instrument de propaganda alhora que accentua les diferències amb els cors claverians.

De l'ampli repertori mostrat, hi haurà dos himnes que es convertiran en imprescindibles en els diferents actes del partit socialista: *La Marsellesa* i *La Internacional* i que mereixen una consideració a part. Pel que fa a *La Marsellesa*, des que s'emprà en la Revolució Francesa, havia estat considerada l'himne revolucionari per excel·lència ja que era el símbol de la unitat del poble per la seua llibertat envers la tirania. Així, fou adoptat pel moviment obrer internacional com a signe de renaixença i alliberament de l'opressió proletària i, per tant, va estar interpretada a Espanya pels cors socialistes. En desembre de 1900, però, amb motiu del començament del nou segle XX a Bilbao es portà a terme la iniciativa de canviar-li la lletra a *La Marsellesa*; d'aquesta manera es substituïren les estrofes bel·licosos per altres d'un tarannà més pacifista que convertiren l'himne de Rouget de Lisle en *La Marsellesa de la Paz*.⁹⁶

L'altra peça musical que es convertiria en el segle XIX en l'himne del moviment obrer serà *La Internacional*. L'origen d'aquesta peça musical data de 1888 quan un dels organitzadors de la *La Lyre des Travailleurs* de Lille va voler ampliar el repertori de la seua agrupació i encomanà al compositor Pierre Degeyter que posara música a un vers

⁹⁵ GUEREÑA, J.L.: “Les orphéons socialistes et leur répertoire au début du XXe siècle”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 112-127, p. 126.

⁹⁶ PRIETO, I.: *De mi vida: recuerdos, estampas, siluetas, sombras*, México, Oasis, 1968, p. 283. Una estrofa d'aquest himne serà “¡Arriba proletarios que es vuestro el porvenir. Sigamos adelante, sigamos pues que el triunfo vendrá al fin!” que contrasta amb la tornada de l'original *Marsellesa*: “Aux armes, citoyens, Formez vos bataillons, Marchons, marchons! Qu'un sang impur Abreuve nos sillons!”

de Pottier que apareixia en Cantos Revolucionarios titulat La Internacional. La música encarregada havia de tenir un ritme viu i captivador, apta per tant per insuflar ànim als obrers. L'èxit d'aquesta composició s'estengué aviat a tot França. En 1892, la II Internacional la popularitzarà i l'adoptarà com a himne, un himne que penetra a Espanya mitjançant les relacions existents entre el Partit Ouvrier Français i el PSOE. En el Congrès de Lille celebrat en 1896 -un any on *La Internacional* ja havia estat encimbellada no solament com a himne de l'esmentada organització internacional, sinó com a himne de tots els treballadors del món- entre els dos-cents participants que l'entonaren es trobaven Pablo Iglesias i Casimiro Muñoz pel PSOE i Antonio García Quejido per la UGT. Jean-Louis Guereña afirma que seria aquesta la primera vegada que els delegats espanyols l'escoltarien i que per tant, arribats a Espanya s'esforçaren en difondre-la per totes les agrupacions obreres. Des 1899 ja es podia trobar en *Himnos Socialistas*, una recopilació musical elaborada per l'orfeó socialista bilbaí.⁹⁷

Com s'observa doncs, cap als inicis del segle XX, *La Marsellesa de la Paz* i *La Internacional* s'imposen dintre del moviment socialista espanyol com a cants de referència, com a elements identitaris del patrimoni col·lectiu. El fet que en totes les festivitats del partit es canten aquestes peces propagarà la seua lletra i música, i aviat els cors quedaran arraconats en la seua funció de propaganda del socialisme perquè apareixerà el cant espontani dels afiliats que farà innecesària la participació dels orfeons. Alhora també, les polítiques educatives milloraven i l'analfabetisme minvava entre els espanyols i per tant, els socialistes ja no comptaven solament amb el cant per propagar els seus principis sinó també amb butlletins i publicacions periòdiques, així com amb els cada vegada més freqüents *meetings* polítics. Tot plegat, arraconaria els orfeons dintre les agrupacions. Les noves modalitats d'oci sorgides al període restauracionista, com hem comentat, també facilitarien la dispersió dels afiliats cap a un altre tipus d'entreteniment més modern.

⁹⁷ GUEREÑA, J.L.: "La formación de los orfeones...", *op. cit.*, p. 90.

- Els cors al servei del nacionalisme

“Si queremos que Cataluña nos escuche, que venga a nosotros... tenemos que darle arte propio, médula de sus huesos: arte catalán.”

LLUÍS MILLET, fundador de l'Orfeó Català.⁹⁸

Com bé diu Joan Lluís Marfany, cantar a cor és una de les maneres més eficaces de galvanització política col·lectiva. Amb tot, poques vegades en el cant coral s'evidencia una importància tan central en l'emergència, formació i difusió d'una ideologia com en el cas del nacionalisme català:

“Gracias a la educación del pueblo catalán ha podido hacerse esto, que sería poco menos que imposible en cualquier otra región de España. Se ha podido propagar una ideología política cantando; se ha podido sustituir el club con el salón de conciertos y la tribuna con la butaca y lo que era doctrina de personas cultas nada más, ha pasado a ser credo de las masas. Donde no hay persuasión, hay fe. No se puede hacer más con el divino arte.”⁹⁹

En aquest sentit hem de recordar que Barcelona seria la primera seu on els cors es deslligaren d'institucions com ara el teatre o les capelles eclesiàstiques que els mantenien sempre a expenses d'una agrupació instrumental. Els conreu d'aquest model coral a Barcelona per part de Clavé i d'altres músics com els germans Tolosa, i el seu fort arrelament en la societat catalana explica la importància que aviat tindria en eixe moviment de recatalanització dut a terme en l'època restauracionista. Tanmateix com veurem, no totes les societats corals catalanes exhibiren una empremta nacionalista, així en el segle XIX conviuran al territori orfeons socialistes, altres claverians i per consegüent amb una voluntat més redemptora de l'obrer que no pas identitària, i altres on es mostraran amb força els trets nacionals, com serà el cas paradigmàtic de l'Orfeó Català. Així, els cors de Clavé responeren a un caràcter més social, obrer i republicà, amb un marcat tarannà “espanyolista”, mentre que el paradigmàtic Orfeó Català es convertiria en la insígnia del sector més acomodat, culte conservador i catalanista del

⁹⁸ Lluís Millet citat a LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico...*, op. cit., p. 70.

⁹⁹ *Heraldo de Madrid*, principi de 1900, citat a MARFANY, J.LL.: “Al damunt dels nostres...”, art. cit., p. 85.

moment. En funció doncs del context social i polític que es vivia en la Catalunya d'aleshores, primarien unes opcions o unes altres.¹⁰⁰

Com que ja ens hem detingut en l'esbós dels cors claverians, destacarem tot seguit els trets que caracteritzaren els cors que recolzaren el nacionalisme català. En primer lloc cal contextualitzar-los dintre de l'eclosió romàntica del segle XIX, que preconitzava a més de la individualitat de l'artista, una mirada cap al passat, cap a l'ànima del poble que en aquest cas s'intentava representar a través de la música. Seguint aquests paràmetres els compositors s'involucren en el projecte de nacionalització musical emprant determinades escales i combinacions rítmiques com a "leitmotiv" així com instruments característics dels temes i folklore popular que combinats o simulats en la composició i l'harmonia aporten un efecte i color ètnic."¹⁰¹

Nogensmenys, serà la música vocal, per la presència de la paraula i un aprenentatge no massa exigent, aquella que millor s'adaptarà a la nova ideologia nacionalista que resorgirà a Catalunya sobretot en l'època restauracionista. En aquest context l'Orfeó Català es concep com un element que dóna continuïtat a la recuperació de la identitat catalana que arranca de la Renaixença i que aviat posa en marxa la valoració de la llengua, la música, la literatura i l'art en general, de Catalunya.¹⁰²

Al mateix temps que s'enlairava un nacionalisme de caire cultural, també es posava en marxa un nacionalisme polític. Aquest estava dirigit per organitzacions polítiques com la Unió Catalanista o la Lliga Regionalista que asseguraren la defensa dels interessos de la cada vegada més poderosa burgesia industrial catalana que necessitava una representació política idònia en un escenari restauracionista que li era poc propici.¹⁰³ Aquestes associacions es nodrien no obstant, del pensament derivat de la Renaixença que un ampli sector de la societat catalana assumia.¹⁰⁴ En aquest moment d'auge catalanista es configuraren dues línies ideològiques: l'esquerrana representada per Valentí Almirall que aviat perdria influència i restaria marginal, front a la línia conservadora amb què combreguen els nuclis més actius, agrupats a l'entorn del periòdic *La Renaixença*, a *La Lliga de Catalunya* i al *Centre Escolar Catalanista*. En aquest darrer militaven molts joves universitaris que s'havien proposat el foment de

¹⁰⁰ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art. cit.*, p. 496.

¹⁰¹ NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral...*, *op. cit.*, p. 931.

¹⁰² *Ibidem*, p. 933.

¹⁰³ CARBONELL, J.: "El cant coral" a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música catalana, Valenciana i balear*. Del Romanticisme al Nacionalisme, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 147-186, p. 176.

¹⁰⁴ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art. cit.*, p. 495.

l'actuació catalanista en tots els àmbits de la vida, personals i cívics. És ací on trobem Lluís Millet i Amadeu Vives.¹⁰⁵

La nova entitat musical responia als objectius dels grups catalanistes que en aquell any fundaren la Unió Catalanista per tal d'agrupar totes aquelles associacions i personalitats que defensaren l'ideal comú del catalanisme que es concretaria un any més tard en les Bases de Manresa.¹⁰⁶ D'aquesta manera, entre les finalitats més bàsiques de l'Orfeó trobem les de:

“(crear) un Orfeón bien instruido en el arte musical para cantar con perfección toda clase de composiciones corales. Su finalidad esencial es la de fomentar la música catalana, y también alguna que no lo sea, siempre que con ella se puedan dar a conocer bellezas artísticas que tengan relación directa con la nuestra.”¹⁰⁷

Aquesta funció de foment de la música catalana s'observarà en els concerts realitzats per l'entitat. En ells s'interpretaven obres d'autors catalans que s'inspiraven en la música pròpia. L'objectiu consistia a subratllar la peculiaritat artística del territori enfront del cosmopolitisme que amb l'òpera italiana i amb la música simfònica dels autors centreeuropeus s'havia imposat en el repertori de les agrupacions musicals decimonòniques. El fet que aquesta agrupació siga un cor li afegia a aquest objectiu el valor de la paraula. Així ho especificava la crítica d'un concert de *La Veu de Catalunya* en la darrera dècada del segle XIX:

“... Una circumstància contribuí a fer encara més notable el concert del diumenge, i és la de que per primera vegada es presentava al públic un programa de concert compost exclusivament d'obres d'autors catalans, inspirades en la música popular de nostre país. Aquesta tendència que ha començat a posar de relleu l'Orfeó Català, és en el terreny musical una aplicació dels principis particularistes que en les ciències i en les arts dominen, per una feliç reacció contra el cosmopolitisme. Als que pretenen que l'art és universal se'ls hi pot oposar l'opinió del mestre Millet, el reputat pintor francès de geni indiscutible, qui solia dir que “la pretensió de l'artista a ésser universal amagava sempre la impotència d'ésser conegut a casa seva” un aplauso entusiasta a l'Orfeó Català.”¹⁰⁸

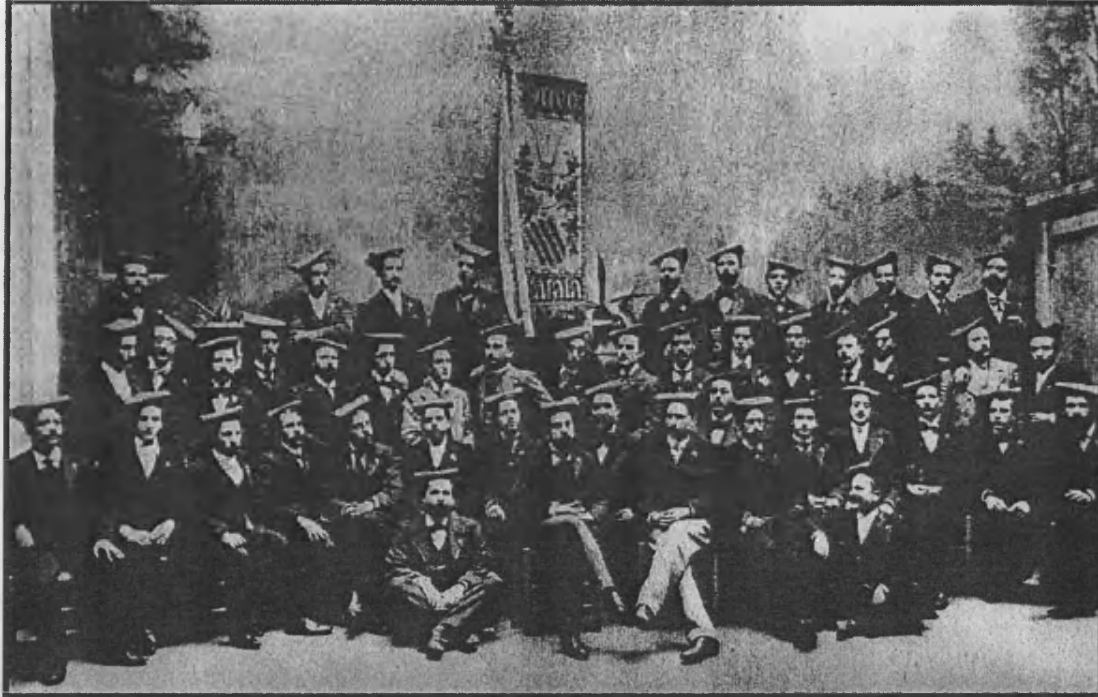
¹⁰⁵ NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral...*, op. cit., p. 61. Aquesta tesi constitueix una molt bona anàlisi del devindre històric de la institució que estem analitzant a partir de la seua vessant més política. No obstant això, nosaltres ens centrarem en aquest punt en els seus primers passos ocorreguts durant l'última dècada del segle XIX.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁷ GARCIA, M.: *Luis Millet, cantaire de Catalunya*, Barcelona, Destino, 1951, p. 115 citat a BAGÜÉS, J.: “El coralismo en España...”, op. cit., p. 185.

¹⁰⁸ “Concert de l'Orfeó Català”, *La Veu de Catalunya*, 07/08/1892, citat a NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral...*, op. cit., p. 63.

La forta aposta de l'entitat per la recuperació del patrimoni i folklore nacional s'evidencia gràficament en la següent fotografia que mostra els membres masculins de l'Orfeó amb la característica barretina:



FONT: CARBONELL, J.: "El cant coral" a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Del Romanticisme al Nacionalisme, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 147-186, p. 177.

La major part de les persones que formaven aquest grup pertanyien a la classe mitjana, i es dedicaven a ser dependents en botigues i treballadors artesans alhora que exhibien una certa cultura i afició musical, i una ideologia religiosa i conservadora -convé assenyalar que bona part dels socis protectors de l'Orfeó també ho serien després de la Lliga Regionalista-. En 1895, la visita de la Capella Nacional Russa formada per homes, dones i xiquets, contribuirà a la formació de les seccions de xiquets (1895) i senyoretes (1896), dirigides per Joan Gay la primera, i per Emerenciana Wehrle i Josep Lapeyra, la segona. En pocs mesos les tres seccions van assajar plegades, esdevenint un cor mixt, capaç d'interpretar la música polifònica dels segles XVI i XVII, i també les grans obres del repertori simfònic universal, gràcies a la formació vocal i de solfeig, que s'hi impartia.¹⁰⁹ Sols aquesta incorporació de xiquets i dones -que juntament amb els

¹⁰⁹ NARVÁEZ, M.: *L'Orfeó Català, cant coral...*, op. cit., p. 934.

homes oferien un complet ventall de veus- expliquen el fet que el 30 de març de 1900 s'estrenara la *Novena Simfonia* de Beethoven sencera en el decurs dels concerts de Quaresma que dirigia Antoni Nicolau, fins aleshores inèdita a Barcelona per manca d'un cor capacitat.¹¹⁰ Millet i Vives, tot i declarar l'Orfeó Català hereu dels cors claverians van voler superar la mancança musical educativa que tenien aquests i que ben bé coneixien perquè Lluís Millet havia estat director de la Lira de Sant Cugat del Vallés, una entitat coral fundada a imatge de La Fraternitat. Així, l'ensenyament del solfeig constituïria un pilar clau en la quotidianeïtat d'aquesta agrupació musical com posteriorment ho mostrarien els èxits del repertori interpretats. En el plànol ideològic també es produiria un trencament entre l'Orfeó Català i els cors de Clavé quan els primers s'erigiren com hem vist en un referent del catalanisme i els darrers continuaren fent-ho com a proposta moralitzadora per a la classe obrera.

Amb tot, on millor s'estudia la relació que existeix entre el corrent identitari català i l'Orfeó, és en el repertori que aquest interpretà. D'una banda es conrearen himnes com ara el de l'entitat, *El cant de la senyera* compost per Lluís Millet amb lletra del poeta Joan Maragall en 1896 i el d'*Els segadors*, una cançó popular harmonitzada que gràcies a l'ús que l'Orfeó Català va fer es convertiria en l'himne de Catalunya. A força d'interpretar-lo al final de cada actuació assolirà el valor simbòlic d'expressió col·lectiva.¹¹¹ De la mateixa manera la institució també s'interessà pel conreu d'un patrimoni tradicional de tipus folklorista. En aquest sentit, l'Orfeó interpretava cançons populars arranjades per a cor com ara: *El rossinyol*, *La dama d'Aragó* o *L'estudiant de Vic* d'entre altres, que aglutinaven una funció pedagògica i de conscienciació nacional. Si ens fixem en el repertori propi dels cors de Clavé, les diferències resulten paleses de seguida. El *¡Gloria a España!* creat per Clavé en 1863 faria les funcions d'himne de l'entitat, a la qual cosa s'ha d'afegir la traducció que es faria de *La Marsellesa* en 1871 per a ser cantada en les diferents actuacions que es realitzaven. Pel que fa a *Els segadors*, fins i tot els cors claverians es mostrarien contràries a la seua interpretació com a himne nacional més enllà de la seua consideració de cançó popular.

El fet que els cors de Clavé rebutjaren el formar part del valor en alça del moment en el medi cultural i artístic com era el del nacionalisme, els va decol·locar del

¹¹⁰ CARBONELL, J.: "El cant coral", *op. cit.*, p. 178.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 178. ARTÍS, P.: *El cant coral...*, *op. cit.*, p. 53. Per aprofundir en la gènesi i difusió d'*Els Segadors* com a himne de Catalunya cal veure MASSOT, J., PUEYO, J. i MARTORELL, O.: *Els Segadors. Himne nacional de Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993.

panorama cultural català de fi de segle.¹¹² Amb tot, una escissió d'aquest moviment coral, la Catalunya Nova d'Enric Morera sí que tingué en compte aquesta realitat i incorporà al repertori *Els segadors*; d'aquesta manera, el futur himne ja no era exclusiu de l'Orfeó. Aquest fet però, obriria un fort enfrontament entre les societats claverianes que provocaria el seu desgast. La negativa doncs, d'un ampli sector dels cors claverians a incloure's en el corrent catalanista que imperava hores d'ara en el context social, polític i artístic de Catalunya, els va excloure de la seua vida cultural revaloritzant l'Orfeó Català:

“[...] els fou negatiu no acceptar el catalanisme i també ho fou el conflicte que se'n derivà. Es posà en evidència el mal ambient entre una i una altra tendència coral, que també foren tendències polítiques, i això féu que el públic i l'opinió pública en general prengué partit. Amb el seu tancament els Cors de Clavé varen aconseguir que *Els segadors* fos pràcticament exclusiu de l'Orfeó Català.”¹¹³

A l'hora d'estudiar el repertori de l'Orfeó Català no hem d'oblidar les referències constants a la música religiosa i la música instrumental dels grans compositors d'arreu. El fet que Millet fóra un home místic explicaria que la institució interpretara sovint música de carire religiós, fins al punt que en l'arxiu les partitures preparades per a cor d'aquest tipus superaven a aquelles que hi havia de música catalana.¹¹⁴ Pel que fa a la música instrumental de compositors que no eren catalans es destaca la presència de mestres romàntics com ara Wagner o Beethoven que obligaran l'Orfeó a esforçar-se per portar a terme un repertori no exent de dificultat. A l'hora hauran de recolzar les seues actuacions amb les orquestres i grups de cambra que com hem vist en l'anterior apartat comencen a proliferar aleshores.

La definitiva maduresa corporativa i la consolidació institucional es va veure entrebancada en els primers anys pel constant canvi d'estatges on poder assatjar i realitzar concerts. En 1908 seria finalment quan Domènech i Montaner acabava les obres del Palau de la Música Catalana, seu de l'Orfeó, que havien estat possible gràcies a l'entusiasme col·lectiu de la burgesia catalana del moment. La decoració d'aquest edifici constitueix al nostre parer tota una declaració d'intencions d'aquesta entitat coral. No ens endinsarem en els trets arquitectònics i decoratius però, és important

¹¹² CARBONELL, J.: “Els cors de Clavé i *Els segadors* entre 1892-1936. Contribució a l'estudi sobre la consciència d'himne nacional de Catalunya” a AVIÑOÀ, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell, op. cit.*, pp. 171-188, p. 175.

¹¹³ *Ibidem*, p. 181.

¹¹⁴ CARBONELL, J.: “El cant coral”, *op. cit.*, p. 178.

assenyalar la presència de tres figures claus en l'escenari de la Sala de Concerts del Palau: Clavé, Beethoven i una al·legoria de la *Cavalcada de les Valquíries* de Wagner. La música catalana i l'inici del cant coral, la música del mestre més internacional i la d'aquell que entenia la composició com una búsqueda de les arrels pròpies, es donen la mà en aquest escenari. L'esmentat simbolisme es veurà refermat en l'acte inaugural de l'edifici. No en va, els primers cants que ressonaren en la nova seu social serien: “*El cant de la senyera*, de Millet (voluntat d’afirmació), *Els xiquets de Valls*, de Clavé (l’arrel poderosa i profunda), *La Mare de Déu*, de Nicolau (explicitació de la nova estètica) i l’*Al·leluia* de *El Messies* de Handel (acció de gràcies i obertura a la universalitat). Convertit el repertori en tot un programa d’acció.”¹¹⁵

Aquest projecte que començà a perfilar-se en 1888 després de l'evident daltbaix dels cors de Clavé, arribaria a ser peça fonamental del catalanisme polític esbossat en les Bases de Manresa de 1892. L'Orfeó Català rebrà així l'influxe de la Renaixença i alhora es convertirà en una mena de plataforma política on tindran cabuda les aspiracions del nacionalisme de caire conservador com el que porta a terme la Lliga, vinculada a l'Orfeó pels socis i per la seua participació en els diferents actes que realitza el partit. Amb tot, serà arran del repertori que hem assenyalat en els anteriors paràgrafs, quan més s'evidencie l'interés de Millet per la defensa d'allò propi, sense oblidar però, la vocació internacionalista de la música. Tot plegat, aquesta societat coral servirà per popularitzar una sèrie de postulats polítics que impregnaren la vida pública catalana a finals del segle XIX i principi del segle XX. És per això, perquè el dirigent de la Lliga Francesc Cambó pronunciaria les següents paraules a la mort de Millet en desembre de 1941:

“L'Orfeó Català és un miracle, potser el més gran miracle del Renaixement català. El patriotisme català va crear-lo i sostenir-lo i l'Orfeó va estendre i purificar el patriotisme català. [...] I la seva religió, la d'En Millet i dels seus cantaires, era l'amor a Catalunya.”¹¹⁶

¹¹⁵ ARTÍS, P.: “Els precedents, naixement i primers moments d’existència de l’Orfeó Català”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les..., op. cit.*, pp. 63-70, p. 69.

¹¹⁶ CAMBÓ, F.: *Meditacions: Dietari*, Barcelona, Alpha, 1982, p. 1.020.

L'EXPANSIÓ DEL CANT CORAL

El moviment coral nascut a Catalunya va materialitzar-se en dues corrents a les quals hem al·ludit en els anteriors apartats: els primerencs cors claverians que tenien per objectiu proporcionar un oci sa als obrers i aquells que eren emprats per diferents cultures polítiques com podien ser la socialista o la nacionalista per recolzar el seu missatge. Aviat aquestes dues corrents corals no es limitarien a la ciutat de Barcelona, sinó que s'estendrien arreu de Catalunya i de l'Estat. En aquest apartat estudiarem breument de quina manera es realitzà eixa expansió alhora que repasarem l'arrelament que ha tingut el moviment coral en els diferents territoris espanyols. En ells es pot observar com en un primer moment els cors de tipus claverians serien els dominants però, a mesura que avance el segle i sorgisquen els corrents nacionalistes, els trets que predominarien en els cors serien aquells que difonien el folklore primigeni en la llengua autòctona del territori.

Els primers indrets per on es difondria l'activitat coral de Clavé serien els pobles de les rodalies de Barcelona com Gràcia, Hostafrancs o Sant Andreu que avui constitueixen barris dintre de l'urb. La causa raïa en què aquests eren els pobles que en el segle XIX registraven un major fluxe d'habitants que anaven i tornaven de Barcelona. I això provocava a més, posseir unes condicions socials i culturals semblants a la capital; és a dir, comptaven amb importants centres industrials i amb l'existència de societats culturals musicals que afavorien el desenvolupament d'aquesta activitat.¹¹⁷ Pel que fa a l'expansió coral més enllà de la província de Barcelona s'ha de dir que Clavé no tenia un pla establert. Així, el desenvolupament coral es realitzà de manera desorganitzada i sense unes pautes prefixades. Tanmateix, el director de La Fraternitat sí que era conscient de la formació de corals que estava portant-se a terme i enviava repertoris adequats perquè pogueren funcionar. Així ho explicaria al *Eco de Euterpe*:

“En varios puntos del principado siguieron las tentativas más o menos afortunadas para secundar nuestro trabajo, a cuyo fin tuve que enviar música coreada a Sabadell, Olot, Mora de Ebro, Manresa San Justo Desvern, en 1855; y a Villanueva y la Geltrú, Prats de Llusanés, Figueras, Santa Coloma de Farnés, Pons y Tàrraga, en 1856. Como se ve, la afición a la música coral cundía ya por diversas comarcas catalanas aún cuando la formación de coros no hallase todavía la acogida que era de desear.”¹¹⁸

¹¹⁷ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 193.

¹¹⁸ CLAVÉ, J. A.: “Las sociedades corales en España”, *Eco de Euterpe*, 1867, p. 63 citat a *Ibidem*, p. 209.

Un dels fets que explicaria aquesta expansió són els viatges que els pioners cors de Clavé farien per Espanya. Jon Bagüés afirma que possiblement l'actuació d'aquestes formacions fora dels seus llocs d'origen siga la principal causa dels avanços i extensió en el nombre i qualitat de les entitats.¹¹⁹ El fet de promoure concursos musicals sobretot en les darreres dècades del segle XIX provoca que els cors hagen d'eixir del seu indret originari i siguen vistos en altres llocs on poden tenir semblants inquietuds culturals i musicals. Així, les ciutats més allunyades de Barcelona i que per tant no tenien el quotidià intercanvi de persones amb ella, van poder conèixer els cors claverians. Altres motius per viatjar són les visites i agermanaments que es realitzarien entre entitats corals de diferents ciutats una vegada que aquestes ja havien arrelat.

En el camp musical esdevé clau assenyalar el fet de viatjar, perquè és en aquesta activitat on es propaguen els models associatius on es conreat l'art. A més però, els viatges no han de ser estudiats només des d'aquest punt de vista instructiu, cal també assenyalar-los com a un element que permet representar la regió d'origen i exportar les seues singularitats en un exercici de recolzament identitari.¹²⁰ En aquest sentit, el juny de l'any 1863 seria la primera vegada que un cor català actuà fora del seu territori, a Madrid. El cor en qüestió era l'Euterpe de Clavé i la seua actuació a la ciutat constituïa tot un repte per al seu director, ja que era la primera volta que uns cors catalans acudien allí i això significava el reconeixement de la tasca duta a terme per aquestes agrupacions més enllà del seu públic.¹²¹ L'èxit fou absolut, el públic madrileny va respondre favorablement a la novetat que suposaven uns cors civils i la premsa de la ciutat, despreocupada fins aleshores de l'ambient coral català, es feu ressò de les actuacions dels cors. Com a exemple, el fet que els principals periòdics exalçaren la tasca social i cultural d'aquestes associacions. Jaume Carbonell recull al respecte la següent crítica periodística del diari *La Discusión*:

“[...] Muy prevenido se halla nuestro ánimo a favor de esta novedad artístico-social, por las noticias que de sus progresos recibíamos continuamente; pero quizás por la vez primera, la realidad ha superado lo que nosotros imaginábamos. Dejemos a otros tratar el asunto (que bien lo merece) desde el alto punto de vista de su trascendental influencia sobre la moralidad de las clases trabajadoras [...]. Nuestro objeto, mucho más modesto, se limita

¹¹⁹ BAGÜÉS, J.: “El coralismo en España...”, *op. cit.*, p. 196.

¹²⁰ NAGORE, M.: *La revolución coral...*, *op. cit.*, p. 92.

¹²¹ CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, *op. cit.*, pp. 300-301.

a considerar los coros del señor Clavé desde el punto de vista del arte, aunque evitando en lo posible el tecnicismo, para que nos puedan comprender todos.”¹²²

El concert de presentació d'Euterpe es realitzà en el Teatre de la Zarzuela i allí interpretaren les següents peces: *Invocación a Euterpe*, *Les flors de maig*, *Al mar*, *De bon matí*, *La verema*, *Los pescadors*, *Las galas del Cinca* i *Los néts dels almogàvers*. La major part d'aquestes obres s'interpretaren en català, fet que posava en evidència el fort compromís del món coral -també el representat per Clavé- en la recuperació cultural catalana que la Renaixença encetava. Al primer acte realitzat a Madrid acudiren personalitats del món cultural i musical entre els quals destaquen Barbieri, Arrieta i Gaztambide. Clavé rebé també la visita de la reina Isabel II i del rei. Aquest èxit dels cors claverians en els diferents concerts que es realitzaren durant els deu dies que romangueren a Madrid, va fer que els ploqueren ofertes per a desplaçar-se a altres indrets d'Espanya. El viatge havia complit doncs el seu objectiu: que l'obra realitzada es coneguera arreu, que es difonera al país una nova manera de conreu musical, i en última instància que a través del cant en català i de cançons tradicionals s'exportara un troç de “l'ànima catalana”.

Tanmateix, pel que fa a la crònica periodística del viatge a Madrid i a la valoració del propi Clavé a *El Metrónomo*, no fou un tema rellevant el matís identitari que arrossegaven. Aquest fet no ens deu estranyar perquè, com hem comentat abans, la tasca que volia acometre Clavé es centra en la vessant social dels cors i no pas en la identitària. Nogensmenys, el repertori estigué plagat de peces amb les quals s'aconseguia presentar diferenciada Catalunya. Aquest aspecte identitari però, assolirà sens dubte el seu grau màxim a partir de la creació de l'Orfeó Català on música i patriotisme esdevenen una simbiosi inextricable. L'objectiu de l'agrupació, explícit en els seus estatuts fundacionals, era el de promoure el cant i la cultura catalana, cosa que s'assoliria més enllà del propi territori en les diferents expedicions realitzades per l'Orfeó pertot arreu.

En aquest sentit els estudis revelen com els cors claverians s'esteneren majoritàriament per les ciutats que presentaven trets comuns a la Barcelona decimonònica com era l'ample teixit industrial i una incipient cultura obrera d'oci desenvolupada al caliu d'aquest moviment. A més a més, el fet que la tipologia dels

¹²² Reproduït al *Eco de Euterpe*, núm. 192, 24/06/1862, pp. 50-51, citat a CARBONELL, J.: *Josep Anselm Clavé...*, op. cit., p. 302.

esmentats cors relegara a un segon plànol l'ensenyament musical, propiciava el seu desenvolupament amb facilitat. En el cas d'aquells cors que s'empraven com a instrument útil per recolzar determinades cultures polítiques, la difusió es va fer de manera diferent. En el cas dels orfeons socialistes com hem vist, serien les diferents agrupacions polítiques les que se'n farien càrrec de tenir o no un grup coral en marxa que possibilitara una major cohesió de classe i una major cultura als obrers que hi pertanyien. Pel que fa als cors que esdeveniren un potent element d'afirmació d'una identitat pròpia diferenciada, aquest arrelaran en aquells territoris que deixaven entreveure, amb més o menys força, una tradició regional o nacional com era el cas de Catalunya.¹²³ Així, en la radiografia de l'associacionisme coral decimonònic es constata que a més de la capdavantera Catalunya, hi ha altres llocs on també podem trobar una forta empremta coral com són el País Basc, Galícia o el País Valencià. Territoris tots ells que aleshores exhibiden una tradició identitària creixent.

Excedeix l'objecte de la nostra tesi oferir una acurada anàlisi del funcionament de les diferents tipologies corals arreu. Som conscients però, que obviant aquesta difusió menysprearíem un important tipus d'associacionisme que en moltes ciutats precedirà a altres agrupacions dedicades al conreu musical com són les bandes i orquestres. En elles deixaria una empremta no sols organitzativa sinó també adobaria el terreny de l'ensenyament musical i del gust musical per nous repertoris permetent així que aquestes agrupacions es desenvoluparen damunt de fermes bases. Aleshores ens limitarem a fer un breu repàs pels diferents territoris on més arrelà el moviment coral i on per tant existeixen més estudis, i esbrinarem quina ha estat la fórmula coral més desenvolupada: la vessant moral i obrerista claveriana o l'educativa i identitària de l'Orfeó Català.

- Andalusia

Com en bona part del país, a Andalusia les societats corals començaren a sorgir quan es despertava l'esperit associatiu de la burgesia i les classes populars. Això ocorria no obstant, en el moment que es donaren els condicionants socials, polítics i econòmics propicis per desenvolupar diferents formes de sociabilitat entre les quals trobem els

¹²³ LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico...*, op. cit., p. 20.

cors.¹²⁴ Seria en la dècada dels seixanta del segle XIX quan el nou concepte de música coral conreat pels cors de Clavé començarà a sorgir. En paraules de Manuel Morales cal atendre als elements instrumentals, a la naturalesa de les composicions que s'interpretaven, a les seues actuacions en festes locals i serenates, en el lloc d'execució que sovint era el carrer, en el seu objectiu moralitzador, etc per adonar-se d'eixa relació.¹²⁵

No obstant això, a diferència de l'entitat creada per Clavé a Barcelona, els cors i orfeons andalusos es caracteritzaran per la seua discontinuïtat i debilitat orgànica. Les raons d'aquest escàs arrelament s'han trobat en les preferències dels obrers per la taverna, els cafés cantants i el cant flamenc, que a la fi seria l'element identificador del territori, i no pas per entitats de tipus culturals que oferien en aquest cas ensenyaments de caire musical.¹²⁶ L'estudi de Manuel Morales es centra a Màlaga, on trobem que en la dècada dels anys seixanta trobem La Estrella, la primera entitat coral que respondrà a trets populars; és a dir, que s'allunya de l'entitat eclesiàstica i de la música escènica pròpia d'aleshores.¹²⁷ La Estrella comptava amb quasi trenta joves artesants que estaven dirigits per Antonio Silva titllat, com també ho va ser Clavé, de republicà revolucionari per les autoritats governatives.¹²⁸ El fi d'aquesta formació no es diferenciava gairebé de les seues predecesores catalanes: moralitzar i instruir l'obrer malagueny, així com presentar alternatives socials i d'oci a la taverna, era allò que es volia assolir.

Semblant al caràcter de La Estrella, sorgia en 1887 la Unión Coral Malagueña formada per manobres, ferrers, sabaters i membres d'altres oficis. La seua vida no obstant, fou efímera per causa del declivi social i econòmic de la província:

“La miseria económica, el paro y la absoluta degradación social imperaron en la Málaga de los años ochenta y noventa, lo que debió condicionar de manera importante la preocupación popular y obrera por formas de participación social que no fuesen las reivindicativas, como evidencian los continuos conflictos sociales y huelgas vividos durante estos años: toneleros, portuarios, trabajadores de Industria Malagueña S.A. y el peso de las organizaciones obreras.”¹²⁹

¹²⁴ MORALES, M.: “Sociedades corales y orfeones en Málaga, 1853-1936”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les...*, *op. cit.*, pp. 119-134, p. 120.

¹²⁵ MORALES, M.: “Sociedades musicales y cantantes en Andalucía (1843-1913)”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 57-66, p. 59.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹²⁷ NAGORE, M.: “La música coral en España...”, *op. cit.*, p. 437.

¹²⁸ MORALES, M.: “Sociedades corales y orfeones ...”, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 123.

Aquesta complicada situació que travessaven els cors malaguenys s'aclariria en 1904 quan reberen la visita del cor Euterpe. Aquest esdeveniment motivà un moviment a favor de les agrupacions musicals corals vistes com a potents elements de regeneració cultural i moral de la classe obrera. Per aquest motiu, el periòdic *La Unión Mercantil* demanava a les autoritats locals i provincials subvencions per poder portar a terme la creació de l'Orfeón Malagueño que ompliria el buit existent d'oci per als obrers i alhora beneficiaria la moral i els costums que pervertien els obrers en l'època. Poc ressò, però, van tenir aquestes peticions en una activitat que en l'època restauracionista es veia com a subversiva.

Nogensmenys, a l'hora que l'activitat coral de reminiscències claverianes s'enfortia, sorgiran altre tipus d'agrupacions musicals que no obstant prendran com a model els cors que recolzaven com hem esmentat anteriorment determinades cultures polítiques. Així, d'altra banda, seguint l'estel dels orfeons socialistes de Bilbao, Madrid o Valladolid, es creà en 1912 el Orfeón Obrero recolzat per les societats obreres afiliades. D'altra part, en 1913 es fundaria la Sociedad Coral de Málaga de caràcter mixte que recordava pel seu caràcter de búsqueda del folklore andalús i el seu empeny en l'educació musical, l'Orfeó Català.¹³⁰

A principis del segle XX s'observa doncs com el mapa del moviment coral malagueny estava ja format i comptava amb una rica tipologia de cors que anaven des del caràcter obrer fins al més purament identitari. La presència des de ben aviat d'un interès coral originàriament oferit als obrers ens porta a confirmar que efectivament seria en les zones d'Espanya on la industrialització s'estenia amb rapidesa on més fortament s'impondria el cor com a oci sa per als obrers, oci que prompte es faria extensiu a la resta de classes socials com així ho demostra la creació d'altre tipus d'associació que ja no tenia com a primer objectiu el moralitzador. El cas de Màlaga en aquest cas ha de veure's com paradigmàtic de les zones més industrialitzades d'una Andalusia que tindria, però, en el flamenc el seu senyal d'identitat i per tant l'oci musical aviat anaria encaminat cap a aquest model de cant.

¹³⁰ MORALES, M.: "Sociedades corales y orfeones ...", *op. cit.*, p. 127.

- Astúries

El moviment coral arrela significativament a Astúries a partir dels anys vuitanta del segle XIX coincidint amb la fase d'enlairament de la indústria en aquest territori. La hipòtesi de la vinculació entre el fet industrial i la proliferació de cors es reforça pel fet que era en les zones urbanes on més arrelaria aquesta activitat musical.¹³¹ No obstant això, no s'han de menysprear l'existència a Astúries de tradicions musicals urbanes i rurals perquè serien aquelles que beneficiarien la presència de l'associacionisme coral al territori. Entre elles destaca l'afició al cant que proliferava en les zones camperoles i que no desaparegué amb la forta espenta industrialitzadora que es donà a la zona al caliu de la mineria. La raó fou que la major part de la mà d'obra ocupada en la indústria pertanyia a la categoria d'"obrer mixte"; és a dir, d'obrer industrial que alhora és camperol.¹³²

Alhora també, els autors apel·len a la sòlida tradició teatral asturiana on sovintejaven espectacles de sarsuela i òpera per explicar la forta empremta coral. A aquest fet cal afegir la circumstància que la capital, Oviedo, tinga una forta arrel universitària i per tant, no és d'estranyar l'alt nombre d'agrupacions musicals estudiantils. La coral La Castalia fundada en 1880 es relacionarà amb aquest fenomen de les estudiantines, uns grups que influïrien en el repertori i en les activitats desenvolupades pels cors com eren les "serenates". Així, com diu Jorge Uría:

"Todo este complejo conjunto de manifestaciones del canto coral, anteriores a la fase de arranque propiamente dicho del fenómeno orfeonístico, contribuyen a dotar de un contorno más preciso al substrato sobre el que se asentaría este último a partir de los años ochenta del siglo XX."¹³³

A partir dels anys vuitanta per tant, es desenvolupa a Astúries una activitat coral de mà sobretot dels sectors patronals i dels partits polítics i organitzacions sindicals. L'interés que despertaven els cors és conseqüència de la possibilitat que oferien com a instrument mitjançant el qual aconseguir objectius polítics i ideològics. Així es formaren la Asociación Musical Obrera de Gijón, el Orfeón Mierense o la Coral

¹³¹ URÍA, J.: "El proceso de formación de las sociedades corales en Asturias. De los inicios de siglo a los años treinta" a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les...*, op. cit., pp. 179-226, p. 183.

¹³² *Ibidem*, p. 184. Del mateix autor i per a l'estudi de les societats corals en el període restauracionista cal veure també: *Una historia social del ocio. Asturias 1898-1914*, Madrid, Publicaciones Unión y Centro de Estudios Históricos, 1996, pp. 123 i ss.

¹³³ URÍA, J.: "El proceso de formación de las..." , op. cit., p. 189.

Vetusta, lligades totes elles al socialisme asturià i formades per obrers.¹³⁴ A l'igual que ocorria a Catalunya amb els Cors Clavé, també la vessant profilàctica de les corals es fa notòria, perquè els cors esdevenien una alternativa a l'oci immoral i subvertiu, i a la delinqüència que s'associava a les tavernes o *chigres* -si emprem el llenguatge de la regió-. Enfront d'aquest submón apareixen les organitzacions corals com a model d'enquadrament social que apaivagava les tensions de lluita de classes com ho il·lustrava el periòdic conservador *El Carbayón* en 1908:

“La Asociación Coral Ovetense difunde entre los obreros el amor al arte y les hace renunciar a más viles e indignas diversiones, a entretenimientos nocivos para el individuo y para la sociedad, como la embriaguez, el juego, etc. Mientras el obrero escucha una hermosa pieza de música, que le eleva a regiones superiores y le hace olvidar la miseria de su vida de trabajador, no frecuenta la taberna donde las pasiones se exaltan, se induce al matonismo, se fomentan las rencillas entre compañeros y los odios contra los patronos y se derrocha miserablemente el dinero que debiera servir para sustento de sus hijos...”¹³⁵

L'èxit que van tindre aquestes agrupacions es demostrà amb l'acollida que en la seua visita a Gijón van tenir els Cors Clavé en 1903. La premsa diària edità números especials, i allò més curiós, la patronal va interrompre els treballs industrials en la ciutat perquè els obrers pogueren acudir a rebre els coristes catalans.¹³⁶ En aquest sentit, i seguint a Maria Nagore, resulta palés l'interés de la burgesia pels cors fent-se evident la seua instrumentalització. La visita d'Euterpe a la ciutat es troba dintre d'un programa de més gran abast que perseguia l'enquadrament dels obrers en orfeons -la visita aprofitava perquè aquells que estigueren en dubte entraren a formar part d'aquestes agrupacions- amb la finalitat d'eleva el seu nivell moral, d'erradicar el vici de la ciutat i de propagar l'esperit associatiu.¹³⁷

No només però, els patrons instrumentalitzaren en el seu benefici els cors, perquè també els obrers feren un propi ús. Aquests no deixaren passar l'oportunitat d'enquadrament permés que els oferien les esmentades agrupacions per portar a terme les seues reivindicacions, augmentar l'autoestima mitjançant un repertori militant i de

¹³⁴ Cfr. GUEREÑA, J.L.: “Música y socialismo. Los orfeones socialistas en Asturias a principios del siglo XX”, a URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria...*, op. cit., pp. 158-192.

¹³⁵ *El Carbayón*, Oviedo, 10/08/1908 citat a URÍA, J.: “El proceso de formación de las...”, op. cit., p. 189.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 198.

¹³⁷ VALDÉS, J.: “Por nuestra obra”, *Gijón Clavé. Revista Ilustrada dedicada a la “Asociación de los Coros Clavé”*, número único, Gijón, agost de 1903, citat a NAGORE, M.: “Un aspecto del asociacionismo...”, art. cit., p. 218.

propaganda, i equiparar-se culturalment a la resta de classes socials.¹³⁸ En aquest sentit l'orfeonisme sembla un dels exemples més destacats de les estratègies de control social que no solament posà en marxa la patronal, sinó que també foren emprades per destacats dirigents sindicals en un intent de dominació ideològica de les bases que comencen a nodrir les organitzacions obreres.¹³⁹

A principi del segle XX assistim a la maduresa del moviment coral asturià materialitzat en la creació de la primera Federació Musical Asturiana que des de Gijón agrupava i coordinava les activitats corals de la resta del territori.¹⁴⁰ Un altre fet que es manifesta en l'època és que tal i com havia ocorregut a Catalunya, la popularitat dels orfeons els feu erigir-se en símbols de la localitat d'origen, aglutinant col·lectius urbans en la defensa d'uns valors locals que afirmen enfront d'altres comunitats.¹⁴¹ A mesura que transcòrriga el segle XX, aquesta opció orfeonística prevaldrà enfront d'aquella de tipus més social perquè ja han sorgit noves agrupacions que s'encarregaran de l'enquadrament ideològic dels obrers i per tant, els cors perdran la seua raó de ser en aquest terreny.

- Castella

Pel que fa a l'activitat coral d'ambdues Castelles, val a dir que en comparació amb altres zones fou bastant reduïda. Potser siga aquesta escassa importància dels cors la causa de què no hi haja un estudi rigorós al respecte. Tanmateix, per al cas de Castella i Lleó serà Joaquina Labajo qui realitze l'anàlisi més eloqüent, encara que centrat a Valladolid.¹⁴² El Orfeón Pinciano serà aquell amb què l'autora inicié el seu recorregut pel moviment coral. Es tractava d'una agrupació amateur que acomplia una tasca pedagògica de cara a la comunitat on apropava l'art. El fet de no ser un cor dedicat a iniciatives de partits com podien ser els orfeons socialistes, facilitava aquest apropament. Tot i això, els trets de l'agrupació deixen entreveure una instrumentalització per part de la burgesia que pretenia proporcionar a l'obrer una activitat sana d'oci, alhora que es fomentava la unió entre les diferents classes socials a partir de la pertanyença a aquesta agrupació. Amb tot, Joaquina Labajo no es mostra

¹³⁸ URÍA, J.: "Introducción: el mito de...", *op. cit.*, p. 24.

¹³⁹ URÍA, J.: "El proceso de formación de las...", *op. cit.*, pp. 218-219.

¹⁴⁰ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art. cit.*, p. 498.

¹⁴¹ URÍA, J.: "El proceso de formación de las...", *op. cit.*, p. 198.

¹⁴² Cfr. LABAJO, J.: *Aproximación al fenómeno orfeonístico...*, *op. cit.*.

conforme amb el paper d'acollida a l'obrer ofert pels cors, perquè cap d'ells per exemple, participaria en les juntes directives del moment.

Com a causa del pobre arrelament de l'activitat coral en aquest territori, Jaume Carbonell apunta a la manca d'un teixit social favorable; és a dir, d'una presència obrera capaç de nodrir un moviment coral com va ocórrer a Catalunya o a Astúries, i a les escasses aspiracions nacionals o de recuperació i cohesió cultural com de nou es troben a Catalunya, el País Basc.¹⁴³ Amb tot, la societat coral Euterpe visitaria també Valladolid en juliol de 1901, fet que fou acollit per la premsa com un afany per estretir els lligams de comunicació que permetien oblidar les diferències entre Catalunya i Castella.¹⁴⁴ I així, com ocorria en les ciutats que visitaven els cors claverians, l'activitat musical renaixia en elles. En el cas de Valladolid s'intentaren organitzar els cors com ho estaven aquests, i d'igual manera el repertori canvià incorporant obres de Clavé com ara el *Gloria a España* i *Flores de Mayo*.

El principi del segle XX serà per al fenomen coral castellà, el de la creació d'una Federació que agruparà els diferents cors de les dos Castelles i Madrid i per tant els aglutinarà al voltant d'un únic projecte. Aviat, la Federación de Coros Castellanos, el projecte més ambiciós de Castella per aconseguir una representació pròpia, esdevindria massa artificial i oficialista. Probablement com diuen els autors, la consciència popular de ser una regió diferent no era per descomptat tan forta com a Catalunya i per tant no generà inquietuds que pogueren dotar d'un ferm ancoratge aquesta organització.¹⁴⁵

Pel que fa a Castella-La Manxa en concret, es compten quatre orfeons que donarien vida al moviment coral: Orfeón Santa Cecilia de Puertollano (1899), Orfeón del Sagrario i Coral de Toledo (1905), Orfeón de Ciudad Real (de principis del segle), i Orfeón Albacetense fundat aproximadament en 1920.¹⁴⁶ Tots ells com veiem s'originaren en l'etapa restauracionista on els cors es revestirien d'un fort component polític basat en el regionalisme. Les escasses agrupacions esmentades vindrien a constituir un element fonamental d'enllaç entre la música culta i el folklore propi; és a dir, que els cors prestigiaren allò que fins aleshores pertanyia a la tradició oral, i ho feren mitjançant la recuperació dels cants tradicionals de cada zona en una època on

¹⁴³ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art. cit.*, p. 500.

¹⁴⁴ LABAJO, J.: *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid, Endymión, 1988, p. 119.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 139.

¹⁴⁶ CASTELLANOS, V.: *Músicalerías. Ciudad Real...*, *op. cit.*, p. 211.

s'afirmava que el regionalisme enriqueix la música nacional.¹⁴⁷ Seria a partir de 1929 quan, amb la creació del Orfeón Manchego a Ciudad Real, Castella-La Manxa passà a incorporar-se el mapa orfeonístic espanyol.

Un cas diferent a aquell que hem analitzat en els anteriors exemples el constituïran Galícia, el País Basc i el País Valencià. Perquè si a les dues Castelles, Astúries i Andalusia primava la vessant obrera dels cors en el sentit que Clavé els donà, en aquests altres territoris esmentats, aquesta tipologia coral quedarà relegada a un segon plànol. En aquests casos allò que principalment exhibiren els cors serà el seu caire identitari; és a dir, s'erigiran com a instruments d'una incipient presa de consciència nacional que impregnarà en moviment coral d'aquests indrets. En el cas català ja veiem com a finals del segle XIX l'Orfeó Català i molts altres cors creats a la seua imatge s'esforçaren en crear a través de la música una identitat diferenciada de la resta d'Espanya, així doncs també ocorrerà a Galícia, el País Basc i el País Valencià. Tanmateix, encara que minoritària, no s'ha de menysprear l'existència de cors formats per obrers que constituïran en molts casos l'embrió de futurs orfeons més acordats al context social i polític de la Restauració.

▪ Galícia

L'eclosió del moviment coral a Galícia arribà en l'època restauracionista. Així, tret de primerenques experiències de cors que imitaven els claverians com la Sociedad Euterpe de Lugo fundada en 1863, serà des de 1875 quan començarà a multiplicar-se el nombre d'associacions corals en les principals ciutats gallegues.¹⁴⁸ Com afirmen Luis Costa i Jaume Carbonell, el cas coral galleg presenta una especificitat pròpia que el singularitza. Socialment, compta amb un perfil rural que l'allunya dels trets catalans o asturians assenyalats anteriorment; no obstant això, no hem de pensar en un fenomen coral empobrit, sinó que pren una força inusitada com a causa de la instrumentalització que d'ell realitzà la ideologia regionalista present en el territori.¹⁴⁹ En aquest sentit els cors gallegos encetarien una tasca de recuperació per a l'art culte, del món tradicional, d'un folklorisme agrari inherent a la cultura gallega a partir de l'etapa romàntica. Es

¹⁴⁷ CASTELLANOS, V.: *Músicalerías. Ciudad Real...*, op. cit., pp. 212-213.

¹⁴⁸ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", art. cit., p. 499.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 500.

tractava d'una estratègia de construcció identitària a partir de la tradició. El cor que millor s'acobllaria a aquests trets seria Aires da Terra fundat en 1883. Els anys vuitanta esdevenen així els de major efervescència coral.

Resulta il·lustrativa la participació d'aquests cors en l'Exposició Universal de Barcelona en 1888 on van obtindre un notable reconeixement. Si bé en aquesta època no existia un moviment nacionalista gallec, sí que era palés un dinàmic moviment regionalista. Així s'expressaria la *Revista Gallega* fent una crida per:

“[...] reorganizar los certámenes musicales y hacer que la música gallega tenga en ellos un puesto de honor, y si hubiera quien concediese un buen premio a la mejor zarzuela u ópera toda ella con música regional y letra gallega, haría un verdadero servicio a esta tierra.”¹⁵⁰

En aquesta època s'experimenta per tant, un progressiu desplaçament dels cors amb una expressa finalitat recreativa i s'afiançaren aquells que tenien com a bandera la promoció del galleguisme i que ho demostraven exhibint repertoris en llengua gallega i interpretant cançons tradicionals del món rural d'antany. Sembla fora d'aquest plantejament la tan mencionada idea del cor com a instrument moralitzador per a la classe obrera, encara que el poder sí que instrumentalitzaria els cors per integrar la Galícia rural i tradicional en els patrons urbans que sorgien.¹⁵¹

▪ País Basc

El cas del País Basc s'assembla prou al gallec encara que aquest compta en el seu devindre amb una ampla base obrera fruit de la potent industrialització que va desenvolupar-se en l'època decimonònica. Aquest fet, així com la relació que a finals del segle XIX tindran els cors amb el renaixement cultural basc, presenta un moviment coral més paregut al català. Les diferències però, s'han de veure en l'absència que hi havia al País Basc d'un corrent general favorable a la creació d'aquestes formacions. És per açò que els cors sorgiran aïlladament i al voltant de personalitats o grups concrets i en molts casos l'estructura estarà copiada de models europeus.¹⁵²

¹⁵⁰ *Revista Gallega*, núm. 273, 03/06/1900 citada a COSTA, L.: “El coralismo en Galicia: 1870-1930”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, op.cit., p. 164.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 168.

¹⁵² BAGÚÉS, J.: “El coralismo en España...”, op. cit., p. 186.

L'últim terç del segle XIX ha estat vist pels estudiosos com el del sorgiment dels primers cors bascs. Aquesta data coincideix amb un esdeveniment que enllaçarà perfectament amb el corrent de recuperació de la cultura pròpia que estarà realitzant-se per exemple a Catalunya i que en el cas que ens ocupa ve motivat per l'abolició dels furs bascs en 1876 com a conseqüència del conflicte carlí. Serà arran d'aquesta pèrdua per tant, quan s'impulsen sentiments regionalistes i nacionalistes, que es traduiran culturalment en el conreu del folklore i la música popular basca.¹⁵³

D'altra banda, a l'hora d'endinsar-nos en aquest moviment coral, s'ha de tenir també en compte el context socioeconòmic. D'igual manera que ocorria a Catalunya, seran els nuclis urbans els indrets on sorgiran les primeres societats corals basques. En elles existia una burgesia forta i començava a entreveure's una potent industrialització. Seria Bilbao, però, la ciutat on els canvis industrials deixarien una major empremta. El teixit urbà d'aquesta ciutat augmentarà per la immigració que atreia la indústria. Seguint el ritme d'aquests canvis creixia la classe obrera i l'opulenta burgesia. Així, en 1862 es fundà la coral La Armonía amb les idees redemptores del moviment claverià. El seu objectiu era establir a Bilbao una escola de música gratuïta adreçada sobretot als desafavorits. La tasca educativa es completava amb el tarannà moralitzador i d'honest entreteniment que oferien les corals. Maria Nagore defineix el projecte amb les següents paraules:

“El proyecto se acerca más a los orfeones franceses y a los fundados por Tolosa, ya que da importancia al aspecto educativo y artístico, aunque con matices propios: no se dirigía solamente a las clases pobres, sino también a los músicos profesionales de la Villa, proporcionándoles trabajo y beneficios fijos, aparece además una finalidad de orden práctico: formar una banda y un orfeón que pudiera actuar en los festejos públicos.”¹⁵⁴

A llarg termini, l'agrupació La Armonía no estaria formada únicament per un cor, ja que presentava un projecte empresarial de més ampli abast que arredoní amb la creació d'una orquestra i d'una banda de música. Així, al mateix temps que el cor, aquestes dues noves agrupacions amenitzarien els passejos de la ciutat i donarien concerts. El projecte es completava amb una societat d'accionistes que aspirava a fer rendibles les actuacions de La Armonía.¹⁵⁵ En aquest aspecte es deixen ja entreveure els

¹⁵³ NAGORE, M.: “El origen de las sociedades corales en el País Vasco”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions...*, op. cit., pp. 143-156, p. 145.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 145.

¹⁵⁵ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de música de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Área de Cultura y Euskera, 2006, pp. 17-18.

trets més característics de la futura Banda Municipal de Bilbao, verdadera icona musical de la ciutat, com són l'ideal moralitzador d'oferir un esplai honest, ensenyar un ofici als joves més desfavorits i integrar-se en la quotidianitat de la ciutat a través de les diferents activitats programades per a l'entreteniment de tothom sota el paraigua de la corporació municipal.¹⁵⁶

L'any 1867 sembla, per la documentació emprada per Maria Nagore en l'estudi dels cors bascs, que és l'últim any de La Armonía. Dos anys després d'aquesta desaparició, l'Ajuntament recolzaria la creació de l'Orfeo Santa Cecilia format per joves artesans. L'agrupació pretenia d'una banda proporcionar als seus components un medi honrat de subsistència que podia acabar en una professió; d'altra banda, proporcionava un entreteniment més decorós que el d'acudir a la taverna o el café.¹⁵⁷

Pel que fa a la ciutat de Sant Sebastià, nucli urbà procliu també al sorgiment d'agrupacions corals, es converteix en fonamental l'estudi del seu context socioeconòmic diferent del bilbaí. Perquè mentre aquesta ciutat augmenta el seu teixit industrial, Sant Sebastià es converteix en un lloc d'atracció turística d'entre altres causes per l'arribada del ferrocarril (1864), la implantació del Gran Casino (1887) i sobretot per l'elecció de la família reial com a centre per estiuejar. El turisme promourà doncs, una intensa vida cultural on es promocionen activitats musicals com ara els cors, destinades al lleure.

El repertori que seguien tant els cors socialment més compromesos com aquells destinats principalment a l'oci, estava compost de cançons populars basques -d'"aires bascs" es deia- armonitzades per als orfeons, i de composicions estrangeres traduïdes a l'euskera. Tot dintre de l'ambient de recuperació cultural encetat a partir de l'abolició dels furs i que troba en els certàmens i els jocs florals, on sovint participen els cors, la plataforma més òptima per desenvolupar-se. Tota aquesta activitat provocarà una millora en el panorama coral del País Basc reflexada en l'evolució cap al cor mixte de les diferents agrupacions, amb la subsegüent possibilitat d'augmentar el repertori a interpretar, i alhora en el conreu d'unes obres de major qualitat artística.¹⁵⁸ La fundació

¹⁵⁶ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de...*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁷ NAGORE, M.: "El origen de las sociedades corales ...", *op. cit.*, p. 151. Per aprofundir en l'estudi dels cors a Bilbao cal consultar: NAGORE, M.: *La revolución coral...*, *op. cit.*, pp. 213-268 on l'autora dedica el quart capítol a la Societat Coral de Bilbao en: "Del "Orfeón Bilbaino" a la Sociedad Coral de Bilbao."

¹⁵⁸ NAGORE, M.: "El origen de las sociedades corales ...", *op. cit.*, p. 153.

del Orfeón Donostiarra en 1897 elevaria definitivament les aptituds del moviment coral basc.

En les primeres dècades del segle XX, els autors consultats estan d'acord a veure una aturada en la fundació de cors al País Basc. L'aparició d'una nova oferta lúdica i cultural com el cinematògraf, la revista musical, la sarsuela i els esports, podria ser-ne la causa.¹⁵⁹ Aquestes circumstàncies ben bé podrien extrapolar-se a la resta de ciutats que compten amb un moviment coral desenvolupat a partir de mitjan del segle XIX i que es veuran condicionats a principi del segle XX per l'allau de noves propostes de lleure que arraconaran la participació en els cors.

- País Valencià

Per al cas del País Valencià, el mapa coral que a l'igual que a la resta de territoris estudiats es traçà en l'època decimonònica resultarà clau per entendre el fenomen musical bandístic que es desenvolupa amb força al territori també en aquest segle. No només per tant, ens hem d'apropar als cors pel que representen en sí mateix, sinó que també hem de veure'ls com un precedent de formes més complexes d'associacionisme, com podien ser les bandes, que necessitaven per crear-se un instrumental adequat i uns mínims coneixements musicals que el cor semblava no requerir amb tanta urgència.

En el País Valencià ens trobem a més amb una manca de treballs minuciosos ja que donada la importància de les bandes, l'activitat coral ha romàs arraconada per als estudiosos. Val a dir però, com afirma Jaume Carbonell, que la proximitat geogràfica amb la zona pionera del moviment coral, Catalunya, afavorí no obstant, que el País Valencià fóra dels primers llocs de la resta Espanya on trobem cors. Així, al mateix temps que en el Principat es vivien els inicis de la polèmica que hem explicat entre els germans Tolosa i Clavé al voltant del mètode d'ensenyament i per tant de la finalitat que es perseguia amb les corals, al País Valencià comencen a sorgir les primeres entitats d'aquest tipus.¹⁶⁰ De nou serà la forta influència cultural entre ambdues comunitats aquella que farà que també en terres valencianes es visca la polèmica Orfeón Barcelonés-Euterpe.

¹⁵⁹ CARBONELL, J.: "Aportaciones al estudio...", *art.cit.*, p. 498.

¹⁶⁰ CARBONELL, J.: "El cant coral al País Valencià", a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la música catalana...*, *op.cit.*, pp. 182-184, p. 183.

En 1862 Manuel Penella fundà l'Orfeón Valenciano seguint el model del Barcelonés, per tant seguint el mètode Wilhem d'ensenyament, que ja s'havia assajat en l'Escola Popular de Música de la Sociedad Económica creada en 1851 sota la direcció de Pérez Gascón.¹⁶¹ De fet Vicent Galbis afirma que en un primer moment el moviment coral desenvolupat al País Valencià va tenir més influència dels germans Tolosa pel que fa al repertori, funcionament intern i objectius, que no pas de Clavé com en principi s'afirmava.¹⁶² Ara bé, aquesta semblança l'hem de tenir present només pel que fa a la importància que al País Valencià se li va donar a l'ensenyament musical, objectiu de què mancaven els cors claverians. De fet, allò que més assenyalen els musicòlegs en el devindre del Orfeón Valenciano és la seua vessant educativa. Al respecte, cal destacar la inaguració en maig de 1863 de l'escola elemental de música d'aquest orfeó amb vora un centenar de matriculats. Aquesta activitat, però, quedaria suspesa mesos després per l'escàs recolzament de les autoritats de l'època. Tanmateix, en 1868 es reprendria l'activitat pedagògica per als orfeonistes que ho desitjaren en els locals de la institució.¹⁶³

En posteriors paràgrafs, però, veurem com la visita d'Euterpe a València fa que la vida coral de la ciutat s'anime constituint entitats corals a imatge de la de Clavé, cosa que desmentiria eixe escàs parentiu que alguns autors els addueixen. A Vinarós, per exemple, el mateix 1862 es creà la la Sociedad Coral El Maestrazgo comprometida de ple amb la vessant social del cant coral que promovia Clavé. I ho estarà fins al punt de formar part de l'Asociación Euterpense. En aquest cas el repertori, el funcionament i aquells que integraven els cors serien fidel reflex dels cors promoguts per Josep Anselm Clavé, que n'estaria enterat i per això durant el Festival de Cors de 1864 celebrat a Barcelona els entregà una corona perquè la ficaren en l'estendard de l'associació.¹⁶⁴ La fidelitat del cor de Vinaròs al model claverià quedà demostrada no solament pel repertori que intepretaven -d'entre el qual destaquen les obres escrites per Clavé: *Els*

¹⁶¹ SANCHO GARCÍA, M.: "Orfeonismo y canto coral en Valencia (1850-1910)", *Revista de Musicología*, XXX, núm. 1, 2007, pp. 103-126, p. 105.

¹⁶² GALBIS LÓPEZ, V.: "Un referent per als orfeons Valencians", dossier *Clavé, El Temps*, núm. 787, 13-19 juliol 1999, pp. 48-49, p. 48 i "El movimiento coral Valenciano: orígenes y consolidación" a CARBONELL, J. (ed.): *Actes del 1º Congrés Català de Cant Coral*, Barcelona, 1999.

¹⁶³ GALBIS LÓPEZ, V.: "Coros", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. 1, Madrid, Iberautor, 2006, pp. 253-260, p. 254.

¹⁶⁴ Tant l'estendard com l'uniforme que lluïa cadascuna de les societats corals de l'època aprofitaven per diferenciar-se de la resta i així autoafirmar-se. Aquests serien per tant, els primers elements que ajudarien a conformar el sentiment de pertinença a una agrupació, en aquest cas musical, que sovint representava una localitat, una comunitat o fins i tot un barri. Reprendrem l'estudi d'aquests elements quan tractem el tema bandístic on jugaran un paper cabdal.

nets dels almogàvers, Gloria a España, Flors de maig o Lo peixcador- sinó també per realitzar l'activitat més emprada pels Cors de Clavé com eren els balls corejats oberts a la participació de tothom.¹⁶⁵

Aquest efervescent moviment coral valencià, homòleg del català, va minvar en els anys seixanta com ho palesa la dissolució del Orfeón Valenciano en 1868, que tornaria a reprendre la seua activitat en 1880.¹⁶⁶ Altra mostra d'aquesta situació poc encoratjadora la trobem tant en la *Gaceta Musical Barcelonesa* de novembre de 1862 com en *El Orfeón Español*, i és un article signat per José Vicente Nebot on es fa una crida a les autoritats polítiques del moment per recolzar els orfeons que comencen a sorgir a València. El menyspreu que fins aleshores l'autor ha observat, es compara amb la creixent ajuda que reben els veïns cors catalans per part de les institucions. Així, s'anima al Governador Civil així com a la Sociedad Económica de Amigos del País a participar d'aquesta tasca que es vista com un factor de progrés cultural:

“[...] ¿Por qué Valencia, que tanto símil tiene con aquel suelo mimado por la Providencia, no produce con tanta regularidad y número esos hombres que son a la humanidad lo que nuestro ángel tutelar, porque con sus raudales de armonía purifican el alma y despiertan sus más puros y tiernos sentimientos? [...] la experiencia nos ha demostrado con hartas pruebas que a los valencianos nos falta una dote imprescindible para esta clase de empresas [...] Véase, pues, con cuanto entusiasmo y placer habremos visto el planteamiento de los orfeones en Valencia, si se tiene en cuenta la convicción que tenemos de que nuestros conciudadanos tienen y reúnen las dotes de capacidad física y moral necesarias para que sean provechosas tales instituciones; pero es fuerza que nuestras autoridades y corporaciones, particularmente el celoso e inteligente señor Gobernador civil tan dispuesto siempre que se trata de mejoras y adelantos, y la sociedad de Amigos del País, dispensen su oportuna protección de hoy en adelante. [...] de este modo dentro de poco los orfeones que hoy se puede decir que están aun en ciernes, podrán tal vez rivalizar con los del nunca bastante ponderado pueblo catalán.”¹⁶⁷

El moviment coral valencià es consolidaria en el darrer terç del segle XIX, però, quedaria eclipsat per la importància que assoliren les bandes de música en el mateix període. A més a més, la seua fisonomia canvia pel fet que els obrers, que antany havien nodrit les agrupacions corals, tingueren ja diferents maneres d'enquadrar-se socialment com era la perinença als sindicats, o el gaudiment de noves activitats d'oci com podien

¹⁶⁵ CARBONELL, J.: “El cant coral al País...”, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁶ SANCHO GARCÍA, M.: “Orfeonismo y canto coral...”, *art. cit.*, p. 114.

¹⁶⁷ NEBOT, J.V.: “Los orfeones en València”, *Gaceta Musical Barcelonesa*, núm. 79, 30/11/1862, pp. 2-3, p. 3. El mateix article està reproduït a *El Orfeón Español*, núm. 10, 30/11/1862, pp. 3-4.

ser el cinematògraf o l'esport. Amb tot, hem de pensar que altres agrupacions dedicades també al conreu musical com les bandes es veieren fortament recolzades i aglutinaren bona part d'aquells amateurs que es volien dedicar al conreu musical. A tot açò s'ha d'afegir que des de 1886, amb la celebració del Certamen Internacional de Bandes de Música de València en el marc de la Fira de Juliol, s'evidenciava quines institucions comptaven amb un major suport institucional per mantindre's vives. De fet serien les bandes aquelles que millor expressarien, com veurem, el tarannà identitari valencià arraconant per tant, altres manifestacions com els cors que no arribaren a arrelar tant entre la població decimonònica. És cert que en 1889 el Certamen admeté un concurs d'orfeons que va guanyar l'Orfeón Valenciano:

“1889. Podían tomar parte este año bandas militares, civiles y orfeones. Las obras obligadas eran para las primeras la sinfonía de *Mignon* y para las segundas la compuesta por el maestro Barbieri sobre motivos de varias zarzuelas; los orfeones una obra de libre elección. [...] Orfeones: premio de 500 pesetas al “Orfeón Valenciano”.”¹⁶⁸

Nogensmenys, en el mateix marc, en 1891 el premi de la secció de cors quedà desert, en una mostra de l'esmentat poc arrelament que aquestes associacions aconseguiren. Així, en 1892 de nou serien les bandes les protagonistes absolutes d'un dels esdeveniments més importants de la vida musical valenciana d'aleshores.¹⁶⁹

Aquesta minva de poderiu l'hem poguda observar també en la resta de territoris que hem estudiat i en tots ells els autors arriben a la conclusió que, seria el nou context socioeconòmic sorgit arran de l'expansió del moviment obrer i les ideologies nacionalistes, allò que provocaria un canvi de rumb en l'activitat coral que va haver d'adaptar-se a la nova demanda. El tret moralitzador i la importància donada a l'educació musical que havien estat en l'origen del moviment coral ja no seran els seus pilars bàsics. Així, a Galícia i sobretot al País Basc i Catalunya el tret identitari reorganitzara el mapa coral. Tanmateix, el fenomen coral valencià mostra un tret diferenciador perquè no seran els cors sinó les bandes aquelles que s'erigisquen en l'instrument musical idoni no només per estendre la pròpia identitat regional que comença a imperar, sinó també per oferir un oci de tipus cultural arreu. Tot i això, en paraules de Manuel Sancho, apareixeran noves masses corals amb una certa consciència

¹⁶⁸ BLASCO, F.J.: *La música en València. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, pp. 85-86.

¹⁶⁹ CARBONELL, J.: “El cant coral al País...”, *op. cit.*, p. 183.

regionalista que defensen, amb un repertori específic d'empremta popular, la identitat i els particularismes valencians. Tot dintre del fenomen cultural de la Renaixença.¹⁷⁰

A l'igual que havia ocorregut en altres ciutats, la visita dels Cors de Clavé a València en 1893, es convertí en una empremta per revitalitzar els seus cors. La creació de l'Orfeón Valenciano de La Vega o l'Orfeón Republicano de La Vega i l'Orfeón El Micalet dirigit pel prestigiós compositor Salvador Giner, foren la conseqüència immediata de la visita.¹⁷¹ A partir del periòdic *La Aurora* de la Coral Euterpe, es pot reconstruir l'ambient amb què València va rebre aquests cors:

“[...] arribats a València per mar el mateix dia que Sant Joan, foren rebuts per les autoritats municipals, i tributaren un multitudinari homenatge al peu del monument al rei Jaume I, que es convertí en un acte d'agermanament catalano-valencià, amb discursos oficials i desfilades; l'endemà, com a acte central de la festa, tingué lloc un concert a la plaça de bous que reuní a vint-i-set mil espectadors, mil cent trenta cantaires de trenta-vuit societats corals i cent trenta músics dirigits per Joan Goula.”¹⁷²

Resulta reveladora del lligam entre determinats cors valencians la carta que Bienvenido Mari, de l'Orfeó Republicà de La Vega envià als Cors Clavé perquè els enviaren informació al voltant de com es crea una entitat coral. El document ens clarifica també quines seran les bases a partir de les quals es puga construir la bastida de l'Orfeón de La Vega. Aquest seguia els plantejaments de Clavé i per tant, els components rebien una mena d'oci moralitzador alhora que s'instruïen. L'esmentat orfeó s'allunyava per tant dels projectes més artístics per apropar-se als obrers valencians, arraconant la qualitat musical enfront de l'element social que constituïa aquest plantejament musical:

“Sr. D. Bienvenido Mari, del “Orfeón Republicano de La Vega” (Valencia): Mi distinguido amigo y paisano: Hace ya algunos días me pidió V. le transmitiese datos y noticias referentes a la organización de las sociedades corales catalanas, a fin de poder constituir el “Orfeón Republicano de La Vega” [...] La corrección de costumbres y enseñanza de la música, son dos ideas que culminan en las sociedades corales. El joven artesano sale de su taller, y después de haber reparado sus fuerzas extenuadas por el trabajo, se dirige al local de ensayos, empleando en un objeto instructivo el rato de ocio que le queda después de haber concluido el trabajo [...]”¹⁷³

¹⁷⁰ SANCHO GARCÍA, M.: “Orfeonismo y canto coral...”, *art. cit.*, pp. 117-118.

¹⁷¹ CARBONELL, J.: “Aportaciones al estudio...”, *art. cit.*, p. 496.

¹⁷² CARBONELL, J.: “El cant coral al País...”, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷³ “Las sociedades corales. Carta abierta”, *Boletín Musical*, València, núm. 22, 30/11/1893, pp. 459-460, p. 459.

L'Orfeón estarà dirigit per Baltasar Martínez i es creà al si del Casino Republicano de La Vega. El 10 de maig de 1894 celebrava el primer concert al Teatre de Russafa amb les obres: *La peixcaora*, *El alba* i *El sereno*. El repertori d'aquesta agrupació es completava amb obres que recorden el repertori claverià i que evidencien el fort vincle entre ambdues formacions: “*La maquinista*, *Arre-Moreu*, *Los pescadors*, *Las flors de Maig*, *Gloria a España*, *Los nets dels almogàvers*, *La peixcaora*, *El sereno*, *Fa, la, do*, *Guerra de Àfrica*, *El primer amor*, *El Alba*, etc”¹⁷⁴

Les activitats que principalment realitzava La Vega, anaven des de les serenates, fins a la realització d'espectacles musicals -com l'aparició en la sarsuela *Los dineros del sacristán*-¹⁷⁵ passant per la participació en certàmens musicals com el que es va celebrar en la plaça de bous de Gandia en juny de 1895. En ell participaren els orfeons valencians La Unión, El Micalet i La Vega. La recabdació es destinaria a obres de caritat, una més de les funcions que feien els cors.¹⁷⁶

Una altra entitat formada també arran de la visita dels cors claverians a València fou El Micalet, vinculada com La Vega a l'Asociación de los Coros de Clavé, amb Francisco Fayos com a representant:

“[...] Si en mi modesta esfera alguna vez he soñado merecer alguna distinción de mis queridos paisanos, jamás imaginé que ésta llegara a ser tan honrosa para mi, ni tuviese la importancia de la que acaba de conferirme la sociedad coral el Orfeón Valenciano (El Micalet). [...] Todo lo que atañe a Valencia, todo lo que tenga por objeto arrancar al obrero del embrutecimiento de la taberna y del vicio para elevarlo a las gayas regiones de lo sublime, tendrá en mí un constante defensor y un entusiasta propagandista. [...] Propago y propagaré con fe y constancia la *Institución coral* porque entraña la civilizadora idea de instruir y moralizar al obrero...”¹⁷⁷

Queda clar amb les paraules de Francisco Fayos que també aquest orfeó tenia com a objectiu el de complir una tasca moralitzadora. Tanmateix, el vincle dels orfeons valencians amb els seus homòlegs catalans, no s'evidenciaria només en els objectius que pretenien assolir sinó també en la participació conjunta que tingueren en actes federatius i que els portà a visitar per exemple Bilbao i Sant Sebastià en 1895.¹⁷⁸ De la mateixa manera, els orfeons valencians perseguien la constitució de l'Asociación Coral

¹⁷⁴ “Los orfeones *El Micalet* y *La Vega*. Progresos de la institución coral en València II”, *Boletín Musical*, València, núm. 58, 30/05/1895, pp. 439-440, p. 439.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 439.

¹⁷⁶ “Crónica coral”, *Boletín Musical*, València, núm. 60, 30/06/1895, p. 458.

¹⁷⁷ FAYOS, F.: “Manifestación de gratitud”, *Boletín Musical*, València, núm. 26, 30/01/1894, p. 190.

¹⁷⁸ CARBONELL, J.: “El cant coral al País...”, *op. cit.*, p. 184.

de la Región Valenciana, entitat que tindria com a objectiu promoure el cant en valencià entre els obrers. Aquest nou discurs patriòtic començarà a difondre's en el darrer terç del segle XIX, a l'igual que havia passat a Catalunya amb l'Orfeó Català. Per als crítics de l'època es feia necessari el conreu de la música pròpia, i això incloïa cantar en la llengua materna dels obrers i compondre peces musicals que contaren les històries pròpies de la terra:

“Nuestra misión, la misión de los orfeones valencianos, es cantar en nuestra hermosa lengua, en la que por vez primera pronunciamos el dulce nombre de: *¡Mare mehua!* lengua que hoy ha perdido tantas galas propias. Al suprimirla en sus cantos casi por completo nuestros orfeones por una culpable indiferencia y al vislumbrar la brillante luz de la alborada de una época de restauración coral, nuestro deber, el deber de los orfeones valencianos, es entonar cantos entusiastas donde brole el santo amor de la tierra valenciana, enardeciéndose los unos a los otros para emprender la redentora cruzada, arrancando al obrera de la taberna [...] Amor a la lengua y a la tierra que nos vio nacer no falta; pero es preciso demostrarlo con obras y ahora ha llegado el momento de que el movimiento coral iniciado en nuestra Valencia, produzca los frutos que todos esperamos. [...] demostremos que somos valencianos ante todo, no pidamos prestado a los demás, que bastante poseemos nosotros en nuestra casa...”¹⁷⁹

Aquest nou discurs sembla allunyar-se d'aquell que en un primer moment motivà la formació dels orfeons valencians com era el de moralitzar l'obrer proporcionant-li un oci adequat. No és que aquest tret s'oblidi però sí que és cert que a partir del desig de crear l'Asociación coral de la región valenciana, les lloances cap al moviment coral vindran motivades per l'anhel patriòtic. L'any 1895 aquest patriotisme exhibit pels orfeons valencians i basat en la llengua -tret específic dels moviments nacionalistes i regionalistes propis de la Restauració com ja hem esmentat en anteriors paràgrafs- es feia més evident que mai. La raó fou la ruptura de l'Orfeó El Micalet amb l'Asociación de los Coros Clavé on estava adscrit. Separació que es preparava com hem vist anys abans:

“Hace ya cerca de dos años que constantemente venimos propagando estas tendencias, y aunque en nuestra patriótica empresa hemos experimentado algunos engaños, [...] nosotros, ni hemos cejado en nuestros propósitos, ni hemos transigido, ni transigiremos jamás en lo que siempre hemos creído un deber nuestro [...] aspirar a la constitución de la asociación coral de la región valenciana, libre e independiente, sin

¹⁷⁹ JUSTO: “Los orfeones valencianos”, *Boletín Musical*, València, núm. 45, 15/11/1894, pp. 342-343, p. 343.

tutelas, puesto que en Valencia, *en casa*, sobran elementos para realizar los ideales que perseguimos con fe y constancia.”¹⁸⁰

Aquesta nova Associació coral combinava no obstant, la finalitat social heretada de Clavé, a qui mai deixaren d’admirar, amb el nacionalisme que passaria a ser un dels motors de l’auge coral de finals del segle XIX. Es tractà doncs, del primer intent de crear una organització estrictament valenciana que amb tot, no arribà al seu any de vida.¹⁸¹ El trencament del lligam català respon en paraules dels crítics de l’època, al fet de treballar en profit de València i no de cap altra regió, referint-se a Catalunya. S’enceta així en aquest moviment coral la propagació d’unes idees que xoquen amb allò que s’havia imposat fins aleshores i que era la unió dels cors que per damunt de lloar el seu territori d’origen, tenien un objectiu major: proporcionar cultura i oci a la nova classe obrera que omplia els nuclis urbans al caliu de la creixent industrialització.

La cosa canvia quan els moviments de recuperació de la cultura pròpia influïts pel corrent romàntic, s’estenen amb major o menor força pel territori. Al País Valencià aquest corrent, com han estudiat Ferran Archilés i Manuel Martí¹⁸² esdevé un regionalisme que en cap cas s’oposa a la idea centralista d’Espanya, sinó que més aviat col·labora en difondre allò que per als contemporanis continua considerant-se la pàtria comuna:

“¿Es acaso un crimen desear para nuestra Valencia, la tierra do [sic] abrimos por primera vez los ojos a la luz del día, en donde nuestra santa madre nos enseñó a rezar y creer, y en donde están nuestras afecciones todas, lo que los catalanes, los castellanos, los gallegos y los vascos desean para sus respectivas regiones, en honor de España nuestra patria común? ¿Es que aquí por desgracia sólo reina el vil interés y es una mentira el patriotismo?”¹⁸³

Al respecte però, allò que més crida l’atenció d’aquest canvi de rumb, que d’altra banda realitzen també bona part dels cors en els diferents territoris que hem estudiat, és la pugna que Catalunya i el País Valencià encenten al voltant de la llengua. Al respecte els cors valencians volen cantar en valencià i no en llengua catalana, establint així en el camp musical la diferenciació lingüística que esdevindrà el cavall de batalla del regionalisme valencià dels segles posteriors. El fet no era interpretar en la llengua

¹⁸⁰ JUSTO: “Hemos triunfado”, *Boletín Musical*, València, núm. 70, 30/11/1895, pp. 538-539, p. 538.

¹⁸¹ GALBIS LÓPEZ, V.: “Un referent per als orfeons...”, *art. cit.*, p. 49.

¹⁸² ARCHILÉS, F. i MARTÍ, M.: “La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación en el caso valenciano”, *Ayer*, 35, 1999, pp. 171-190; “La construcción de la región...”, *art. cit.*, pp. 265-308.

¹⁸³ JUSTO: “Hemos triunfado”, *art. cit.*, p. 538.

materna tot el repertori, sinó evitar que hi haguera col·lectius que s'esforçaren per marcar-los directrius pel que fa a usos, costums o llengua que no els eren propis:

“¿No honran y enaltecen a Cataluña los coristas catalanes? Pues nosotros, los valencianos, deseamos lo mismo para nuestra Valencia. ¿No cantan ellos en catalán? Pues nosotros queremos hacerlo en nuestra materna lengua [...] que no necesitamos nos imponga sus usos, sus costumbres, sus cantos y hasta su lengua, pues lengua, cantos, costumbres y usos propios poseemos los valencianos, y antipatriótico fuera ir a pedirlos prestados a los demás y mucho más permitir imposiciones de nadie en este asunto. Y conste que no quiere decir que nosotros no entonemos cantos de otras regiones y hasta de otras naciones, no; los orfeonistas valencianos cantan las obras de Clavé, como cantan las de Lillé, Gounod, Mozart, Grippe, etc; nosotros, lo que no queremos, lo que no estamos dispuestos a permitir jamás, es que, en asuntos de esta índole, haya quien imaginarse pueda que carecemos de los necesario para realizar el alto fin que perseguimos [...]”¹⁸⁴

Per aconseguir un millor enteniment d'aquestes manifestacions i de la distància en el darrer terç del segle XIX respecte de Catalunya, cal analitzar la trajectòria musical del compositor Salvador Giner, fundador l'Orfeón El Micalet, que seria la entitat que més batallaria per emprar una llengua i un repertori propi valencians. Aquest compositor de poemes simfònics com ara *Una nit d'albaes* i *Es xopà... hasta la Moma* d'entre altres, va iniciar des d'un punt de vista creatiu, la música simfònica i el conreu del nacionalisme musical valencià.¹⁸⁵ En una època on s'assisteix a la búsqueda d'un folklore autòcton, d'una marca musical que singularitze València, s'optà per sacsejar-se de la tutela catalana. Per part del moviment català, la menció que fa al respecte d'aquestes desavinences que acabarien amb l'escissió del grup dels Cors de Clavé fou parca: “Se ha separado de nuestra Asociación el Orfeón Valenciano El Micalet. Sin comentarios.”¹⁸⁶

El moviment coral al País Valencià s'inscriu d'aquesta manera en la línia general que han seguit la resta de territoris a Espanya on es documenta presència coral. Això és, en la creació primerament d'un tipus de cor semblant a aquell que Clavé crearà a mitjan segle XIX i que tenia com a estandard allunyar la incipient classe obrera de la taverna on solia passar el temps d'oci de què començava a disposar. A mesura que el segle avance i que els nous corrents regionals o nacionals s'imposen, el moviment coral

¹⁸⁴ JUSTO: “Hemos triunfado”, *art. cit.*, p. 538.

¹⁸⁵ GALBIS LÓPEZ, V.: “De 1800 a 1939. Música Profana”, veu “Valencia”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 645-663, p. 653.

¹⁸⁶ JUSTO: “Hemos triunfado”, *art. cit.*, p. 539.

s'adaptarà a la nova realitat política i en no poques vegades vindrà a recolzar els trets identitaris de les diferents regions. El fet que s'haja d'emprar la veu com a instrument musical dels cors possibilitarà aquesta instrumentalització alhora que el repertori es nodrirà d'obres del folklore tradicional cantades en la llengua pròpia. En aquest sentit, Galícia, País Basc, Catalunya i el País Valencià en són clars exemples de la nova realitat coral. Amb tot, no s'ha d'oblidar el treball redemptor i educatiu que volgueren proporcionar els cors i que està en la base de l'afició i el gust per la música dels sectors més populars de la població. Les bandes, com veurem, seran deutores d'aquesta tasca coral.

PART II
LES BANDES DE MÚSICA

CAPÍTOL 6

LA DEMOCRATITZACIÓ DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL: LES BANDES DE MÚSICA

Els canvis socials, polítics i econòmics que van tenir lloc al llarg del segle XIX incidiren en el devindre de les manifestacions artístiques de tota mena. A l'hora d'estudiar la vessant musical d'aquestes, ens adonàvem com els primers passos d'allò que en el segle XX es coneixeria com a societat de masses motivà un canvi en la percepció musical. Les primeres agrupacions que ho palesaren serien els cors i orfeons que permeteren a tothom, no solament ser partíceps passius del fet musical, sinó artífexs del mateix. Els grups corals esdevingueren així un potent element popularitzador de la música vocal.

Tanmateix, durant bona part del segle XIX, la música que hem anomenat instrumental romania preferentment en els teatres i era gaudida per un tipus de públic que en cap cas podem titllar de popular. En aquest context, traslladar el fet musical al carrer suposà un gran avanç que es produiria en el darrer terç del segle XIX i que encetaria allò que posteriorment s'anomenarà "democratització musical". Nogensmenys, hem de tenir present que les agrupacions que farien possible aquesta mena de transició serien les bandes.

En aquest capítol, quan ens referim a bandes de música ho farem entenent-les com uns tipus d'agrupacions formades conjuntament per instruments de vent-madera, vent-metall i percussió. Amb el temps, però, evolucionarien incorporant altra mena d'instruments que han permés diversificar la seua plantilla.¹ Aquestes agrupacions

¹ ADAM FERRERO, B.: "Bandas", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 133-160, p. 133. GALBIS LÓPEZ, V.: "Bandas" a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música valenciana*, vol. 1, Madrid, Iberautor, 2006, pp. 89-97, p. 89.

presenten una varietat de formes que van des d'aquelles sotingudes econòmicament per institucions oficials, fins a les bandes d'aficionats formades per músics de diferents professions que es financien amb fons propis.² Dedicarem el capítol a l'estudi d'aquestes agrupacions, perquè elles han estat la manifestació més primerenca de les bandes de música. Per açò serà en elles on millor es reflectiran les causes i la posterior evolució del fenomen de democratització de la música instrumental que estudiem.

Les bandes d'aficionats aviat van haver d'envoltar-se de socis que econòmicament recolzaren la seua activitat, alhora que es proveïen d'un local on realitzar les seues funcions artístiques. És ací on rau el fet que molts autors empren el terme *banda* com a sinònim de *societat musical* i elaboren amb aquesta homologació un criteri erroni d'allò que han estat ambdues realitats. Perquè una societat musical abastaria no només la banda sinó també altres agrupacions com ara l'orquestra, el cor o la banda juvenil. Per tant, si considerem aquests mots intercanviables en els estudis musicals, estarem atenent solament a la vessant associativa de la banda i allunyant-nos d'allò que van constituir els primers passos de les agrupacions quan no comptaven amb l'emparament econòmic dels socis.

Si els atribuïm a les bandes una posició destacada en el procés de democratització de la música instrumental desenvolupat en l'època decimonònica ho fem, almenys, per tres raons. En primer lloc, perquè el tipus d'instruments amb què estan formades les fan proclius a les activitats a l'aire lliure. Aquest fet explicaria el contacte amb la població - mitjançant concerts, processons, passacarrers, etc- siga quina siga la seua procedència social. En segon lloc, les bandes acompleixen una tasca divulgativa quan difonen pertot arreu el repertori instrumental més en boga aleshores. Certament, l'esmentada funció assolirà més importància en aquells pobles on no existien orquestres estables. Perquè la manca d'una activitat musical continuada impedia que alguns pogueren accedir a la cultura musical de l'època, sinó era a través de les bandes. En tercer i darrer lloc, cal atendre a unes agrupacions que esdevenen un potent element de recolzament identitari. Ho seran perquè col·laboren en gran mesura en la difusió d'un repertori de tint nacionalista, sobretot en aquells indrets menuts que escapaven a la programació musical permanent dels teatres i d'altres espais on es conreava la música en l'època.

Amb tot, el devindre de les bandes en el segle que estudiem, estigué marcat per la constant oposició d'aquells que les veien com un entrebanc per al desenvolupament

² ADAM FERRERO, B.: "Bandas", *op. cit.*, p. 134.

musical a Espanya. I en paraules dels crítics ho eren perquè no disposaven d'un repertori propi i, per tant, havien d'interpretar peces arranjades. A més a més, la proliferació d'aquesta mena d'agrupacions -on esdevenia més fàcil la interpretació musical i on el repertori era més popular- en detriment de les orquestres, indicava per als crítics una davallada en el poderiu musical espanyol en comparació amb el d'altres països europeus. També els músics aficionats que componien aquestes agrupacions eren criticats en el mateix to en què ho havia estat el diletantisme en la música de saló o domèstica al llarg de tot el segle XIX.

LES ARRELS DE LES BANDES VALENCIANES

Els autors consultats estan d'acord a establir el sorgiment de les bandes de música, tal i com les coneguem avui, en el segle XIX quan s'assisteix a la dissolució de l'Antic Règim i comencen a donar-se els primers passos cap a la societat liberal. En un primer moment les bandes estaran formades de manera voluntària per músics amateurs. A poc a poc, vist l'èxit que assoliran i les funcions que desenvolupaven, els poders públics es mostraran proclius a crear-ne sota el seu control. A finals del segle XIX, però sobretot en les primeries del segle XX, serà quan es done aquest fenomen. Aleshores doncs, podrem parlar de la professionalització dels músics i de la seua funcionarització.

Tot i l'evolució descrita, veiem com les arrels de les formacions bandístiques s'han de buscar en un context que té present l'esperit revolucionari francès de proveir de llibertat i igualtat als ciutadans.³ Perquè encara que en les societats preindustrials europees trobem associacions de caràcter voluntari, aquestes no tingueren la importància que assoliren aquelles que es desenvoluparen en les societats urbano-industrials on constituïren un dels pilars bàsics de la seua organització.⁴

Si certament a Espanya, i en concret al País Valencià, el sorgiment es produeix en un context d'aquest tipus, a Itàlia, per exemple, ocorre quelcom semblant. Marco Capra serà qui situe en l'*Ottocento musicale* el naixement de les associacions diletants

³ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*, València, Alfons el Magnànim, 1991, pp. 62-63.

⁴ ESCALERA, J.: "Asociacionismo y antropología", a MAZA, E. (coord.): *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*, Universidad de Valladolid, 2003, p. 9.

musicals més significatives com eren les societats filharmòniques i les bandes. A més a més, dintre de les bandes l'autor assenyalava les fanfàrries -caracteritzades per tenir un nombre reduït d'instrumentistes i un marcat caràcter militar que els proporciona la funció i el repertori marcial que interpreten- com a agrupació preeminent dintre d'aquest tipus d'associacionisme amateur.⁵

Per tal d'estudiar amb profunditat les arrels bandístiques, cal assenyalar quines foren les modificacions socioculturals que portà aparellada la nova societat industrial decimonònica. En el capítol tercer ja hem analitzat quines havien estat per al camp musical i de lleure aquestes transformacions. En el present apartat, per tant, només serà convenient recordar breument les més importants amb l'objectiu d'assolir una visió més acurada del sorgiment del fenomen.

Al nostre parer, una de les novetats que més incidiria en el sorgiment i posterior desenvolupament de les bandes en el segle XIX seria l'aparició de les classes populars en l'oci urbà. Aquesta tímida entrada s'afegiria a la nova oferta de lleure que els burgesos havien posat en marxa i que s'allunyava, en part, d'aquella que gaudien les classes nobiliaries. Les reformes en la legislació orientades a reduir la jornada laboral permeteren als treballadors tenir més hores per a l'oci. Una activitat festiva, no obstant, que en molts casos es veuria entrebancada per trets de tipus econòmic, ja que no tothom podia accedir als espectacles organitzats. L'obligació de pagar una entrada impossibilitaria el gaudi a part de la societat. És per aquest motiu perquè es van assatjar noves formes d'oci gratuït entre les quals, en l'àmbit musical, destacaran els concerts de bandes a l'aire lliure. Al mateix temps, hem de tenir en compte la importància que l'educació musical estava assolint i que es reflecteix en la proliferació d'acadèmies, de mètodes de solfeig i de concerts de diferents agrupacions musicals.

Fixant-nos en els elements que conformen el context social i cultural del segle XIX, podem dir que les bandes tingueren el terreny adobat per sorgir i estendre's aviat. Nogensmenys, les esmentades agrupacions posseeixen unes arrels més concretes que seran aquelles que estudiarem en el present apartat. Així, no solament ens detindrem en l'anàlisi dels elements que afavoriren el seu sorgiment, sinó que també ho farem en aquells que influïren de diferent manera en la seua funcionalitat, organització, forma de desfilars, etc.

⁵ CAPRA, M.: "Per una geografia di bande musicali e società filarmoniche nell'area medio-padana del XIX secolo", *Bollettino del Museo del Risorgimento*, Bolonya, 1987-1988, pp. 197-224.

Alhora però, d'endinsar-nos en aquesta anàlisi hem de tenir en compte que pretendre elaborar un estudi detallat de les bandes en el segle XIX és complicat. I ho és perquè prompte el fenomen bandístic esdevindrà inabastable. Així mateix, intentar anar més enllà de l'enumeració dels trets més generals de la seua aparició es revela una tasca difícil, ja que cadascuna de les bandes que es crearen en el segle que estudiem tenen un devindre peculiar que les fa úniques. És per aquest motiu perquè han proliferat en les darreres dècades monografies al voltant de la història de les anomenades bandes municipals i d'aquelles de caire amateur existents en indrets menuts. Per tant, aquelles conclusions a què arribem en la present anàlisi no deixaran de ser meres aproximacions o afirmacions de caire general d'un fenomen que presenta infinitat de matissos i que està en constant canvi. Aixó no obstant, els següents paràgrafs recullen els elements que han estat en l'origen de la major part de les bandes decimonòniques.

Centrarem el capítol en analitzar les bandes de música del País Valencià, i ho farem perquè en l'època que estudiem aquesta regió esdevingué capdavantera en la formació d'aquest tipus d'agrupacions. Tal ha estat els seu desenvolupament que molts autors consideraren les bandes com una manifestació musical típicament valenciana:

“La lírica popular valenciana se complace especialmente en formas que son literaria y musicalmente de un fuerte individualismo: Viven también algunas agrupaciones corales en la capital y en algún pueblo, integradas por personas no-profesionales, pero en lo que se manifiesta constantemente un cultivo de gran extensión y de gran intensidad, es en los conjuntos instrumentales de viento, en la Banda.”⁶

Per realitzar afirmacions d'aquesta mena s'han basat no solament en l'ingent nombre d'elles, sinó també en la força que el moviment assolí com es palesa en el fet que les bandes es convertiren en la clau de volta de la vida musical valenciana i festiva de l'època: “La región valenciana es, desde luego, la más abundante en bandas de música, tanto que no se concibe fiesta valenciana sin banda.”⁷ És per açò perquè la crítica musical, des de la perspectiva del segle XX, titllarà el País Valencià com la regió espanyola capdavantera pel que fa al gènere bandístic:

“Valencia ha sido siempre una de las capitales españolas de más intensa vida artística. [...] Y en el aspecto que a nosotros nos interesa especialmente, el de las bandas de música, toda la región valenciana es la más adelantada de España. Los concursos de

⁶ PALAU, M.: “Nuestras Bandas rurales”, *Boletín Musical*, Córdoba, núm. 20, novembre 1929, pp. 1-5, p. 1.

⁷ “Concursos de bandas: Valencia”, *Harmonía*, Madrid, juliol-desembre 1949, pp. 18-20, p. 19.

Valencia han sido durante muchos años verdaderas fiestas de arte en las que se ha puesto de manifiesto el gran espíritu musical del pueblo valenciano.”⁸

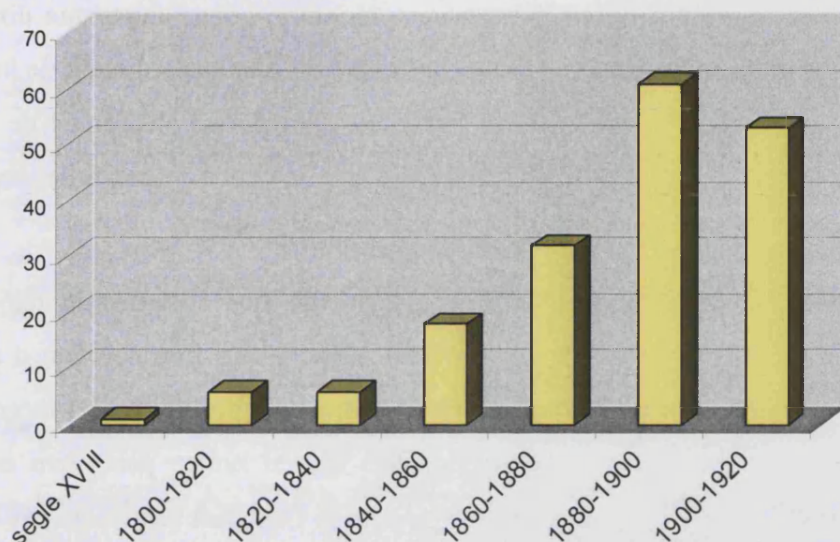
Malgrat que sembla que hi haja un acord en la musicologia per localitzar l’origen geogràfic de les bandes del País Valencià, no hem de reduir únicament a aquest indret el fenomen. Perquè en tot Espanya i, com hem esmentat, també en altres països europeus com França i Itàlia, el segle XIX esdevindria prolífic pel que fa al sorgiment d’aquestes agrupacions. Ara bé, certament el renom que assoliren en el País Valencià i, en concret, en la província de València serà major que l’aconseguit en altres zones geogràfiques.⁹

Tenint en compte aquestes dades caldrà elaborar una anàlisi que ens permeta dil·lucidar perquè es troba al País Valencià un fenomen bandístic d’aquestes dimensions. Alhora també s’ha de tenir present que l’epicentre del sorgiment de les bandes es situa en primer lloc en la ciutat de València, tot i que aviat arrelarà amb força en les comarques centrals, i convindria esbrinar què motivà aquesta localització. Tanmateix, abans d’endinsar-nos en les arrels d’aquest moviment i en les seues particularitats, cal situar el devindre de les bandes en un marc cronològic per tal de veure quin ha estat el període concret de major efervescència. Tenint en compte aquesta dada ens resultarà més fàcil elaborar l’anàlisi dels emenents socioculturals que propiciaren la creació de bandes. Per ajudar a la visualització d’aquesta evolució, hem realitzat un gràfic on es mostren les diferents etapes del procés de formació bandística:

⁸ “La orquesta sinfónica de Valencia”, *Harmonía*, Madrid, juliol-setembre 1943, pp. 4-5, p. 4.

⁹ CASTELLANOS, V.: *Musicalerías. Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*, Ciudad Real, Diputación, 2005, p. 245.

GRÀFIC 1: ANYS DE FUNDACIÓ DE LES BANDES FEDERADES DEL PAÍS VALENCIÀ¹⁰



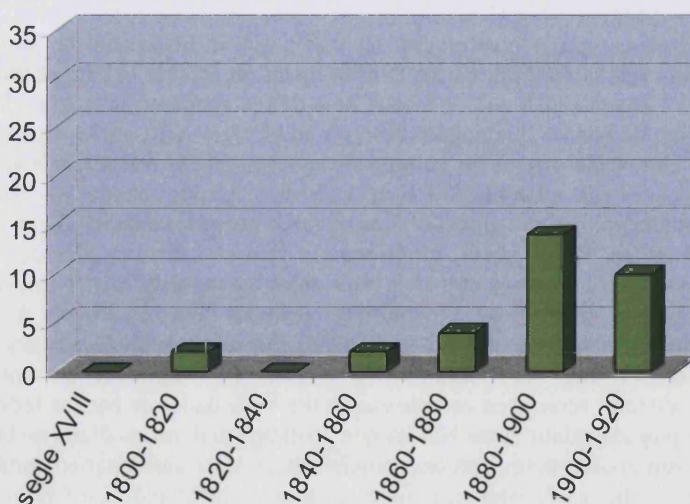
Si atenem a aquest gràfic trobem que la trajectòria de la fundació de bandes fins a les primeries del segle XX presenta dues fases ben diferenciades. En una primera, que abastaria fins a 1840, s'observa com el creixement de bandes és fa molt a poc a poc. A

¹⁰ En l'elaboració d'aquest gràfic hem emprat les dades que la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana ens ha facilitat. Es tracta d'un llistat on apareix la data de fundació de les bandes que estan associades a aquesta institució. Per tant, hem de tenir present a l'hora de llegir el gràfic que no representa a la totalitat de bandes que pogueren sorgir en el segle XIX, sinó a aquelles que amb el temps s'han federat. Una altra dada a tenir en compte és aquella que fa referència a la data concreta de la fundació de les bandes. Perquè quan en 1968 naix la FSMCV i moltes bandes es donaren d'alta, hagueren d'annotar la data de fundació. Un bon grapat d'elles ho feren per aproximació, ja que no disposaven de cap document que ho mostrara. És per aquest motiu perquè hem establert períodes de dues dècades on hem inclòs les bandes que es fundaren dintre dels vint anys assenyalats. Tot i que fins a l'actualitat es continuen federant bandes en la FSMCV, nosaltres solament hem recollit per a l'elaboració d'aquest gràfic les dates fundacionals que van des del segle XVIII fins a la segona dècada del segle XX. D'aquesta manera ens podrem fer una visió acurada del procés de sorgiment de bandes durant l'època decimonònica. Hem de tenir sempre en compte que es tracta de dades de bandes federades en la FSMCV. Som conscients que puguem existir altres bandes que no estiguen donades d'alta en la federació. Aquestes bandes, no obstant, són poques perquè un dels requisits bàsics per participar en certàmens i per accedir a ajudes d'organismes públics és estar registrades en aquesta institució. [La funció de la Federació, que nasqué en 1968, és la d'agrupar al més de mig miler de societats musicals que hores d'ara existeixen en la comunitat. Els objectius que es proposa són promoure, difondre i dignificar l'afició, ensenyament i pràctica de la música, potenciar l'associacionisme i proporcionar a la societat civil un medi de desenvolupament i articulació cultural. Així mateix, la FSMCV assumeix la representació i defensa dels interessos generals de les seues societats federades davant les institucions públiques i privades, i sol·licita les ajudes necessàries per continuar la tasca cultural i docent de les mateixes. A més a més, els músics han d'estar federats en aquest organisme per participar en els certàmens de bandes de València. <http://www.fsmcv.org/>]

més, hi ha una altra dada que cal tenir en compte i és que, efectivament, fins al segle XIX -tot i trobar-ne alguna fundació anecdòtica en el segle XVIII- no existeixen agrupacions musicals de la tipologia que estudiem. L'etapa que encetem en la dècada dels anys quaranta del segle XIX i que en la nostra anàlisi abasta fins a 1920, sí que pot considerar-se com la de l'eclosió de les bandes. Existeix, com veiem, una diferència molt marcada entre les dues fases. Amb tot, hi ha una dècada que sobreix de la resta i és aquella que va des de 1880 fins a 1900. En aquest període es fundaren 61 de les 518 bandes que estan federades en la FSMCV. Solament en els anys vuitanta del segle XX trobarem una nova eclosió semblant a aquesta.¹¹

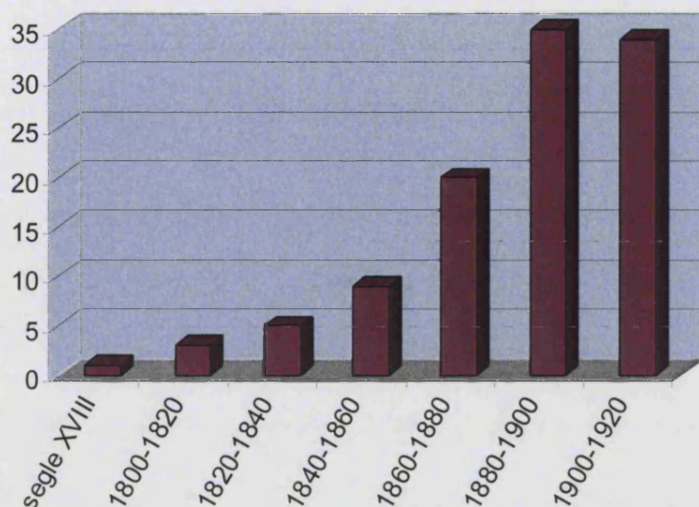
Les dades que mostra aquest gràfic recolzen allò que sostenen la major part d'autors: que les bandes són un producte decimonònic i que fou a mitjan d'aquesta època quan, al caliu de les transformacions socioculturals i polítiques del moment, es fundaren arreu. Abans d'enumerar, però, aquelles que al nostre parer han estat les causes més immediates del sorgiment, comprovarem si l'anterior tendència evolutiva a què ens referíem per al País Valencià, es repeteix en cadascuna de les tres províncies que el formen:

GRÀFIC 2: ANYS DE FUNDACIÓ DE LES BANDES A CASTELLÓ

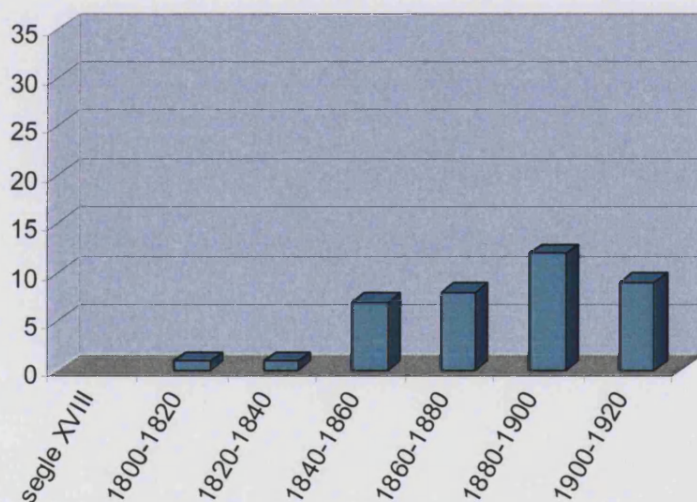


¹¹ Les dades mostren com des de l'any 1980 fins al 2000 es fundaren 167 bandes de les 518 federades que es comptabilitzen al País Valencià. Fins a l'actualitat, aquestes són les dues dècades de major efervescència del fenomen bandístic valencià.

GRÀFIC 3: ANYS DE FUNDACIÓ DE LES BANDES A VALÈNCIA



GRÀFIC 4: ANYS DE FUNDACIÓ DE LES BANDES A ALACANT



Mitjançant aquests gràfics, realitzats amb la mateixa font que empràvem per a elaborar el Gràfic 1 corresponent als anys de fundació de les bandes federades del País Valencià, ens adonem dels trets semblants que presenten les tres províncies pel que fa a l'evolució del fenomen que estudiem. En aquest sentit, les dues dècades que van des de 1880 fins a l'any 1900 són aquelles que registren el major nombre de fundacions de tot el període. A l'hora de comparar les tres trajectòries presentades, cal que ens fixem en què tant la província de Castelló com la d'Alacant compten amb un nombre molt reduït d'agrupacions si ho comparem amb el nombre d'aquelles que existeixen a València; una

província que presenta quasi el doble de bandes. Tanmateix, on més es percep l'escassetat d'agrupacions d'aquest caire és en la província de Castelló on durant vora quaranta anys en trobem menys d'una desena de nou encuny.

Al respecte, s'ha de tenir en compte que el gràfic mostra solament les bandes que nasqueren en el segle XIX i que estan federades. Tot i això, aquesta província no es caracteritzarà al llarg del període estudiat pel volum d'agrupacions que posseeix. L'escàs nombre de bandes podria deure's a la manca d'activitats festives que les requerien o a l'existència d'altres tipus d'oci on es podia prescindir d'elles. Amb tot, les bandes seran una realitat en les tres províncies del País Valencià encara que, com ja hem comentat, València s'erigirà en la capdavantera d'aquest fenomen.

Més complicat que comptabilitzar el nombre de bandes que sorgiren en un determinat període, ha estat esbrinar els factors que portaren a terme la seua fundació. Molts han estat els sociòlegs i musicòlegs que han tractat el tema de les agrupacions musicals i n'han destacat la seua rellevància, però, pocs han sigut aquells que s'han dedicat a aprofundir en l'estudi de les seues causes. D'aquest fet es dedueix clarament la complexitat i la multiplicitat de factors que presenten els seus orígens. Tanmateix, la major part d'autors al·ludeixen a la influència religiosa, militar i, en menor mesura, política com a claus de volta en aquest procés.

A l'hora d'aprofundir, però, en la seua anàlisi caldrà tenir present també els inicis d'un nou tipus d'oci on comencen a assistir aquells que ni són aristòcrates, ni posseeixen elevades rendes. La raó és que es tracta d'activitats de lleure en molts casos gratuïtes que permeten la participació de tothom. La formació de bandes podria donar-se així més fàcilment. I encara amb el temps continuarien fent-ho sobretot quan noves formes de sociabilitat com les Falles o les comparses de Moros i Cristians arrelen i s'estenguen arreu del País Valencià.

Si tractem de veure el precedent més semblant que hi puga haver de les bandes de música, aquest està en els grups de ministrers que funcionaven des d'antany als nuclis urbans. Amb ells les bandes compartiran fisonomia i lloc d'actuació. Des del Renaixement, aquest mot s'empraria per designar els músics de vent i percussió associats a la Cort o a l'Església. Encara que també els hi havia pertanyents a

companyies autònomes que de la mateixa manera participaven en festivitats de caràcter regi o religiós.¹²

Sovint, però, els ministrers es deslligaven de les habituals funcions rituals i representatives per participar en revetles d'audicions públiques de música instrumental celebrades en els passejos o accessos a les ciutats.¹³ És per aquest motiu perquè les esmentades agrupacions es considerarien al llarg dels segles, una mena de pont d'interconnexió entre les principals institucions religioses i les civils. El fet que estigueren a disposició d'ambdues, els proporcionava contacte amb públic de totes les classes socials que tenia la possibilitat d'escoltar un repertori profà i religiós, l'ampla difusió del qual influí de manera notable sobre el seu consum, ús i producció.¹⁴

Encara que la presència dels ministrers es pot documentar des del tombant de l'Edat Mitjana -també a València-, serà en l'etapa artística del Barroc quan es va assistir a la seua profusió.¹⁵ Tot per amenitzar allò que es coneixerà com a "festa barroca" i que es refereix a la magnificència desplegada per la monarquia i les institucions religioses en les seues manifestacions públiques.¹⁶ De fet, aquesta eclosió serà aquella que espente moltes agrupacions de ministrers a eixir del temple i integrar-se de ple en el teixit urbà per acompanyar confraries i germandats en les seues processons.

El segle XVIII, però, ens revela una altra dada important referida a aquest tipus de músics; es tracta d'un canvi de denominació. Coincidint amb la desaparició dels instruments que tradicionalment s'havien lligat al terme com ara: sacabutx, corneta i xirimia, el mot ministrers caigué en desús. Serà doncs a partir d'aquest moment quan els executants dels nous instruments de vent incorporats a les plantilles orquestrals (flauta travessera, oboé, trompa i posteriorment clarinet) s'identificaren amb l'adjectiu del seu instrument o amb el mot genèric de músic o instrumentista. Tanmateix, els investigadors continuaran trobant en el segle XIX el terme ministrer, sobretot en els

¹² RUIZ JIMÉNEZ, J.: "Ministril", a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española...*, vol. 7, *op. cit.*, pp. 593-597, p. 593.

¹³ CARRERAS, J.J.: "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", a BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Universitat de València, 2005, p. 43.

¹⁴ RUIZ JIMÉNEZ, J.: "Ministril", *op. cit.*, p. 595.

¹⁵ Pel que fa al cas dels ministrers valencians cal consultar: ROS, V.: "Juglares, trovadores y ministriles. La música en las cortes" [especialment les pàgines 88 a 92 dedicades exclusivament als ministrers] a VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992 i OLSON, G.: "Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento", a CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana ...*, *op. cit.*, pp. 279-294.

¹⁶ Cfr. BOMBI, A.: "La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII", *Revista de musicología*, vol. 18, núms. 1-2, 1995, pp. 175-228.

ambients més conservadors.¹⁷ És per aquest motiu perquè alguns autors lliguen els ministrers -tant aquells que emprava la Cort per al seu gaudi, com aquells que estaven al servei de la municipalitat- amb les bandes de música que es creen a finals del segle XIX en les diferents capitals espanyoles.

Per a Salvador Astruells l'única diferència entre aquests grups i les bandes serien els instruments emprats i el públic al qual adreçaven l'actuació -més majoritari en el cas de les bandes-.¹⁸ Al nostre parer, tot i les evidències, considerem erroni establir lligams directes entre els ministrers-músics i les bandes com si aquestes foren un antecedent immediat d'aquells. La manca de documentació que prové de l'aparent relació, ens fa anar amb cura a l'hora de realitzar de determinades afirmacions. Circumscriure el naixement de les bandes a l'evolució dels ministrers com a causa única seria arriscat, polèmic i inexacte. Amb tot, tampoc estariem encertats si com molts autors han conclòs, les bandes de música tenen en el seu origen una arrel religiosa o militar. Sense posar en dubte l'esmentada afirmació -de fet, a continuació explicarem aquests factors claus en el devindre del fenomen bandístic al si del País Valencià- no hem de menysprear la presència urbana dels ministrers. El fet que complisquen una funció lúdica com a causa de l'autonomia que a poc a poc els allunyarà de l'Església i l'Exèrcit, sumat a la inauguració que realitzen del carrer com a sala de concerts, els apropen a la realitat decimonònica de les bandes de música.¹⁹ La desaparició dels instruments més característics d'aquests grups, i la substitució per altres també de vent i percussió més adequats al nou espai d'interpretació, dóna també bon compte dels trets comuns de bandes i ministrers.

Com a exemple d'aquesta proximitat posarem el cas de la banda municipal de Bilbao estudiada per Carmen Rodríguez. L'autora considera que, almenys funcionalment, els precedents d'aquesta banda cal buscar-los en aquell grup de músics a càrrec de la municipalitat que comptava amb pifre, flauta travessera, tambor i clarins que "son lo que en otros lugares llamaban "los ministriles"." En les poblacions menudes del País Basc, en canvi, no hi havia clarins i cada parella de pifre i tambor era

¹⁷ RUIZ JIMÉNEZ, J.: "Ministril", *op. cit.*, p. 596.

¹⁸ ASTRUCELLS, S.: "Los ministriles altos en la corte de los Austrias mayores", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, núm. 29, 2005, pp. 27-52, p. 46.

¹⁹ Cfr. GARCIA, D.: "Las calles y plazas como escenario de la fiesta barroca", a BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana...*, *op. cit.*, pp. 307-336.

substituïda per una única persona que és aquella que avui s'anomena "txistulari".²⁰ La funció que acometien aquests grups era la de participar en els actes organitzats per l'Ajuntament, on el batle exhibia no solament el seu poder governatiu civil, sinó també militar.²¹ Malgrat que els grups de ministrers solien ser reduïts i no assolien la quantitat de músics que tindrien posteriorment les bandes, les funcions que realitzaven així com l'espai on les portaven a terme donen bon compte de l'estret lligam que ambdues realitats musicals establiran.

Tornant, però, a l'anàlisi dels factors de sorgiment de les actuals bandes, no podem deixar de costat els militars i religiosos als quals apunten la major part d'autors.²² Tant les capelles de música eclesiàstiques com les anomenades músiques militars han estat tractades en els capítols primer i segon respectivament i, per tant, en aquest apartat ens dedicarem únicament a analitzar la seua incidència en el sorgiment de les bandes.

Pel que fa a la influència de la música religiosa, aquesta ha estat notable en el País Valencià. Autors com Vicent Galbis o Eduardo López-Chavarri Andújar n'estan d'acord, encara que no el consideraran l'únic responsable de l'aparició de les bandes. La importància del factor religió en la seua formació s'ha de buscar en l'educació. Les capelles de catedrals, esglésies i convents constituïren fins al segle XIX l'espai per excel·lència de l'ensenyament musical. Aquells que formaven part de les esmentades institucions sovint s'erigiren en professors. Per tant, no resulta estrany que en nombroses ocasions trobem un religiós que es fera càrrec d'una agrupació musical civil.

En aquest sentit, però, mereix ser destacat un esdeveniment que constituirà a l'època un moment d'inflexió en el devindre de les institucions religioses. Es tracta del procés desamortitzador. En el primer capítol d'aquesta tesi enumeràvem quines havien estat les conseqüències derivades del fenomen en el plànol musical. La conclusió a què arribàvem era que, efectivament, bona part de les capelles de música havien desaparegut al llarg d'aquest intermitent procés. La manca de diners per fer front a les despeses que el normal funcionament de les agrupacions ocasionaven, constituïria la causa principal.

²⁰ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de música de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao. Área de Cultura y Euskera, 2006, p. 14.

²¹ Com indica Rodríguez Suso, durant molts anys l'Exèrcit va formar part en el País Basc de les àrees de responsabilitat municipal. Així, els diferents càrrecs de l'Ajuntament tenien cadascun una categoria militar i, per tant, podien manifestar-se amb la pompa pròpia del món castrense. Veure *Ibidem*, p. 13.

²² GALBIS LÓPEZ, V.: "Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social", a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Modernisme a la Guerra Civil, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 161-205, p. 161.

Fixant-nos ara en la incidència que el procés desamortitzador va tindre concretament en les bandes, podem dir que aquestes es formaren en bona mesura amb músics que havien estat instruïts per clergues i que deixaren de pertanyer a les institucions religioses amb l'exclaustració. Organistes, membres del cor i pàrrocs ja s'havien proveït d'un grup de músics que amenitzara les celebracions eclesiàstiques; ara serien aquests, els qui posarien en funcionament altre tipus d'agrupacions de caire civil. Alguns membres de les capelles de música havien vist tan minvada la seua tasca laboral i pedagògica al si de l'Església que, fins i tot, hagueren de pidolar per mantenir-se econòmicament. Altres en canvi, es dedicarien a tocar en cafés o a col·laborar en bandes de música.²³ Aquest serà el cas que, en part, ocorre en el fenomen musical a Lliria que estudiarem acuradament en el capítol vuité. L'existència de dues bandes s'explicaria fonamentalment per l'exclaustració dels frares dels dos convents existents a la localitat. En cada banda seria un religiós aquell que se'n faria càrrec de la seua posada en marxa.

Arribats a aquest punt hem de pensar que, si bé el factor religiós esdevingué clau per a la formació de bandes en el segle XIX, no s'han de menysprear altres elements que també tingueren la seua importància. Ens estem referint a les anomenades músiques militars. En el capítol segon de la present tesi ja al·ludíem a la formació i desenvolupament d'aquestes agrupacions. Per tant, allò que tractarem ara serà la influència que tingueren en les músiques civils -emprant la mateixa terminologia-.

Si per a estudiar l'element religiós de les bandes s'apela al procés desamortitzador, per a endinsar-nos en el tret militar hem de referir-nos necessàriament a la Revolució Francesa i al període napoleònic. Els concerts públics, les processons polítiques i, en definitiva, els grans festejos de l'època revolucionària s'han de tenir en compte per a comprendre la força que les bandes assoliren en el segle XIX.²⁴ Alhora, no pot obviar-se que tant l'uniforme com la manera de desfilar i bona part dels instruments provenen de la milícia. Marco Capra defensarà també aquesta tesi quan estudie el sorgiment de les bandes de música en la zona nord d'Itàlia. Per a aquest autor serà el model de la Banda de la Guàrdia Nacional francesa aquell que, mitjançant una influència transalpina, permetria la formació d'agrupacions semblants en la zona.²⁵

²³ Cfr. DÍEZ, M. A.: "Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)", *Anuario Musical*, 58, CSIC, 2003, pp. 253- 277.

²⁴ ASTRUELLS, S.: *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesi doctoral, Universitat de València Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 2003, p. 22.

²⁵ CAPRA, M.: "Per una geografia di ...", *art. cit.* p. 197.

Per al cas del País Valencià, així com per a la resta d'Espanya, dos han estat els esdeveniments històrics que han permès als musicòlegs establir el lligam entre bandes de música civils i militars. Ens estem referint a la Guerra de la Independència i a les successives guerres carlines. En el primer dels successos resulta clara la conseqüència que per a les agrupacions existents suposà l'entrar en contacte amb les músiques militars que acompanyaven l'exèrcit francès en 1808. Així ho afirmen autors com Ángel Millán quan es refereixen a la formació de les bandes de música en Aragó en aquests termes:

“Durante la Revolución Francesa y el período napoleónico se desarrollan favorablemente las agrupaciones bandísticas. Las fiestas públicas son amenizadas por conjuntos que cuentan con gran número de intérpretes mientras que en los regimientos de infantería napoleónicos, las indispensables bandas se componen ya de plantillas similares a las que presentan nuestras agrupaciones actuales [...] De este período procede la evolución moderna de la música militar y este será el tipo de agrupación que dejará su influencia en España durante la Guerra de la Independencia, estimulando entre los músicos iniciados y responsables correspondientes la necesidad de crear agrupaciones similares en el país.”²⁶

Amb tot, aquestes agrupacions franceses, que efectivament influïren en les seues homòlogues militars espanyoles, no ho feren tant en les classificades com a agrupacions civils. Perquè les bandes que analitzem en el present capítol serien anecdòtiques dintre del context musical de la València de l'època.

Una altra de les causes, perquè la Guerra de la Independència no explica per ella mateixa la formació de les agrupacions, la trobem en el caràcter que va tindre aquesta contesa. El fet que la defensa davant els francesos s'articulava en forma d'emboscada per les guerrilles, impossibilità la utilització de les músiques ja que el silenci esdevenia aliat indispensable. Com avançàvem en el segon capítol de la tesi, d'aquesta acció bèl·lica es desprén el qüestionament la vertadera utilitat de les bandes en l'exèrcit i el seu possible aprofitament en altres facetes del context social del moment.

Vists els trets anteriors, seran les successives guerres carlines i el consegüent desplegament de guarnicions amb música per les diferents localitats valencianes, aquelles que deixarien una major empremta en les bandes. Així doncs, en la transició

²⁶ MILLÁN, Á.: *Historia de las bandas de música en Aragón*, Editorial Comuniter, Zaragoza, 2001, p. 13. De la mateixa manera, en l'estudi d'Ignacio Fernández de Mata per al cas de les bandes de la ciutat de Burgos apareix també l'element militar juntament amb el religiós per explicar l'origen d'aquestes agrupacions: FERNÁNDEZ DE MATA, I.: “Una historia social de la música. Las bandas de la ciudad de Burgos”, a *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Actas del VII Congreso de la SIBE, Sociedad de Etnomusicología, MEC, 2004, pp. 55-78.

que esdevindria en el segle XIX entre les agrupacions musicals pròpies de la “festa barroca” i aquelles que incorporen nous instruments i funcions, ocupen un lloc determinant les músiques d’arrel carlina.²⁷ Sobretot ho fan en moltes comarques del País Valencià on aquestes guerres civils tingueren una especial virulència. Es tractaria de zones muntanyenques i d’altres situades a mig camí entre aquestes i la ciutat de València. La riquesa de molts d’aquests indrets, així com la facilitat perquè les guerrilles operaren, van ser font de disputa entre els bàndols combatents.

L’uniforme esdevindria un dels indicis que mostra la forta empremta que les músiques militars deixaren en les civils. Era freqüent que les bandes començaren a proveir-se d’uniforme a finals del segle XIX perquè sovint els concursos musicals els ho imposaven i perquè així es borraven les diferències socials entre els membres i s’homogeneïtzava la imatge del grup. En aquest sentit resulta interessant apropar-nos a l’evolució que l’uniforme de les bandes va sofrir en les primeres dècades del segle XX fins a convertir-se en un vestit que imitava aquell que portaven les diferents unitats de l’exèrcit. A mode d’exemple, i perquè es comprega millor aquesta transformació, hem inclòs en aquest apartat tres fotografies que daten de les primeres dècades del segle XX, on apareixen bandes de música locals formades per homes i xiquets que sostenen diferents instruments. A través d’elles ens podrem apropar a allò que ha estat aquest un important element en la seua fisonomia.

²⁷ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de ...*, op. cit., p. 15.



Banda Sociedad Musical La Marinense (Marines-València) a principis del segle XX

Font: GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social”, a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Modernisme a la Guerra Civil, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 161-205, p. 197.



Banda La Lira de Corbera (València) a principis del segle XX

Font: GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història...”, *op. cit.*, p. 168.



Banda de música la Lira Infantil de Borriana (Castelló)

Font: *Harmonia*, Madrid, núm. 3, desembre 1918, portada.

En la primera de les fotografies escollides s'observa un grup d'homes vestits amb brusa i espadenyes que mostra que es tracta d'una banda rural. El fet que apareguen vestits d'aquesta manera es pot deure a què, o bé no han participat encara en cap mena de concurs musical on es requerien uniforme, o bé a què ens trobem al davant d'una agrupació que comença a donar els seus primers passos. Perquè a mesura que les bandes realitzen concerts, passacarrers, processons o que, com hem dit, participen en certàmens musicals, hauran de proveir-se d'una vestimenta que uniformitze l'agrupació.

En el cas de la segona imatge presentada, d'una banda de la localitat valenciana de Corbera, l'uniforme escollit s'allunya d'aquell d'aires militars que s'impondrà a partir del darrer terç del segle XIX. Perquè allò que observem és una mena de vestit festiu de llaurador amb saragüells, espadenyes i manta. El fet que la banda haja escollit aquest uniforme remarca el caràcter popular de la formació, alhora que ens remet novament als orígens rurals d'aquesta.

La darrera fotografia que apareixerà a finals de 1918 en la revista musical madrilenya *Harmonía*, és aquella que dóna el contrapunt amb la imatge de banda

arrelada a les tradicions populars del medi rural d'on prové. Perquè en aquest, tot i que ens trobem amb una banda infantil, els músics porten vestits de pantaló i jaqueta d'aires militars. En aquest cas semblen pertànyer al cos de mariners de l'exèrcit encara que es tracta de membres d'una banda de Borriana. Aquesta vestimenta serà la més emprada per la resta de bandes del País Valencià. I ho serà fins a les darreries de segle XX quan ja la major part de les bandes de música han acoblat el seu uniforme als nous temps exhibint un vestit de jaqueta i pantaló -o falda en el cas de les dones- i eliminant la gorra que es solia portar.

Si recordem de nou les causes que la major part d'autors esgrimien per explicar el sorgiment de les bandes, juntament amb l'element religiós i militar, s'apel·lava a la influència política.²⁸ I és que, sobretot quan ens trobem en una localitat on existeixen dues bandes de música que a més estan enfrontades, resulta temptador atribuir les divergències al fet polític. Més encara quan les bandes es troben en el context decimonònic on el sistema restauracionista instaurat en el darrer terç, polaritzà la *cosa pública* en dues corrents -conservadora i liberal- que, al seu torn, influïrien en els espais de sociabilitat i oci de l'època. Perquè el fet que el territori valencià estiguera menys procliu a la creació de bandes municipals provocà en el segle XIX que les bandes es formaren i mantingueren al caliu dels aficionats i deslligades de la tutela oficial. Amb tot, aquestes agrupacions esdevingueren aviat un espai de sociabilitat que aglutinava un bon nombre de socis que recolzaven econòmicament el seu funcionament. És aquesta força que representaren en les poblacions on existiren, aquella que aprofitaren els elements polítics:

“Estas Bandas, como todo núcleo organizado, representaban una fuerza, y desde el primer momento fue aprovechada por los elementos políticos, no por amor al arte, sino por los votos que podían representar y la influencia que podía aportar a favor del grupo por el que la Banda se inclinara.”²⁹

Malgrat que, efectivament, les bandes participaren del joc polític decimonònic, no poden ser considerades al nostre parer unes societats polítiques com alguns autors les han tractades. Sovint ha estat l'existència de dues bandes de música al si d'una localitat allò que s'ha emprat com a exemple d'injerència política. I encara que en ocasions les desavanències polítiques hagen estat factor de trencament i, per tant, de sorgiment

²⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història, ...”, *op. cit.*, p. 161.

²⁹ D.J.C.: “Consultas”, *Boletín Musical dedicado a las bandas de música*, València, núm. 5, abril 1928, pp. 9-10, p. 9.

d'agrupacions enfrontades, no podem atorgar-li al tret polític el ser una de les causes principals de creació bandística en el segle XIX com alguns autors ho han entés:

“Como generalmente las Bandas, al ser formadas por aficionados, estaban constituídas por elementos pertenecientes a los dos partidos de turno que han usufructuado alternativamente el Poder hasta el año 23, dentro de ellas existía siempre latente un cisma que dio lugar en bastantes casos a que la Banda se desdoblara en dos.”³⁰

Al respecte estudiarem en el capítol vuité el cas de Lliria, una localitat amb dues agrupacions enfrontades, però, que no van estar promogudes en els seus orígens per diferents corrents polítiques. Tanmateix, allò cert és que una vegada creada la rivalitat i un gran nombre de gent al seu voltant, el que feren tant conservadors com liberals fou aprofitar-se d'una situació d'enemistat ja anterior al joc polític restauracionista.

Com hem esmentat en els anteriors paràgrafs, les agrupacions musicals estan formades, en la major part dels casos, per gent heterogènia políticament; és a dir, deslligada de qualsevol afinitat que ens permeta classificar els músics que les formen. Pel que fa a l'origen social dels seus membres s'ha de dir que aquests pertanyien en la seua majoria a les classes més populars de la població. Així descriu una revista periòdica musical als membres de les bandes. Fixem-nos en els adjectius amb què qualifica als músics:

“¡Meritísima y admirable labor la de estas bandas de pequeñas localidades integradas por hombres rudos y curtidos por todos los trabajos y todos los vientos que, robando horas al buen ganado descanso, se entregan con ilusión, con entusiasmo, con alegrías, a la ardua y complicada tarea de interpretar con justeza, colorido y expresión una obra musical con limitados y precarios elementos instrumentales y sin base profesional en la mayoría de sus componentes! [...]”³¹

I per què són aquests els qui les integren? La pregunta no ha estat contestada amb cura als estudis dedicats a les bandes que s'han limitat a descriure-les com a agrupacions de marcat caràcter rural. Certament, és complicat esbrinar un element d'aquest tipus. Tanmateix, si tenim en compte els trets del fenomen bandístic, l'esmentada ruralitat ha de ser matissada. Perquè si bé el seu punt àlgid no s'assolí en nuclis urbans, aquests han estat l'origen del fenomen, ja que és en ells on es localitza majoritàriament el funcionament de les músiques militars que constitueixen, juntament

³⁰ D.J.C.: “Consultas”, *art. cit.*, p. 9.

³¹ ANDRADA, A.: “Concursos de bandas”, *Harmonia*, Madrid, octubre-desembre 1942, pp. 13-15, p. 13.

amb altres elements que esmentarem posteriorment, la influència més notòria en les bandes de música civils.

Si ens fem una idea global del context musical que hem anat assenyalant en els diferents capítols anteriors, ens adonarem que les ciutats esdevenien el nucli dels concerts i representacions de la música escènica de l'època. Era doncs, el públic urbà aquell que podia gaudir de l'oferta musical desplegada. No ocorria el mateix a pobles més menuts on els concerts eren poc freqüents i menys encara ho eren les representacions d'òpera i sarsuela de companyies especialitzades. Per tal de tenir orquestres i espectacles d'aquesta tipus de forma habitual, calia que el consistori municipal ho finançara cosa que, com hem observat, no ocorria freqüentment en l'època, i a més, es feia necessària una acadèmia per tal d'aprendre música.

Les transformacions socials i culturals ocorregudes al llarg del segle XIX que ja hem descrit, motivaren que l'art musical deixara de ser considerat una mera ornamentació social i un distintiu de classe per arribar a tothom. En aquest sentit, calien agrupacions que s'amotllaren a aquest nou context, i les bandes ho eren. Les esmentades agrupacions incorporaven en les seues files instruments que presentaven una dificultat tècnica menor que aquells que estaven en les orquestres, alhora, la influència militar i religiosa s'havia fet palesa i en aquest sentit tant religiosos com militars esdevindrien professors. Així ho afirmaven alguns autors:

“[...] difícilmente podrían organizarse con ellos [modestos obreros y agricultores] Orquestas en vez de Bandas, pues [...] la enseñanza y preparación de alumnos para tales agrupaciones, si árida y espinosa es para los que aprenden la práctica de instrumentos de viento y de percusión, más lo resulta ser para los que deseen aprender la de los instrumentos de cuerda.”³²

Les bandes també podien omplir ben bé el buit de l'oci musical a localitats allunyades dels centres neuràlgics del conreu d'aquest art en l'època.³³ Així, en molts pobles la presència d'una banda era en ocasions l'única que assegurava escoltar “música de concert”. Alhora esdevenia de les poques agrupacions musicals on podien participar aquells interessats en el conreu de l'art musical.

³² OLIVER, M.: “En defensa de las bandas”, *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, núm. 12, 01/12/1935, pp. 9-12, p. 12.

³³ PEDROSA, C.: “La labor de las bandas en los pueblos pequeños”, *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, núm. 16, 01/03/1936, pp. 14-15.

Dintre dels membres de les bandes no trobarem, però, cap dona fins aproximadament els anys seixanta del segle XX. Malgrat tot, les dones participaran activament dintre de les societats que es creen al voltant d'aquestes agrupacions musicals. I ho faran com a espectadores o com a encarregades de cosir els uniformes i adornar els escenaris on vaja a tocar la banda. Com veurem en el capítol seté, la seua presència es farà palesa també en esdeveniments com els concursos musicals decimonònics. Ara bé, com a intèrprets sols trobarem dones tocant el piano en llocs com el saló o la llar, en una activitat que tenia com a finalitat mostrar bones maneres -en la major part dels casos, per aconseguir marit-.

De la mateixa manera que els ajuntaments dels pobles més menuts no podien costejar-se una orquestra o una programació teatral estable, tampoc subvencionaven les bandes. Els membres que les formen, per tant, han de ser en la seua totalitat aficionats.³⁴ Ens trobem de nou que el cas del diletantisme s'estén també cap a aquest tipus d'agrupacions:

“[...] una Banda rural ha de ser una agrupación de elementos verdaderamente aficionados al divino arte de la Música, desprovistos por completo de todo interés económico, porque, generalmente, en los pueblos no se puede vivir de la música. Las condiciones de la vida no permiten semejante interés, por la sencilla razón de que son muy pocos los actos que se celebran y aun éstos, muchas veces, no permiten adecuadas retribuciones si es que se alcanza alguna.”³⁵

Pel que fa a l'ensenyament musical dels membres de la banda, manquen estudis que analitzen els mètodes d'aprenentatge i els manuals emprats per a aquesta finalitat. Un estudi d'aquest tipus, que excedeix els objectius que ens proposàvem a l'hora de realitzar aquesta tesi, subratllaria un dels elements que al nostre parer ha estat clau en el progrés de les bandes com és l'ensenyament. A més a més, caldria tenir en compte com es plantejaven aquests estudis en una societat on començava a realitzar-se la transició cap a l'alfabetització. Per allò que sabem de l'estudi de casos particulars, poguera ser que foren sovint religiosos exclaustats aquells que començaren aquestes tasques musicals educatives. Una tasca, no obstant, que podrien completar els músics que havien assistit a les acadèmies i que es transformaven en mestres dels seus companys.

³⁴ MUÑOZ, A. i CABEZA, A.: “Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núms. 1-2, 1991, pp. 279-296, p. 280.

³⁵ MOLINA, F.: “Las bandas de música rurales I. Lo que deben ser sus fines y aspiraciones”, *Boletín Musical dedicado a las bandas de música*, València, núm. 5, abril 1928, pp. 5-6, p. 5.

Serà en l'apartat que dedicarem a les funcions que realitzaven les bandes de música, quan parlarem més extensament de la vessant educativa d'aquest fenomen.

Per a molts autors, el fet que en els pobles menuts existira una banda no solament propiciava un tipus d'oci del qual podia gaudir tothom o un centre educatiu on fins i tot els analfabets aprenien música, sinó que també fou considerat com un medi profilàctic. Igualment que ho analitzàvem en el cas dels cors, també les bandes foren vistes, encara que en menor mesura, com activitats que impedièn "embrutir-se" els treballadors. Com que la tasca de les bandes es desenvolupava en pobles menuts, l'oci de què aquests disposaven era escàs. Les tavernes i cafés solien ser en aquest sentit, els llocs de sociabilitat per excel·lència. Tanmateix, l'obligació que portava aparellada el pertànyer a una agrupació musical: acadèmies, assajos, processons, concerts, certàmens, etc allunyava les classes treballadors d'aquests espais que molts reprovaven:

"Antes se embrutecían, ahora se educan. Antes perdían su salud entre los efectos del alcohol y los miasmas que respiraban el fétido ambiente del tabernucho; hoy están apartados de ese antro, y para el honesto recreo, se fundó un Círculo instructivo musical, donde, a la par, se les han dado conferencias de cultura general, y se han acostumbrado a respetarse mutuamente y a convivir aquellos que, instigados por diferencias de criterio político, se negaban hasta el elemental saludo de vecindad."³⁶

De la mateixa manera s'expressava *Harmonía*, una revista musical adreçada al món bandístic, en el seu primer número de 1916. Fixem-nos al respecte, com compara els concerts musicals amb la festa taurina que fins aleshores esdevenia una de les poques activitats d'oci que podien permetre's les classes populars:

"Arrancar de la taberna al obrero durante las horas de descanso para ocuparse en una labor grata y amena, como la de un ensayo musical, y oponer al inevitable festejo de los toros el más culto y moralizador de un concierto, serían títulos suficientes para que dedicásemos los mayores elogios a la creación y sostenimiento de las bandas provincianas;"³⁷

Tot i haver al·ludit a ell, no hem de pensar en aquest element higienitzant com una causa del sorgiment de les bandes -tal i com feiem per al cas del moviment coral-. I no ho és per una raó bàsica: perquè el fenomen bandístic es desenvolupa majoritàriament en nuclis que podem anomenar periurbans i que no evidencien en l'època, d'una manera tan cridanera com els nuclis urbans, el procés d'industrialització que estava portant-se a

³⁶ MOLINA, F.: "Las bandas de música rurales II. Lo que deben ser sus fines y aspiraciones", *Boletín Musical dedicado a las bandas de música*, València, núm. 6, maig 1928, pp. 7-9, p. 9.

³⁷ DEL CAMPO, C.: "La misión de las bandas", *Harmonía*, Madrid, núm. 1, enero 1916, p. 6.

terme. Per tant, aquest text ha de ser analitzat com una de les múltiples funcions que les bandes realitzaren allà on s'assentaren. I, evidentment, proporcionar un nou tipus d'oci a les classes populars es troba entre elles.

Una vegada vistes les arrels que trobem en bona part de les bandes valencianes del segle XIX, així com estudiats els membres que les formen, cal atendre a altres factors que expliquen també el seu sorgiment i posterior desenvolupament. Elements, no obstant, que ens allunyen del segle XIX, però, que ens ajuden a entendre l'aspecte i la importància que assoliran aquestes agrupacions. Així mateix, analitzarem les funcions que realitzen i el repertori que interpreten.

LES DIFERENTS CAUSES DEL FENOMEN DE FORMACIÓ DE BANDES AL PAÍS VALENCIÀ

En els orígens de les bandes en el segle XIX la influència religiosa i militar, com hem vist, està present. Amb tot, la popularització que han assolit al llarg dels segles aquestes agrupacions no s'explica solament per aquests dos factors. Cal, en aquest sentit, que enumerem altres tipus de causes que també es troben al darrere d'un fenomen on s'involucren molts elements que sovint actuen de manera interdependent.

Ruiz Monrabal ha estat un dels autors que amb més detall ha volgut respondre a la pregunta del perquè es creen bandes de música. I diguem amb més detall perquè en el seu llibre *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana* on compila breus històries de 221 pobles amb bandes de la província de València, 68 de la província de Castelló i altres 95 de la província d'Alacant, intenta esbrinar aquesta qüestió en cadascuna de les històries que recull.³⁸ Al respecte no es poden oblidar les arrels que explicàvem en l'anterior apartat, perquè sense tenir presents aquests trets no es comprén l'àmplia difusió d'un fenomen com el bandístic.

A més a més, tot i trobar-nos al davant d'un primer estudi aproximatiu de les possibles causes que motivaren la creació d'una banda, s'ha de tenir cura a l'hora de

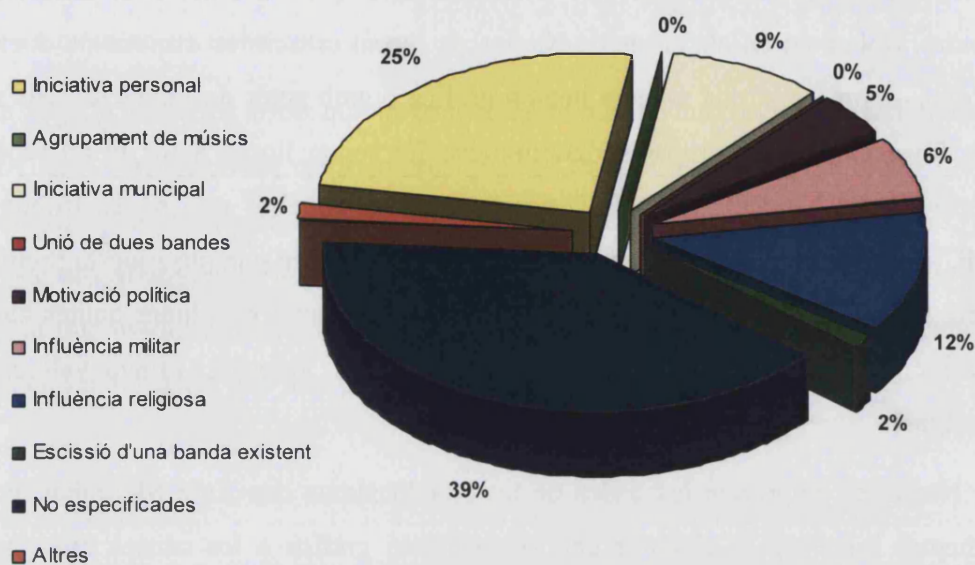
³⁸ El llibre a què ens referim és RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana : las bandas de música i la seua federació*, València, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993.

donar-lo com a definitiu. En primer lloc, perquè un gran nombre de bandes no disposa de documentació precisa amb què contrastar allò que l'oralitat s'ha encarregat de difondre. Solament en els casos de bandes de recent creació es disposa de documents que donen compte, d'una manera hemerogràfica o amb actes de fundació, dels motius de la formació d'una agrupació determinada. En segon lloc, l'autor fa un repàs a la història de les bandes federades i, per tant, obvia aquelles que no es troben en la FSMCV amb la qual cosa l'estudi ha de valorar-se tenint en compte aquesta premissa. Al mateix temps, la manca d'una anàlisi general que permetra concloure quines han estat les principals causes de l'eclosió de bandes al País Valencià, minva validesa a la investigació.

Nosaltres emprarem les dades de les 384 localitats que Ruiz Monrabal recull en l'esmentat llibre per a elaborar una aproximació gràfica a les causes que pogueren motivar el sorgiment de les bandes -les quals han estat sistematitzades en diferents categories d'anàlisi amb la finalitat d'efectuar un millor estudi comparatiu-. Això no obstant, les xifres que es donen s'han de prendre amb prudència perquè en cap cas són concloents ja que han estat, per exemple, moltes les bandes que s'han fundat en el segle XIX i que posteriorment han desaparegut i per tant no apareixen reflectides en l'estudi de Ruiz Monrabal. De la mateixa manera, no són moltes les agrupacions que, com hem esmentat anteriorment, poden documentar amb exactitud les causes del seu origen. Tanmateix, hem volgut elaborar aquesta documentació gràfica per poder-nos apropar, tot i que siga breument, als motius que poden portar a fundar una banda. En la present tesi, però, una vegada elaborat aquest llistat, realitzarem una anàlisi més acurada al voltant de les causes que al nostre parer esdevingueren claus en la formació bandística del segle XIX.

Les causes de la fundació de bandes han estat, per províncies, les següents:

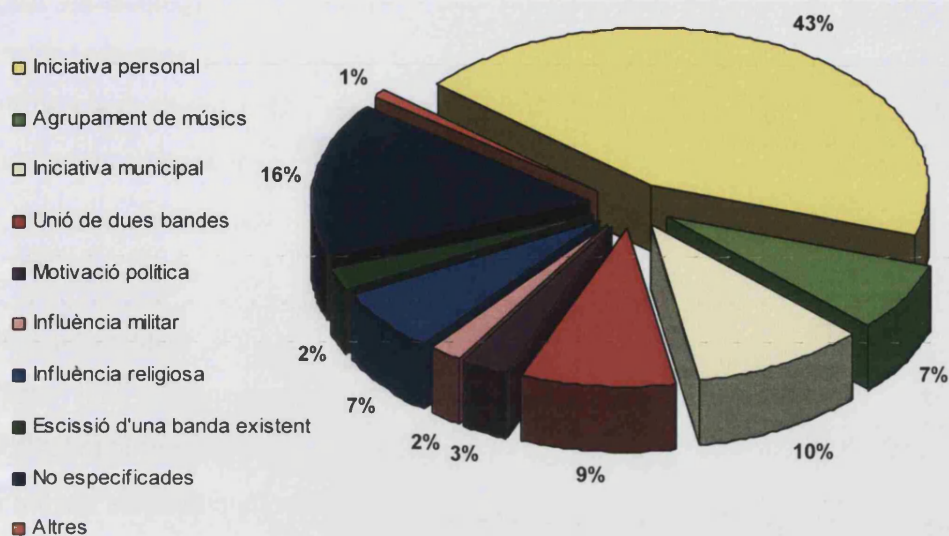
GRÀFIC 5: CAUSES DEL SORGIMENT DE LES BANDES A CASTELLÓ



Pel que fa al cas de la província de Castelló s'observa com de les bandes de les 68 localitats estudiades, un 39% no coneix les causes perquè foren formades. Altre 25% correspon a allò que hem anomenat "Iniciativa personal" i que correspondria a l'espenta donada per col·legis, agrupacions falleres, iniciativa pròpia d'algun militar o la d'un religiós, associacions veïnals, un determinat regidor de l'ajuntament de la localitat, etc. S'han de destacar en aquest gràfic els percentatges que presenten la influència religiosa, la militar i la municipal. Quan parlem d'influència religiosa o militar ens referim no a la iniciativa personal d'un membre d'aquestes institucions que crea una banda, sinó a què el context musical que en un determinat moment comptaria amb la presència de capelles de música o de músiques de l'exèrcit, d'alguna manera condicionà el posterior sorgiment d'agrupacions de caire civil.

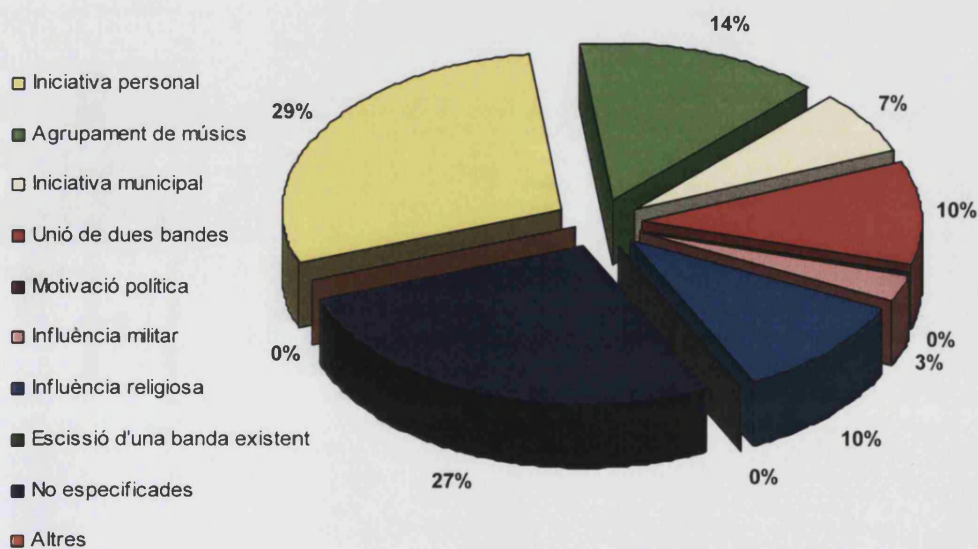
D'altra part no hem de menysprear la dada que es refereix a la iniciativa municipal perquè serà en aquest percentatge on es reflectisquen la quantitat de bandes que des de les corporacions municipals com a tal, i no des del recolzament d'un determinat membre del consistori, s'han format. Aquestes bandes presentaran un tret que les diferencia d'altres que estudiem i és el del sosteniment econòmic que tenen des d'un consistori concret. Sosteniment que farà innecessari reunir socis per tal de mantindre econòmicament la banda.

GRÀFIC 6: CAUSES DEL SORGIMENT DE LES BANDES A VALÈNCIA



Si ens fixem, el cas de la província de València presenta trets molts semblants a aquells que apuntàvem per a la de Castelló. Tanmateix, destaca en aquest indret l'alt nombre de bandes creades per motivacions personals de diferent tipus d'organismes i personalitats, i l'alt nombre d'agrupacions que han sorgit de la unió de dues bandes preexistents. Aquesta dada que mancava a la província de Castelló remet a la llarga història de les bandes de la província i a la mal·leabilitat d'un fenomen que no es presenta unívoc en les seues causes.

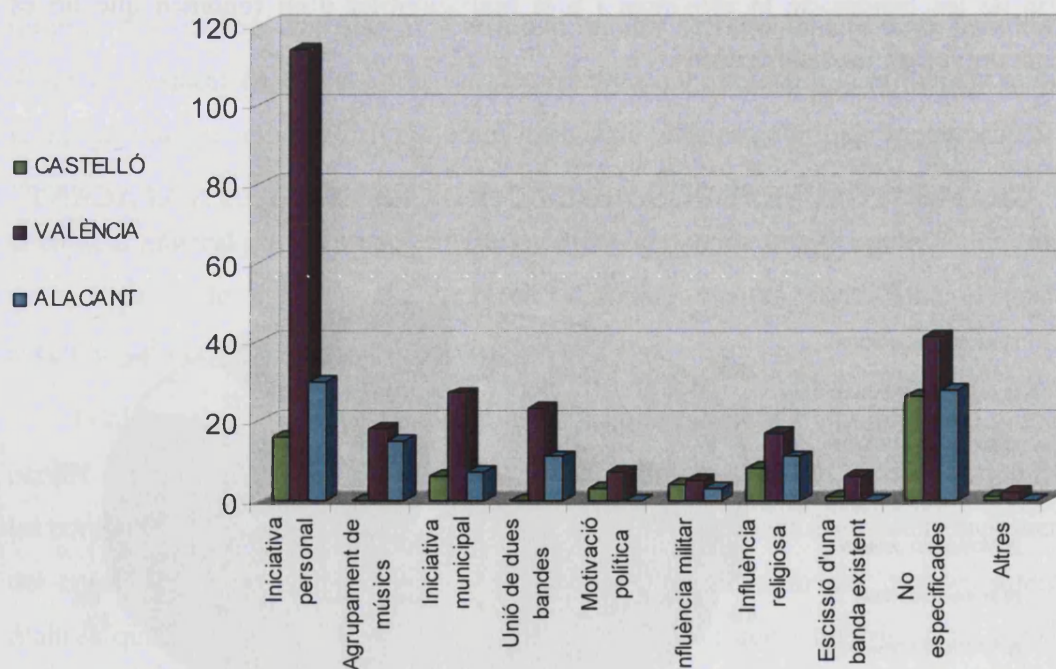
GRÀFIC 7: CAUSES DEL SORGIMENT DE LES BANDES A ALACANT



Pel que fa al fenomen de la formació de les bandes a Alacant destaca, a part d'allò que hem anomenat "Iniciativa personal", l'origen d'aquestes agrupacions mitjançant l'agrupament de músics. En aquest cas es tracta de bandes sorgides arran de la conjunció de músics vinguts de la desfeta d'altres grups. Al mateix temps, l'agrupament també pot deure's a la impossibilitat de moltes bandes de continuar amb la seua tasca després de períodes d'especial virulència social i política com una guerra o una epidèmia.

Per al cas d'Alacant, així com per a la resta de la província, resulta cridaner que la motivació política a l'hora de formar agrupacions bandístiques haja estat quasi inexistent en les tres províncies. I ho és perquè sovint, sobretot en aquelles localitats on existeix més d'una banda, s'ha insistit en què les corrents polítiques havien estat la causa de la divisió. Vistes aquestes dades caldria buscar altres elements que expliquen la possible divisió musical.

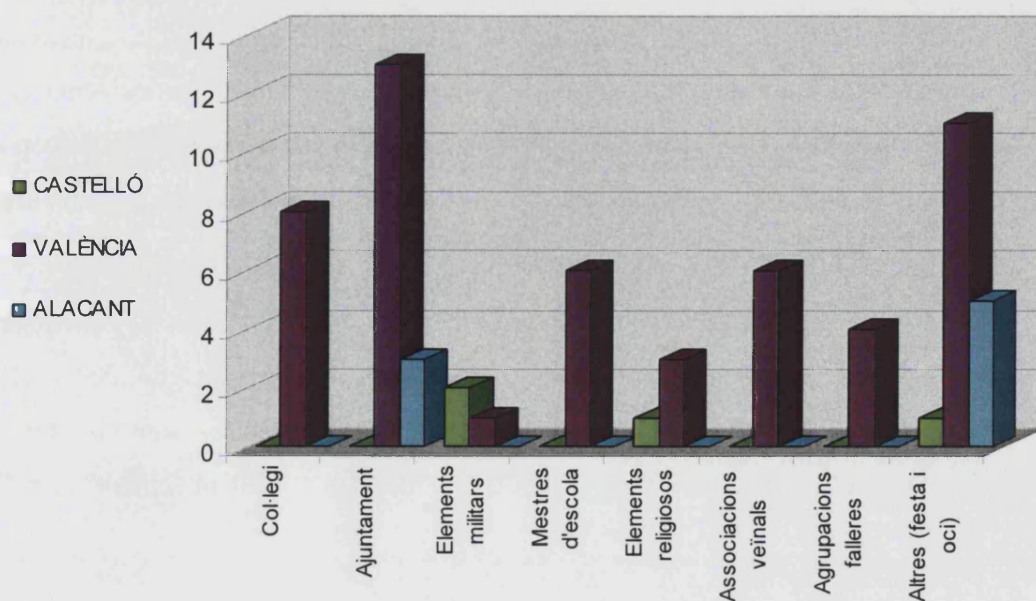
GRÀFIC 8: COMPARATIVA DE LES CAUSES DEL SORGIMENT DE LES BANDES



Si elaborem un gràfic comparant la incidència que van tindre en cadascuna de les províncies les diferents causes que s'apunten per a la formació de les bandes, ens trobem els següents trets. Primerament cal subratllar com en el devindre del fenomen bandístic destaca València per damunt de la resta de províncies. En segon lloc no podem deixar d'atendre a aquelles formacions que no coneixen les arrels exactes del seu sorgiment. Tret que ens indica, d'una banda, l'antiguitat de moltes d'elles i, d'altra, la complicada història de reagrupaments i escissions que arrossegueu i que en molts casos fa difícil esbrinar el moment i la causa de l'origen. En tercer lloc cal parar compte en què, efectivament, han estat els elements atribuïts a la iniciativa personal aquells que major grau d'incidència tingueren; malgrat tot, no s'han de menysprear la iniciativa dels ajuntaments i la influència religiosa.

Això no obstant, cal destacar l'escassa presència d'organismes oficials comparada amb aquella que va tenir la iniciativa personal. Un tret aquest que remarca el fort arrel popular -i no tant institucional- que, com veurem, tingué el fenomen bandístic en el seu sorgiment i també al llarg del seu devindre. Per tal d'entendre millor qui eren aquelles que animarien de manera personal la formació de bandes, hem elaborat novament un gràfic on, a partir de les dades disponibles, hem desglossat aquest important element de creació de les esmentades agrupacions musicals.

GRÀFIC 9: DESGLOSSAMENT DE LA “INICIATIVA PERSONAL”



Dintre de l'element que anomenàvem d'"iniciativa personal" hem establert vuit paràmetres que responen a diferents motivacions. Les hi ha que estan relacionades amb el plànol educatiu on estan els col·legis com a institució o els propis mestres d'escola. D'altra banda també trobem iniciatives que, tot i ser personals, venen de part de gent que pertany a institucions com puguem ser les corporacions municipals, l'Església o l'Exèrcit. A més a més, dintre d'aquestes motivacions personals també trobem aquelles que remetien a associacions veïnals o més encara a associacions festives com puguem ser les dedicades a les Falles o als Moros i Cristians.

Si comparem aquesta mena d'iniciativa privada, o almenys no concertada, amb institucions oficials de les tres províncies -malgrat que molts d'aquells que les encapaçalaren pertanyeren a elles- veiem com en la de València aquesta va estar més present que en la resta. La causa de l'arrelament rau tal volta en l'enriquiment del fenomen musical que es va donar en la província, sobretot en la capital, a partir de la segona meitat del segle XIX. Així mateix es pot relacionar amb la prompta evolució que va tindre en aquest indret la sociabilitat festiva de distint caire que propicià la formació de bandes perquè animaren els seus actes. Aquesta motivació explicaria també com a la província d'Alacant on, com veurem, la festa dels Moros i Cristians està molt arrelada, és freqüent que es creen bandes al caliu de les comparses.

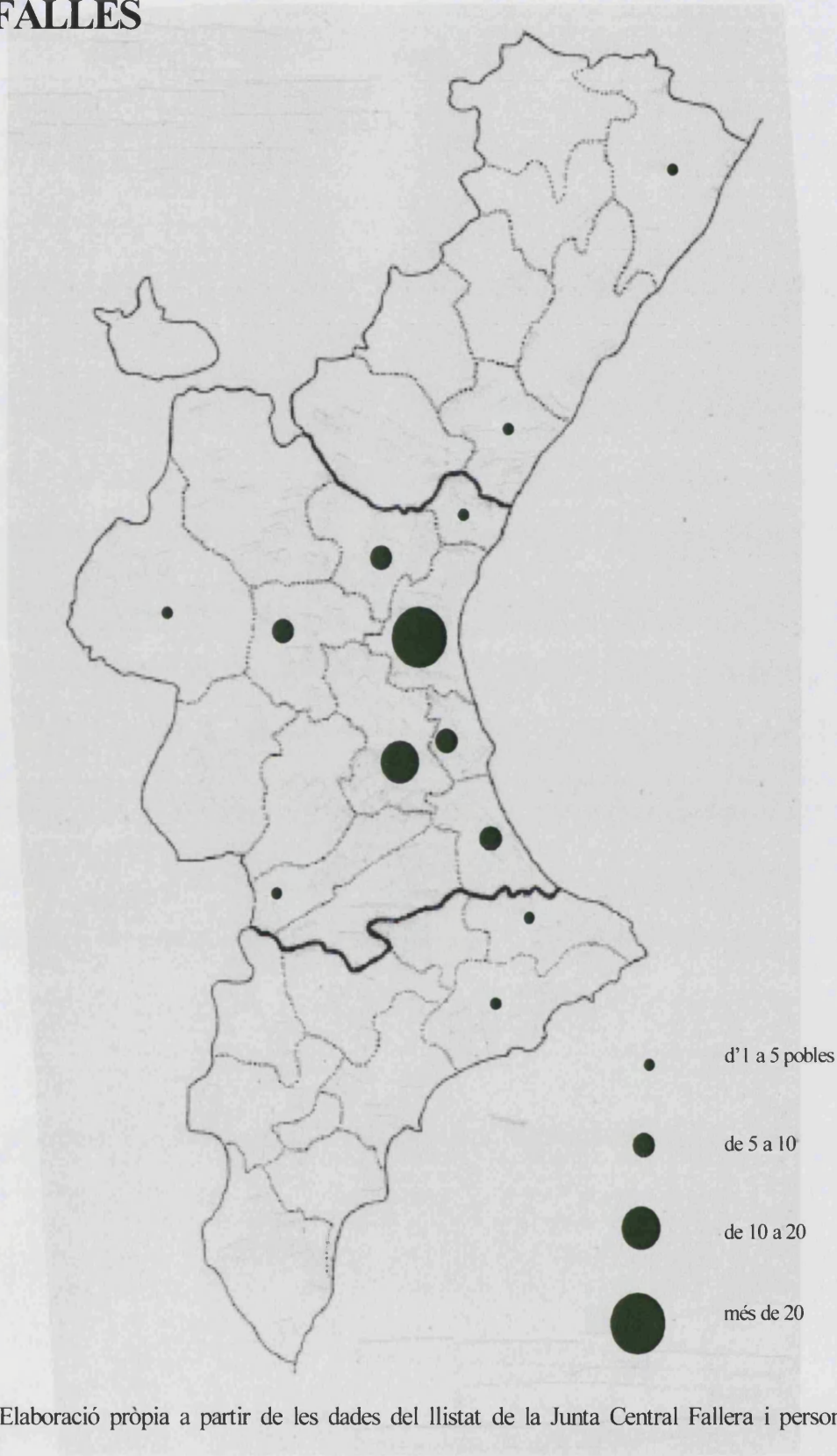
El lligam que es produeix entre música i festa elabora alhora una mena de repartiment de les bandes pel País Valencià; és a dir, el major nombre d'elles el trobem en províncies que com la de València tenen una forta arrel fallera i en la d'Alacant amb les característiques festes de Moros i Cristians. La província de Castelló queda en nombre de bandes per sota de la resta, probablement perquè les festivitats desenvolupades porten aparellades un tipus diferent d'agrupacions musicals. Instruments populars com el tabal o la dolçaina serien aquells que més abundarien en detriment dels conjunts de vent i percussió més proclius en activitats a l'aire lliure protagonitzades per desfilades i passacarrers.

Per tal de veure si efectivament com creiem les bandes han estat estretament lligades a la festa en el País Valencià, hem elaborat tres mapes. En dos d'elles s'indiquen els pobles on respectivament es planten Falles i on es celebren els Moros i Cristians -ambdues els tipus de festivitats que més proliferen en el territori- i en el

darrer es subratllen les localitats que tenen bandes de música.³⁹ Elaborar aquests tipus de mapes ens possibilita veure si efectivament hi ha un lligam causal entre la festa i les bandes de música i alhora ens permet establir una diferenciació geogràfica per veure quines comarques presenten major nombre d'aquestes agrupacions i en quines altres hi ha menys.

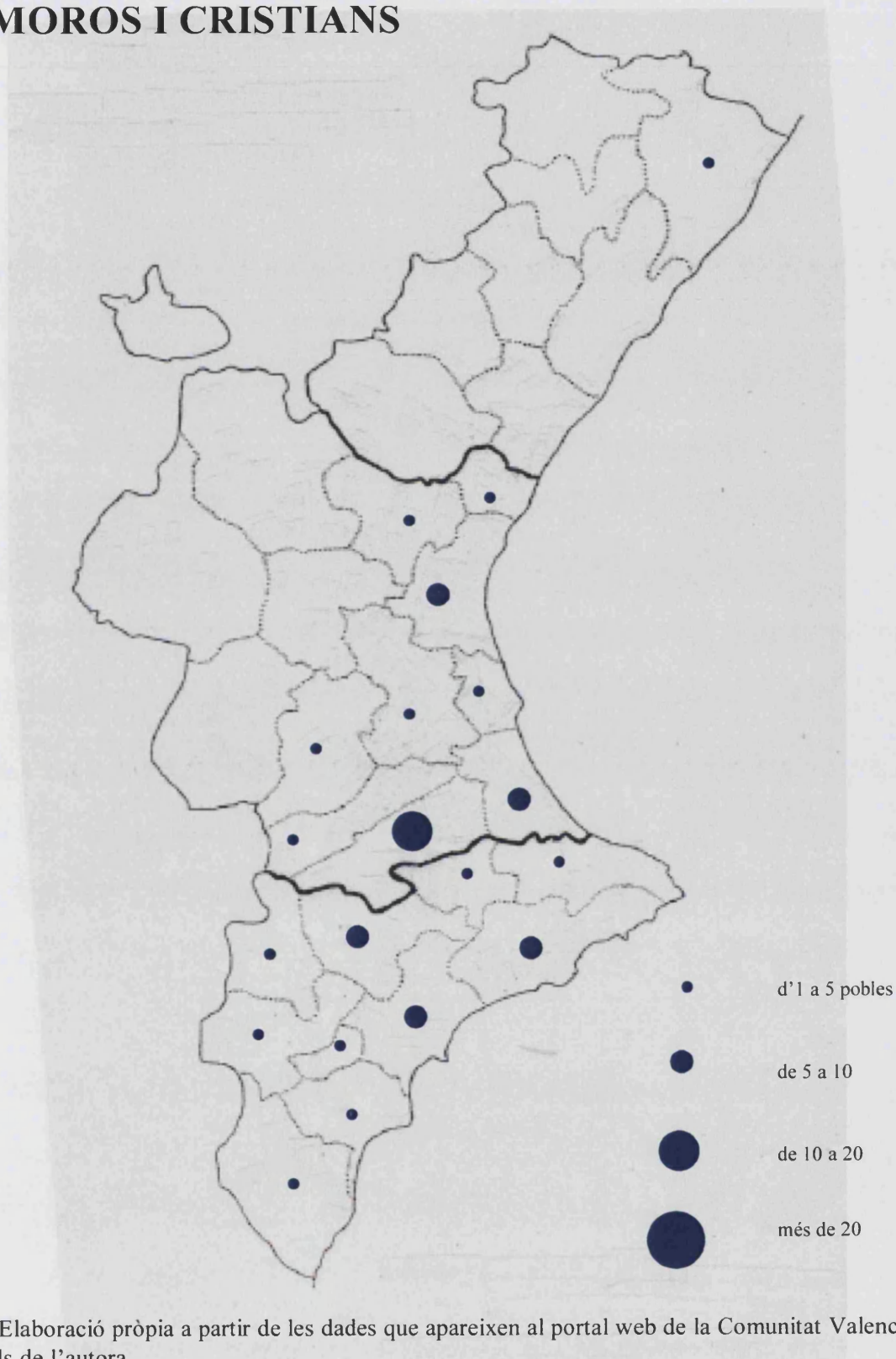
³⁹ A l'hora de realitzar aquesta aproximació hem de tenir en compte que allò que s'assenyala són els pobles, i no el nombre de Falles, comparses o bandes que té cada localitat. Convé tenir present, doncs, que hi haurà indrets on existisca més d'una banda. Perquè allò que es vol aconseguir no és assenyalar el nombre d'aquest tipus d'agrupacions que hi ha arreu del País Valencià, sinó veure de quina manera es distribueixen en ell i si aquesta distribució pot o no respondre al factor festiu que també s'analitza.

FALLES



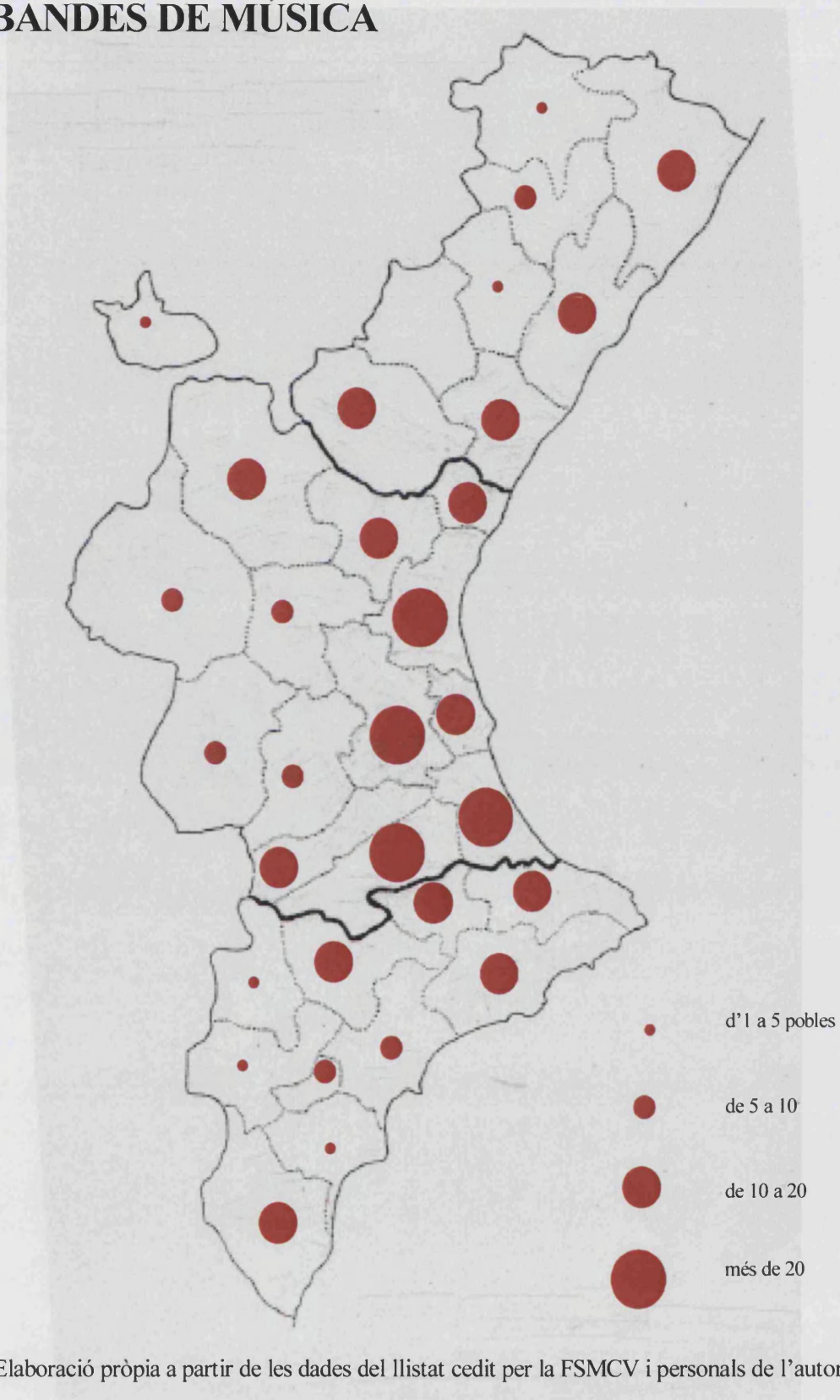
FONT: Elaboració pròpia a partir de les dades del llistat de la Junta Central Fallera i personals de l'autora.

MOROS I CRISTIANS



FONT: Elaboració pròpia a partir de les dades que apareixen al portal web de la Comunitat Valenciana i personals de l'autora.

BANDES DE MÚSICA



FONT: Elaboració pròpia a partir de les dades del llistat cedit per la FSMCV i personals de l'autora.

Han estat sociòlegs com Josepa Cucó aquells que han subratllat la importància que l'associacionisme musical i festiu ha tingut en el País Valencià. I ho fan, però, quantificant el nombre d'associacions per veure'n la rellevància. Per aquest motiu, trien les Falles i els Moros i Cristians, perquè esdevenen les festivitats que més gent mobilitzen. Dues són bàsicament les línies d'estudi que segueixen els sociòlegs i antropòlegs a l'hora d'aprofundir en aquesta realitat associativa: en primer lloc assenyalen el sentiment de pertinença o identitari que creen al seu voltant i en segon lloc, s'endinsen en la projecció socio-territorial que assoleixen aquestes associacions festives. En eixe sentit, constitueixen sovint una forma social de representació i poder.¹ De la mateixa manera, les bandes de música són estudiades com a un tipus d'associació que aglutina un nombrós grup de gent entre músics i socis i que alhora motiva un sentiment de pertinença entre els seus membres i simpatitzants.

Tanmateix, allò que nosaltres volem resaltar amb els tres mapes que afegim a l'apartat no és una qüestió merament quantitativa que faça evident la força associativa d'aquestes tres manifestacions -podíem dir-ne festeres- del territori. Així, més enllà de considerar-les elements cabdals de la trama associativa valenciana, allò que volem posar de manifest és si l'existència de Falles o Moros i Cristians en determinades localitats pot relacionar-se amb la major o menor existència de bandes de música. És a dir, si podríem considerar la festa com una causa més de la proliferació al llarg dels segles de les bandes de música.

En aquest sentit, els gràfics que anteriorment presentaven de les causes que podien motivar la creació d'agrupacions musicals del tipus que estudiem, sí que inclouen la festa com un dels factors que va fer possible el sorgiment de bandes. En els mapes que mostren efectivament aquelles zones on més concentració de Falles o Moros i Cristians hi ha, és on més bandes també podem observar. Amb tot, mitjançant aquests mapes

¹ CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, València, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 24-25. L'estudi al voltant de les associacions festives valencianes i la projecció social i identitària que porten aparellada ha estat realitzat, d'entre altres, per: CUCÓ, J. i PUJADAS, J.J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, València, Generalitat Valenciana, 1990 [sobretot els apartats que fan referència a la sociabilitat en el País Valencià com: ARIÑO, A.: "Asociacionismo festivo contemporáneo en el País Valenciano" (pp. 165-186), DE LA CRUZ, I.: "Algunos aspectos de las sociedades musicales en el País Valenciano" (pp. 209- 218), CUCÓ, J.: "Asociaciones y cuadrillas: un primer avance al análisis de la sociabilidad formal" (pp. 219-232) i PIQUERAS, A.: "Formas de relación y organización social: sociedades deportivo-recreativas en el País Valenciano" (pp. 285-294)]. CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat...*, op. cit.,. ARIÑO, A.: *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*, Barcelona, Anthropos, 1992 i PIQUERAS, A.: *La trama de la identidad en el País Valenciano. Un estudio de identidades colectivas*, tesi doctoral, València, Facultat de Ciències Empresarials, 1994 [sobretot l'apartat "La música y las fiestas: la autopista hacia la identidad"].

podem veure que d'entre els tres tipus d'associacions presentades, les bandes són aquelles que més s'han desenvolupat a tot arreu. En aquest sentit, malgrat que vists els resultats es pot establir una mena de lligam entre música i festa, aquest element no seria l'única causa que motivaria la seua aparició. Sí que efectivament podria ser, sobretot a mitjan del segle XX, un fort impuls perquè les formacions bandístiques no deixaren de créixer.

Si de nou ens fixem en els mapes anteriors s'observarà que és en les comarques centrals de la província de València, sobretot en aquelles que limiten amb ella, on existeix una major concentració de bandes. Dintre, però, d'aquesta zona s'ha d'assenyalar l'elevat nombre de bandes que presenten els pobles de la comarca central de l'Horta on s'inclouen totes aquelles localitats que podríem dir pertanyen a l'àrea periurbana de la ciutat de València. Novament, per tant, s'ha d'acceptar la tesi matinguda al llarg dels anys de què és aquesta província aquella que capitaneja la formació de bandes. La força d'aquest moviment hauria pogut traslladar l'impuls a les localitats limítrofes. A aquells indrets que, pròxims a les ciutats, i beneficiats sobretot per la xarxa ferroviària que començava a fer aparició en el segle XIX, es nodriren d'innovacions i nous costums que els nuclis urbans transmetien.² En aquest sentit, la tan manida ruralitat de les bandes cal matissar-se perquè si bé, el seu desenvolupament no s'ha assolit amb tanta força en els nuclis urbans com comentàvem, tampoc ho ha fet en nuclis rurals aïllats. La connexió amb les ciutats i, per tant, l'oportunitat de conèixer les innovacions socioculturals que en l'època es produïren en elles, resulten claus per entendre l'origen i primer desenvolupament de les bandes civils decimonòniques.

Si ens fixem en la província de Castelló, les comarques de La Plana Baixa, L'Alt Palància o El Baix Maestrat es troben entre aquelles que presenten un nombre elevat de pobles amb bandes. Així mateix, pel que fa al cas alacantí, han estat La Marina Baixa, El Comtat o L'Alcoià aquelles on s'observa el major nombre de bandes de la província. Coincideix en aquest cas que també corresponen a zones geogràfiques que limiten amb la província de València. Tanmateix, trobem que en comarques allunyades de l'epicentre de la ciutat de València com El Baix Segura o La Plana Alta, per al cas de la província de Castelló, existeix un bon nombre de pobles amb bandes.

² ADRIÀ, J.J., JORDÁN, J.M. i REIG, R.: *L'atzarosa vida d'Enrique Blat. Un empresari republicà del Camp de Túria (1879-1951)*, València, Universitat de València, 2004, p. 49.

Seguint la lectura d'aquests mapes es pot concloure que tant la proximitat geogràfica a la ciutat de València així com la presència de festes tan assenyalades com les Falles o els Moros i Cristians han potenciat des del segle XIX el sorgiment de bandes de música. Amb tot, no s'ha d'oblidar que a l'hora d'analitzar les causes de la seua formació ha estat la multiplicitat d'elles el tret més destacat, com indiquen les gràfiques que hem inclòs en aquest apartat. Ara bé, la manca de desenvolupament que la sociabilitat festera tenia en el segle XIX impedeix atorgar a aquesta un paper rellevant en l'època que estudiem. Així de nou, les influències militar, religiosa i també política estarien en les arrels de les bandes. Unes agrupacions que, això no obstant, s'han de contextualitzar en una època on la demanda d'oci sofriria una transformació derivada de l'aparició de la societat burgesa i dels canvis socials i econòmics que motivaren l'aparició de temps de lleure i de disponibilitat econòmica per a aquells que pertanyien als grups socials més populars. Tot plegat explicaria l'origen, evolució i propagació de les bandes de música que es farien aleshores visibles desenvolupant diferents funcions com tot seguit explicarem.

LA FUNCIO SOCIAL I EDUCATIVA DE LES BANDES

Les bandes desenvoluparen en l'època decimonònica almenys dues funcions que heretarien les seues homòlogues del segle XX. Aquestes funcions podríem anomenar-les: funció lúdico-social i funció divulgativa. Nogensmenys, en el País Valencià no hem d'oblidar que les bandes realitzarien també una tasca identitària al llarg de la seua trajectòria. Per tal d'aprofundir en les funcions desenvolupades per aquestes agrupacions hem de tenir present que la seua creació vingué motivada per una necessitat lúdica que sobretot tenien els pobles menuts que no disposaven d'entreteniment musical continu. L'aparició d'una nova demanda d'oci lligada a noves classes populars emergents diversificaria l'oferta, en molts casos amb més activitats i en altres modificant aquelles existents. Les bandes esdevindrien agrupacions fruit d'aquest context on a poc a poc la música es convertia en un art accessible a tothom, en una mena d'art democratitzat.

Així doncs, aquestes agrupacions esdevindrien sovint l'únic tipus d'oci de caire musical que tindrien les localitats valencianes. Com hem analitzat anteriorment, el

caràcter popular i el fet que foren titllades de rurals, vindria donat per aquesta localització. En les grans ciutats, el tipus d'oci que podien proporcionaraven es convertia en una activitat més, no l'única, dintre de l'ampli ventall d'esdeveniments artístics que hi havia.

Tanmateix, quan parlem de la funció d'oci que desenvolupaven les bandes ens estem referint a la realització de concerts a l'aire lliure -sovint gratuïts i per tant adreçats a tothom-, a la participació en desfilades de caire civil o en altres de tipus religiós com les processons, etc.³ És a dir, que ens trobem amb agrupacions que ofereixen activitats d'esplai però també que amenitzen altres festejos atorgant-los una major sumptuositat. La participació descrita de bandes per a les festes populars, així com per a acompanyar en processons, tocar dianes, rebre autoritats, realitzar serenates, etc arribaria, fins i tot, a eclipsar altre tipus d'agrupacions que hi poguera haver proclius també a aquesta mena d'activitats.⁴

Les bandes municipals que es crearan precisament per imitació a aquelles formades als pobles, portaran a terme tasques semblants. I ho faran perquè la societat ho demandava i perquè els ajuntaments ho necessitaven per exhibir el seu poderiu en els diferents actes protocolaris realitzats. En el cas de la Banda Municipal de Madrid, Ramón Sobrino ens proporciona els objectius que en 1909 l'Ajuntament madrileny alegà per crear una banda municipal:

“La Banda Municipal de Música de Madrid, creada para contribuir al mayor decoro y esplendor de la capital y para proporcionar a la población tan importante elemento de solaz y cultura popular, dependerá del Excmo. Ayuntamiento y estará sometida a la inspección inmediata de la Alcaldía presidencia y de la Comisión que designe la Excma. Corporación.”⁵

Aquest escrit referit a la banda d'una ciutat com Madrid ens fa reflexionar que, contràriament a les tesis mantingudes al voltant de què les bandes eren preferentment una agrupació adreçada a l'oci en els pobles, també en els nuclis urbans assoliren importància.

³ CLARES, M.E.: “Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)”, *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, 2005, pp. 543-562, pp. 551-555.

⁴ LÓPEZ-CHAVARRI, E.: “Vida musical valenciana”, *Música*, Barcelona, núm. 1, setembre 1929, p. 12.

⁵ SOBRINO, R.: “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Recerca Musicològica*, Barcelona, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175, p. 173. De la mateixa manera Salvador Atruelles destacarà en el seu llibre al voltant de la Banda Municipal de València aquests trets d'oci i pedagògic que també caracteritzaria les funcions de l'esmentada banda. ASTRUELLES, S.: *La banda municipal de Valencia...*, *op. cit.*.

A mesura que avança el segle i es popularitzen festes tan arrelades com les Falles o els Moros i Cristians, les bandes de nou apareixeran acompanyant els diferents actes que s'organitzen. Tot plegat conduirà a un inextricable lligam entre bandes i festes, com ja hem explicat en l'anterior apartat. Aquest marcat caràcter d'oci que es veurà reflectit també en el munt de concerts realitzats enmig de places o passejos amb la finalitat d'entretindre els vianants, serà aviat denunciada. Perquè en un principi no trobarem gent que acudisca a aquests concerts moguda per escoltar música. Així ho observàvem quan en el capítol tercer de la tesi dedicàvem un apartat a parlar del públic i la seua evolució. I així mateix torna a ser notícia a principi del segle XX en revistes musicals especialitzades. Al respecte, en la *Lira Española* es dirà:

“Comenzado el número siguiente del programa, han empezado a llegar al Jardín bonitas mujeres y elegantes pollos, que, dando vueltas alrededor del pabellón donde se sitúa la Banda, distraen nuestra atención y nos marean. Dejamos nuestro asiento y buscamos otro junto al kiosco deseosos de escuchar tranquilamente la música ¡vano empeño! por todas partes hay grupos que charlan, que critican, que molestan [...]”⁶

Per tal d'evitar aquestes situacions es posaria de manifest la necessitat d'educar musicalment al públic de les bandes, de difondre el gust per escoltar música sense que aquesta siga un mer acompanyament d'altre tipus d'activitats. Les bandes es convertiren, en aquest sentit, en les agrupacions que més contribuirien a l'educació musical de les classes populars. El permanent contacte amb aquestes, com a conseqüència de les múltiples tasques que realitzaven en el lloc d'origen, les feia més proclius que els cors per a aquesta tasca. Així, tenint el recolzament necessari, les bandes podien complir la missió d'inculcar l'afició per l'art musical. Fins i tot serien qualificades com la porta d'accés a la cultura en els pobles.⁷

La defensa de les bandes com a elements educatius, més enllà per tant del caràcter ociós que en un primer moment semblaven tenir, va assolir una inusitada força sobretot en les primeres dècades del segle XX com podem comprovar en el següent escrit:

“[...] salimos en justa defensa de las Bandas, por considerar a éstas como verdaderos elementos de la cultura musical popular: encareciendo, por el contrario, la creación, en forma decorosa y definitiva, de estas agrupaciones musicales en los Municipios donde aún no existan, y el perfeccionamiento de las mismas en aquellas poblaciones que ya las

⁶ “Conciertos. Noches de Verano. Los Jardines del Buen Retiro”, *Lira Española*, Madrid, núm. 33, 15/07/1915, p. 11.

⁷ PEDROSA, C.: “La labor de las bandas...”, *art. cit.*, pp. 14-15.

poseen, pero suficientemente organizadas, para asegurar así den mayor rendimiento artístico en provecho de la educación de su respectivo vecindario.”⁸

L'interés mostrat en l'època per apropar la cultura al poble, en aquest cas la musical, entronca molt bé amb eixa concepció paternal que havien assolit els burgesos amb les classes treballadores. Eixe esforç de proporcionar a l'obrer una afició més enllà de la taverna -que tan bé es mostrà en el cas dels cors- havia contagiats la banda. I no solament a les dels pobles, sinó també a les existents en les ciutats:

“Aún en las ciudades populosas, donde la vida musical tiene un amplio desarrollo, merced a sus agrupaciones orquestales y a los múltiples conciertos que en ellas se ofrecen a los bien preparados auditorios, la banda cumple una misión educadora de primer orden, ya que la inmensa mayoría de los públicos no puede concurrir a las veladas de arte por incompatibilidad con sus medios económicos, las más de las veces, y otras, porque las horas de los conciertos -generalmente por la tarde- prohíbeles asistir a ellos como fuera su deseo y su gusto.”⁹

Tanmateix, a què es fa referència quan es parla de la tasca educativa que desenvoluparen les bandes? Al nostre parer, s'ha de pensar en dos aspectes claus. En primer lloc a la funció que realitzaven com si foren una mena d'acadèmies on els seus membres aprenien solfeig i a tocar instruments. És aquesta la funció subratllada quan parlàvem de la formació de les bandes, ja que esdevé fonamental per proveir-se de músics i professors. En aquests paràgrafs, però, ens detindrem en el segon aspecte de la tasca educativa. Ens estem referint a aquella que desenvoluparen adreçada als oients. Perquè serà precisament arran d'aquesta funció quan podrem parlar de les bandes com a vehicles de transmissió cultural.¹⁰

Efectivament aquesta esdevindria la funció més assenyalada pels diferents autors que han realitzat estudis al voltant de les bandes. L'objectiu en aquest sentit és clar: les bandes havien d'apropar a tothom la música que aleshores estava realitzant-se arreu i els concerts esdevenien les activitats més proclius per portar-ho a terme. Així, els concerts de finals del segle XIX eren vists com a educadors del gust d'aquells espectadors que, encara que amateurs, arrossegaven un important bagatge musical. Alhora també, esdevenien vigoritzadors de nocions de música, de la seua interpretació i producció, en

⁸ OLIVER, M.: “En defensa de las bandas”, *art. cit.*, p. 12.

⁹ ANDRADA, A.: “Concursos de bandas”, *Harmonía*, Madrid, octubre-diciembre 1942, pp. 13-15, p. 13.

¹⁰ PASCUAL, J.R.: “Las bandas de música: de la tradición a lo contemporáneo”, *Eufonia*, Barcelona, núm. 18, gener 2000, pp. 21-29, p. 21.

aquells aficionats que no disposaven de més coneixements que aquells que podien aportar-los les bandes.¹¹

Quan analitzem l'aspecte educatiu dels concerts, no l'hem d'atribuir de manera exclusiva a aquells que realitzaven les bandes. Ja abans de la seua formació, i també paral·lelament als seus orígens, es podia assistir en bona part de les ciutats espanyoles a concerts realitzats per orquestres. L'educació del gust de què venim parlant, així com la instrucció musical, es faran paleses també en les tasques desenvolupades per aquestes entitats.¹² Amb tot, hem de recordar el lloc on principalment es localitzaven les bandes, un espai rural on en poques ocasions podien escoltar-se orquestres. És per això perquè els concerts, majoritàriament de bandes en aquests indrets, aconseguien exercir una funció popularitzadora del repertori clàssic.

Per tal d'acometre aquesta tasca calia que es donaren diferents requisits com que els concerts foren gratuïts o a preus populars, ja que solament així serien capaços d'atreure la gent més modesta, que el repertori s'acoblara al gust d'un nou públic poc instruït musicalment, i que l'horari de realització no entrebancara les seues tasques quotidianes -ni les portades a terme pels oients, ni pels músics participants-.¹³ Diumenge era el dia escollit per realitzar aquests concerts, així com també els dies de festa, unint d'aquesta manera la tasca lúdica i educativa de les bandes. A més a més, es va tenir en compte el repertori interpretat, perquè el públic no caiguera inevitablement en el "cansancio y el desapego".¹⁴

Convertir en popular el repertori que aleshores estava interpretant-se arreu per altre tipus de formacions, seria el repte més agosarat a què haurien d'enfrontar-se les bandes. Un esforç, no obstant, que serà aquell que les encimbelle com a vertaders elements de cultura popular. En aquest sentit, els termes popularitzar, vulgaritzar o difondre esdevindran els més emprats pels autors que estudien aquestes agrupacions. Marco Capra, per al cas italià, també parla d'aquesta "diffusione e «volgarizzazione»" del repertori.¹⁵ Fet que ens porta a veure aquest interès com un tret de caire general que posseeixen les bandes arreu.

¹¹ "Influencia educativa de los conciertos", *Boletín Musical*, València, núm. 146, 28/02/1898, pp. 1.143-1.144, p. 1.144.

¹² LUCRECIO: "Los conciertos en Valencia", *Boletín Musical*, València, núm. 145, 20/02/1898, p. 1.138.

¹³ DE TAVIRA, N.: "Más Reflexiones", *Revista Musical*, Bilbao, núm. 8, agost 1909, pp. 186-188.

¹⁴ "Conciertos clásicos", *La España Musical*, Barcelona, núm. 59, 07/03/1867, pp. 2-3, p. 2.

¹⁵ CAPRA, M.: "Per una geografia di...", *art. cit.*, p. 198.

Com s'observa, doncs, les bandes presenten diferents vessants pel que fa a la seua funcionalitat. Si bé en tenim una lúdica que sembla emprar-se en l'origen de les agrupacions, no és menys visible la funció pedagògica que aviat es veié que realitzaven. El fet d'interpretar un repertori que en indrets menuts no s'haguera escoltat de cap altra manera ja les fa proclius a convertir-se en un element cultural de primer ordre. Així, en una època on l'oci es democratitzava, les bandes serien en el camp musical aquelles que facilitarien l'apropament de tothom a la música. En concret, al repertori simfònic que al llarg del segle XIX i principi del XX havien estés per l'Espanya del moment sobretot les orquestres.

Amb tot, ben entrat el segle XX, en les publicacions periòdiques musicals s'encetaria un debat que enfrontaria a aquells que veien les bandes com un vehicle de cultura popular, per tots els elements que hem vist, i altres que les consideraven entrebanc per al progrés de la música. El fet que desenvoluparen la tasca al carrer, en un espai de lliure accés, no es veia com a tret suficient per tal d'acometre la difusió de l'art musical a tothom:

“[...] saquemos los cuadros de los museos a la calle para la contemplación y el juicio popular, y que por calles y plazas se exhiban las joyas de la pintura. Y en estos lugares, llenos de rumores, y con la imaginación dispersa, como corresponde al lugar público, estos adalides populares del arte en la calle admirarán el dibujo y el color como pueden recibir en plena plaza o parque la emoción de una sinfonía.”

Se'ls demanava a les anomenades “mayoristas del arte” que es procuraren per als seus concerts uns llocs on primara el silenci del públic i on hi haguera una bona acústica. Perquè si el passeig o el carrer necessitava música per entreindre els vianants, no calia que se'ls sol·licitara l'atenció per a obres transcrites de Mozart, Beethoven o Debussy.¹⁶

Malgrat totes les crítiques vessades envers les bandes, aquestes eren acceptades en aquells pobles on no poguera haver-hi una orquestra. Si contràriament, l'indret en qüestió disponia de músics i acadèmies havia de fomentar-se la creació d'orquestres. Precisament la defensa de les bandes es feia basant-se en el seu caràcter pedagògic com a “Escuela elemental artística” i a la proximitat amb les classes populars: “[...] la orquesta, ha de reconocerse que se encierra dentro de un núcleo muy limitado de

¹⁶ ISUSI: “Más sobre bandas y orquestas”, *Ritmo*, núm. 118, novembre 1935, p. 10. L'anterior cita textual pertany al mateix article.

personas; mientras que la Banda constituye, más eficazmente a su difusión y divulgación, ya que se pone en contacto inmediato con la gran masa del pueblo.”¹⁷

La “volgarizzazione” del repertori esdevenia d’aquesta manera un repte que les bandes aconseguiren a poc a poc al llarg de la seua trajectòria. I sabem que l’aconseguien perquè en els pobles menuts on principalment actuaren, es convertiren en els espais de sociabilitat per excel·lència, alhora que impulsaren acadèmies de música que atragueren a bona part de la població. No debandes en els certàmens musicals, com veurem, el públic que acudia provenia en bona mesura dels pobles valencians. Uns espectadors, no obstant, moguts per l’estima a la seua banda però també coneixedors del repertori que es tocava i de la seua tècnica interpretativa. La manera de com portaren a terme aquesta popularització de l’art musical i el tipus de repertori que difoneren, seran els aspectes que estudiarem en el següent apartat.

DE TRANSCRIPCIONS O ARRANJAMENTS: EL REPERTORI DE LES BANDES

“La banda es respecto a la orquesta
lo que el grabado o la reproducción
respecto al cuadro original.”

ÓSCAR ESPLÁ¹⁸

“[...] a pesar de tan acertada aseveración
porque no podamos visitar los museos, por ejemplo,
¿vamos a privarnos de admirar las bellezas de una estatua
o de un cuadro vistos en una reproducción o en un grabado?
¿Vamos a privar a los pueblos de que tengan una idea general
de las grandes obras musicales aunque sea a través del instrumento banda
y a pesar de algunas defectuosas transcripciones?”¹⁹

¹⁷ “¡¡Guerra a las bandas!!”, *Ritmo*, núm. 13, 25/12/1935, pp. 13-14, p. 14.

¹⁸ Aquestes paraules les va pronunciar Óscar Esplá l’any 1932 en un acte de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos de la qual era president en l’època.

¹⁹ J.T.G.: “Comentario a un discurso”, *Harmonía*, Madrid, abril-juny 1932, p. 4.

Carmen Rodríguez divideix el repertori bandístic en dues parts que a nosaltres ens pareixen del tot encertades: música funcional i transcripcions i arranjaments. L'autora entén per música funcional les peces de circumstància compostes per a processons, desfilades o balls; d'altra banda, al·ludeix a les transcripcions i arranjaments quan es refereix a obres que el propi director d'una banda o altres músics professionals arreglen a partir de d'obres de música simfònica pensades per a una agrupació orquestral.²⁰ La funció que desenvolupa l'anomenada música de circumstància estaria en consonància amb la funció lúdica i ornamental de les bandes; en canvi, el repertori derivat de la música simfònica ho estaria amb la funció educativa de les bandes que es reflecteix, sobretot, en els concerts. Han estat, com veurem, aquestes transcripcions i els arranjaments allò que ha dominat el repertori al llarg de la seua trajectòria.

El sorgiment de les bandes com una mena d'agrupacions d'oci musical adreçades a les classes populars i íntimament lligades amb les festivitats locals més arrelades, determinaria el ventall d'obres per a interpretar. En el segle XIX, com ja hem esmentat en l'apartat del capítol tercer referit al gust musical de l'època, predominaria l'afició per l'estètica operística italiana que en molts casos les orquestres s'encarregaven de tocar sense comptar amb la seua part vocal. El gust per l'òpera italiana aniria seguit de ben a prop per la sarsuela. Encara que, la consideració dels teatres com a nucli de sociabilitat de l'aristocràcia i la burgesia puixant, a més del preu que calia pagar per entrar-hi, allunyava les classes populars de l'espai teatral. Així, aquestes es veien abocades a acudir als indrets més accessibles on sovint es portaven a terme les representacions sarsuelístiques. Lluny estava el context musical del segle XIX de la música simfònica que aleshores esdevenia allò més novedós en altres països europeus.

Tenint en compte aquesta realitat musical no es és estrany doncs, que les bandes exhibiren en el seu repertori una ingent quantitat de les òperes i sarsueles més afamades de l'època.²¹ Sempre emprant, això sí, arranjaments o transcripcions d'obres originals. La funció d'oci que se'ls atribuïa explica en bona mesura l'elecció d'aquestes peces. Perquè allò que calia era entretenir un públic format per gent de tot tipus que veia en aquestes actuacions un mode de gaudir d'esplai al carrer. En aquesta selecció de gèneres on la música escènica tenia un pes important, molts crítics musicals contemporanis

²⁰ RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de ...*, op. cit., p. 177.

²¹ GALBIS LÓPEZ, V.: "Les bandes valencianes: història, ...", op. cit., pp. 194-195.

veien un interès educatiu per fer que arribaren a tothom les peces musicals més afamades de l'època.

Els autors que han estudiat amb cura la música escènica a València destaquen que efectivament les bandes representaren un eficaç medi de transmissió del repertori líric a la societat de l'època.²² Així mateix, Roberto Leydi els atribuirà un pes important en la popularització del gènere operístic.²³ A més, els autors remarcaran el fet que serà sobretot en aquelles localitats menudes on mancaves d'orquestrats o programacions teatrals estables, on les bandes es convertiren en l'única possibilitat d'escoltar música. No solament però, música de tipus escènic, sinó també simfònic:

“[...] difundiendo un repertorio culto y mixto de obras cuidadosamente seleccionadas entre todos los géneros musicales, desde el sinfónico hasta el dramático grande y chico, pasando en ocasiones hasta por el refinamiento de ciertas obras de cámara más o menos adaptables a la instrumentación de madera, metal y percusión.”²⁴

Resulta complicat, a causa del gran nombre de bandes que existeixen, realitzar una anàlisi de les peces musicals que tocaven en els diferents actes on acudien. Perquè hem de tenir en compte que les processons i desfilades demandaven un tipus de repertori que poc s'assemblava a aquell interpretat en els concerts. En aquest sentit, cal tenir en compte que, com veurem en el capítol seté, el repertori bandístic es modificava quan s'assistia a certàmens musicals. Uns concursos on s'exhibia una mena d'obres basades en la música simfònica i no tant en aquella de tarannà popular. I si així es feia, hem de pensar en una raó que tinga relació amb el suposat prestigi que volia atorgar-se l'agrupació. Plantejaments tots ells que estarien sota l'òrbita de l'anàlisi de la sociologia musical, a la qual recorrerem en el següent capítol.

Tanmateix, hem escollit a l'atzar diferents tipus de bandes que actuaren a València en 1890 i 1891. Les dates, recordem, corresponen a l'etapa d'eclosió de l'activitat bandística de la regió; perquè, malgrat que bona part de les bandes es fundaren dècades abans, seria cap a aquesta època quan assolirien plena maduresa per encarar-se amb un repertori variat. Vegem sinó exemples:

²² GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escènica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 1998, vol. II, p. 445.

²³ LEYDI, R.: “Diffusione e volgarizzazione” a BIANCONI, L. i PESTELLI, G. (dirs.): *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Turín, Edizioni di Torino, 1988, pp. 303-392, p. 339.

²⁴ FESSER, J.: *Madrid Musical. Revista Crítica de la Temporada 1909-1910*, Madrid, Imprenta de Nuevo Mundo, 1910, pp. 44-45 citat a SOBRINO, R.: “Paisaje musical de Madrid ...”, *art. cit.*, pp. 173-174.

“Mañana por la tarde, la banda de Bomberos dará un concierto en el balneario La Florida, con arreglo al siguiente programa: 1º Paso doble “Viva Cádiz”, 2º Gran retreta austriaca, 3º Valses *L’arc en-ciel*, por E. Perny, 4º Gavota “Espino”, 5º Mazurca “Adeline”, per B. Finelle, 6º Polka “Viva Riego”.”²⁵

“Esta tarde se celebrará en el pintoresco balneario Las Arenas el 15º concierto de la temporada, ejecutando la banda de música de la Casa de la Beneficencia el siguiente programa: 1º “Granada” paso-doble, 2º “Amorosas” mazurca, 3º “La Macarena” tanda de walses, 4º Fantasía sobre motivos de la ópera *La Hija del Regimiento*, 5º Gran fantasía sobre motivos de la ópera *Roberto il Diabolo*, 6º Barcarola de *Los Sobrinos del Capitán Grant*, 7º “Violetas” polka y 8º Paso-doble final.”²⁶

“Esta noche, a las diez, habrá serenata frente a la casa social, situada en la calle de Calabazas, ejecutándose por la banda de la Asociación de Católicos las piezas siguientes: 1º Paso-doble, “El Marcial”: Sánchez, 2º Mazurca “Amalia”, 3º Tanda de valsos, “Suspiros del corazón”: Peiró, 4º Fantasía sobre motivos de la ópera *Los Hugonotes*, 5º Polka, “La Juguetona”: Sanchez, 6º Paso-doble, “Matutano”: Sanchez.”²⁷

Com s’observa, en les peces interpretades per les esmentades agrupacions valencianes predomina l’eclecticisme. Aquest tret resulta altament clarificador ja que mostra fins a quin punt volien agradar a tot tipus de públic. Mereix ser subratllada també la presència de fragments de peces de ball com pasdobles, valsos o masurques que, a mesura que avança el segle, aniran desapareixent del repertori a favor d’obres de tipus escènic o simfònic. Així, el marcat caràcter d’oci que en principi exhibiren les bandes es matissava. El repertori de la Banda Municipal de València a principi del segle XX, de la mateixa manera que aquell que presentava la Banda italiana de Milà, palesen aquesta nova concepció. Comparant ambdós repertoris s’observa que les obres que les bandes espanyoles exhibien no es diferenciarien massa d’aquelles que també oferien agrupacions d’altres països europeus:

“En el parque de la Glorieta se verificará hoy jueves, de diez a doce de la mañana, el anunciado concierto público, por la Banda Municipal de Milán. He aquí el programa: 1º “Himno Valenciano”, 2º “Obertura Saul”, Mazzini, 3º Fantasía *Rigoletto* –Verdi, 4º Bailables de *La Gioconda* –Ponchielli, 5º “Serenta spagnola e bolero” –Nevi, 6º Cabalgata de *La Wakyria*, Wagner, 7º Ridda, Fuga infernale e Finale, *Mefistófele* –Boito, 8º “Danzas húngaras”, Brahms.”²⁸

²⁵ *Las Provincias*, 30/07/1890.

²⁶ *Las Provincias*, 27/07/1890.

²⁷ *Las Provincias*, 04/07/1891.

²⁸ *Las Provincias*, 30/07/1908.

“Como ayer adelantamos, el lunes próximo, último día de Feria, nuestra laureada Banda Municipal dará un grandioso concierto en la plaza de Toros, a las diez de la noche. El programa que publicamos a continuación es selectísimo, y lo constituyen obras de gran mérito y gusto artístico.

Primera parte. 1º *Peer Gynt*: I. La mañana. II. La muerte de Ase. III. La danza de Anitra. IV. En las cavernas de rey de la montaña, Grieg-. 2º *El festín de Baltasar*, poema sinfónico, Giner-. 3º *1812*, obertura solemne Tchaikovsky.

Segunda parte. 1º Andante con moto, Quinta sinfonía, Beethoven-. 2º Marcha fúnebre de *El Ocaso de los Dioses*, Wagner-. 3º *La Walkyria*, Wagner.

Tercera parte. 1º Escenas napolitanas (suite): I. La danza. II. La procesión y el improvisador. III. La fiesta, Massenet-. 2º Variaciones sobre un tema suizo, Morli-. 3º Marcha militar, núm. 4 (1ª vez) Granados.”²⁹

Aquesta mena de transició del repertori, d'un més popular a un altre més simfònic que gaudia d'enorme consideració aleshores, també apareix en bandes de poblacions menudes. Tal i com hem vist per al cas de València i Milà, el repertori desplegat per les agrupacions de localitats de caire rural també transformacions i s'encaminaria cap als arranjaments d'obres d'autors com Beethoven, Wagner, Brahms o Weber.

A l'hora de parlar del repertori de banda, el primer tret que s'observa és, com hem dit, la mancança d'obres realitzades específicament per a elles. Doncs bé, aquest tret ha estat una constant des dels seus orígens fins a l'actualitat. En aquest sentit es fan necessaris estudis que, des d'una vessant musicològica, expliquen el perquè del buit existent. Serà ja ben entrat el segle XX quan comencen a aparèixer obres simfòniques estrictament bandístiques de mans de compositors com ara Salvador Giner, López-Chavarri Marco o Leopoldo Magenti.³⁰ El concursos de composició per a música de banda que començaren a proliferar en l'època responien a la necessitat de crear composicions originals que nodriren el seu repertori.

Aleshores, l'èxit d'un concert començaria a dependre no solament de la interpretació, sinó també de la major o menor fortuna de les transcripcions i arranjaments. Per tant, una nova figura apareix en el món bandístic decimonònic i és el músic, compositor o director que s'encarrega de realitzar les composicions per a banda a partir d'obres adreçades en un principi per a agrupacions orquestrals. En aquest sentit, desenvoluparen un rol important editorials com ara la Unión Musical Española que

²⁹ *Las Provincias*, 01/08/1908.

³⁰ GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història...”, *op. cit.*, p. 195.

subministraria aquest tipus de composicions. Així mateix, revistes musicals de l'època s'encarregarien, com veurem, de difondre arranjaments i transcripcions que aprofitarien perquè les bandes es proveïren d'un adequat repertori.³¹

Seria la revista madrilenya *Harmonía* sota la direcció de Julio Gómez, aquella que inauguraria les publicacions periòdiques que tenien per objectiu editar música per a banda.³² Que el primer número datara de 1916 ens indica la manca d'espai que fins aleshores havien tingut les bandes en el panorama musical espanyol decimonònic. Les obres, publicades en un primer moment de manera mensual juntament amb la revista, es distribuïrien per subscripció a un preu econòmic perquè pogueren ser adquirides per tothom. El tipus de composicions que es difonien anaven des d'obres adreçades a una gran banda, fins a peces per a ball o per a cant i piano; és a dir, un conjunt de peces variat que responia a la demanda de l'època.

“Nosotros, al difundir la música en la forma que lo hacemos, creemos hacer verdadera obra de cultura popular. Nuestros suscriptores a la Revista, con el suplemento musical, han de ser las bandas, que inmediatamente pondrán nuestros papeles en los atriles. Y el modo de que la buena música llegue a toda clase de personas, hasta las de clases más modestas, es el de la ejecución pública. De aquí que nuestra publicación musical haya de tener una variedad grandísima para poder satisfacer a las necesidades y los gustos del mayor número de posible de bandas y públicos. Nosotros pensamos alternar en nuestra música desde lo más elevado de la clásica de Bach, Haendel, Haydn, Mozart y Beethoven, hasta la más popular del repertorio ligero de teatro y baile; siempre dando singular preferencia a los músicos españoles, sobre todo a aquellos que se hayan distinguido en sus composiciones para banda.”³³

La publicació era conscient que el debat al voltant de la puresa o no del repertori arranjat estava en el seu màxim apogeu i que, per tant, les seues obres podien ser titllades de poc respectuoses amb la música instrumental. Tanmateix allò que al·legaven era la necessitat d'aquest tipus de composicions en aquells indrets on no es poguera escoltar música simfònica d'altra manera que no fóra mitjançant les agrupacions bandístiques. Estudiant el catàleg d'*Harmonía* des de la seua fundació en 1916 fins a la seua desaparició en 1959 podem veure com la major part d'obres escollides per a la venda eren fragments de sarsuela i d'òperes, seguides de peces simfòniques. I sense

³¹ BERENGUER, F.: “Edición de obras para banda”, *Boletín Musical dedicado a las bandas de música*, València, desembre 1927, núm. 1, pp. 10-11.

³² Per veure l'evolució d'aquesta publicació des dels seus inicis en 1916 fins a 1959 cal consultar: MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: “La revista *Harmonía*. (Madrid 1916-1959) Editora de música para banda”, a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 223-266.

³³ “Nuestros propósitos”, *Harmonía*, Madrid, núm. 1, gener 1916, p. 1.

oblidar, clar està, les composicions transcrits per a menuts grups de cambra o per a veu i piano que mostraven com la tendència que agafà força en el segle XIX de l'amaterisme, continuava en boga aleshores.

Amb el temps, les bandes anirien ampliant el seu repertori amb obres arranjades i transcrits per directors, músics, editors i revistes, unes peces que encara avui en dia s'interpreten. Analitzar la manera en què aquestes composicions es realitzaren, tot i ser molt interessant en una tesi al voltant de les bandes, resta fóra de la seu vessant sociocultural que hem volgut estudiar. En aquest sentit serien els musicòlegs aquells que deurien preguntar-se el perquè de la manca de repertori per a banda i la tècnica musical que els músics o directors empraven per realitzar les transcripcions i arranjaments oportuns.

En el primer número de la revista *Harmonía* de l'any 1916 el que fóra director de la Banda Municipal de Madrid, Ricardo Villa, donava unes pautes bàsiques per tal que les transcripcions respectaren al màxim l'essència de l'obra original i l'espectador reconeguera l'obra que estava interpretant-se. Així, en primer lloc la banda havia de tenir representades totes les famílies d'instruments de vent i percussió d'una manera equilibrada perquè poguera interpretar tot tipus de gènere. En segon terme, s'havien d'escollir els compositors que, com Wagner, tenien una particular manera d'orquestrar que feia proclius les seues obres a la transcripció per a banda. Si s'escollien bé el compositor i l'obra, en alguns casos es podia, fins i tot, superar l'execució de l'orquestra, afirmaria Ricardo Villa. En darrer lloc, la música escènica i aquella que anomena d'autor clàssic, caracteritzada per la puresa melòdica, esdevindrien més complicades per a la seua transcripció. Fixem-nos sinó en la tasca que havien d'acometre per traslladar a música els recitatius que apareixien en les óperes i sarsueles, per exemple.³⁴

Amb tot, l'evident manca de repertori propi qüestionaria la tasca artística de les bandes des dels seus inicis. Perquè el fet que la quasi totalitat dels compositors de renom escrigueren obres per a orquestres i no tingueren en compte la banda com a referent per a les seues composicions, donava un argument contrari més a les agrupacions que estudiem. El repertori doncs, que s'havia d'interpretar, passava pels arranjaments i les transcripcions i, per tant, es deia que falsejava els originals i que esdevenia de

³⁴ VILLA, R.: "La misión de las grandes bandas de música y su aspecto pedagógico", *Harmonía*, núm. 1, Madrid, gener 1916, pp. 4-5, p. 5.

dubtosa qualitat artística: “¿creen ustedes con sinceridad que una cuerda de clarinetes, por buenos que sean, pueden remplazar con honestidad musical a la excelencia que en todas las dimensiones tiene un conjunto de cuerda, y que unos saxofones puedan cantar con la nobleza de unos violoncellos?”³⁵

A més a més, els arguments esgrimits per aquells que s'erigiren en defensors de les bandes quasi sempre apel·laven al paper que aquestes agrupacions desenvolupaven en l'educació del gust de les classes populars. Semblava així, com si les bandes hagueren de ser una mena de plataforma a través de la qual els oients poc acostumats a escoltar música acabaven apreciand les composicions, intepretades, això sí, per una orquestra.³⁶ Vegem sinó el següent exemple:

“Nadie puede ignorar que las bandas rurales desempeñan un meritísimo papel en la cultura musical de los pueblos, y mucho más cuando éstos están separados de la capital. Ellas son la única manifestación de arte musical que se da en ellos, educado a las masas y preparándolas para poder apreciar las bellezas de las obras musicales cuando tienen ocasión de oír estas obras en su fuente de origen: en la orquesta.”³⁷

Al respecte, no és freqüent trobar en articles de revistes especialitzades de principi del segle XX una comparació entre bandes i orquestres plantejada en termes artístics. Resulta evident, doncs, que bona part dels crítics exhibiren una mena de to paternalista quan es referien a les bandes. Una posició que vindria motivada per eixa manca de repertori propi que les feia aparèixer com agrupacions menystingudes pels compositors en el seu procés creatiu i, per tant, dotades de feblesa artística. A més a més, la constant interpretació d'un repertori que titllat de popular, va provocar que molts crítics argüiren que les bandes esdevingueren una rêmora estètica en el context musical espanyol d'aleshores.

El qüestionament que alguns crítics feien de la utilitat o no d'aquestes agrupacions no vindria solament motivat per una raó purament artística, sinó que també ho estaria per una de tipus social, diguem-ne. Perquè l'existència en determinades localitats de dues bandes de música provocava odis i renyines entre els partidaris d'ambdues. Sobretot en aquelles regions com el País Valencià on el nombre d'aquestes agrupacions era major que en altres indrets i on s'exhibia una afició desmesurada.³⁸ Així, les bandes

³⁵ ISUSI: “Más sobre bandas y ...”, *art. cit.*, p. 10.

³⁶ OLIVER, M.: “En defensa de las bandas II”, *art. cit.*, pp. 10-13.

³⁷ J.T.G.: “Comentario a un discurso”, *Harmonía*, Madrid, abril-juny 1932, p. 4.

³⁸ *Ibidem*, p. 4.

es veien en molts casos perniciosos per a la convivència en els pobles perquè serien sovint la causa d'enfrontaments, més encara al si d'aquelles comunitats que en tenien dues. Unes polèmiques que no serien majors que les protagonitzades, per exemple, per partits polítics contraris o per equips esportius rivals, existents aleshores.

Cert és que la història decimonònica de les agrupacions objecte de la nostra anàlisi presenta episodis d'enemistat manifesta que, ben entesos, podem dir aprofitaren com a esperó per progressar artísticament. La rivalitat entre bandes arribaria a un punt àlgid en els concursos i, d'entre ells, en aquell que esdevindria el de més renom a l'època: el Certamen de Bandes de València fundat l'any 1886. Les obres que en ell interpretaren les bandes -arranjades i transcrits com hem vist-, la identificació que assolirien amb la localitat d'origen, així com l'efecte que la rivalitat artística tindria en el devindre de les agrupacions, seran els principals temes que abordarem en el següent capítol.

CAPÍTOL 7

EL CERTAMEN DE BANDES: IDENTITAT I CONFRONTACIÓ EN LA VALÈNCIA DEL SEGLE XIX

Com ja esmentàvem en l'anterior capítol, els certàmens han estat un element que ha revaloritzat les bandes pel fet que ofereixen una mena de plataforma des d'on poden exhibir el seu potencial als altres. Així, serà en aquests esdeveniments als quals acudien agrupacions de diferents indrets, on es comprovarà la seua vàlua en el millor dels casos, o on es veuran les seues mancances en els pitjors d'ells. El fet que el País Valencià haja estat el lloc de l'Estat on s'assisteix al major desenvolupament del fenomen bandístic, el fa procliu a l'organització d'un dels certàmens de més renom en l'època decimonònica: el Certamen de Bandes de Música de València, un concurs fundat en 1886 que fou capdavanter a Espanya en la seua categoria.

En el present capítol aquest serà l'objecte de la nostra anàlisi. Hi ho serà perquè, al nostre parer, el fenomen musical valencià del segle XIX no es pot entendre sense ell. A més de la importància que va tenir per al progrés de les bandes -ja que només el fet de participar en un concurs i, per tant, de ser jutjades, els aportava una dosi extra d'il·lusió i treia a la llum el seu esperit més competitiu- el certamen també s'ha d'estudiar com un element de creació d'identitats. Això significa que en ell és on millor s'observarà l'estret lligam que les bandes de música tenen amb la seua comunitat d'origen. Aconseguir un premi en el certamen no només prestigiava a la banda que l'havia guanyat, sinó també a la població de procedència. El joc d'identitats esdevindria en certes localitats, però, complex per l'existència de dues agrupacions que representaven no a la totalitat d'un poble sinó a una part d'ell. Un entramat de relacions identitàries que troben en les bandes una manera "artística" de fer-se evidents. Per tot allò esmentat,

l'estudi del certamen ha d'anar més enllà de la seua condició d'activitat adreçada a l'entreteniment i al progrés musical de les bandes.

A l'hora d'estudiar aquest concurs musical, com que els treballs que l'han abordat ho han fet d'una manera merament descriptiva, hem elaborat una anàlisi a partir de les dades que subministra al respecte l'Arxiu Històric Municipal de València i que fan referència al llistat de bandes participants, als premis atorgats i als pressupostos adjudicats. Per completar aquestes dades hem acudit a les cròniques periodístiques que es van fer aleshores i ens hem centrat en dos dels periòdics de més importància i tirada en la València del segle XIX com eren *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias*.¹ Escollir aquests dos diaris de tendències polítiques contraposades, ens permet tenir una visió global de les opinions que es vessaven a propòsit d'aquest esdeveniment. Tanmateix, hem de pensar que com que no es tractava de premsa especialitzada, sols semblaven interessats pel certamen en el mes de juliol, que era quan es realitzava. A aquesta circumstància s'ha d'afegir que no sempre eren bandes de València aquelles que participaven, sinó que aviat les bandes pertanyerien als pobles d'aquesta província o d'altres. El fet, però, que en la dècada en què s'inaugurà el certamen el traçat ferroviari provincial cresquera -a més de facilitar l'ampliació del mercat i la distribució- obligà la premsa a incloure informació d'aquests pobles i és per això perquè cada vegada les notícies de les bandes són més extenses i acurades.²

Nogensmenys, l'estudi restaria incomplet sinó incloguerem una publicació de referència en el camp musical, i així, hem consultat el *Boletín Musical* de València que va publicar-se des de 1892 fins a 1900 i que, en aquest cas sí, dedica part dels seus números al certamen. A més a més, aquesta publicació periòdica, des de la neutralitat política que li proporcionava el ser una revista de música, arremetrà durament contra els seus organitzadors acusant-los de desprestigiar el concurs per envoltar-lo d'interessos polítics i allunyar-lo del tarannà artístic amb què havia nascut.

En aquest sentit, estudiar el context històric en què es va crear el certamen a València resulta bàsic per entendre'l en totes les seues dimensions. Per a fer-ho, hem escollit el període que va des de l'any de fundació en 1886 -en el marc de la Fira de Juliol- fins al 1900, perquè serà en aquests anys quan el certamen assolisca les formes

¹ LAGUNA PLATERO, A.: *Història de la comunicació: València, 1790-1898*, València, Universitat de València PUV, 2001.

² *Ibidem*, p. 268.

actuals i serà en ell on millor es pot estudiar el joc identitari que es dona en el seu si i, alhora, el lligam que s'establirà entre aquest concurs i la política caciquil desenvolupada en l'època. A més a més, el concurs esdevindrà clau en la transformació de la Fira de Juliol que passà de centrar el seu interès en les transaccions comercials, a fer-ho en els esdeveniments lúdico-festius que veritablement eren els que animaven el públic a acudir a la fira. El segle XX per la seua part, s'omplirà de certàmens en altres ciutats i amb la possibilitat que ja tenien les bandes de viatjar lluny, passaran a ser un major reclam solament comparable amb aquell que exercia el certamen de València per al segle XIX.

Quan parlem d'aquest concurs, però, hem de tenir en compte que l'objecte principal d'anàlisi de la present tesi són les bandes de música civils. És per això perquè, tot i que en les edicions més primerenques del certamen també ens trobem amb una secció de músiques militars, aquestes seran tractades breument per focalitzar la nostra atenció en les de caire civil. Així mateix, les referències als premis, el públic i la procedència de les agrupacions es farà tenint en compte les dades d'aquestes darreres i no de les músiques militars, a les quals ja hem dedicat un capítol. Amb tot, es subratllarà la importància que van tenir a l'hora d'amenitzar la fira, d'atraure tot tipus de públic als seus concerts i de popularitzar arreu un concurs en el qual ens endinsem seguidament.

DE LA FESTA DE SANT JAUME A LA FIRA DE JULIOL

L'anomenada Fira de Juliol va estar creada a València l'any 1871 sobre el precedent de les afamades corregudes de bous en honor de Sant Jaume i Santa Anna que els dies 23, 24 i 25 de juliol organitzava l'Hospital General per recabdar fons.³ El fet que als festejos acudira un ingent nombre d'espectadors mostra fins a quin punt en el segle XIX s'havia popularitzat la festa taurina. Una popularització que data de la revolució liberal. Arran dels esdeveniments bèl·lics de 1808, la nació es mimetitzaria amb el poble convertit ja en mite i en font de legitimitat política. Per guanyar-se el favor

³ Aquestes corregudes benèfiques venien celebrant-se -tret del període que va des de 1805 fins a l'inici del regnat de Ferran VII quan foren abolides- des que en 1739 Felip V concedira un privilegi perpetu a l'Hospital de València per explotar aquesta festa. Cfr. MARTÍNEZ, J.A.: "Entre el confort y el ocio: la sociabilidad ciudadana en la segunda mitad del siglo XIX", a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 517-520, p. 520.

d'aquest poble serà perquè en temps de Ferran VII tornen a celebrar-se les corregudes de bous que havien estat prohibides durant el regnat de Carles IV. En aquest context, un espectacle fortament criticat pels il·lustrats divuitescos per ser escola d'embrutiment i barbàrie, passà a veure's com un element propi d'eixe tan admirat poble. Així, els bous, que havien estat paradigma de l'exotisme i l'endarreriment del país -com reflexaven no solament els il·lustrats espanyols sinó també escriptors estrangers com ara Merimée o Gautier- s'elevaven a l'essència del caràcter nacional.⁴

A partir de la dècada dels trenta, la difusió de tractats de tauromàquia, la reglamentació fixa de la festa i, fins i tot, la codificació de l'espai en la seua forma redona, constituïran no només una mostra del caràcter de festa nacional que assoliren els bous, sinó també de la conversió de l'espectacle en un sector d'oci mercantilitzat.⁵ Arran d'aquesta transformació, la festa taurina comença a necessitar un complex entramat empresarial que ha d'estar format per un important capital inicial i una ampla publicitat realitzada mitjançant el cartell. De fet, el taurí serà el sector d'oci a Espanya que més prompte assolirà la seua mercantilització. Per posar un exemple en xifres, Jorge Uría fa referència a les 533.915 localitats que en 1867 proporcionaven les places de bous al país, i que contrasten amb les 169.376 que es comptabilitzen en els teatres de la mateixa època.⁶

No hem de perdre de vista que l'esmentada regulació s'inserta dintre del procés d'acomodament dels espectacles a la sensibilitat i respectabilitat burgesa imperants aleshores. Així, el torero es convertia en una mena d'heroi romàntic que havia de ser instruït, honorat i coneixedor de l'ofici. El públic ja no acudia a les places disposat a convertir-se en animador de possibles altercats, sinó que es reformava convertint-se en una mena de jutge capacitada per valorar el treball a la plaça. Perquè no era la possible mort d'un home allò que havia de veure's, sinó l'"art" que desplejava un torero. La raó havia de triomfar davant la bèstia.⁷

En les corregudes de Sant Jaume a València es fa palesa la reforma de l'espectacle taurí per ajustar-lo a la nova societat de tall liberal. Un exemple de les transformacions

⁴ ANDREU, X.: "De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los "intelectuales" y la "cultura popular" (1790-1850)", *Ayer*, núm. 72, 2008 (4), pp. 27-56.

⁵ Cfr. SHUBERT, A.: *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*, Madrid, Turner, 2002. Aquest plantejament apareix també a URÍA, J.: "Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española", *Historia social*, núm. 41, 2001, pp. 89-111, p. 103.

⁶ URÍA, J.: *La España liberal (1868-1917): Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 111.

⁷ ANDREU, X.: "De cómo los toros ...", *art. cit.*, p. 51.

realitzades per la festa taurina serà la construcció de places de bous fixes. Pel que fa a València, 1850 marcarà un punt i apart en la ubicació dels festejos. Abans d'aquesta data, per poder celebrar les corregudes de Sant Jaume existia una plaça desmuntable de madera que es situava en la plaça del Mercat o en la de Sant Domènec. Amb el temps, però, l'escassa funcionalitat d'aquesta infraestructura faria plantejar-se a l'Hospital la construcció d'una plaça de bous estable. En aquest any, al *Diario Mercantil* es criticava l'espai on es celebrava la festa perquè deslluïa, en paraules dels crítics, l'espectacle que es realitzava:

“[...] ¡Lástima era que tan buenos bichos, que tan buena cuadrilla, que tanto lujo, tanto orden y acierto se desplegasen en ese viejo palomar que sirve de plaza! Tenemos, sin embargo, una esperanza: el señor gobernador de la provincia ha manifestado la conveniencia de construir una de piedra para mayor comodidad y seguridad del público: la junta del santo hospital abunda en los mismos deseos y los esfuerzos de aquella autoridad y esta corporación darán [...] término feliz a este pensamiento, con gran utilidad para aquel establecimiento de caridad y no menor contentamiento de los valencianos, cuya afición a esta fiesta nacional crece cada año [...]”⁸

Així, en 1850 es començava a construir a València una plaça en uns terrenys situats al costat de la porta de Russafa, llegats pel metge Verdier a l'Hospital. I com que aquesta institució estava sota la administració de la Diputació, seria el seu arquitecte qui es faria càrrec de la construcció. Un any més tard, en aquesta plaça estable ja es podien realitzar corregudes de bous, perquè, tot i que inconclusa, tenia tancada l'arena.⁹ La ubicació de la plaça quedà en un primer moment fora de les muralles de la ciutat, encara que amb l'assolament d'aquestes i el posterior projecte d'eixamples en la dècada dels anys seixanta quedaria dintre del teixit urbà. La següent fotografia presa el 1859 mostra el tret extramurs que comentàvem de la plaça i també l'estil neoclàssic que presenta l'espai, i que contrasta amb l'estil neomodèjar de què van fer gala les places de bous edificades en l'últim terç del segle XIX com seria la de Barcelona.

⁸ *Diario Mercantil*, 29/07/1850.

⁹ MARTÍNEZ, J.A.: “Entre el confort y el ocio:...”, *op. cit.*, p. 520.



FONT: PONS, A. i SERNA, J.: "La demolición de las murallas", a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 501-503, p. 502.

En 1860 s'estrenaria la plaça de bous a València, esdevenint la de més aforament de l'època a Espanya -16.851 seients als quals s'havia de sumar els de les tres llotges de les autoritats-. Fet per tant, que ens indica l'arrelament de la tradició taurina a la ciutat i que feien que aquest espai es convertira en la finca més productiva que explotava l'Hospital.¹⁰ La construcció de la nova plaça va permetre la regularitat en les temporades taurines i el progressiu augment d'espectacles al seu si diferents als de les habituals corregudes de bous.¹¹

Un dels trets importants que, no obstant, va mantenir aquesta plaça fou el referit a l'estratificació social del públic. Seguint allò que també es feia als teatres, hi havia preocupació per la jerarquització de l'espai interior, i així es repartien els seients en tribunes, llotges, etc. destinades a les autoritats civils o militars. Els empresaris decimonònics seguiran aquesta tradició heretada de l'Antic Règim. Com a exemple, les entrades que es remeteren en les corregudes de 1850 al governador militar de València:

¹⁰ *Diario Mercantil*, 18/07/1858. En la dècada que va des del 1840 fins al 1850, l'explotació de les corregudes de bous li reportava a l'Hospital anualment la quantitat de 94,083 reials i 20 maravedis en una plaça amb capacitat per a 10.000 persones. La nova plaça, de 12.000 localitats, elevaria la quantia als 112,908 reials i 20 maravedís. A més, com que la construcció d'aquest espai s'havia fet per compte únic de l'Hospital, els guanys retornaven íntegrament a ell. Tot per atendre a uns 400 malalts més altres dements i a 1.000 expòsits. (*Diario Mercantil*, 21/07/1851)

¹¹ ALMELA y VIVES, F.: *La fiesta de toros en Valencia*, València, Semana Gáfica, 1962, p. 30.

“El señor gobernador civil [...] ha dirigido por encargo y acuerdo de la junta del hospital, una atenta comunicación al señor gobernador militar remitiéndole para cada tarde diez y seis sillas con entrada y cuarenta y seis entradas con el objeto de que se repartan entre los señores gefes y oficiales de la benemérita guarnición [...] Al efecto se ha señalado y adornado un largo palco corrido donde en primera fila se hallan las 16 sillas de los gefes, y en los demás asientos podrán colocarse los señores oficiales.”¹²

Ara bé, a mesura que el segle avança, la divisió entre sol i ombra, entre grades o tribunes, i entre més a prop o més lluny de l'arena que portarà aparellada la consegüent diferenciació de preus, dividirà el públic atenent no a la seua categoria social, sinó a les seues capacitats econòmiques; tal i com es farà al teatre, tal i com marcaven les noves pautes de l'oci mercantil. L'esperit caritatiu amb què havien estat revestides les corregudes de Sant Jaume, cedirà el pas a mitjan del segle XIX a la creixent mercantilització de la festa taurina.

Els bous, tot i que revestits amb el nou gust burgés, no eren un festeig adreçat en exclusiva a aquest grup, perquè d'aficionats a la tauromàquia hi havia de totes les classes socials. Sovint els autors s'han fixat en l'esmentat tret per afirmar -i d'alguna manera defensar l'espectacle- que en les places de bous es borraven les desigualtats socials i les diferències polítiques -“[...] el rico se confunde con el pobre, el elegante grita a duo con el plebeyo, y todos, agitados por unas mismas sensaciones, echan al aire una de las canas que la inflexible mano del tiempo hizo brotar en su cabeza desde la corrida anterior”¹³- perquè per damunt de tot estava l'afició als bous. D'entre tots els grups que hi acudien, els periòdics subratllen la gran afluència de la gent dels pobles propers a la ciutat que arribaven sobretot el dia de Sant Jaume: “el campo invade la ciudad por unas horas”, diran.¹⁴ Aquest grup que solia vestir amb mànegues de camisa, xaqueta al muscle i barrets típics o amb bruses negres nugades per les puntes inferiors i mocadors al cap, s'esplaiava per les fondes, cases de menjars i tavernes de la ciutat. Uns eixien a corre-cuita de l'últim bou per agafar el darrer tren i altres finalitzaven el dia veient el castell de focs d'artifici i gaudint de l'ambient firal encara que, si no tenien allotjament, això suposava dormir en un banc de l'Albereda o en els graons de la

¹² *Diario Mercantil*, 24/07/1850.

¹³ *Diario Mercantil*, 29/07/1850.

¹⁴ “El día de San Jaime”, a *La Feria de Julio en Valencia: su origen, su historia y sus principales festejos*, València, Publicaciones Blanco y Azul, 1939, s/p.

Llotja.¹⁵ Així descrivia Blasco Ibáñez en *Arroz y Tartana* l'ambient interclassista de les corregudes:

“Llegó el día de la primera corrida. La atmósfera parecía cargada de un ambiente extraño de locura y brutalidad. Por la mañana arremolinábase la gente con empujones y codazos, en torno a los revendedores que en la plaza de San Francisco voceaban las de “Sol” y de “sombra”; y como si la ciudad acabase de sufrir una invasión, tropezábase en todas partes con gente de la huerta y de los pueblos: unos con pantalones de pana y manta multicolor; y otros, los tipos socarrones de la Ribera, vestidos de paño negro y fino, la chaqueta al hombro, dejando al descubierto la blanca manga de la camisa, los botines de goma entorpeciendo el paso, y en la mano un bastoncillo delgado, casi infantil, movido siempre con insolencia agresiva.”¹⁶

El retrat de la València de l'època que ens mostren els escriptors i la premsa és el d'una ciutat desbordada per la quantitat de persones que arribaven en juliol i omplien les fondes, els comerços, els cafés i les seues places. Antoni Ariño subratlla un fet que dóna bon compte de l'extraordinària afluència que arrossegaven les corregudes de bous, com és el de la preocupació de les autoritats municipals per la manca de queviures durant les festes. Si en la ciutat començava a escassejar el pa o altres productes bàsics, hi podia haver perill per a l'ordre públic i aldarulls.¹⁷

Les corregudes de bous es nodrien de gent no solament de la pròpia ciutat, sinó també d'altres grups forasters vinguts de les poblacions limítrofes i d'altres indrets com ara Madrid o Palma de Mallorca on per exemple hi havia empreses de transport marítim que programaven viatges especials a València.¹⁸ Tanmateix, fou el ferrocarril aquell que va erigir-se en el mitjà de comunicació per excel·lència, i aquell que quan la Fira es va establir en les seues dimensions lúdica i comercial ofertava les millors condicions per visitar València mentre durava l'esmentat esdeveniment. En aquest sentit sentit, no és casualitat que la plaça de bous de València es construïra al costat mateix de l'estació de ferrocarril més important de la ciutat.

Amb tot, la massiva assistència de gent de tots els estrats socials a les festivitats taurines hauria de matissar-se si atenem al preu de les entrades que d'alguna manera

¹⁵ “El día de San Jaime”, *art. cit.*, s/p.

¹⁶ BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Arroz y tartana*, Barcelona, Linkgua ediciones, 2008, p. 207.

¹⁷ ARIÑO, A.: *Fiesta y sociedad en la Valencia contemporánea*, tesi doctoral, volum II, Universitat de València, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, 1989, p. 173.

¹⁸ “[...] la empresa del *Mallorquin* ha anunciado un viaje extraordinario [sic] desde Palma a esta ciudad, con motivo de las corridas, ofreciendo a los pasajeros [sic] muchas mejoras. En tal caso, el buque saldrá de aquel puerto en la tarde del 22 o 23 para regresar de Valencia el 26, después de concluida la función del mismo día.” *Diario Mercantil*, 18/07/1858.

entrebancaven la total democratització de les corregudes de bous. En 1898, en la plaça de Madrid -que aviat es convertiria en un exemple d'organització per a la resta de places d'Espanya- els preus anaven des de les 2'75 pessetes que valia una localitat situada en els tablonets al sol, fins a les 9 pessetes d'una entrada d'ombra en la barrera o a les 105'50 pessetes que costava una llotja amb deu seients a l'ombra.¹⁹ A poc a poc però, la junta de l'Hospital i la Diputació s'adonaren de què per a les persones que no pogueren permetre's pagar una entrada calia establir un sistema de pagaments per terminis mitjançant un abonament setmanal.²⁰ Aquestes decisions preses pels empresaris taurins donen bon compte de fins a quin punt la mercantilització havia arribat a l'oci, i allò més significatiu, les esmentades facilitats permetien que tothom poguera gaudir dels espectacles de bous.

Tanmateix, la popularització dels festejos taurins a l'Espanya del segle XIX es veurà qüestionada en 1868 al caliu del corrent democratitzador de l'època. Amb tot, no s'exerceix una oposició frontal a aquesta activitat perquè es considera com l'única -a més del vici de la taverna- de què disposen els treballadors:

“[...] serían doblemente desgraciadas si después de tantos trabajos no hallasen un medio con que distraerse y un recurso cualquiera con que dar gran expansion [sic] al ánimo. Esta necesidad ineludible del hombre hace que, cuando el trabajador o el obrero no hallan un modo mejor de satisfacer dicha necesidad, se entreguen al vicio y al exceso [sic], consecuencia inevitable de la falta de variedad y amenidad en la vida.”²¹

És per això perquè es reclama altre tipus d'oci per allunyar la població de l'afició taurina qualificada d'endarrerida i bàrbara. Segons la *Revista y Gaceta Musical* de l'època els espectadors de les classes més populars assistien als bous no perquè la tauromàquia els agradara sinó perquè no hi havia una altra activitat d'esplai, com podia ser el cant, on acudir després del treball. Calia doncs, potenciar una mena d'oci més civilitzat que substituïra aquell que fins aleshores estava en boga en l'època:

“[...] y el pueblo español que está dotado de buenos y generosos sentimientos, y que no pueden gustarle, por más que parezca lo contrario, esas escenas de sangre y esterminio [sic] que presencia en las lides tauromáquicas, abandonaría poco a poco dichas diversiones

¹⁹ DÍEZ DE RIVERA, S.: “De toros y toreros” a VVAA: *España fin de siglo 1898: Exposición*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998, pp. 191-195, p. 191. En aquesta pàgina es detallen els preus de totes les localitats de què las Ventas disposava a finals del segle XIX.

²⁰ ARIÑO, A.: *Fiesta y sociedad en...*, op.cit., p. 174.

²¹ “De la música considerada como diversión pública, y comparada con otras diversiones que están muy en boga en España”, *Revista y Gaceta Musical*, núm. 26, 29/06/1868, pp. 116-117, p. 117.

y se aficionaría [...] al canto de las grandes masas vocales y al cultivo de la música coral, con lo que triunfaría indudablemente la civilización y la cultura, del atraso y la barbarie.”²²

Serien però, els intel·lectuals de l'època, sobretot aquells pertanyents a l'anomenada Generació del 98, els qui encapçalaren una forta oposició. Com en el segle XVIII ja havien proclamat els il·lustrats, les corregudes de bous constituïen per a aquest grup una mostra d'endarreriment i d'insuficient modernització del país. El corrent més estés advocava per abandonar la tradició taurina -que Unamuno titllà d'estúpida i incivilitzada- per progressar.²³ La veu del regeneracionisme, Joaquim Costa, al·ludí també a les corregudes de bous com allò que allunyava Espanya d'Europa, com el símptoma més evident de l'africanisme que semblava exhibia el país. Sonsoles Díez ha vist en aquestes crítiques dels del 98, l'embrió d'allò que s'anomenarà “consciència ecològica” i que empraria arguments humanitaris per mostrar la seua oposició.²⁴

Amb tot, atenent a les crítiques que els literats vessaran envers la festa taurina, la consciència ecològica no seria aquella que prevaldria. En primera instància, el patiment del bou no es subratlla com el més pernicios, sinó que sovint la festa es critica pel seu caire d'espectacle, per la distracció que provoca una gent que s'allunyava de les problemàtiques més serioses del país. Les corregudes de bous, doncs, com sentenciaria Azorín, no formarien part de l'Espanya real sinó de l'“Espanya de pandereta”.²⁵ La festa taurina tornava a mostrar-se així com un tret que calia deixar al darrere per progressar. Tot i això, la seua creixent popularització i la concepció del toreig com un “art nacional”, va fer inconcebible l'abolició.

A València, les corregudes de Sant Jaume s'havien erigit com l'únic esdeveniment de l'estiu amb la suficient força per a frenar la diàspora de la gent de les classes benestants cap als seus llocs d'estiueig com la platja: “Ahora que han concluido las corridas de toros y el teatro, bueno seria volver otra vez los ojos al Cabañal, que encierra todo nuestro porvenir de recreo”, dirà el *Diario Mercantil* en 1851.²⁶ De la

²² “De la música considerada como...”, *art. cit.*, p. 117.

²³ SHUBERT, A.: *Death and Money in the Afternoon. A History of the Spanish Bullfight*, Nova York, Oxford University Press, 1999, p. 2.

²⁴ DÍEZ DE RIVERA, S.: “De toros y toreros”..., *op. cit.*, pp. 192-193.

²⁵ SHUBERT, A.: *Death and Money in...*, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ *Diario Mercantil*, 07/08/1851. En el segle XIX les destinacions principals serien el Poble Nou de la Mar -Cabanyal, Canarymelar i Cap de França- que fins a 1897 en què s'agregà a València, esdevenia una població independent. També els balnearis de Benimarfull i Vilavella s'omplien en aquestes dates. Ara bé, més que els banys de mar o la tranquil·litat dels balnearis, el destí preferent de les famílies burgeses fou la casa d'esplai, i el lloc per excel·lència per construir-la, la propera població de Godella. Cfr.: PONS,

mateixa manera, els bous també proporcionaven estones d'esplai a aquells que romanien en la ciutat o a aquells que la visitaven, ja que no solament l'animació estava en la plaça de bous, sinó que també es perllongava al carrer, passejos, orxateries i botigues. Davant d'aquestes circumstàncies no ens ha d'estranyar que si l'Ajuntament volia portar a terme una fira comercial ho fera aprofitant el context de la festa taurina de juliol.

Així, en 1871 una fira agrícola i ramadera completaria l'oci desplegat per les corregudes de Sant Jaume. A més a més, l'esdeveniment aprofitaria per a desenvolupar una activitat comercial paral·lela pròpia de les fires de l'època. L'Ajuntament donà el vist-i-plau al projecte en desembre de 1870; tanmateix, abans ja hi havia veus en la premsa a favor de la seua organització:

“En el ánimo de todos vive la convicción de que una provincia tan fértil como la de Valencia debía celebrar una exposición agrícola anualmente, donde se presentaran los ricos productos de su suelo a la admiración de propios y extraños. [...] Si se acordara la celebración de un concurso y éste se combinara con la época de las corridas de toros que todos los años tienen lugar, ¿cuánto mayor no sería el número de forasteros que por cualquiera de estos motivos, o por ambos a la vez vendría a pasar algunos días dentro de nuestra bella población? ¿Cuánto mayor impulso no recibirían en aquellos días la industria y el comercio con las diferentes transacciones que se harían con este motivo?”²⁷

Perquè com hem dit en anteriors paràgrafs, l'estiu convidava a abandonar València després de la festivitat del Corpus. Així, la ciutat quedava quasi deserta ja que aquells que comptaven amb un “en que pasar” marxaven cap a les platjes o les alqueries properes. La desfeta per al comerç era inevitable:

“[...] Desde la misma víspera del Corpus, y a veces antes, los comercios habían de “tancar lo calaix”; las fondas y las posadas de toda clase se quedaban sin parroquia; [...] la mayor parte de los oficios dejaban sin trabajo a sus obreros, y los centros de contratación, de diversión o de cultura se hallaban desanimados y a punto de cerrar sus puertas.”²⁸

Allò que es pretenia des de la premsa era atraure no només els visitants sinó també els mateixos valencians amb la finalitat d'aconseguir guanys per a l'activitat econòmica de la ciutat. Per aquest motiu s'apunta també a allò que en anys posteriors esdevindrà la clau de volta de la Fira de Juliol de València, com era l'atenció al gaudi dels visitants - tant forasters com valencians- que es podia realitzar mitjançant exposicions de pintura,

A. i SERNA, J.: “El espectáculo del ocio”, a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia ...*, op. cit., pp. 470-473, p. 472.

²⁷ *Diario Mercantil*, 26/07/1859.

²⁸ “El origen de la Feria”, a *La Feria de Julio en Valencia: ...*, op. cit., s/p.

entrades gratuïtes a jardins o museus, etc. Tanmateix, les activitats que en una tesi d'aquest caire mereixen ser destacades són les referides a la música. En eixe sentit, s'ha d'esmentar com a mitjans del segle XIX les representacions d'òpera i sarsuela celebrades a València es feien coincidir sovint amb les corregudes de bous de Sant Jaume, perquè era una manera eficaç d'assegurar-se un alt nombre de públic en juliol.²⁹

A mode de predicció de futur, el *Diario Mercantil* apunta els avantatges que des de les societats del ferrocarril es podien donar per facilitar l'arribada de viatgers a València, com ara l'establiment de trens especials d'esplai que per un preu mòdic oferien als passatgers l'anada i la tornada.³⁰

Aquestes idees, però, caurien en l'oblit fins al desembre de 1870 quan foren "rescatades" per un grup de regidors de l'Ajuntament de València que les posaria en pràctica per evitar l'èxode poblacional i atraure el major nombre de visitants possible. Així en la sessió ordinària celebrada pel consistori el dia 12 de desembre de 1870, essent alcalde Vicente Urgellés, els regidors Pedro Vidal, José Saura i Enrique Ortiz proposarien l'establiment d'una fira de productes típics i ramats. Els signants addueïen que la celebració d'aquest esdeveniment, a més de l'atracció del públic, constituiria una manera d'acréixer el comerç i impulsar la producció. Des d'antany les fires ja s'havien realitzat amb la finalitat d'estimular la compra-venda. Apropar els productes a tothom i fomentar la competència entre els productors, animaria en bona mida la gent a comprar. En la mateixa línia d'incentivar el comerç es troba la proposta dels esmentats regidors valencians:

"Uno de los medios de acrecentar el comercio y estimular la producción es el establecimiento de ferias y mercados. Por medio de estas grandes reuniones periódicas de compradores y vendedores se estrechan más y más las relaciones mutuas y comerciales de los pueblos, se dan a conocer los productos de cada localidad y se proporciona facil y ventajosa salida a los artículos de los diversos ramos de la industria, con notable acrecentamiento de la riqueza pública.

A la par que casi todas las ciudades tienen establecida feria anual en determinados días, la nuestra que por abundancia, variedad y bondad de sus productos merece figurar al lado de las primeras, ha carecido de este aliciente eficaz de la producción, viéndose

²⁹ GALBIS LÓPEZ, V.: *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 1998, p. 41 i pp. 162-163.

³⁰ *Diario Mercantil*, 26/07/1859.

obligados sus habitantes, en particular los agricultores a ir a ferias lejanas a proveerse de ganado para la labranza. [...]”³¹

Si es portava a terme aquesta iniciativa, l’Ajuntament podria beneficiar-se del decret del 23 de setembre de 1853 que el govern havia efectuat relatiu a la instal·lació de fires locals. En ell es concedia als ajuntaments la facultat d’establir-ne o de suprimir-ne sense més limitacions que la de comunicar-ho al governador civil de la província, fet que abolia els costosos tràmits que havien de fer-se per instal·lar-les.

Un altre dels aspectes que tracta la proposta fa referència a la data en què convindria realitzar la fira. Convenia que es realitzara els dies en què València acollira bastant nombre de gent perquè fos rendible. En aquest sentit, els regidors apunten el mes de juliol, i en concret els dies de les corregudes de bous de Sant Jaume, com els més idonis per establir-ne una. La data escollida troba en 1870 una raó purament econòmica; és a dir, la festa taurina atreia forasters i d’aquests se’n beneficiaria la fira. Fer coincidir la instal·lació d’un mercat públic amb els festejos taurins de Sant Jaume proporcionava, doncs, un elevat nombre d’espectadors que afavoririen el seu funcionament. Ara bé, com afirma Hernández Martí, la coincidència amb les corregudes no només tindria la seua explicació en funció de raons econòmiques, l’autor apel·la a què l’Ajuntament de València l’hauria proposada com a reclam per retardar l’eixida estival al camp o la muntanya de les famílies acomodades de la ciutat, oferint-los una distracció per romandre-hi i estimular els comerços locals.³² També, però, la data esdevenia propícia en el calendari agrícola, ja que en juliol havia acabat l’època de recol·lecció de les principals collites i s’estava en un temps mort per a la verema:³³

“[...] Los que suscriben consideran de mucha utilidad para esta población la creación de una feria en los últimos días del mes de julio, época en que terminada la recolección de las principales cosechas y en la que por costumbre se celebran las corridas de toros, la más propicia para atraer la concurrencia, la que podría estimularse consiguiendo algunas rebajas en los precios o tarifas de ferrocarriles y promoviendo una exposición regional de que tan brillantes resultados dio la última.”³⁴

³¹ Proposta dels regidors Pedro Vidal, José Saura i Enrique Ortiz per realitzar una Fira comercial realitzada en el plenari de l’Ajuntament de València el 12/12/1870 a Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

³² HERNÁNDEZ, G. M.: *La Feria de Julio de Valencia*, València, Carena, 1998, p. 7.

³³ ARIÑO, A.: *El calendari festiu de la València contemporània (1750-1936)*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 155.

³⁴ Proposta dels regidors Pedro Vidal, José Saura i Enrique Ortiz per realitzar una Fira comercial realitzada en el plenari de l’Ajuntament de València el 12/12/1870 a Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

Finalment, el plenari de l'Ajuntament aprovà l'organització d'una fira comercial i encomanà la seua realització als regidors que l'havien ideada:

“Diose cuenta de una proposición suscrita por los Srs. Vidal, Saura y Ortiz proponiendo el establecimiento de una feria de productos y ganados de toda especie en los últimos días de julio y el Excmo. Ayuntamiento la tomó en consideración y nombrando para la comisión que ha de entender en aquel asunto los mismo firmantes.”³⁵

La comissió quedaria constituïda d'una forma mixta, ja que en ella participaria l'Ajuntament, amb quatre membres, i altres tants de les anomenades “forces vives” de la ciutat que en aquesta ocasió serien: tres membres de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País, quatre de la Societat Valenciana d'Agricultura, tres de l'Escola de Veterinària, un per cada periòdic que es publicava a València, Vicent Boix com a cronista local i el secretari de l'Ajuntament.³⁶ Aviat deixaren de rebre el nom de comissió i passaren a denominar-se Junta Organitzadora de la Fira i es dividiren en subcomissions per preparar diferents actes i festejos.

La Junta Organitzadora acordà el 14 de maig de 1871 que la primera Fira de Juliol de València, com passaria a anomenar-se amb els anys, es celebrara des del 21 fins al 26 de juliol perquè es poguera combinar amb les corregudes que en un escrit remès per l'Hospital Provincial de València es deia que es celebrarien els dies 23, 24 i 25 de juliol.³⁷ Sabuda ja la data exacta de realització, calia establir-ne el lloc. I el triat fou el passeig de l'Albereda, espai de trobada habitual de la burgesia valenciana. A l'igual que la plaça de bous, aquest passeig també va romandre en principi als afores de la ciutat, extramurs. Tanmateix, en els dies festius s'hi trobava molta concurrència, ja que a més de ser un lloc d'esplai, l'Albereda constituïa un camí natural cap al Grau i per això transitaven carruatges de transport que anaven al port. En paraules de Justo Serna i Anacleto Pons, acudir a l'Albereda significava desplaçar-se preferentment amb carruatge, i normalment s'emprava el millor que es posseïa, ja que com indicàvem en anteriors

³⁵ “Sesión ordinaria celebrada por el Ayuntamiento popular el día 12 de diciembre de 1870”, Actes de l'Ajuntament de València, any 1870, Arxiu Històric Municipal de València (AHMV). Amb tot, hi va haver xicotetes modificacions i Mariano Aser substituirà Enrique Ortíz l'1 de maig de 1871, perquè després de les eleccions ja no formaria part de l'Ajuntament. També Antonio Tarazona entrarà a formar part de la comissió. Pedro Vidal passà a ser en aquesta legislatura l'alcalde i per tant deixà l'organització de la Fira. Aquest fet garantia l'ampli recolzament del consistori a la celebració dels festejos.

³⁶ En l'Arxiu Històric Municipal de València en els documents corresponents a la signatura: Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B, es troben les invitacions de la comissió per fer partícips de l'organització de la Fira a aquestes diferents entitats i personalitats. De la mateixa manera es troba l'acceptació de totes elles a pertànyer a la susdita Junta.

³⁷ Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

capítols passejar esdevenia bàsic perquè sobretot la burgesia mirara i es deixara veure. Una vegada s'estava al passeig hi havia dues opcions: continuar passejant amb el carruatge, amb la qual cosa es reduïa l'accessibilitat cap als altres transeünts però es multiplicava l'ostentació, o anar a peu i afavorir els encontres social. La finalitat essencial de l'Albereda era per tant la distracció i l'oci, funcions que s'intentaren preservar quan s'amplià en 1867, deixant un passeig central i un lateral per no mesclar els vehicles de luxe amb aquells de mer trànsit que hi passaven:

“En efecto, transitar por la Alameda durante los días festivos implicaba, entre otras cosas, hacer ostentación de los costosos coches que los burgueses solían aparcar en sus propios estacionamientos. De manera que confundir en un solo “salón” vehículos de lujo y de transporte constituiría un atentado al buen gusto burgués.”³⁸

La comissió escollí l'espai de l'anomenada Albereda vella perquè al mateix temps que constituïa una zona d'esbarjo localitzada, oferia més de setanta mil metres quadrats i vuit-cents de longitud entre el jardí del Reial i el Túria. L'amplitud de les andanes que hi havia, i la vegetació que les cobria oferien sens dubte un excel·lent marc per celebrar la fira de productes agrícoles i ramat que es projectava.³⁹ Així explicava la comissió aquesta decisió:

“[...] la comisión se encargó en primer lugar de elegir local a propósito fijando se atención por las muchas condiciones que reúne en el bello y espacioso paseo de la Alameda donde podrán establecerse un gran número de puestos de venta de artículos de todas clases, espectáculos públicos y tiendas de campaña; y el cauce del río desde el puente del Real al del Mar y de este en adelante si aquel no fuese suficiente para la estancia y contratación de los ganados de diferentes especies.”⁴⁰

L'emplaçament escollit comptava a més amb altres avantatges per establir una fira com era l'aigua que ja havia estat canalitzada i que, per tant, facilitava la instal·lació de fonts per al ramat, i d'altres decoratives per al gaudiment del públic. Nogensmenys, la comissió es va trobar amb un entrebanc que aviat solucionarien: es tractava de l'enllumenat. La Junta solament comptava amb 12.000 reials per acometre el projecte, una quantitat que resultava insuficient perquè calia realitzar les obres de canalització del gas. A aquest fet s'afegia un altre obstacle com era el del poc de temps que hi havia per

³⁸ PONS, A. i SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, València, Diputació, 1992, p. 217.

³⁹ *Diario Mercantil*, 20/07/1871.

⁴⁰ Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

fer l'obra en cas de tenir els diners suficients.⁴¹ L'angoixa dels organitzadors i la necessitat d'il·luminar apropiadament una fira que també volia portar-se a terme per la nit, va permetre a un burgés valencià, José Campo, mostrar l'èxit social i econòmic de què gaudia, i alhora llur magnanimitat envers la seua ciutat.

El fet que els negocis del gas obligaven a Campo a residir a Madrid no comportà el seu allunyament dels assumptes valencians com s'observa en la seua participació a la Fira de Juliol. Quan el mes de juny només es tenien grasses, petroli i fanalets a la veneciana per enllumenar la fira, la comissió acudí a José Campo perquè solucionara al més aviat possible aquest fet. I així, el 20 de juliol la Fira presentava un aspecte enlluernador com ho afirmen les notícies de l'època.⁴² A Barcelona, una fàbrica va haver d'interrompre la seua producció per atendre la demanda de València respecte a la canalització, distribució i col·locació dels fanals. Centenars de peons i un centenar més de presoners hi treballaren per complir el termini.⁴³

Les cròniques sovint remetent a la col·laboració de José Campo amb la fira com si d'un fet desinteressat es tractàs. Així, Rafael Coloma indica que l'enllumenat d'aquesta primera fira -que va constituir un dels aspectes més atractius- fou pagat per Campo en la seua totalitat. Tanmateix, la generositat del marquès no fou tanta, perquè a canvi d'aquesta instal·lació, va aconseguir de l'Ajuntament el dret exclusiu del subministrament de gas als particulars en el trajecte de la nova canalització -excepte en aquells contractes que s'hagueren signat abans d'aquella data.⁴⁴ A més d'aquest guany econòmic, Campo també treia de la fira l'admiració dels seus veïns, perquè, per a tothom la generositat d'aquest burgés havia estat l'artífex de l'esplendor de la fira com ho exemplificava l'arc il·luminat en l'entrada del recinte on es podia llegir: "Campo a Valencia".⁴⁵ Quan en 1872 de nou l'Ajuntament el "convida" a què mostre el seu patriotisme i subministre el gas necessari per il·luminar la fira com ho feu l'any anterior, José Campo accepta si abans el consistori abona les despeses de 1871, ja que l'enllumenat va costar 10.000 duros i només se n'abonaren 10.000 reials:

⁴¹ COLOMA, R.: "La Feria de Valencia. Anecdotario de una historia próxima" a VVAA: *La Fira de Juliol. Imatges de la Biblioteca Valenciana*, València, Direcció General de Promoció Cultural Museus i Belles Arts, 1998, pp. 27-57, p. 33.

⁴² "Iluminación de la Alameda en la feria de Valencia", *Las Provincias*, 21/07/1871.

⁴³ Rafael Coloma afirma que existeix una ordre del govern que obligava a retirar els presoners. Així, aquests serien substituïts per brers que treballaven a estall. COLOMA, R.: "La Feria de Valencia...", *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ ALMELA y VIVES, F.: "El marquès de campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)" a *El marquès de Campo. 100 años después*, València, Ajuntament de València, 1989, p. 104.

⁴⁵ "Iluminación de la Alameda en la feria de Valencia", *Las Provincias*, 21/07/1871.

“Dispuesto sin embargo en la actualidad a acceder a la iniciativa de VS, considero indispensable que el Exmo. Ayuntamiento haga desde luego efectivo el importe del gas consumido el año anterior durante la Feria, y acuerda la ratificación de las mismas condiciones pactadas en el año último, fuera de las cuales por vivo que sea mi deseo de contribuir a cuanto conduzca a levantar a Valencia a la altura de que es tan digna, tendría el sentimiento de verme privado de asociar mi nombre al de una solemnidad a cuya inauguración tengo la satisfacción de haber contribuido de una manera notoria.”⁴⁶

El comportament de Campo remet a una característica que posseïen els burgesos de l'època i que consistia a apropiar-se per al seu benefici d'aquelles parcel·les de poder que aleshores no estaven encara regulades formalment: ens referim en aquest cas a les contractes per canalitzar l'aigua potable o instal·lar l'enllumenat a gas. Tot, és clar, per millorar la ciutat on vivien; però, no es feia des de la generositat, sinó des de l'interés, ja que d'aquestes oportunitats es podien aconseguir negocis rendibles, fàcils i segurs.⁴⁷ La lògica burgesa de l'època l'acomplia l'esmentat José Campo.

El fet que expliquem amb deteniment la participació de Campo en la realització i posterior èxit de la fira, ens aprofita no només per apropar-nos al comportament dels burgesos valencians decimonònics, sinó també per esbrinar el domini que aquest grup exercia en aquesta activitat. Clar està que la burgesia era qui més guanys econòmics podia obtenir, ja que en les seues mans es concentrava la major part de la riquesa agrícola i les explotacions ramaderes de la ciutat. La transacció comercial esdevenia així el sector fonamental a què es dedicarà aquest grup, en concret a l'efectuada pels gèneres habituals en la ciutat com els tèxtils i els productes agrícoles.⁴⁸ És per això perquè la fira, organitzada per burgesos i entitats que es nodrien d'ells, i emmarcada en el passeig de l'Albereda -espai per excel·lència de la sociabilitat burgesa- atreïa als sectors benestants. Era eixint al carrer a gaudir d'aquesta festa el que a més els permetia exhibir no solament el seu èxit econòmic sinó també la seua posició social -vegem sinó l'arc de “José Campo a Valencia” a l'entrada al recinte-.⁴⁹ Amb la participació en una fira, en principi comercial, els burgesos deixaven de banda altres festivitats més populars com

⁴⁶ Fragment d'una missiva datada el 28 de juny de 1872 i adreçada per José Campo a l'Ajuntament de València en resposta a la petició d'aquest. Fira 1872. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

⁴⁷ PONS, A. i SERNA, J.: “Los burgueses valencianos. Lo que sabemos y lo que no sabemos”, a PRESTON, P. i SAZ, I. (eds.): *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria. Valencia (1808-1975)*, València, Biblioteca Nueva. Universitat de València, 2001, p. 135.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁹ HERNÁNDEZ, G. M.: *La Feria de Julio...*, op. cit., p. 10.

podien ser les Falles, que aleshores consideraven grotesques i faltes de brillantor.⁵⁰ En aquest sentit, el fet que espectacles com els bous, el teatre o els concerts es popularitzaren en l'època, també recolza la propensió burgesa a buscar una festa autònoma que els identificara.

Amb tot, el tret més innovador de la Fira de Juliol romaní en el seu caràcter laic; és a dir, no hi havia cap referent religiós al qual es dedicaren els festejos. Si bé és cert que les corregudes de bous es realitzaven per Sant Jaume, la fira mercantil no trobà cap justificació en el santoral. Si de cas, com esmenta Antoni Ariño, estava al servei de l'economia de mercat.⁵¹ Tampoc la fira esdevenia una festa que celebrara fets mítics, històrics o militars. No obstant això, els diferents actes que al llarg del segle XIX es celebraran paral·lels a la fira mercantil, com podien ser les cavalcades, estarien revestits d'una mena de símbols que al·ludien a la identitat valenciana i a tots els avanços que la modernitat havia fet possible en la ciutat. Els forasters que arribaven podien contemplar doncs, la materialització de la bonança econòmica i els avanços tecnològics amb què *l'arcàngel del progrés*, com anomenava Stefan Zweig als avanços tècnics, dotava a València.⁵² La Fira de Juliol esdevenia d'aquesta manera un excel·lent aparador per a la ciutat, una excel·lent manera d'autoafirmar-se davant els altres. La cavalcada que s'organitzà per a la inauguració semblava respondre a aquest afany d'exhibir tot allò que conformava la València decimonònica. Així, el 20 de juliol de 1871 la fira s'obria al públic amb una mena de processó cívica on participaren les diferents associacions i gremis de la ciutat. Darrere de l'estendard desfilaren el gremi de confiters, de cerers, l'asil de pàrvuls, la Casa de la Beneficència, els espartenyers, etc. I allò més curiós, parelles que representaven Aragó, Catalunya i la pròpia València en una mena d'enyorança al passat medieval.⁵³

Una vegada obert el recinte de l'Albereda, la gent hi acudia no solament per comprar ramat o productes agrícoles, sinó també per a passar una estona entretinguda. Per atraure el públic en la fira es celebraven balls, tertúlies i vetlades, tot adreçat als sectors benestants que pertanyien a les institucions organitzadores o que podien permetre's pagar l'entrada a aquests actes. Amb tot, les classes populars també gaudien d'aquesta fira dintre sempre de les seues possibilitats econòmiques. D'altra banda

⁵⁰ ARIÑO, A.: *Fiesta y sociedad en...*, op. cit., p. 174.

⁵¹ ARIÑO, A.: *El calendari festiu de ...*, op. cit., p. 158.

⁵² ZWEIG, S.: *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, pp. 18-19.

⁵³ *Diario Mercantil*, 10/07/1871.

trobem els indigents, presents també en un esdeveniment que pretenia mostrar la caritat dels burgesos; d'ahí que hi haguera rifes i altres activitats benèfiques.⁵⁴ La premsa d'aleshores subratlla doncs l'atracció que exercia la fira sobre totes les classes socials com si fos una mena de lloc de trobada. Quan parlàvem de les corregudes de bous ja assenyalàvem l'efecte homogeneïtzador que tenien, i de la mateixa manera es menciona quan s'al·ludeix a les activitats firals on sembla va prevaldre la màxima del goig per a tothom:

“En la ciudad se habían iluminado varios edificios públicos, y algunas, aunque pocas casas particulares, pero la animación era grande, pues millares de personas se dirigían hacia el paseo en los momentos en que escribimos. Es seguro que durante las noches en la feria, el paseo de la Alameda donde se celebra estará inundado de gente de todas las clases sociales ofreciendo un punto de reunión animadísimo, de modo que el municipio, y en especial su presidente D. Pedro Vidal, debe estar satisfecho de los buenos auspicios bajo los cuales se inaugura.”⁵⁵

El fet que l'emplaçament fóra en un recinte obert i l'afany comercial de la mateixa, feien que no es deixara de banda cap sector social i per això, l'interés per programar activitats gratuïtes que pogueren ser gaudides per tothom com exposicions, concerts o balls. D'entre elles, destaquem una vetlada musical oferida per les músiques dels diferents regiments situats a València. El programa interpretat estava format per pasdobles, fragments d'òperes afamades -i per tant, italianes- i obres de temàtica militar, tot seguint les directrius del repertori musical del moment:

“Como hemos anunciado, esta noche tendrá lugar en el paseo de la Alameda, frente al local que ocupan las tiendas de campaña de la guarnición, el gran concierto on que las músicas de la misma tratan de solemnizar la inauguración de la feria. Las piezas de música que se tocarán son las siguientes:

1º *Amadeo I*, paso doble, por D. L. Martín, director de la música del Infante, que la dirigirá.

2º Sinfonía de la ópera *Semíramis*, del maestro Rossini, dirigida por el director de la música del Príncipe, D. A. González.

3º *Un día de campamento en África*, fantasía hispano-marroquí, compuesta y dirigida por el director de la música del Infante, D. L. Martín.

4º *Abertura*, dedicada al señor coronel del regimiento de Aragón D. Joaquín Chiqueri, por el director de la música del mismo D.J. Braña, y será dirigida por su autor.

⁵⁴ *Diario Mercantil*, 20/07/1871.

⁵⁵ *Las Provincias*, 21/07/1871.

Dada la importancia de este concierto, es de creer que serán muchas las personas que acudirán a disfrutar de sus acordes.”⁵⁶

El gran allau de gent a València en una època que com hem dit mancava de població per la diàspora estiuenca, proporcionava clientela als negocis locals com les orxateries, restaurants i resta de botigues que omplien la ciutat. No només per tant, els beneficis es treien en el camp de la transacció agrícola i ramadera, sinó també en el comerç local. És per això perquè els comerciants es feren càrrec dels castells de focs d’artifici que es disparaven i d’altres millores de la Fira.⁵⁷ Tanmateix, a mesura que transcorregueren les diferents edicions, alguns d’ells es van distanciar de la Junta Organitzadora dels festejos perquè aquesta havia reduït la seua participació en la presa de decisions. Alhora, l’Ajuntament es queixava del criteri egoista que inspirava la major part del comerç que, tot i que percebi beneficis de la fira, col·laboraven gens o molt poc al seu desenvolupament. Les xifres indiquen les cada vegades més exigües quantitats que es rebien en concepte d’ajuda per part dels gremis, comerciants i industrials. Si en 1891 la Junta de Fira recabdà 13.000 pessetes, en 1892 n’eren 11.000; en 1893, 6.000 i en l’any 1894, 5.000. Les xifres responen a la crítica situació econòmica d’aleshores, però essent aquest context cert, es reclamava un major esforç per a no paraitzar una de les activitats que durant l’època estiuenca reactivava el comerç.⁵⁸

Precisament seria la manca de pressupost aquella que deixaria en 1899 a València sense fira. Molts assenyalaren el comerç i la indústria com els responsables d’aquesta decisió a causa de la manca de recolzament que obtenia l’Ajuntament de la seua part.⁵⁹ Les diferències arribaren al seu punt màxim en 1900 quan els comerciants realitzaren una mena de festeig paral·lel a aquell que es celebrava en l’Albereda.⁶⁰ En aquest sentit, les figures que els comerciants instal·laren en el centre de la ciutat -una colossal figura d’un llaurador valencià al qual batejaren com el *Tio Nelo* i que estava situat en la plaça de la Reina, i una parella que anomenaren *Nelet i Quiqueta* a qui la gent atribuï que eren els fills del tio Nelo- desplaçaven el centre neuràlgic de la fira.⁶¹ Les desavenències

⁵⁶ *Las Provincias*, 30/07/1871.

⁵⁷ *Las Provincias*, 20/07/1871.

⁵⁸ PASALVIR: “Las ferias de Valencia y los beneficios que producen al gobierno”, *Las Provincias*, 05/08/1894.

⁵⁹ Cfr. “La Feria de Julio”, *El Mercantil Valenciano*, 08/06/1899 i 16/06/1899.

⁶⁰ *Almanaque de Las Provincias*, 1901, p. 63.

⁶¹ ALARTE, J.: “La Feria de Julio”, a *Memoria Gráfica de Valencia*, Levante EMV, 1998, pp. 153-155, p. 155.

continuarien un parell d'anys més fins que en 1902 es tornaren a aunar els esforços, ja que la dualitat no beneficiava a cap de les parts, ni des del punt de vista econòmic ni des de la imatge que es projectava de València als forasters que la visitaven. La reforma del reglament de la Junta de la Fira en un sentit més democràtic i, per consegüent, més participatiu, sembla va convèncer els comerciants de tornar a una normalitat que beneficiava tothom. Així ho explicava el diari *El Pueblo* en maig de 1902:

“La feria de Julio constituye para el vecindario, semana y media de regocijos; pero para el comercio y la industria una necesidad imprescindible, absolutamente imprescindible y de interés vital. No hay excepción: con la feria, unos de manera directa e inmediata, otros por efecto indirecto y anterior o ulterior, se lucran todos [...] Valencia, exista o no exista la llamada guerra religiosa, quedaría desierta todos los años en el mes de Julio si no se celebrase la Feria de Julio que dura once días, durante los cuales queda en la ciudad un beneficio positivo que permite al comercio y a la industria conllevar la dura temporada veraniega [...]”⁶²

Per atraure la major quantitat possible de gent a la fira, l'Ajuntament decimonònic no solament l'havia feta coincidir amb les corregudes de bous de Sant Jaume, sinó que també havia procurat que els forasters que visitaren la ciutat durant la seua celebració ho feren amb els majors avantatges possibles. En aquest sentit, la comissió organitzadora havia aconseguit que la Sociedad de Ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona reduira els preus dels bitllets, tant per a passatgers com per a mercaderies -recordem que estem al davant d'una fira agrícola i ramadera- i augmentara la freqüència de pas:

“Esta sociedad se complace en secundar los plausibles deseos de la Municipalidad [...] y se halla dispuesta a establecer un servicio extraordinario de billetes de ida y vuelta a precios reducidos, haciendo llegar su combinación a cuantas líneas le sea permitido con el fin de facilitar la concurrencia a la Feria de ganados y artículos de todas las clases que usted se sirva en anunciarme.[...]”⁶³

I així, el primer any de la fira es comptabilitzaren en 23.600 els viatgers que arribaren a València en les òptimes condicions que s'havien negociat des del consistori:

“El domingo llegó el primero de los trenes baratos de Madrid, para la temporada de baños, con cerca de quinientos pasajeros, la mayor parte perteneciente al bello sexo, que es el que con más ansiedad busca las frescas olas del mar. Los trenes económicos para la feria no vendrán hasta hoy, pues en todas las líneas, que han combinado este servicio, comienza

⁶² “El comercio y la feria de Julio”, *El Pueblo*, 21/05/1902.

⁶³ “Missiva de la Sociedad de Ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona responnent a la petició de l'Ajuntament de València.” Fira 1871. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

la rebaja el día 18. En la línea de Madrid los días en que esta rebaja rige, para el viaje de venida, son el 18 y el 19; en las líneas de Andalucía los días 18, 19, 20, 21 y 22, y en las de Cataluña y Aragón 18,19 y 20. El regreso, para todas las líneas, puede verificarse para el día 30.”⁶⁴

És per això, pels beneficis que el ferrocarril aconseguia essent el transport majorment utilitzat pels viatgers de la Fira, perquè la Junta Organitzadora proposà que, així com tímidament ho començava a fer el comerç, també les companyies ferroviàries contribuïren en un percentatge al seu finançament: “¿Es justo que quienes tales productos alcanzan se nieguen, casi todos, a dar una sola peseta para los gastos de la feria?”⁶⁵ Es refereix a la negativa d’aquestes societats per subvencionar la fira al·legant que si ho feien deurien finançar la resta de festivitats dels pobles que comptaren amb el tren com a mitjà de comunicació. Clar que indirectament la potenciació de les activitats d’oci beneficiaven les empreses ferroviàries, de la mateixa manera que aquestes permetien el desplaçament de gent a València en una mena de procés de retroalimentació.

Tot i les activitats que es realitzaven per animar la Fira, no hem d’oblidar que aquesta era de caràcter comercial. I, per tant, el seu èxit s’havia de mesurar pel nombre de transaccions que es realitzaren. Centrant la nostra anàlisi en eixe aspecte, allò que sobreix en la primera fira és la manca d’afluència de ramaders i el consegüent desànim que es va fer palés. L’escàs temps que s’havia tingut per preparar-la, sumat als pocs abeuradors i pastures de què la ciutat disponia, així com a la manca de facilitats que algunes línies de tren donaren als ramaders per traslladar els animals, podrien estar darrere del fracàs.⁶⁶ Amb tot, el balanç que es realitzà no fou catastròfic, ja que tot i els pocs compradors, aquells que hi participaren feren un bon negoci. Nogensmenys s’apel·lava a futures edicions per millorar l’organització i així poder augmentar el volum de transaccions.⁶⁷

Al llarg del segle XIX, però, la Fira sofriria una transformació que la portaria a destacar la seua vessant més lúdica; és a dir, la importància de l’esdeveniment ja no rau tant en les transaccions comercials de productes agrícoles o ramaders, sinó en un oci

⁶⁴ *Las Provincias*, 19/07/1871.

⁶⁵ ZENETE: “Lo que benefician las empresas de ferrocarriles. Lo que debieran dar para fomentar los festejos”, *Las Provincias*, 14/08/1894.

⁶⁶ *Las Provincias*, 25/07/1871.

⁶⁷ *Diario Mercantil*, 30/07/1871.

que en l'època comença a assolir també trets mercantils. És aquesta mercantilització de l'oci aquella que finalment prevaldria:

“Els esforços dels anys següents no aconseguiren refermar el seu caràcter mercantil i, per contra, consolidaren la seua vessant festiva, i les exposicions i exhibicions de productes resultaren més interessants pel seu caràcter espectacular que per la seua contribució a l'intercanvi econòmic. La fira derivava en festa, i aquest fou el canvi que seguiria en la seua història posterior.”⁶⁸

Estaríem al davant d'allò que Jorge Uría ha estudiat per al cas asturià. És a dir, trobem una festa amb un marcat caràcter tradicional com una fira de ramat que s'organitza al caliu d'una festa taurina, on ja sobreeix l'interés mercantil, i que aviat ella mateixa es converteix en una activitat adreçada a l'oci i al guany econòmic.⁶⁹ A diferència de les disseminades poblacions asturianes on es desenvolupaven diferents pràctiques comunitàries, València constituïa una de les ciutats de major índex poblacional a Espanya i un indret on ja estava dissenyant-se una ampla xarxa ferroviària.⁷⁰ Per aquest motiu, el pas d'una activitat entesa dintre de paràmetres tradicionals a una altra entesa com a pràctica d'oci mercantil es farà ja en l'època decimonònica. Poc de temps després d'haver-se constituït la fira a la ciutat, aquesta ja no era un motiu perquè es congregara un grup de gent amb la intenció de comprar o vende ramat, sinó que més aviat era una activitat explotada pel municipi per atraure públic. Per això, van procurar amenitzar-la amb certàmens musicals, literaris i cavalcades amplament participatives.

Aquesta percepció la tindria també la pròpia junta organitzadora de la fira quan en una Memòria on presentava les activitats realitzades en 1872 i apuntava trets per a millorar-la es percebia ja -i només s'havien celebrat dues edicions- una tendència cap a l'oci que semblava emmascarar la pròpia activitat comercial:

⁶⁸ ARIÑO, A.: *El calendari festiu de...*, op. cit., p. 161.

⁶⁹ URÍA, J.: “De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX”, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, núms. 30-31, 2000, pp. 195-226.

⁷⁰ Jorge Uría situa el pas de les festes tradicionals al tipisme mercantilitzat en Astúries en un vast període que aniria des de final del segle XIX fins als anys seixanta del segle XX. Les raons d'aquesta dilatació les troba l'autor en el tipus de població dispersa existent a la zona i per consegüent en la dificultat d'interconnexió per la manca de xarxes de transport. Alhora també s'estudia com a causa del lent procés, el fort arrelament que, sobretot en les poblacions rurals, tenien les pràctiques comunitàries enteses com un medi d'autoabastiment i protecció enfront de les altres comunitats enteses com a rivals. Contràriament, València situaria aquest canvi en el final del segle XIX perquè serà en aquest moment quan s'expadisca la xarxa ferroviària i quan les classes populars tenen temps i possibilitats econòmiques per gaudir de l'oci.

“[...] Hoy es posible desconocer que nuestras ferias no merecen ese nombre en su acepción mercantil, porque carece de la base fundamental de las transacciones; y por esta razón, el público inteligente ha adoptado el título de las fiestas de Valencia, cuando habla de ese brillante cúmulo de espectáculos diversos con que nuestra ciudad atrae y admira a propios y extraños en los últimos días de julio.”⁷¹

Tot i això s'insisteix en la recuperació de la vessant comercial i en incentivar la presència de tot tipus de ramat abaratint, si cal, les despeses del desplaçament. A més a més, es subratlla que s'han de realitzar exposicions que no només siguen un mer aparador de productes agrícoles i industrials, sinó que aprofundisquen per mostrar els avanços del país, les “glòries” de la regió. En aquest sentit es valoren molt positivament els festivals musicals que s'han desenvolupat fins aleshores perquè donen bon compte del progrés cultural i moral de València:

“[...] Esta comisión cree que debe recomendar a la Junta la reproducción de estos grandes festivales, no solo por el atractivo que prestan a nuestras ferias, sino muy principalmente por el aliciente que ofrecen a los que cultivan con afición y con talento el arte musical, objeto de preferente atención en todos los países a causa de la poderosa influencia que ejerce en la moralización de las costumbres.”⁷²

Aquesta concepció de la música, tan emprada en l'època decimonònica, així com les successives recomanacions per organitzar concerts i festivals que atragueren públic, estan en la base de la forta presència que en posteriors dècades tindrà l'art musical en forma de certàmens. No és l'objecte d'aquesta tesi aprofundir en l'evolució que va tenir la Fira de Juliol, tanmateix, és important tenir en compte que la concepció oberta i dinàmica de l'estructura que es volia aconseguir, permetrà per exemple que en 1878 s'introduïra la celebració del Jocs Florals, en 1886 el Certamen Musical i en 1891 la Batalla de Flors. Tots tres actes es consolidaran al llarg de les successives edicions -com ho demostra l'èxit de públic que tindrien en l'època- i el Certamen Musical i la Batalla de Flors esdevindran fins avui els seus pilars bàsics. Uns fonaments de caràcter regionalista que es convertiran alhora en un marc privilegiat per a l'expressió del valencianisme cultural. Nosaltres ens detindrem en el certamen musical.

⁷¹ “Memoria sobre la feria de 1872 y sobre los medios de mejorar las sucesivas”, Fira 1873. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

⁷² *Ibidem*

LES BANDES DE MÚSICA EN LA FIRA DE JULIOL: EL CERTAMEN

La Fira de Juliol dissenyà al llarg del segle XIX el seu definitiu programa on aviat les transaccions comercials quedaven relegades a un segon terme enfront de les activitats lúdiques. Les corregudes de bous, el certamen literari organitzat per Lo Rat Penat, les competicions esportives, la cavalcada inaugural, la Batalla de Flors i el Certamen Musical esdevindrien en aquest sentit els pilars bàsics sobre els quals es sostindria l'annual cita firal.⁷³ Totes elles atreïen no només a públic de la pròpia València, sinó també dels pobles propers i d'altres ciutats, que donaven bon compte de la popularització a què havia arribat aquest esdeveniment arreu.

Tenint en compte les premises amb què es creà la Fira de Juliol i amb aquelles que evolucionà, analitzarem el paper que va jugar la música, i en concret les bandes, en aquests festejos. I ho farem perquè el Certamen Musical que la Junta organitzadora de la Fira preparà per a l'any 1886 significà, a mesura que es succeïren les edicions, un dels més potents al·licients per a l'activitat musical de les bandes dels pobles valencians que hi participaven. Si com veurem açò és cert, no ho és menys que aquest beneficià també la fira, dotant-la amb el temps de projecció internacional. De la mateixa manera hem de tenir en compte a l'hora d'aprofundir en l'estudi del certamen, la identitat que recolzà a nivell local -en els pobles de les bandes participants- i a nivell regional -València esdevenia la província de les bandes per excel·lència-.

No convé, però, reduir la presència de música en la Fira de Juliol al període que arranca en 1886. Perquè des de la seua inauguració l'any 1871, la música hi estava present. Ho estava en els balls que organitzaven les diferents entitats valencianes, així com també en les agrupacions que ambientaven l'Albereda i en els concerts que es realitzaven com aquell oferit per les bandes dels regiments emplaçats a València. Ara bé, seria en l'edició de la Fira de Juliol de 1872 quan per primera vegada es planteja la idea -exitosa com veurem- de fer un festival musical, no com un mer entreteniment sinó com una activitat programada per la Junta de la Fira:

⁷³ Per a aprofundir en la presència de l'esport en la Fira de Juliol en el segle XIX, sobretot pel que fa a les carreres de velocípedes i a les competicions de tir, cal consultar: SIRERA MIRALLES, C.: *Cuando el futbol no era el rey*, València, Universitat de València, 2008.

“Gran feria y fiestas populares en Valencia desde el 20 al 31 de julio de 1872.

Reunidos todos los proyectos que las corporaciones y particulares han presentado hasta hoy para dar el mayor esplendor posible a esta festividad comercial, superando en gran manera a la del año anterior, la junta organizadora de la feria, consecuente con lo ofrecido al público en su primera circular, ha dispuesto publicar, por ahora, el siguiente resumen del

PROGRAMA

[...] Gran festival en el que tomarán parte ochocientos individuos entre músicos y voces, el que tendrá lugar el día 30 en el local de nuestra magnífica plaza de Toros.”⁷⁴

Les raons argumentades per la comissió per a celebrar-lo no distaven massa de la concepció que aleshores estava estesa sobre la música com un element moralitzador:

“La comisión encargada de llevar a efecto la celebración de esta festividad musical cumple su propósito al ofrecer al público el fruto de sus trabajos y desvelos. Su pensamiento no ha sido otro que el de satisfacer esa apremiante necesidad, esa justa aspiración que se siente en las naciones cultas que consideran el conmovedor influjo de la música como uno de los medios más poderosos para la dirección moral de los pueblos [...]”⁷⁵

Aquest festival constituïa aleshores una manera de fomentar l'activitat musical en la instrucció primària, però, sobretot, d'extendre la seua pràctica a les classes obreres no solament perquè es distrauen, sinó també perquè amb la seua ajuda conreen els més nobles pensaments. Com podem observar, les susdites argumentacions no es distancien massa d'aquelles que es donaven per justificar l'activitat dels cors claverians. Estan a més en consonància amb el règim polític republicà d'aleshores que tenia entre les seues màximes l'extensió de l'educació a tothom i la validesa de les arts per al progrés humà.

L'execució del festival estava en mans de les bandes militars dels regiments d'Aragó, Lleó i Granada, dels diferents orfeons de València i de les bandes que la premsa anomena “particulars”, de l'esmentada ciutat.⁷⁶ Amb aquest festival s'observa doncs, com les músiques militars havien eixit del quarter per prendre part en activitats de tipus civil organitzades per l'Ajuntament. En 1872 encara es pot veure com tenen un

⁷⁴ *Las Provincias*, 16/07/1872.

⁷⁵ “Programa del Festival Musical del 30 de julio de 1872”, a Fira 1872. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

⁷⁶ Pel qualificatiu de “particular” entenem, a falta de dades que ho puguem confirmar, unes agrupacions que no depenen de l'Ajuntament, ni del de València ni del de cap altre municipi, i que tampoc són bandes adscrites a les escoles de música que proliferaren en l'època. La referència a aquesta modalitat instrumental palesa la presència de bandes independents dels poders o institucions musicals i que més tard dominaran el panorama musical valencià decimonònic.

pes indiscutible en el panorama concertístic valencià, un important paper que a poc a poc, com comentàvem en el capítol de “La música a l’exèrcit”, es dil·luirà en favor de les bandes civils. Tornant al festival, també participarien l’escola d’Artesans, el Centre de Societats cooperatives, els xiquets de les escoles de música depenents de l’Ajuntament i els cors mixtes del col·legi de Sant Vicent, de la Misericòrdia i la Beneficència. El nombre de músics, entre instrumentistes i cantats, ascendia a vuit-cents. Cal subratllar el fet que participen cors formats per les diferents escoles de música i pels col·legis d’orfes, demostrant-se així el grau de formació que havien assolit i el compromís dels directors per aconseguir-ho. De la mateixa manera s’ha d’assenyalar l’absència d’orquestrades valencianes en el festival, cosa que estranyava als crítics musicals de l’època, i d’alguna manera minvava l’esplendor d’un acte d’aquestes característiques.⁷⁷ Nogensmenys, el repertori que s’oferia era el següent:

“PRIMERA PARTE

1º Gran marcha de la ópera *D. Carlos*, de Verdi, arreglada e instrumentada para esta función por D. José Braña, músico mayor del regimiento de infantería de Aragón, y ejecutada por las bandas militares de Aragón, León y Granada, dirigida por dicho Sr. Braña.

2º *Himno a las artes*, letra de D. José Zapater y Ugeda, música de D. José Úbeda, dirigido por este y ejecutado por los orfeones de esta capital, escuela de Artesanos y Centro de Sociedades cooperativas, niños de las escuelas de música del Excmo. Ayuntamiento, colegio de San Vicente Ferrer, Misericordia, Beneficencia y coros de ambos sexos.

3º Obertura titulada *Los hijos de la costa*, del aplaudido compositor Sr. Marqués, dirigida por el Sr. Braña y desempeñada por las referidas tres bandas militares.

4º Coro a voces solas titulado *La noche y el día*, letra de D. Rafael M. Meliá, y música de D. José Espí, dirigido por su autor y ejecutado por las masas corales, de que queda hecho mérito

Descanso de 20 minutos

SEGUNDA PARTE

1º Cantata *La Feria de Valencia*, letra de D. Enrique García Bravo y música de D. Salvador Giner, en la que toman parte todos los coros y bandas militares espresadas [sic] bajo la dirección de dichos Sres. Giner y Braña.

2º Sinfonía de *La diosa Belona*, de D. Carlos Llorens, ejecutada por las bandas de particulares de esta ciudad, dirigidas por el Sr. Izquierdo.

3º Gran final segundo de la ópera *Ana la Prie* ejecutada por las mismas bandas.

⁷⁷ *Diario Mercantil*, 01/08/1872.

4º Gran marcha de *Fausto* por todas las bandas.”⁷⁸

Com veiem, el programa estava format per peces musicals de diferent caire, totes elles però, arranjades per a les formacions militars que les interpretarien. És el cas de la primera peça del programa, la gran marxa de l'òpera *Don Carlos* de Verdi “arreglada e instrumentada para esta función por el músico mayor del regimiento de infantería de Aragón, D. José Braña.”⁷⁹ Altres òperes que també s'executaren foren la gran marxa de *Fausto* de Gounod i el final segon d'*Anna la Prie* de Donizetti. Atenent a les esmentades obres es fa palés el decantament cap a l'òpera italiana que ja havien mostrat els concerts simfònics de l'època. En aquest sentit també el francès Gounod, com veïem en anteriors capítols, es trobava en la nòmina dels compositors més interpretats en el darrer terç del segle XIX. El fet que el festival tinguera entre els seus objectius no només una funció didàctica, sinó també -i fonamentalment- d'entreteniment, explicaria l'elecció d'aquestes composicions.

A les afamades obres comentades s'han d'afegir altres peces adreçades als cors que també hi col·laboraren com eren el *Himno a las artes*, on participaven els orfeons de València més aquells cors que pertanyien a la Casa de la Misericòrdia o a la Beneficència i els xiquets orfes de Sant Vicent Ferrer. A més a més, aquesta cantata permetia la participació del públic, ja que en el programa que se'ls donava als assistens al concert apareixia un fragment de l'esmentat himne, predisposant així una mena d'interacció entre els oïents i els intèrprets.

Atenent però, al repertori, allò que mereix ser subratllat és l'estrena de la cantata *La Feria de Valencia* de Salvador Giner que seria interpretada pels orfeons i les bandes militars participants. En un altre sentit, també s'ha de mencionar la tasca creativa de Carlos Llorens, un compositor valencià d'obres per a banda, que havia compost *La Diosa Belona*, peça que interpretaria la banda de l'Ajuntament. Al respecte cal tenir present que la banda municipal de València no es creà fins a 1904 i que per tant, si la interpretació estava al càrrec d'una agrupació que depenia del consistori aquesta no semblava ser massa professional ja que havia de ser reforçada amb diferents professors.

Les actuacions dels cors i les bandes en la plaça de bous resultaren un èxit fins al punt que la premsa titllà l'esdeveniment com el més notable que s'havia fet en la fira

⁷⁸ *Diario Mercantil*, 29/07/1872.

⁷⁹ “Programa del Festival Musical del 30 de julio de 1872”, a Fira 1872. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

aquell any.⁸⁰ I no només ho era perquè participaven vora vuit-cents músics, sinó també perquè l'Ajuntament havia posat molt de zel en què així fos. El fet de celebrar-se en la plaça de bous afegit a la profusa decoració i enllumenat que s'havia instal·lat, donen bon compte del seu interès:

“Pero cuando este adquirió un carácter fantástico, [...] es al encenderse la iluminación que con mucho arte se había dispuesto. Cada una de las cincuenta y dos columnas del redondel tenía cuatro mecheros de gas, de modo que formaban un espléndido anillo de doscientas luces brillantísimas, y los doce candelabros del circuito interior tenían grupos de nueve luces, formando otro anillo no menos luminoso. Y en la parte superior de la plaza trescientos faroles rojos y amarillos, [...] Repetimos que pocos espectáculos más grandiosos presentarse que el que ofrecía, de este modo iluminado, el magnífico circo, poblado por sus diez mil espectadores.”⁸¹

La resposta que el públic donà al festival fou molt positiva si atenem a les aproximadament 10.000 persones que assistiren, segons les fonts consultades.⁸² L'expectació ja es donava dies abans i, per tant, les llotges així com les cadires i localitats de preferència estaven venudes des de feia dies.⁸³ Al llarg de les quatre hores que durà -des de les sis fins a les deu de la nit- l'actitud del públic fou molt animada i moltes foren les obres que es repetiren per aclamació popular.⁸⁴ Tanmateix, si alguna cosa mostrà l'entusiasme del públic en aquest concert, fou la seua repetició el 4 d'agost de nou en la plaça de bous. El programa a interpretar seria idèntic a aquell que es va fer amb motiu de la fira, tret de la supressió del final de l'òpera *Anna la Prie* de Donizetti que ja en les crítiques realitzades es veié com una obra pesada.⁸⁵ L'adequació del programa als gusts del públic i la progressiva minva del temps que s'emprava en els concerts, mostren fins a quin punt la finalitat del festival era entretenir els assistents. En aquest sentit eren les obres lleugeres i les més conegudes, aquelles que millor acceptació tindrien en els festivals a l'aire lliure.

1872 no fou l'únic any que la música va estar present en la Fira de Juliol, perquè també en 1879 la Societat de Concerts de València realitzaria concerts en el marc firal. El 26 de juliol d'eixe any es constata la celebració d'un que comptava amb la presència de 250 executants que incloïen, com també ocorria en el festival de 1872, músics

⁸⁰ *Diario Mercantil*, 01/08/1872.

⁸¹ “Gran Festival en la plaza de toros”, *Las Provincias*, 01/08/1872.

⁸² *Ibidem*

⁸³ *Las Provincias*, 30/07/1872.

⁸⁴ *Diario Mercantil*, 01/08/1872.

⁸⁵ *Las Provincias*, 04/08/1872.

d'orquestra, banda i cor. De la mateixa manera, aquesta agrupació va ser contractada per celebrar altres tres concerts durant la fira en el pavelló del Círculo Valenciano, així com també col·laboraria en la cerimònia dels Jocs Florals de Lo Rat Penat. El programa que interpretaren en les diferents actuacions esmentades estava format per les peces que més acceptació havien trobat en el públic valencià durant la temporada prèvia de concerts.⁸⁶

L'organització de concerts en diferents edicions de la fira palesen el gradual arrelament que tenien, ja que la Junta de la Fira programava any rere any aquells actes que gaudien d'una bona acceptació entre el públic. Animats per la bona acollida, la comissió municipal reunida el 21 de maig de 1886 va aprovar, a instàncies del regidor Soriano Plasent, la celebració de concerts, dintre del marc firal, de "las bandas de los cuerpos de guarnición en este Distrito militar, las particulares de la Capital y pueblos de la Provincia."⁸⁷ Deixar de costat en la convocatòria altres formacions musicals com els cors o les orquestres evidencia fins a quin punt les agrupacions que més abundaven i aquelles que més afamades eren les bandes, tant civils com militars. A més a més, el caire popular que es volia donar als concerts -i que passava per la seua realització a l'aire lliure- s'adequava millor a les formacions musicals de vent i percussió. El projecte quedava en mans de Soriano i Alapont, que formaren una Subcomissió de Músiques per coordinar-lo. D'aquesta subcomissió eixiria el primer document adreçat a regular un festeig que es portaria a terme com un certamen de bandes.

- Els objectius del "Gran concurso musical"

"[...] él hará que las buenas músicas,
organizadas quizás en algún pequeño pueblo,
puedan salir de la oscuridad en la que hoy se hallan,
dando a conocer su mérito"
MANUEL SAPIÑA (alcalde de València en 1886)⁸⁸

Dos són els motius que apunta Vicent Galbis per explicar el sorgiment del certamen: en primer lloc l'autor l'atribueix al gran apogeu del fenomen bandístic al

⁸⁶ SANCHO GARCÍA, M.: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesi doctoral, Universitat de València, departament d'Història de l'Art, 2003, pp. 72 i 57.

⁸⁷ *Feria de Julio para el año 1886*, núm. 1, Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

⁸⁸ *Las Provincias*, 07/07/1886.

territori en aquesta data, i en segon lloc al gust del moment pels concursos i festivals de tota mena.⁸⁹ L'èxit dels balls i concerts que s'havien programat fins aleshores evidenciaven, com hem esmentat anteriorment, l'interés que activitats de caire musical tenien en la població. Aquesta podria ser la principal motivació de l'Ajuntament per crear un concurs anual on poder gaudir de les moltes bandes de música existents aleshores.

Tanmateix, el fet que assolira la forma de concurs està lligat estretament als objectius que es buscaven amb la seua realització. En primer lloc l'interés raïa en traure de l'anonimat aquelles agrupacions bandístiques que proliferaven en la província. Amb tot, perquè les bandes -sobretot aquelles allunyades dels nuclis urbans- progressaren en la seua tasca formativa, es veia necessari confrontar les unes amb les altres. La competitivitat que aquest enfrontament creava, esdevenia bàsic per al seu desenvolupament:

“El concurso musical de las bandas [...] Puede decirse que es uno de los festejos que mayores atractivos reúne y además excita en gran manera el interés, por la competencia que se entabla con las músicas que acuden al concurso. Tiene éste otra ventaja, y es la de la emulación, acicate necesario para que progresen esas pequeñas colectividades que constituyen, cuando no se apartan de sus fines, un elemento de civilización para los pueblos.”⁹⁰

Per portar a terme el certamen s'acordà un reglament que pretenia fixar les següents pautes:

1.- Se acuerda dirigir una circular a los alcaldes de los pueblos de la provincia invitando a las músicas de éstos para que acudan al concurso rogándoles aceptar la invitación antes del 15 de julio y enviando relaciones de los individuos que forman las bandas.

2.- Consignar en la circular también ser preciso que toda banda ha de usar uniformes iguales o trajes semejantes.

3.- Que delante de cada música vaya un guión indicando el pueblo de donde es esta.

4.- Que cada banda ejecute delante del Jurado una pieza de cortas dimensiones en el sitio que se designará.

⁸⁹ GALBIS LÓPEZ, V.: “Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social”, a AVIÑOA, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Modernisme a la Guerra Civil, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 161-205, pp. 175-176.

⁹⁰ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1887.

5.- Se adjudicarán premios por valor de: uno de 500 pesetas, otro de 250 pesetas y otro de 125.

6.- El Jurado lo formarán D. Salvador Giner, D. Eduardo Jiménez, D. José Valls, D. José Espí, Don José González Ibáñez y Don Manuel Adler de la Peña presididos por un concejal del Excmo. Ayuntamiento.

7.- Gestionar con las Compañías de Ferrocarriles para que transporten los músicos a menor precio que los demás viajeros.

Y no habiendo más asuntos que tratar se levantó la sesión.”⁹¹

El document reproduït posa de manifest el nivell d'organització que havien de tenir les bandes que es presentaren al certamen. Així, un dels elements que el concurs propiciaria, en el qual fins aleshores moltes agrupacions de la província no havien reparat, serà en proveir d'uniforme als seus membres -cas apart serien les músiques que pertanyien a un cos militar-. La utilització d'un mateix trage per a tothom borrava les diferències socials que pogueren existir en el si de la banda, alhora que evitava fixar-se en l'origen camperol de la major part dels músics. Tot seguit veurem en forma d'exemple de quina manera actuaria l'esmentat element. Parem compte en aquestes dues fotografies de la Música Vella de Lliria, una anterior a 1880 i l'altra de 1888 quan per primera vegada va acudir al certamen de València:



La Música Vella abans de 1880

Font: MARTÍN, R.: *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria*, Lliria, Banda Primitiva, 1994, p. 19.

⁹¹ *Subcomisión de Músicas. Sesión del 19 de junio de 1886. Sección primera. Subsección I, Clase II. Subclase B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).*

En aquesta primera fotografia s'observen diferents maneres de vestir, es mescla la brusa del llaurador amb el trage del comerciant, fent palés l'interclassisme que caracteritzava les bandes de música. La pluralitat de vestits testimonien a més, que no havia hagut necessitat de confeccionar uniformes a l'època. Fixem-nos però, en la següent instantània presa vuit anys després de l'anterior.



La Música Vella l'any 1888

Font: Arxiu particular d'Amadeo Santapau Merenciano.⁹²

En aquest cas s'aprecia clarament l'uniforme que la banda va confeccionar-se amb motiu de la seua participació en el certamen de València on acudia per primera vegada. Les diferències socials que pogueren aparéixer mitjançant la vestimenta quedaven d'aquesta manera totalment esborrades i suplides per una estètica militar, fruit de l'origen de les agrupacions. La banda esdevenia així un tot homogeni més enllà de la seua harmonia musical. El fet que aquestes agrupacions comencen a portar uniforme no és baladí, ja que la manca d'un trage uniforme havia portat a prejudicar, en no poques vegades, les seues actuacions. És el cas de la banda d'Albaida en el certamen de 1887. Així descriuen les cròniques la seua actuació:

“La primera que entró en el concurso fue la Primitiva de Albaida. Todo su uniforme consistía en una gorra. Pero así como a veces una mala capa oculta un buen bebedor, la citada música que no aparentaba mucho en materia de vestimenta, en cambio sorprendió

⁹² Agraïm a Pura Sorio i Amparo Santapau l'accés a l'arxiu particular d'Amadeo Santapau Merenciano, d'on hem pogut extraure aquesta fotografia.

gratamente al público en la ejecución de la obra del maestro Giner, titulada *Recuerdos de una fiesta en el Alcázar*.”⁹³

A més de l'especial atenció en l'uniforme, el certamen propicià la utilització d'un altre element que lluny de semblar mancat de significat, va tenir-ne molt: es tracta de l'estendard que precediria les bandes. Una mena de guió on calia indicar el poble d'on procedia l'agrupació, perquè hem de tenir en compte que per a moltes d'elles era la primera vegada que tocaven fora de la seua localitat. D'aquesta manera, en el certamen passà a establir-se un lligam entre la música i la població d'origen que aniria més enllà de la mera denominació, per fer propis del poble els possibles triomfs i les derrotes musicals. La circular que l'alcalde de València, Manuel Sapiña, havia de dirigir a la resta d'homòlegs de la província reconeix aquest fet identitari quan enumera els avantatges que no solament adquirien les bandes per participar en el certamen, sinó també la ciutat o villa que representaven:

“[...] No es necesario que encarezca a V. las ventajas que dicha fiesta ofrece; ella hará que las buenas músicas, organizadas quizás en algún pequeño pueblo, puedan salir de la oscuridad en que hoy se hallan, dando a conocer su mérito y logrando así el justo renombre a que sean acreedores los músicos que las forman. A esas ventajas que a las músicas ofrece el concurso, hay que añadir la gloria adquirida por la ciudad o la villa cuya música alcance uno de los premios. Este será testimonio de las condiciones artísticas de los hijos del pueblo a que pertenezca.”⁹⁴

En aquest sentit trobem un cas pràctic d'allò a què es referia Josepa Cucó quan afirmava que, fora del seu origen, les bandes i les localitats són intercanviables; és a dir, que aquestes agrupacions deixen de representar-se a elles mateixes per convertir-se en portantveus de tota la comunitat local.⁹⁵ Un èxit de la banda es convertia així en un fet que prestigiava un poble que havia invertit esforços en l'educació musical dels seus habitants. Tanmateix, si pot semblar simple el fet que el guardó de la banda es prolongue fins a englobar la comunitat d'origen, no ho és tant si al si d'una comunitat local trobem dues bandes de música representants alhora d'un determinat “bándol” del poble, com veurem a l'estudiar el cas concret de Lliria. En aquest sentit, acudir al certamen esdevé una motivació doble: d'una banda representen a la localitat d'origen i d'una altra, si s'aconsegueix el màxim premi, el prestigi de la banda augmenta respecte

⁹³ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1887.

⁹⁴ SAPIÑA, M.: “Gran concurso musical”, *Las Provincias*, 07/07/1886.

⁹⁵ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*, València, Alfons el Magnànim, 1991, p. 71.

de la rival. L'escut ja no serà l'element identificador de cadascuna d'elles, deuran ser altres element com l'uniforme o el color dels estandards allò que puga fer reconeixible cadascuna de les bandes d'un mateix poble, desenvolupant-se així un procés de doble identitat local o si és vol d'identitat partida o semicomunal.

Atenent a aquest tret hem de considerar el certamen com alguna cosa més que un estricte concurs bandístic. La major part d'autors que s'han dedicat al seu estudi l'han abordat com un esperó per a la millora de les bandes. La competitivitat resultava així positiva per al devindre musical del País Valencià; tanmateix, pocs investigadors han anat més enllà de la seua vessant lúdica i competitiva, oblidant-ne altres d'igual importància. Cal, per tant, atendre en la nostra anàlisi al mecanisme identitari que propicià el certamen i que es veu reflectit en l'interés que mostraven els habitants de les localitats d'origen de les bandes per acudir al certamen i per celebrar, en cas que fóra, els triomfs de la seua banda, i també en l'interés del propi ajuntament per subvencionar la participació. Aquest concurs assolí tal renom que sovint els polític de torn desplegaren les seues influències perquè guanyara una determinada banda amb la qual simpatitzaven. Com estudiarem en el present capítol, des d'aviat, les denúncies per frau i injerència política en el repartiment dels premis foren constants.

Per entendre de quina manera el certamen passà a formar part d'un procés identitari d'ampli abast i com esdevingué el motor de progrés de bona part de les bandes valencianes -la màxima aspiració de les quals era guanyar-lo- cal que ens detinguem en la multiplicitat de trets que llarg del segle XIX el caracteritzaren.

- L'evolució del certamen en el darrer terç del segle XIX

La primera edició d'aquest concurs -únic en l'època a Espanya- es celebrà en un any en què la fira tornava a funcionar després de dos anys sense celebrar-se per motius sanitaris. L'expectació, per tant, amb què València l'abraçava semblava major a la d'altres anys.⁹⁶ A més a més, moltes foren les bandes que s'apuntaren per participar en ell. La dotació econòmica dels premis -que estava entre les 1.000 pessetes del primer i les 125 del cinqué premiat- sumada a les facilitats que des de la Junta de la Fira es van

⁹⁶ *Las Provincias*, 21/07/1886.

oferir per desplaçar-se a València -materialitzades en les negociacions de tarifes amb les empreses ferroviàries- estan en les claus de volta de l'èxit de la convocatòria de 1886.⁹⁷

El 29 de juliol s'iniciava la primera de les moltes edicions que tindria el certamen i a ella acudiren la banda d'Algemesí, la Juventud i la Primitiva de Carlet, la d'Alzira, Utiel, Puçol, Sagunt, Alberic i la música d'artesans d'Onda. A les quatre de la vesprada s'havia programat una desfilada que eixiria de la plaça de Tetuan i es dirigiria cap al pavelló que l'Ajuntament tenia en el recinte firal de l'Albereda. Abans i després del concurs, les bandes animarien els principals carrers de València a ritme de pasdobles.

El jurat designat estava format per un nodrit grup de representants de la corporació municipal i de la música valenciana entre els quals cal destacar els compositors Espí i Giner o el director de la Societat de Concerts, José Valls. El jurat es completava amb el president, Antonio Arnao, acadèmic de Belles Arts de San Fernando.⁹⁸ Atenent a la composició de l'òrgan que havia de resoldre l'entrega de premis, es fa palés l'interés que l'organització va tindre des del primer moment per donar prestigi al concurs. En 1886 la Banda Primitiva de Carlet s'emportaria el primer premi valorat en 1.000 pessetes interpretant una fantasia del *Guillermo Tell* de Rossini. En les cròniques que feren els periòdics s'assenyala que el públic que hi assistí al pavelló municipal era distingit. Amb tot, el fet que les bandes continuaren tocant pels carrers en acabar el concurs permetia participar de la festa als espectadors de caire més popular que no havien pogut accedir-hi.⁹⁹ Era freqüent a més, que les agrupacions aprofitaren l'anada a València per oferir serenates a les personalitats de la capital i també a aquells personatges il·lustres dels seus respectius pobles que vivien en ella.¹⁰⁰ Podríem qualificar el balanç que es realitzà del primer certamen de tebi; és a dir, “no diremos que fuese un éxito dadas las proporciones que se quería dar a esta acto, pero tampoco resultó un fracaso.”¹⁰¹

El certamen sofriria en el segle XIX una de les modificacions més profundes que es van acometre i que dura fins avui. Es tracta del canvi d'ubicació del concurs que en

⁹⁷ De fet, les empreses de ferrocarrils prometeren una rebaixa major a aquella que ja s'aplicava en el període firal, per a les bandes que acudiren al concurs. *Las Provincias*, 07/07/1886.

⁹⁸ *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1886.

⁹⁹ No hem trobat en aquesta edició cap referència al preu de les localitats, però, el fet que s'apel·le al públic com a distingit dóna idea de què devia haver algun mecanisme que regulara l'afluència d'espectadors que o bé podia ser el del preu de les entrades, o bé la invitació per part de l'Ajuntament.

¹⁰⁰ Destaquen la serenata que la Banda Primitiva de Lliria dedicaria al cònsol francès Mr. Pollio en l'edició de 1889 (*El Mercantil Valenciano*, 01/08/1889) o aquella que en el mateix 1886 algunes bandes dedicaren a la redacció de *El Mercantil Valenciano* (*El Mercantil Valenciano*, 30/07/1886).

¹⁰¹ *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1886.

1888 passaria de celebrar-se en el pavelló instal·lat per l'Ajuntament en l'Albereda, a fer-ho en la plaça de bous. L'espai habilitat pel consistori havia rebut crítiques perquè semblava no estar acústicament preparat per apreciar les interpretacions musicals de les bandes:

“[...] con que se elija sitio de mejores condiciones acústicas para celebrar los certámenes o darle al pabellón municipal las que necesita para que puedan apreciarse mejor todos los efectos de una ejecución, creemos que el éxito de esta manifestación artística quedaría asegurada en lo sucesivo.”¹⁰²

Escollir l'emplaçament taurí no millorava l'acústica, que era allò que els crítics anhelaven, però en canvi, sí que permetia un major aforament. Que el certamen es realitzara en un espai concebut per acollir una gran quantitat d'espectadors, mostra el caràcter obert i participatiu que volia aconseguir-se. De la mateixa manera es dedueix l'ampla acceptació de què gaudia aquest esdeveniment entre els diferents tipus de públic decimonònic:

“Por la mañana a las cuatro, está anunciada la celebración del gran certamen de músicas militares y civiles. Dicho acto se verificará en el circo taurino, cuya deficiencia acústica se verá en cambio compensada por la mejor comodidad con que el público podrá presenciar la expresada fiesta, que va tomando carta de naturaleza en nuestra ciudad.”¹⁰³

El fet que el certamen compartira ubicació amb les corregudes de bous va fer que sovint es compararen aquestes amb els concerts de les bandes, elogiant la bellesa musical enfront de la *barbarie taurina*. La música es concebia així com una mena de desinfectant de l'atmosfera viciada que les corregudes havien deixat. Que en ocasions s'assenyale que l'escenari està construïnt-se damunt l'arena encara mullada de sang dóna bon compte de l'acte d'expiació atribuït a la música.¹⁰⁴ Vegem sinó un exemple:

“El certamen musical obra como un desinfectante que purifica la atmósfera del circo taurino, que estaba saturada de densos vapores que la sangre y las ansias de la muerte han producido en los pasados días.”¹⁰⁵

A més del canvi de lloc, 1888 també inaugurà una nova estructura organitzant dos concursos paral·lels: un per a músiques militars i altres per a civils. Les dues edicions anteriors havien estat adreçades exclusivament a les bandes civils, encara que les músiques militars tenien també una presència activa en la fira actuant en festivals com

¹⁰² “Consideraciones sobre el certamen musical”, *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1886.

¹⁰³ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1888.

¹⁰⁴ *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1889.

¹⁰⁵ *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1891.

els del 21 de juliol de 1886 i el del 30 de juliol de 1887. En la tercera edició del certamen és quan aquestes agrupacions també participarien d'una manera semblant a les seues homòlogues civils. Així, el dia 30 de juliol de 1888 es materialitzaria el doble concurs civil i militar diferenciat per l'obra interpretada -la simfonia de l'òpera *Juana de Arco* de Verdi les civils, i la simfonia *Dinorah* de Meyerbeer les militars- i per la quantia i distribució dels premis -les civils tenien sis premis de 1.250 fins a 200 pessetes per a les nou bandes participants, i les militars tres premis de 2.000 fins a 500 pessetes per a les tres agrupacions que hi acudiren-.¹⁰⁶

Aquesta estructura es va mantenir en les successives edicions de 1889 i 1891.¹⁰⁷ No obstant això, en la crítica periodística realitzada amb motiu de l'edició de 1889 s'advoca per evitar els concursos entre les bandes militars perquè el desig d'aconseguir premis provocava sovint el falsejament del rígid reglament d'aquestes agrupacions.¹⁰⁸ Tanmateix, l'any 1891 es continua celebrant i a més s'apunta que el certamen podria transformar-se en un concurs de caire nacional convidant a bandes militars d'arreu d'Espanya: "Hora es ya de ensanchar los límites regionales de esta fiesta, que puede ser una de las culminantes, pues sobran elementos para organizarla cual corresponde a la importancia de Valencia."¹⁰⁹ L'any 1892, tot i que hi havia programat un certamen, el substituïrien per un concert que executaren les bandes de les guarnicions de València i també d'algunes de Castelló i Alacant.¹¹⁰ Un any més tard d'aquesta anul·lació, per causes que no van ser desvetllades en la premsa, no trobem ja cap referència a la celebració d'un concurs per a les músiques militars. Nogensmenys, aquestes continuarien amenitzant la fira amb concerts i desfilades que també atreïen nombrós públic i la dotaven de guanys però, que estaven lluny del caràcter competitiu del certamen de bandes:

"En suma, el concierto de ayer tarde (28 de juliol de 1892), aunque privado del interés que siempre ofrece un certamen en que se lucha por el premio de honor, tuvo

¹⁰⁶ *Las Provincias*, 31/07/1888.

¹⁰⁷ L'any 1890 no es va celebrar la Fira de Juliol a València per recomanació de la junta de Sanitat i del governador a causa d'una epidèmia de còlera que feia desaconsellable la reunió d'amplis grups de persones. "Acordó el Excmo. Ayuntamiento por unanimidad no celebrar la feria en el presente año [...] la cantidad aprobada en presupuestos para la feria no se gastará toda para el caso que "nos visite la enfermedad que nos amenaza". Amb tot, si que es realitzaren "conciertos en la Glorieta, castillos de fuegos artificiales en el Llano del Remedio, reparto de bonos a los pobres y otros en que pueda solazar su abatido espíritu el público." "Suspensión Feria de Julio 1890", Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Fira de Juliol 1886-1890, Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

¹⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1889.

¹⁰⁹ *Las Provincias*, 30/07/1891.

¹¹⁰ "Fiestas musicales en Valencia: festival militar", *Boletín Musical*, València, 31/07/1982, núm. 1, p. 2.

bastantes alicientes para dejar complacido al público, y satisfechos por el éxito obtenido, a los organizadores de la fiesta.”¹¹¹

El fet que perdera les agrupacions militars i que, per tant, cada vegada es definira més com un concurs adreçat en exclusiva a les bandes civils, no impedí que altres formacions musicals també hi participaren. Ens referim als cors, que tindran actuacions intermitents al llarg de les successives edicions decimonòniques. Les entitats corals, no obstant, no estaven sotmeses a dictàmens del jurat i es limitaven més aviat a amenitzar els espectadors amb actuacions intercalades entre les execucions de les bandes. Un exemple d'aquesta pràctica s'observa per al certamen de 1896 quan els orfeons valencians de La Vega, El Micalet, Cámara Obrera, Republicano del Grao i Infantil, cantaren *La Trilla* i l'obra de Giner *Himne a València* amb què es concloué aquest.¹¹² El fet que els orfeons també s'incloguen dintre dels certàmens, al nostre parer troba la raó de ser en la figura de Salvador Giner que havia estat l'impulsor de l'activitat a València, dirigia l'orfeó El Micalet i, a més, des de la seua primera edició formava part destacada en el jurat del certamen que analitzem. Per a l'activitat coral valenciana participar en un concurs que congregava un ampli nombre de públic, suposava eixamplar el seu renom, alhora que permetia l'estrena multitudinària d'obres del propi Giner.¹¹³ En cap cas, però, els cors assoliran un èxit semblant a les agrupacions instrumentals; contràriament a allò que ocorria a les ciutats catalanes, les exhibicions corals no estaven entre aquelles que atreïen el major nombre d'espectadors. Així, en el concurs esdevenien un mer acte decoratiu o, en els millors dels casos, una col·laboració obligada per a determinades peces musicals que s'havien d'interpretar amb cor.

A mesura que transcorre el segle XIX, l'estructura del certamen es defineix més clarament i en ella s'aprecia la creixent importància que assoleixen les bandes civils enfront de les militars i les agrupacions corals. A la separació entre músiques i bandes, cal afegir en 1892 la divisió en el si de les agrupacions civils entre aquelles que estaven finançades per corporacions oficials de capitals de província, i aquelles que es sostenien amb fons propis. El repertori a interpretar i els premis que s'adjudicarien també eren diferents. Si les bandes diguem-ne municipals, optaven solament a un premi de 3.000 pessetes, les de segona categoria ho feien a quatre premis que estaven entre les 2.500

¹¹¹ *Las Provincias*, 29/07/1892.

¹¹² *Las Provincias*, 31/07/1896.

¹¹³ Per aprofundir en l'activitat musical de Giner en la València del darrer quart del segle XIX cal consultar SANCHO GARCÍA, M.: *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*, Ajuntament de València, 2002.

pesetes del primer i les 1.000 del quart.¹¹⁴ La raó d'animar a presentar-se al certamen a les bandes finançades per les municipalitats, estriba en què des de l'organització es feien constants crides al recolzament que, al seu parer, les bandes devien rebre dels ajuntaments. El concurs en si mateix ja era un mode de fomentar aquestes agrupacions, el fet de dotar amb major quantia les bandes municipals volia ser-ne un altre motiu. Amb tot, la divisió esdevindria poc útil perquè no va acudir cap banda finançada per les corporacions municipals: “El premio de 3.000 pesetas, designado a las bandas de capitales de provincia, subvencionadas por Corporaciones oficiales, quedó desierto por no haber optado ninguna a él.”¹¹⁵ Pel contrari, per part de les bandes incloses en la secció d'aquelles que es sostenien amb fons propis van participar-ne deu, cosa que dóna bon compte de què la iniciativa privada sostenia la major part de les bandes que hi havia al País Valencià.

L'escassa eficàcia de l'estructura comentada en el paràgraf anterior va fer que en 1893 s'optarà per realitzar les divisions atenent al nombre de músics i no a la forma de finançament; així, el certamen passaria a estar dividit al llarg del segle XIX en tres seccions. L'objectiu d'aquesta nova partició era fer més equitativa la lluita de les bandes. Així quedaven formats els grups: les bandes que no excedien de 28 individus romanien en la primera secció, aquelles que no tenien més de 40 músics estaven en la segona i aquelles de més de 40 components ho feien en la tercera. Com veiem, la tercera secció seria la de major importància fins a l'any 1895 quan la primera assolirà el major renom. Allò que es volia aconseguir amb aquests canvis era gestionar de la millor manera possible la massiva inscripció de bandes de diferents nombre de músics que participaven en el certamen. Davant l'esmentada situació calia agrupar a aquelles que tingueren els trets més comuns, i el criteri que s'aplicà passava per ser el més objectiu: la separació vindria donada pel nombre de músics, circumstància que no provava que posseïren major qualitat interpretativa. Aquest és, no obstant, un criteri que continua aplicant-se en l'actualitat.

A més, s'anunciava una altra novetat com era la realització de dos certàmens en cada grup: un anomenat parcial i l'altre d'honor. Al certamen d'honor només podrien acudir aquelles que hagueren passat el parcial. Les obres a interpretar en cada part del concurs i per cada secció eren diferents, així com la quantia que es rebia en concepte de

¹¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 02/07/1892.

¹¹⁵ “Fiestas Musicales en Valencia: Certamen de bandas civiles”, *Boletín Musical*, València, núm. 1, 31/07/1892, pp. 2-3, p. 3.

premis, que anaven de les 3.000 pessetes per a la banda guanyadora de la tercera secció fins a les 1.000 pessetes per a la guanyadora de la primera d'elles.¹¹⁶ Obligatòriament el certamen havia d'allargar-se durant dues dies amb les consegüents despeses que havien de suportar les agrupacions participants de poblacions més llunyanes. A aquesta circumstància s'ha d'afegir que l'estructura descrita no era tot l'efectiva que es volia i en ocasions entrebancà el normal funcionament del concurs, com ho prova el fet que les desset bandes inscrites passaren la criba del certamen parcial. Escoltar desset bandes en una vesprada -temps programat per a l'anomenat certamen d'honor- esdevenia també complicat. Així expressava la premsa les crítiques al nou plantejament:

“¿Qué significa eso de concurso parcial? La base tercera de las que se establecieron para el programa viene a definirlo: “servirá para acreditar cada banda en su sección correspondiente al *grado de adelanto*.” Pero como en los concursos de honor habían de tomar parte “solo las bandas que hubiesen demostrado en los concursos parciales estar *en condiciones para entrar en una nueva lid*, parécenos que aquí viene a resultar un *examen técnico* de las bandas, previo al concurso verdadero, sin necesidad de adicionarlo con epítetos de relumbrón. Y en tal caso, ni hay concurso, ni, caso de haberlo, debió ser parcial. Pero, además es tan expuesto, tan peligroso el sistema, cual lo demuestra el hecho de haber *pasado* todas las 17 bandas al llamado concurso de honor.”¹¹⁷

En 1894 no va haver descartes i el certamen es dividí en dues sessions celebrades en dies diferents: una d'elles dedicada a l'execució de les anomenades obres lliures, i l'altra de les obligades.¹¹⁸ Plantejat el certamen d'aquesta manera, i igualment com ja ocorreguera en l'edició de 1893, moltes eren les bandes que havien de fer nit a València per les escasses possibilitats de transport que existien. Açò implicava despeses per als músics i guanys per als comerciants. Allò que l'organització buscava allargant un dia el certamen era l'afluència de públic, perquè s'havia demostrat que aquest arrossegava un ingent nombre d'espectadors i, per tant, major lluïment per a la fira i més caixa per al comerç. Aquesta circumstància obligaria en 1898 a assignar una subvenció de dues pessetes per dia a cadascun dels músics de les bandes que assistiren al certamen en vista de les dificultats econòmiques que tenien.¹¹⁹

¹¹⁶ Les novetats que transformaren l'estructura del certamen de 1893 es poden consultar a: Certamen 1893.1, Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B, Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

¹¹⁷ “Sobre el concurso musical”, *Las Provincias*, 01/08/1893.

¹¹⁸ “Certamen musical de julio en Valencia”, *Boletín Musical*, núm. 33, 15/05/1894, p. 242.

¹¹⁹ *Las Provincias*, 04/07/1898.

I és que, l'alta participació de bandes no permetia avaluar tots els exercicis en una sola vesprada. És per això perquè al llarg de la dècada dels noranta del segle XIX s'optà per la seua divisió. Ara bé, en compte de separar el certamen per seccions, com és realitzaria en el segle XX, i fer així que cada banda tocara alhora les dues obres que havia de portar, es va fer per la tipologia d'obres a interpretar -lliures i obligades- decisió que exigia a les bandes a romandre a València un parell de dies.

Com s'observa doncs, el certamen va estar en constant evolució durant l'època decimonònica, i seria ja en la següent centúria quan s'estructuraria tal i com el coneguem avui. L'estudi dels seus primers anys resulten claus per entendre la seua evolució, perquè és aleshores quan comencen a definir-se els trets que el caracteritzaran posteriorment, trets que tenen l'objectiu d'atraure no solament un major nombre de bandes -que comportaria l'augment del nombre de públic- sinó també acreèixer la seua qualitat mitjançant un repertori obligat, no sempre a l'abast de totes, elles com veurem en els següents capítols.

- Les bandes participants

Allò que es pretén en aquest apartat és fixar-nos en quines eren les agrupacions que amb la seua participació van fer possible la celebració del certamen en el segle XIX. En primer lloc esdevé necessari esbrinar el radi d'acció que es volia abastar en cada edició del concurs; és a dir, veure quina era la pretensió de la Comissió de Músiques pel que fa a l'origen de les agrupacions. La primera edició de 1886 el va plantejar com un "Gran concurso de músicas de la provincia" i per tant solament participaren bandes valencianes.¹²⁰ En 1887 l'Ajuntament convidà a "las bandas de la provincia y limítrofes", acudint de nou solament bandes valencianes.¹²¹ Només pel que fa a l'any 1888 trobem una banda que excedix els límits de la província com és la banda "La Lira" de Castelló.¹²² En 1889 el reclam es fa per a les bandes civils de la província, però, l'esmentada banda de Castelló acudeix per segon any consecutiu al concurs aconseguint el primer premi.¹²³ Després del parèntesi "higiènic" de 1890, l'edició de 1891 advoca

¹²⁰ *Las Provincias*, 07/07/1886.

¹²¹ *Las Provincias*, 15/07/1887.

¹²² *Las Provincias*, 31/07/1888.

¹²³ *Las Provincias*, 07/08/1889.

per nacionalitzar el certamen de les músiques militars, tanmateix, pel que fa a les civils continua circumscribint-se a l'àmbit geogràfic del País Valencià.

És en 1892 quan per primera vegada apareix mencionat expressament el caràcter nacional amb què es vol dotar al certamen de bandes civils i que es reflecteix en el títol de l'esdeveniment: "Concurso musical de las bandas militares del distrito y concurso nacional de las bandas civiles"; de fet, s'esperava que fins i tot acudiren bandes de les principals capitals de província sostingudes per corporacions oficials. Tanmateix, en eixe any no es presentà cap banda d'àmbit nacional i municipal alhora, i per tant el premi quedà desert.¹²⁴

El tret més destacat pel que fa a les bandes presentades en l'any 1893, fou la presència de "La Unión" de Múrcia en un certamen que no aspirava aquest any a nacionalitzar el seu radi. Tot i l'escàs ressò que en els primers anys de funcionament tindria el certamen en les agrupacions bandístiques de fora del País Valencià, l'any 1894 torna a anunciar-se l'esdeveniment emprant el mot nacional: "A las cuatro en punto de la tarde comenzará en la plaza de toros el primer ejercicio del concurso nacional de bandas de música civiles."¹²⁵ De nou, però, mancaren aquestes agrupacions, com ho van fer també en 1895 encara que en aquest any el premi de la primera secció ascendiria a 5.000 pessetes si es presentaven bandes de fora de la província i seria de 3.500 si no en venia cap, com finalment ocorregué. En l'anhel per estendre el radi del certamen, els crítics observaven com s'havia oblidat el principal objectiu d'aquest: premiar la qualitat musical de les bandes independentment de la distància que hagueren recorregut per arribar al concurs: "[...] ¿es que el mérito, según el particular criterio de la Comisión, radica en la distancia de la procedencia de la música, o en el mérito de la misma, en la suma de trabajos, suma de esfuerzos y suma de sacrificios?"¹²⁶

Nogensmenys, en aquesta edició, la Comissió de Músiques encarregada de l'organització del certamen llançà una proposta per imprimir-li un caràcter internacional que es materialitzaria en les edicions de 1896 i 1897 amb l'arribada de dues bandes estrangeres.¹²⁷ En 1896 ho faria la de Beziers, una localitat francesa situada en el Llenguadoc, i en 1897 la d'Argèlia. Ambdues però, no prendrien part en el concurs,

¹²⁴ "Fiestas musicales en Valencia: Certamen de bandas civiles", *Boletín Musical*, València, núm. 1, 31/07/1892, pp. 2-3, p. 3.

¹²⁵ *Las Provincias*, 26/07/1894.

¹²⁶ SOLDOMI: "Certamen musical de julio en Valencia: Consumatum est", *Boletín Musical*, València, núm. 60, 30/06/1895, pp. 454-455, p. 454.

¹²⁷ "Certamen de julio en Valencia", *Boletín Musical*, núm. 57, p. 434.

sinó que acudiren com a convidades quedant fora de l'opció a premi. Així, es preveia que el 23 de juliol de 1896 arribara a la ciutat la banda de Beziers en dos vaixells per realitzar un concert el dia següent en la plaça de bous i una serenata acompanyant les bandes militars en la Glorieta el diumenge dia 26 de l'esmentat mes.¹²⁸ La recabdació que es va obtindre en el festival ascendí a 10.885 pessetes.¹²⁹ En 1897, la comissió va decidir suspendre el certamen per poder gestionar l'arribada a València d'alguna banda estrangera i, en cas que això no fos possible, de la municipal de Barcelona.¹³⁰ Finalment es gaudiria de les dues possibilitats.

Pel que fa a la banda algeriana -la Societat Filarmònica La Unió de Bab-el-Qued- s'acordà aprovar el seu oferiment sense més retribucions que la de donar als seus quaranta músics allotjament durant la seua estada a València. Una estada que començaria amb l'arribada per vaixell el 22 de juliol i que aniria seguida d'una visita a l'alcalde de la ciutat i al cònsol francès en València. El repertori executat en aquests actes protocolaris fou la *Marxa Reial* interpretada com una mena de salutació a Espanya, una peça de concert que no s'especifica, i *La Marsellesa*, himne musical francès per excel·lència. El diumenge 9 de juliol estava prevista en la Glorieta la vetlada que realitzaria La Unió d'Algèria, on calia pagar 50 cèntims per una entrada general i una pesseta per la cadira.¹³¹ El programa que interpretarien -en el qual tenia prevista la participació el cor de Rubí que finalment no hi assistí- estava format en la seua major part, com tot seguit veurem, per obres de compositors francesos. Ducasse, Offenbach o Gounod en serien els més destacats. A més a més, el fet d'estar convidats a València els portà a interpretar obres com *¡Vive l'Espagne!*, una marxa amb trompetes d'autor no especificat que pretenia retre homenatge a la ciutat d'acollida. El programa del concert era el següent:

“PRIMERA PARTE: 1^a *Mes adieux au 63* (Paso-doble), 2^a *Absence et retour* (Overtura) Labolle. SEGUNDA PARTE: 1^a *Berhe* (wals) Bard, 2^a *Faust* (fantasía) Gounod. TERCERA PARTE: 1^a *Honneur a Valence* (mazurca) Ducasse, 2^a *La fille du tambour major* (fantasía) Offenbach, 3^a *¡Vive l'Espagne!* (Marcha con trompetas).”¹³²

La internacionalitat del certamen quedava doncs relegada a aquest tipus de participació esporàdica. La presència estrangera, tot i que mínima, palesa el fet que no

¹²⁸ *Las Provincias*, 06/07/1896 i 20/07/1896.

¹²⁹ *Las Provincias*, 04/08/1896.

¹³⁰ *Las Provincias*, 01/07/1897.

¹³¹ *Las Provincias*, 09/07/1897 i 23/07/1897.

¹³² *Las Provincias*, 24/07/1897.

solament a Espanya, sinó també en altres països foranis trobem una eclosió bandística en aquest segle. El cas de les bandes de Bezièrs o d'Algèria resulta paradigmàtic i podria recolzar la teoria de què l'origen de les bandes, amb la instrumentació que coneguem avui, procedeixen del període napoleònic i per tant tindrien el seu origen a França. És interessant assenyalar els trets de la banda de La Unió de Bab-el-Qued, perquè són semblants a aquells que presenten les bandes valencianes. L'agrupació va estar fundada en 1873 i la formaven vora seixanta músics, quasi tots treballadors, que es dedicaven a realitzar concerts a mode d'entreteniment per a les famílies dels associats. A més, la banda comptava amb una acadèmia on aprendre música que estava, a l'igual que l'agrupació, subvencionada per la municipalitat. En Algèria comptaven també amb altres bandes i orfeons que completaven el ric panorama musical decimonònic francès.¹³³

Estudiant aquests casos s'evidencia una altra de les característiques que feien atractiva la participació en un certamen o festival -tret del guany del premi o del prestigi que s'assolia- com era l'oportunitat que es tenia de viatjar arreu i de conèixer diferents músics i tipus de societats. De la mateixa manera, les bandes locals també es veurien influenciades per les seues homòlogues forànies. Aquest intercanvi es fomentaria a València amb la participació conjunta de les bandes de Bezièrs i Algèria i amb altres agrupacions com cors o músiques militars.

Paral·lelament a l'actuació de la banda d'Algèria trobem la de la Banda Municipal de Barcelona, que constitueix juntament amb la de La Unión de Múrcia, els únics vestigis de bandes estatals en el marc del certamen de juliol des de 1886 fins a 1900. Ambdues participarien, tot i que de manera ben distinta, en les diferents edicions del certamen. L'agrupació bandística de La Unión acudí en dues ocasions als concursos musical -1893 i 1898- convertint-se en l'única banda de fora del País Valencià que participà en el concurs i que guanyà un premi -el de la segona secció en 1898-. En canvi, la Banda Municipal de Barcelona, que també participaria en el marc de la Fira de Juliol, ho faria en un any on no hi va haver concurs, 1897, suplint d'alguna manera el buit de les actuacions musicals provocada per la suspensió del concurs com a conseqüència de les poques bandes inscrites:

“La comisión de Músicas acordó desistir de celebrar el certamen musical en el presente año, y gestionar la venida de alguna banda extranjera, y si esto no fuera posible, la

¹³³ *Las Provincias*, 24/07/1897.

municipal de Barcelona. Para que resuelva este último asunto se designó una comisión, compuesta de los Sres. Vinaixa, Cardona y Valero.”¹³⁴

No tots els crítics musicals del moment, però, aprovaren des d'un principi la vinguda d'aquesta agrupació, ja que advocaven perquè la convidada fóra una banda estrangera. La raó que donaven raïa en l'atracció que causaria en el públic -com ja ho fera un any abans la de Beziers-: “La novedad, la distancia y la diferencia de país, serían las características incontestables de un éxito positivo [...]” dirà el *Boletín Musical*.¹³⁵ A més a més, es tenia en compte l'arribada de seguidors de la banda en qüestió i el consegüent guany econòmic que l'esmentat fenomen comportaria. La Banda Municipal de Barcelona, tot i ser bona com s'apuntava, no es creia que poguera assolir eixe ressò, ni tampoc que possibilitara l'ansiada internacionalització del certamen.¹³⁶

Tanmateix, la comissió que es va anomenar per portar a terme la contractació de banda de Barcelona, viatjaria a la capital catalana per gestionar l'assumpte i el va resoldre d'una manera satisfactòria. Així, el dia 28 de juliol l'esmentada banda -dirigida per Celestino Sadurní i amb un nombre de 60 professors- juntament amb un cos de balls populars i els dolçainers de Tales, celebraria un festival en la plaça de bous de València amb el següent repertori:

“PRIMERA PARTE: 1_a *Charles VI* (overtura) Halevy, 2_a *Tannhäuser* (fantasia) Wagner, 3_a *Sarta de perlas* (fantasia sobre aires populares andaluces) Sadurní, 4_a *La Parranda Murciana*, por el cuerpo de baile. SEGUNDA PARTE: 5_a *La corte de Granada* (fantasia morisca) Chapí: (a) *Preludio y marcha al torneo* (b) *Meditación* (c) *Serenata* (d) *Final*, 6_a *Les Erinnyes* (divertissiment) Massenet, 7_a *La Cháquera Bella*, por el cuerpo de bailes, acompañado por los dulzaineros de Tales. TERCERA PARTE: 8_a *L'Arlesienne* (suite) Bizet: (a) *Prelude* (b) *Mennuet* (c) *Intermezzo* (d) *Final*.”¹³⁷

Els preus de les entrades per assistir-hi anaven des de les 15 pessetes de les llotges fins als 50 cèntims que costava una entrada general de sol. Alhora també, s'aprofità la seua visita per realitzar una serenata en el Círculo Valenciano i una audició en el Teatre Pizarro. Tot i que els concerts s'havien de pagar, les cròniques de l'època assenyalen l'èxit de públic que van tindre, un públic que quedà “satisfechísimo” -no debades la Banda Municipal de Barcelona era una de les més guardonades d'Espanya, com es deia demostrà a València-:

¹³⁴ *Las Provincias*, 01/07/1897.

¹³⁵ “La supresión del certamen musical de Valencia”, *Boletín Musical*, València, núm. 123, 10/07/1897, pp. 958-959, p 959.

¹³⁶ *Ibidem*, p 959.

¹³⁷ *Las Provincias*, 24/07/1897.

“Los músicos catalanes probaron cumplidamente que los laureles ganados en distintas ocasiones son justísimos, pues aquella banda-orquesta reúne, al número de sus profesores, la calidad individual, el mérito en el conjunto, y una dirección acertadísima, que dan por resultado un éxito en cada una de las obras que interpretan tan excelentes artistas.”¹³⁸

La participació de la banda catalana no solament fou important des d'un punt de vista artístic, sinó també des d'un punt de vista organitzatiu. L'agrupació havia estat fundada en 1886 atenent a una necessitat del consistori per posar música a les festivitats i actes públics, alhora que a través dels concerts fomentava l'interés musical dels ciutadans en un moment en què no existien formacions orquestrals estables.¹³⁹ Per tot això, el fet que aquesta banda municipal tocara a València feia més evident, d'alguna manera, la manca d'una agrupació semblant en la ciutat. Molts van ser els crítics que, arran d'aquesta visita, animaren el consistori a formar una banda d'iguals trets. De la mateixa manera que el viatge dels cors Clavé a València havia fet resorgir els cors locals, es volia que de nou s'imitara l'exemple català pel que feia a la banda municipal.

La ciutat disposava aleshores d'un gran nombre de professors que ben bé podrien formar part d'una agrupació d'aquest tipus, únicament mancava el patrocini econòmic de l'Ajuntament per aconseguir una banda que “daría a la vez honra y provecho a la ciudad”.¹⁴⁰ El pressupost no obstant, devia estar en consonància amb les possibilitats de la corporació, no es pretenia assolir la despesa mensual de 6.000 pessetes que costava la nòmina de la Banda Municipal de Barcelona. Centrant-nos en el cas de València, resultava cridaner que a finals de la dècada dels noranta del segle XIX hi haguera bandes de música en quasi totes les localitats de la província, subvencionades en molts casos pels ajuntaments, i que en la pròpia ciutat no existira cap agrupació municipal.¹⁴¹ Caldria esperar no obstant fins a l'any 1903 per comptar amb una banda d'aquest tipus:

“[...] Aquel constante anhelo de los valencianos que cada vez que se celebra un Certamen musical y aplaudían una banda como la de Barcelona o San Sebastián, se preguntaban “¿cuándo tendremos una música así?”, ha quedado satisfecho. La tercera capital de España, la que inició e hizo arraigar los certámenes musicales, la que ha sido el hogar de celebrar el primer Certamen Internacional de Bandas, ya tiene una propia; ya

¹³⁸ *Las Provincias*, 29/07/1897.

¹³⁹ Per aprofundir en la història d'aquesta banda cal consultar els llibres de BONASTRE, F.: *La Banda Municipal de Barcelona: Cent anys de música ciutadana*, Ajuntament de Barcelona, 1989 i el més recent d'ALMACELLES J.M.: *La Banda Municipal. Del carrer a la sala de concerts (1886-1944)*, Ajuntament de Barcelona, 2006.

¹⁴⁰ “Los músicos catalanes”, *Boletín Musical*, núm. 125, 30/07/1897, pp. 975-976, p. 976.

¹⁴¹ “La banda municipal de música de Valencia”, *Boletín Musical*, núm. 127, 20/08/1897, p. 993.

puede enorgullecerse de contar con una música de rango, que puede interpretar las mas selectas creaciones de los grandes compositores, que viene a cumplir la elevada y civilizadora misión de difundir la afición a la música, la educación del sentimiento popular, la cultura de un pueblo significada por su nivel en las bellas artes.”¹⁴²

Com indica el retall de premsa, la banda de Barcelona havia estat recurrent espill on els valencians es miraven en el camp musical. Salvador Astruells, que és qui s’ha dedicat a investigar la creació de la Banda Municipal de València subratlla que el propici ambient musical de la València d’aleshores, la proliferació de bandes i els certàmens fou el més important perquè es materialitzara l’esmentada agrupació municipal.¹⁴³ Amb tot, oblida l’autor aquest primerenc moviment capitanejat pel *Boletín Musical* de València a favor de la constitució d’una banda municipal que es va donar en 1897 motivat per la participació de la Banda Municipal de Barcelona en un festival de música. En ell s’observa com la mancança no va fer-se notòria només en el principi del segle XX sinó que ja en el segle anterior hi va haver veus que veien aquesta agrupació com a necessària per a la ciutat.

Tornant a les bandes que participaren en el certamen, s’observa com tots els esforços que realitzà la Comissió de Músiques per popularitzar el certamen més enllà de València van ser poc efectius en l’àmbit nacional i internacional. Solament la Banda Municipal de Barcelona, la de la localitat murciana de La Unión i les bandes franceses de Beziers i Algèria, es troben entre aquelles agrupacions d’àmbit extra-regional que participaren en el propi certamen o, més aviat, en festivals musicals. Vist l’escàs èxit, l’edició de 1898 “tendrá carácter regional, pudiendo, por lo tanto, concurrir solo las bandas de Valencia, Castellón y Alicante y sus provincias.”¹⁴⁴ Al respecte, però, cal parar compte novament en la participació en aquesta edició de la banda de la localitat de La Unión a Múrcia, fet que ens indica les poques restriccions que *de facto* es realitzaven quan alguna agrupació volia participar en el concurs. El caràcter obert d’aquest esdeveniment es palesa de nou en la voluntat d’incloure en 1899, com en passades edicions, bandes regionals i també nacionals. Així s’anunciava el certamen: “A las cuatro de la tarde se celebrará en la plaza de toros la primera parte del certamen

¹⁴² *El Pueblo*, 09/12/1903.

¹⁴³ ASTRUCELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesi doctoral, Universitat de València, departament de Filosofia, 2003, p. 7. Aquesta tesi va estar publicada en 2004 per l’Ajuntament de València.

¹⁴⁴ *Las Provincias*, 04/07/1898.

nacional y regional de músicas civiles.”¹⁴⁵ L’edició, però, es suspendria a causa de l’escàs nombre de bandes inscrites.¹⁴⁶

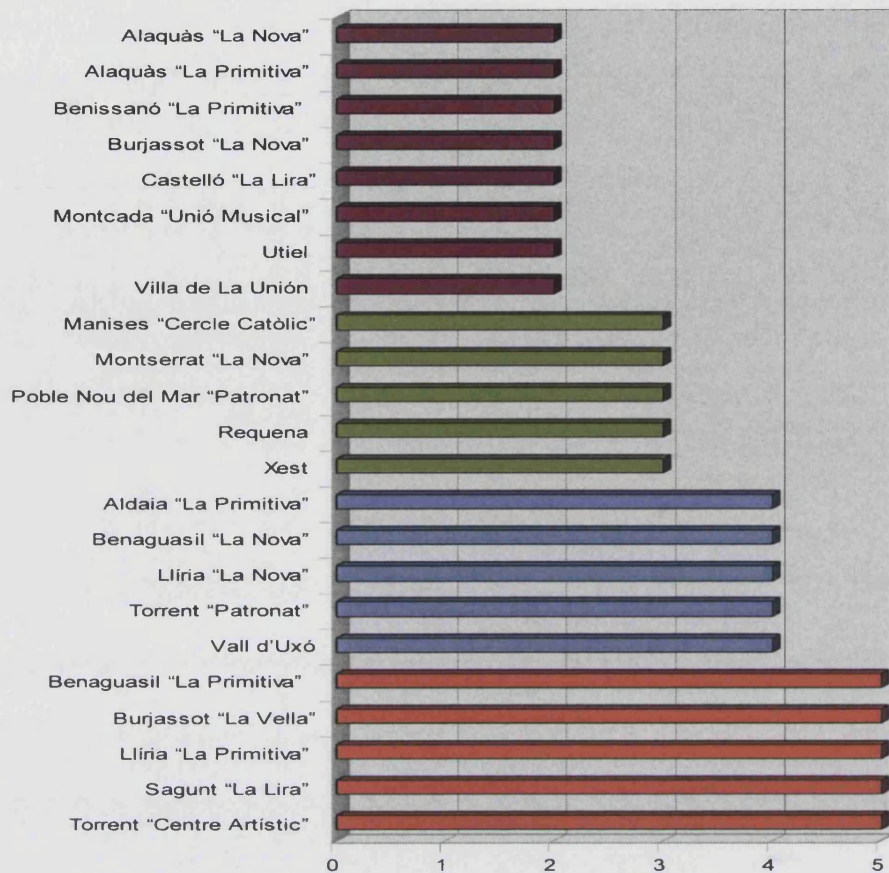
Els aspectes del certamen que hem analitzat en els anteriors paràgrafs ens porten a concloure que el concurs tenia un marcat caràcter regional al llarg de les onze edicions celebrades en el segle XIX. De les cinquanta-cinc bandes que en total participaren en aquest període, cinquanta-quatre es localitzen en el País Valencià. D’aquestes bandes, trenta-dues solament participaren una vegada, així que les vint-i-tres restants serien aquelles que acudirien repetidament al concurs.¹⁴⁷ En la següent gràfica hem classificat les agrupacions que participaren en més d’una ocasió en el certamen atenent al nombre de vegades que ho feren:

¹⁴⁵ *Las Provincias*, 15/07/1899 i *El Mercantil Valenciano*, 10/06/1899.

¹⁴⁶ *El Mercantil Valenciano*, 21-22/07/1889.

¹⁴⁷ Les bandes que solament participaren en una ocasió en el certamen són les següents: Albaida “La Primitiva”, Alberic, Alcoi “La Primitiva”, Aldaia “La Nova”, Alfara del Patriarca, Algemesí, Alginet, Almassora, Alzira, Bocairent “La Nova”, Borriana “La Agrícola”, Bunyol “La Lira”, Burjassot “Cercle Catòlic”, Carlet “La Juventud”, Carlet “La Primitiva”, Catarroja, Catarroja “La Artesana”, Gandia, Massamagrell, Onda “Artesanos”, Novelda, Pedralba, Pobla de Vallbona, Poble Nou del Mar “La Nova”, Puçol, Sogorb, València “Associació de Catòlics”, València “Patronat de la Joventut Obrera”, València “La Lira”, València “Veteranos”, Vilanova de Castelló i Villena “Joventut Musical”.

GRÀFIC 1: NOMBRE DE VEGADES QUE PARTICIPEN LES BANDES



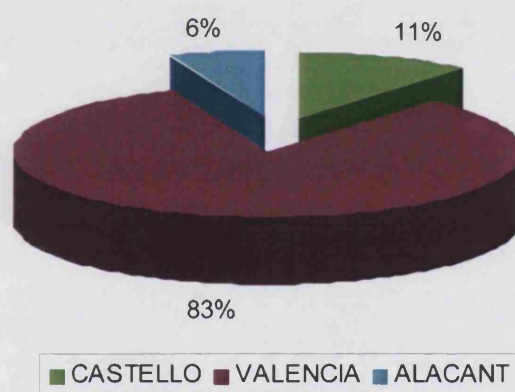
En aquest gràfic observem com, de les onze edicions que es van poder realitzar en el segle XIX, hi ha bandes que acudeixen a quasi la meitat d'elles. És el cas de "La Primitiva" de Benaguasil, "La Vella" de Burjassot, "La Primitiva" de Llíria, "La Lira" de Sagunt o el "Centre Artístic" de Torrent que ho feren un total de cinc vegades.¹⁴⁸ Algunes d'elles com aquesta darrera i "La Primitiva" de Llíria acudiren fins a quatre anys seguits al certamen. Prop d'aquestes trobem altres quatre bandes que es presentaren en quatre ocasions al concurs. Hem de parar compte en "La Nova" de Benaguasil, "La Nova" de Llíria i el "Patronat" de Torrent perquè totes elles pertanyien a localitats on ja existia una altra banda que havia participat més vegades en el certamen

¹⁴⁸ En aquest gràfic no s'han considerat les bandes que han acudit a les successives edicions del certamen, però, que per voluntat pròpia no han volgut ser avaluades pel jurat i, per tant, considerem que no han participat de l'essència del certamen que és la competitivitat per aconseguir el primer premi. De la mateixa manera no hem tingut en compte les bandes que acudiren a València no a participar en el certamen, sinó en els festivals musicals que de vegades els substituïen. Les dades han estat extretes dels periòdics *El Mercantil Valencià* i *Las Provincias* des de l'any 1886 fins al 1900 i també del *Boletín Musical* de València des de 1896 fins a 1900 i contrastades amb aquelles que apareixen en la secció *Subcomissió de Músiques* de l'Arxiu Històric Municipal de València (AHMV) per al període de 1886 fins al 1900.

i que en molts casos es fa anomenar “La Vella”. Aquest fet podria indicar que efectivament les “músiques velles o primitives” portaven recorregut un camí més extens que no pas les “noves”. I açò es podia traduir en una major preparació i, per tant, en un primerenc interès per participar en el certamen de València -seguides, com hem esmentat, per aquelles anomenades “noves”-. Clarificador seria el cas de Lliria i Benaguasil i les seues dues agrupacions musicals. Pel que respecta a Torrent, tot i que no segueix la manida denominació, el fenomen respon als mateixos paràmetres.

Tenint en compte la totalitat de les bandes que participaren en el certamen, s’observa com la província que comptava amb més bandes en aquest esdeveniment seria la de València. Vegem-ho de manera gràfica:¹⁴⁹

GRÀFIC 2: PERCENTATGE DE BANDES PER PROVÍNCIES

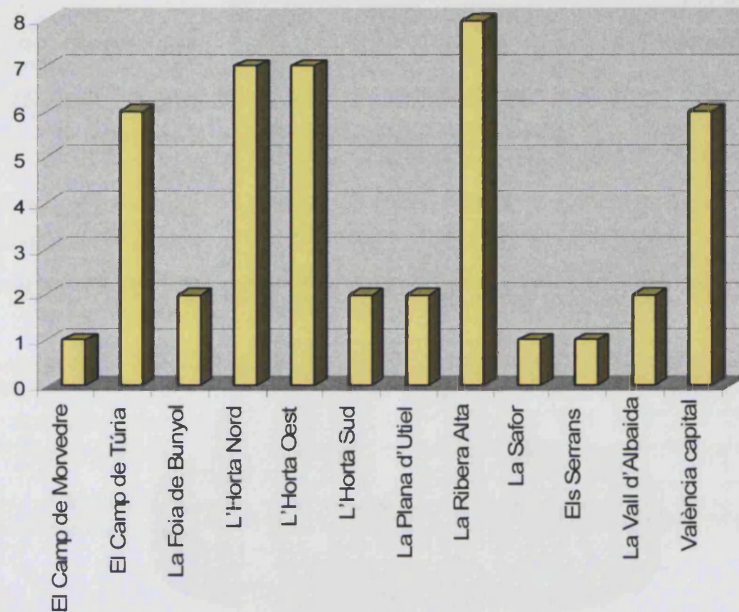


Atenent a aquestes dades, entre 1886 i 1900 un 83% de les bandes participants en el certamen eren de la província de València, enfront de l’11% de Castelló i del 6% corresponent a Alacant. El fet que cadascuna d’aquestes províncies comptara aleshores amb concursos musicals de semblants característiques, explicaria la reticència de les seues bandes a desplaçar-se a València. Si ens detinguem en la realitat de la província

¹⁴⁹ Les dades han estat extretes dels periòdics *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias* des de l’any 1886 fins al 1900 i també del *Boletín Musical* de València des de 1896 fins a 1900 i contrastades amb aquelles que apareixen en la secció *Subcomissió de Músiques* de l’Arxiu Històric Municipal de València (AHMV) per al període de 1886 fins al 1900.

de València, trobem que la quasi totalitat de les bandes que participaren, pertanyien a comarques limítrofes o molt properes a ella:¹⁵⁰

GRÀFIC 3: NOMBRE DE BANDES PER COMARQUES



Seran La Ribera Alta amb vuit bandes, l'Horta Nord i Oest amb set bandes cadascuna i el Camp de Túria amb sis, aquelles comarques d'on provenien la major part de les bandes que concursaren en el certamen. D'aquesta gràfica mereix ser destacada també la dada que fa referència al nombre de bandes que participaren de València capital. L'anàlisi realitzada arran de les notícies publicades en premsa, fan referència a què al llarg del segle XIX foren sis les bandes de la ciutat que van prendre part en el certamen. Amb tot, hem de tenir en compte que d'entre elles hi havia agrupacions pertanyents a Poble Nou del Mar que fins a 1897 no s'agregaria a València.

L'escassa participació de les bandes de la pròpia València pot sorprendre's en un primer moment, ja que fins a 1891 no n'acudiria cap al certamen. I a més, en aquesta

¹⁵⁰ Gràfica d'elaboració pròpia a partir de les dades extretes dels periòdics *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias* des de l'any 1886 fins al 1900 i també del *Boletín Musical* de València des de 1896 fins a 1900 i contrastades amb aquelles que apareixen en la secció *Subcomissió de Músiques* de l'Arxiu Històric Municipal de València (AHMV) per al període de 1886 fins al 1900.

edició, tant l'agrupació "Associació de Catòlics" com la del "Patronat de la Joventut Obrera" no optaren a premi. La causa d'excloure's de la lluita pel guardó es justificava per "justos motivos de delicadeza";¹⁵¹ es creia així que, si una banda de la ciutat es presentava juntament amb la resta d'agrupacions als concurs, aquesta no seria valorada amb justa igualtat pel jurat. Serà a partir de l'any següent, 1892, quan es prohibiria expressament en les bases del certamen, que les bandes civils de la ciutat de València no preneren part en el concurs. No obstant això, podien tenir un altre tipus de presència i de fet, la tingueren a mode de bandes convidades. És per aquest motiu, que en els gràfics realitzats no apareixen reflectides.

El fet de deixar fora de concurs les bandes civils de la ciutat es va mantindre fins al certamen de 1898 quan ja no apareix en les bases la prohibició i sí que es donen indicacions adreçades a elles com per exemple aquella que no els atorgava el dret a demanar compensacions per despeses de viatge si concorrien al concurs.¹⁵² De fet, en 1898, en la primera secció on devien formar part les bandes de més de quaranta músics, solament es presentaren dues agrupacions de València: "La Lira" i la de "Veteranos". Tot i això, el primer premi valorat en 2.000 pessetes quedaria desert i tant sols aquestes s'emportarien un accésit de 500 pessetes cadascuna. La crítica veia amb bons ulls el fet que hi haguera competència entre les bandes de la ciutat, així es deia, existiria voluntat per perfeccionar-se i treballar més.

La València d'aleshores, com es reflecteix en el certamen, tenia un fenomen musical bandístic pobre si el comparem amb aquell que estava desenvolupant-se en altres pobles de la província. La participació en el certamen podia ser un potent esperó, no sols per a millorar les bandes, sinó també per animar l'Ajuntament a interessar-se a ajudar les esmentades agrupacions. Així expressa el *Boletín Musical* l'endarreriment que en el camp bandístic patiria València:

"Estamos seguros que sin el poderoso acicate de la competencia, seguiríamos en ese estado de prostración musical que da vergüenza sólo al pensar que cualquier banda de los pueblos importantes de la península podía figurar con ventaja al lado de las de la capital, y todavía sube a mayor punto el rojo de la vergüenza al saber que miserables municipios ayudan, fomentan y subvencionan sus bandas, mientras que la Excm. Corporación

¹⁵¹ *Las Provincias*, 21/07/1891.

¹⁵² "La Feria de Julio de Valencia", *Boletín Musical*, núm. 160, 20/07/1898, pp. 1.258-1.260, p. 1.260.

Municipal de Valencia permanece impávida sin conceder importancia alguna a estas agrupaciones, siendo el *pito* que menos les molesta.”¹⁵³

Certament, la competència i l'emulació que despertava la sola participació en un concurs musical beneficiava la qualitat de les bandes i, podem pensar, que l'endarreriment que aquestes portaven respecte de les seues homòlogues rurals -com les anomenaven els organitzadors per diferenciar-les de les de la ciutat- que sí que havien participat en successives edicions del certamen, era la causa de la seua poca qualitat. Tanmateix, tot i que dediquem aquest capítol a subratllar la importància del certamen de juliol en el fenomen bandístic valencià, no podem apel·lar únicament als seus efectes beneficiosos en molts casos per al devindre de les anomenades bandes rurals.

Al nostre parer hi havia una altra causa de caire més general que explicaria el dèficit que patia la ciutat de València en matèria de bandes. Ens estem referint al gran nombre d'activitats musicals d'altra mena que existien en la ciutat: concerts d'orquestrades en els teatres, en el Liceu Valencià o en el Conservatori, representacions d'òperes i sarsueles, concerts de música sacra, de música vocal, etc. Els valencians, per tant, disposaven d'un ampli ventall d'espectacles adreçats tant a l'oci com a la seua formació que contrastaria amb l'escàs ambient que en matèria musical es vivia a localitats més menudes. Era aquesta manca d'estabilitat en la programació teatral i orquestral, inexistent en molts casos, aquella que erigí les bandes en les institucions més populars i, en alguns indrets, les úniques que proporcionaven des de la música, instrucció musical i lleure als veïns. Al respecte, hi ha una altra dada que assoleix especial rellevància i és el fet que les bandes siguen les úniques agrupacions que poden difondre el repertori musical de tipus orquestral i escènic -aleshores era quasi inexistent, tret de marxes militars o himnes, un repertori compost per a banda exclusivament- i ho faran, com hem comentat, a partir d'arranjaments portats a terme en moltes ocasions pels propis directors de les bandes.

En el certamen doncs, de marcat caràcter rural emprant la terminologia de l'època, es produirà una mena de retroalimentació camp-ciutat.¹⁵⁴ És a dir, la capital contribuïa organitzant un concurs musical al progrés de les bandes locals, mentre que aquestes proporcionaven un parell de dies d'esplai als valencians i forasters que visitaren la fira. A més, com ja hem esmentat repetidament, el certamen beneficiava en gran mesura la

¹⁵³ “El concurso de bandas civiles en Valencia”, *Boletín Musical*, núm. 162, 10/08/1898, pp. 1.271-1.272, p. 1.272.

¹⁵⁴ “Consideraciones sobre el certamen musical”, *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1886.

fira i els comerciants, ja que propiciava l'arribada d'aficionats a la música de diferents indrets del País Valencià.

Si bé és cert que la major part de les bandes que concorrien al certamen provenien de localitats menudes amb una economia agrària, no hem d'associar la procedència modesta d'aquestes bandes amb la seua qualitat musical o la seua organització, ans al contrari. Les bases que la Comissió de Músiques establí per a la primera edició del certamen, i que es poden consultar en l'Arxiu Històric Municipal de València, posen especial èmfasi en l'organització. Com ja hem fet referència, portar uniforme i un estendard, esdevenien condicions *sine qua non* per participar. Així, les bandes que concorrien al certamen ho feien ben organitzades i amb un alt nivell interpretatiu; d'altra manera, no estarien en condicions de fer front al repertori que proposaven els organitzadors.

Al llarg de les successives edicions del concurs, s'observarà una evolució positiva de les agrupacions musicals que comportarà una complicació en el repertori proposat per la comissió. Els exemples que mostren la pretensió de pujar el nivell artístic del certamen estarien representats pel repertori i per la determinació del jurat de deixar premis vacants en cas de que cap banda d'una determinada secció fóra apta per portar-se'l. Així, si en un principi les bandes apareixien escassament organitzades, de vegades lluint com a uniforme una mera gorra i en la major part dels casos amb un instrumental deficient, a partir de la dècada dels noranta la premsa vessa sobre aquestes mateixes agrupacions crítiques positives que subratllen la perfecció que, mitjançant el treball, estan assolint:

“[...] han ido en el transcurso del tiempo, por medio de la perseverancia en el estudio perfeccionando su gusto, preparándose para la lucha de la concurrencia artística, hasta presentarse en este verdadero torneo [...] con una organización aceptable, con un instrumental cual requiere las exigencias de la más obligada ejecución, vistosamente ataviados y viva la fe de su entusiasmo [...]”¹⁵⁵

A l'hora d'analitzar quines eren les bandes que participaren en el certamen, no només ens hem de detindre en la seua procedència o en la seua qualitat artística, sinó també en els músics que les formaven. El nombre d'intèrprets que havia de portar cada banda variarà en les diferents edicions del certamen. En un principi aquest tret no es va tenir en compte, però, a mesura que el concurs assolí renom, la Comissió de Músiques

¹⁵⁵ “Fiestas musical en Valencia: Certamen de bandas civiles”, *Boletín Musical*, núm. 1, 31/07/1892, pp. 2-3, p. 2.

intentà elevar el nivell de les execucions i exigí en les bases que les bandes tingueren no menys de trenta músics. La raó que es donava era que allò que es volia avaluar eren agrupacions i no individualitats i que, per tant, si no hi havia un nombre de músics superior a trenta les agrupacions no reunien la varietat de timbres necessària per executar qualsevol tipus de música.¹⁵⁶ S'ha de tenir en compte que és a partir de 1889 quan en les condicions generals que han de regir el certamen es mencionen els trets musicals en què es fixarà el jurat. Quan el certamen passà a estar dividit per seccions, en 1893, aquestes atendran al nombre de músics que formaven la banda; així, les valoracions es realitzaven amb una major precisió i el desenvolupament de les exhibicions s'allegeria. Fins al final del segle XIX les bandes que es presentarien al certamen s'englobarien en tres grups: un on s'inclourien les de menys de 28 músics, altres que en tindrien menys de 40, i les darreres que superarien aquesta xifra.

Si bé el nombre de músics de les agrupacions era oscil·lant, no mostrava tanta variació la seua procedència social. Les dades que donen les notícies del certamen reforcen el fet que en la seua majoria eren “artesanos y gentes sencillas del campo” amb escassa formació musical, d'ahí que foren batejats pel *Boletín Musical* com “campestres *diletantti*”, terme que englobava la seua procedència i el fet de ser aficionats.¹⁵⁷ Ja en la primera edició de 1886, *El Mercantil Valenciano* lamentava l'absència de bandes dels pobles de Xàtiva, Benaguasil, Albaida, Sueca o Lliria, a les quals se'ls atribuïa un alt nivell. De les localitats esmentades seria Sueca, en concret el director de la seua banda, qui explicaria les raons de la no-assistència. Raons que responien al precari estat econòmic en què es trobaven la major part dels membres de la banda. Per a aquests músics, assistir al certamen suposava la pèrdua d'un dia o dos de jornal a més del sacrifici dels estalvis per poder pagar-se el viatge i l'estada:

“Esta es la verdad franca y clara. Si para concurrir a dicho provechoso certamen, los individuos de esta banda, que son pobres todos, y por consiguiente viven del producto de su diario trabajo, no hubieran tenido que sacrificar más que el jornal que ganan, es bien seguro que hubiesen acudido en masa a la cita, [...]”¹⁵⁸

Per facilitar-los l'assistència a aquestes agrupacions, la Comissió de Músiques realitzà diferents propostes perquè la seua capacitat econòmica no fos un entrebanc a la participació. Entre eixes propostes hi ha una que es mantindrà al llarg de totes les

¹⁵⁶ *Programa de la Fira de Juliol del 25 al 31 de juliol de 1889*, Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

¹⁵⁷ “Los bárbaros a las puertas de Roma”, *Boletín Musical*, núm. 60, 30/06/1895, pp. 455-457, p. 455.

¹⁵⁸ *El Mercantil Valenciano*, 03/08/1886.

edicions: la rebaixa en el preu dels viatges amb ferrocarril. Com comentàvem en l'apartat dedicat al context de la Fira de Juliol, el ferrocarril s'havia erigit en el mitjà de transport per excel·lència d'aquesta. Mentre durava el període firal, les companyies ferroviàries augmentaven les freqüències de pas a València i oferien als passatgers avantatges en els preus dels bitllets. Així ho feren quan s'establí en 1871 una fira agrícola i ramadera, i així ho continuarien fent en 1886 quan s'inaugurà el certamen. De fet, en el primer reglament que va tindre el concurs, un dels punts establia realitzar gestions amb les companyies fèrries perquè transportaren els músics a un preu per sota de la resta de passatgers.¹⁵⁹

En 1888 les bandes de música que per traslladar-se al certamen necessitaren el ferrocarril, tenien el bitllet d'anada i tornada de la línia que unia València amb Lliria totalment gratuït. Els ferrocarrils de València a Utiel i d'Almansa, València i Tarragona, cedien el bitllet per la quarta part del seu preu. Per emprar aquestes rebaixes solament calia que la banda s'adreçara per carta al cap del trànsit de línia perquè aquest ho comunicara al cap de l'estació d'embarcament.¹⁶⁰ Les dades confirmen l'estreta relació que hi havia entre el certamen i el ferrocarril, ja que tots dos semblaven realitzar un exercici de retroalimentació on el concurs musical es feia més atractiu i menys costós per a les agrupacions, i les companyies ferroviàries es nodrien de l'ampli nombre de passatgers que visitaven València aleshores per gaudir de la fira o per acompanyar les bandes al certamen. Per aquest motiu era freqüent no solament la rebaixa dels bitllets sinó també preparar trens especials perquè acudira el públic, sobretot per facilitar-los la tornada nocturna a casa.

De la mateixa manera que les empreses de ferrocarril animaven la participació de public en la fira, i en concret en el certamen, també es mostraven refractàries quan creien podien perdre guanys econòmics. És el cas d'allò ocorregut l'any 1898 quan no es van realitzar les acostumades rebaixes del preu dels bitllets ni s'organitzaren servicis especials perquè consideraven que la fira d'eixe any, atenent a les circumstàncies socials i polítiques del país, no seria massa lluïda. I si el ferrocarril es desentenia de la fira i de tots aquells esdeveniments que es desenvolupen al seu caliu, decreixeria el nombre de forasters que hi acudien anualment.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Subcomisión de Músicas. Sesión del 19 de junio de 1886.* Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

¹⁶⁰ *El Mercantil Valenciano*, 15/07/1888.

¹⁶¹ *Las Provincias*, 20/07/1898.

Una altra mesura de caire econòmic adreçada a fer menys onerosa per a les bandes la participació en el certamen consistia a no pagar els impostos que tradicionalment l'Ajuntament cobrava per realitzar serenates en la ciutat. Així, moltes bandes aprofitarien, com hem vist, per realitzar-ne a les personalitats que consideraren d'una manera gratuïta:

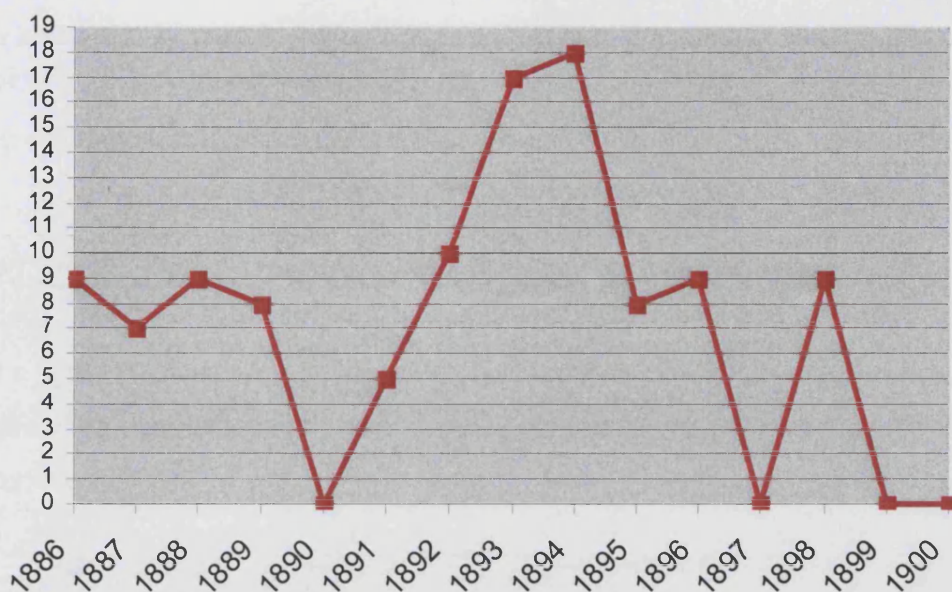
“Las condiciones, pues, para el certamen musical, son las siguientes: [...] 5º Las bandas que concurran al concurso, podrán verificar la entrada en esta capital ejecutando pasodobles por las calles del tránsito, hasta el punto donde se hospeden; estarán dispensadas de todo impuesto municipal, y por consiguiente, podrán obsequiar con músicas o serenatas a las personas que tengan por convenientes.”¹⁶²

En l'edició de 1888 fins i tot els músics rebrien una compensació econòmica si acudien a la processó cívica que es realitzava en la ciutat. A mesura que el certamen es refermava com a l'espectacle de referència de la fira, s'instaurà de manera obligatòria que les bandes guardonades prengueren part en l'esmentada cavalcada. En 1895, per exemple, si no hi assistien perdrien el premi econòmic o l'accèssit que havien guanyat en el concurs. D'aquesta manera les bandes de música quedaven lligades a una mena de desfilada que volia representar el progrés econòmic valencià.

Seguint amb les motivacions per acudir al certamen ha de subratllar-se la quantia cada vegada major dels premis i, per tant, l'esforç de l'Ajuntament per dotar aquest espectacle d'un finançament d'acord amb la importància que assolí. Amb tot, en l'apartat que dedicarem a parlar dels premis veurem com no sempre es palesava de manera clara aquesta voluntat. És important que vegem de manera gràfica l'evolució que es donà al llarg del segle XIX en el nombre de bandes que, atenent a les circumstàncies descrites, assistiren anualment al certamen:

¹⁶² *Las Provincias*, 15/07/1888.

GRÀFIC 4: NOMBRE DE BANDES PARTICIPANTS PER ANY



Com es dedueix d'aquest gràfic, des de 1886 fins a 1892 el nombre de bandes participants oscil·larà entre cinc i deu, essent vuit o nou el nombre d'elles que normalment acudien al concurs. Les edicions de 1893 i 1894 experimentaràn un considerable augment en el nombre de bandes presentades, arribant a ser-ne divuit en 1894. Precisament és en aquests dos anys quan més canvis experimentarà l'organització del certamen. Vist l'alt nombre de bandes participants s'optà, com hem vist, per dividir-lo en dues dies diferents on en cadascun d'ells s'interpretaria una tipologia d'obres -lliures o obligades-, també es data en aquest període la divisió de les bandes participants en tres seccions. Tots els esmentats canvis s'adreçaven a millorar l'organització del certamen per fer-lo més lleuger i atractiu per al públic.

A partir d'aquests anys començarà a minvar el nombre d'agrupacions, arribant fins i tot a suspendre's edicions per la manca d'inscripcions. És aleshores quan la Comissió de Músiques proposà en 1897 subvencionar als músics amb 7'50 pessetes per cada dia que hagueren de passar a València. Amb tot, finalment les subvencions no serien d'igual quantia per a tots ells, sinó que variarien en funció de la secció a què pertanyeren. D'aquesta manera, els intèrprets de les bandes de la primera secció s'emportarien nou pessetes diàries, els músics de la segona set pessetes i els de la

tercera, sis.¹⁶³ Aquesta divisió esdevenia clarament desequilibrada, i així la jutjaven els crítics, que no entenien que un músic la primera secció poguera necessitar més diners que un de tercera, acudint a la mateixa ciutat. Allò lògic haguera estat subvencionar els músics dependent de la distància que hagueren de recórrer per arribar a València. Nogensmenys, el certamen de 1897 no es realitzà i, per tant, aquestes mesures quedaren sense aplicació.

Seria en 1898 quan es recuperà la idea de subvencionar els músics perquè la participació de les bandes en el certamen no fos tan feixuga. Les condicions generals del certamen recollien en el punt desset una proposta que preveia pagar el viatge a totes les bandes participants així com subvencionar a cadascun dels membres amb dues pessetes diàries durant els tres dies que havien de romandre a València -dues dies pel certamen i l'altre per participar en la cavalcada-. Els directors de les bandes en rebrien deu. Tot adreçat a alleugerir les despeses derivades del cost del viatge i l'allotjament que el certamen ocasionava a les bandes.¹⁶⁴ Aquestes mesures econòmiques tenien com a objectiu estimular la participació de les agrupacions musicals després de què en 1897 no s'haguera pogut realitzar el certamen, i en un any en què es va plantejar la suspensió de la fira com a causa de la crítica conjuntura que travessava el país. De fet, fins i tot les empreses ferroviàries suspengueren els avantatges que tenien per costum oferir en aquestes dates perquè esperaven escàs ressò en l'afluència a la fira. Tanmateix, el certamen no palesà aquesta circumstància perquè, com es comprova al gràfic anterior, en 1898 participaren vora una decena de bandes.

S'ha de tenir en compte que aquest any va estar marcat per la crisi social, política i en menor mesura econòmica, que provocà el conegut com "Desastre de 1898" i que comportà la pèrdua de les colònies espanyoles de Cuba, Puerto Rico i Filipines. L'ambient bèl·lic que es vivia propicià que l'Ajuntament de València es plantejara realitzar la tradicional Fira de Juliol en vista de les circumstàncies. Els periòdics de l'època es feren ressò dels diferents debats que es suscitaron al respecte. D'una banda estaven aquells que no volien la suspensió de la fira, com l'Ateneu Mercantil, perquè aquesta provocaria gran perjudici als industrials i comerciants que s'en beneficiaven. Compartiria opinió el diari *El Pueblo* que al·legava que el fet de no realitzar la fira

¹⁶³ "La música en la Feria de Valencia", *Boletín Musical*, núm. 119, 30/05/1897, pp. 930-931, p. 930 i pp. 937-938, p. 937.

¹⁶⁴ "La Feria de Julio en Valencia. Gran concurso regional de bandas civiles", *Boletín Musical*, núm. 160, 20/07/1898, pp. 1.258-1.260, p. 1.260.

provocaria una major sensació d'angoixa en la població. L'animació que donava la fira durant el període estival, així com els beneficis per al comerç justificaven la seua celebració. “Los duelos con pan son menos”, deien.¹⁶⁵ D'altra banda tenim l'opinió del periòdic *Las Provincias* que trobava repugnant qualsevol manifestació de gaudi en les circumstàncies en què es trobaven.¹⁶⁶ A més a més, seguint aquest dictamen, destacats polítics valencians com Navarro Reverter consideraven que més que beneficiar al comerç, la celebració de la fira el perjudicaria, ja que seria titllada de “desastre moral” l'actitud d'un poble valencià de festa, mentre la resta de la pàtria “lloraba grandísimas desgracias”.¹⁶⁷ Les votacions efectuades per determinar la celebració o no de la fira van resultar positives a la seua realització, tot i que quedava per debatre si es suprimirien determinats festejos, no va ser el cas per exemple del certamen que sí que es portaria a terme en aquest any.

En el segle XIX no es tornarà a tenir una aflluència massiva d'agrupacions, tal i com ocorregué en els anys 1894 i 1895, però allò cert és que la conjuntura poc favorable de 1898 podia haver deslluït el certamen encara més. De fet, la crítica va titllar de poc exitós el darrer concurs del segle XIX, encara que era conscient que les difícils circumstàncies del país podien haver-lo minvat encara més. Eren doncs les facilitats econòmiques que la Comissió de Músiques havia donat a les bandes aquelles que havien impedit que hi haguera menys concurrència.¹⁶⁸

Dintre de l'anàlisi de l'aflluència de bandes al certamen podem considerar l'escàs nombre d'agrupacions en l'edició de 1898 com un fet conjuntural. Ara bé, la manca de participació en altres anys no només va estar atribuïda a les despeses que s'havien de destinar per acudir-hi -uniformes, instrumental, partitures, etc-, sinó que també l'organització va estar, segons la crítica del moment, causant en part del declivi que el certamen patí a finals de l'època decimonònica. Amb les seues decisions i procediments, l'organització s'hauria encarregat de fet malbé el prestigi que havia assolit el concurs any rere any. D'entre els trets que s'havien d'evitar estava el retard en el pagament dels premis o la seua creixent politització. En aquest sentit no hem d'oblidar tampoc el repertori que les bandes havien de tocar obligatòriament i que de vegades actuava com una mena de criba que motivava l'abstenció d'aquelles

¹⁶⁵ “Los gremios y la Feria”, *Las Provincias*, 08/07/1898.

¹⁶⁶ *Las Provincias*, 06/07/1898.

¹⁶⁷ “Los gremios y la Feria”, *Las Provincias*, 08/07/1898.

¹⁶⁸ “El concurso de bandas civiles en Valencia”, *Boletín Musical*, núm. 162, 10/08/1898, pp. 1.271-1.272, p. 1.271.

agrupacions amb menys nivell artístic. En el següent apartat serà quan ens detindrem més acuradament en quin tipus d'obres interpretaven les bandes en el certamen i a què responia la seua elecció.

- L'adequació del repertori: els arranjaments

En un certamen musical el repertori esdevé la peça clau. En l'anterior capítol que dedicàvem a la gènesi i desenvolupament de les bandes ja al·ludíem a l'escàs nombre de peces musicals adreçades a agrupacions musicals formades per instruments de vent i percussió. Solament les marxes i els pasdobles es trobarien en aquest grup. De forma habitual, per tant, s'executaven partitures arranjades; és a dir, peces musicals compostes en un primer moment per a orquestres, que compositors, intèrprets o directors adequaven als instruments que formaven les bandes. De la qualitat de l'arranjament dependia en gran mesura una bona valoració per part del jurat del concurs. Les desigualtats que s'apreciaven en molts casos, esdevindrien una de les causes perquè la comissió decidira que es tocara obligatòriament una determinada obra.

Cal atendre a l'evolució que es produí en el certamen al llarg de les successives edicions del segle XIX, perquè a mesura que aquestes transcorregueren, augmentà la preparació de les bandes i açò va permetre elevar el nivell musical del repertori. A més a més, aquest es veurà influït pels gusts del moment. Estudiats en el seu conjunt, veurem com prevaldrà l'òpera italiana i, seguida de ben a prop, l'alemanya.

En la primera edició del certamen celebrada en 1886, les bandes escolliren lliurement la peça a interpretar. D'igual manera va ocórrer en 1887, encara que en aquesta edició ja es posaven condicions al repertori triat com el fet que no fóra de grans dimensions i que es distingira d'aquelles obres que havien estat interpretades l'any anterior.¹⁶⁹ Un altre dels requisits en el cas de les peces escollides per les bandes, és que no havien d'estar marcades pels solos per a instruments, ja que allò que es volia valorar era el conjunt de la banda i no les individualitats.¹⁷⁰ A més a més, per realitzar la desfilada abans d'entrar en la plaça de bous es recomanaven els pasdobles.

El fet que les bandes escolliren lliurement l'obra amb què es volien presentar al certamen, els permetia tocar aquella que millor s'adequara a les seues característiques -

¹⁶⁹ *Las Provincias*, 18/07/1887.

¹⁷⁰ *Boletín Musical*, València, núm. 36, 30/06/1894, p. 267.

tenint en compte l'instrumental i el grau de professionalització que tenien- alhora que oferia varietat en el repertori, cosa que atreia tot tipus de públic. Contràriament, que cada banda tocara una peça musical diferent, entrebancava la tasca deliberativa del jurat. En aquest sentit, per obtenir un judici el més exacte possible, cadascuna de les agrupacions participants devien interpretar la mateixa obra permetent així una millor valoració de la seua tècnica. Ara bé, si recordem, entre els objectius del certamen estava el de procurar animació a la fira, i que quasi una decena de bandes executen al llarg d'un únic concert la mateixa peça musical anava en contra d'aquest esperit, ja que la monotonia acabaria en avorriment. Si bé és cert que els entesos en música i aquells que consideraven el certamen com un escenari on les bandes medien en igualtat de condicions el seu timbre, tècnica interpretativa o color preferien aquesta solució, ella era rebutjada per aquells que acudien al concurs per gaudir de la música i entretenir-se:

“Pero no toman en cuenta los partidarios de que se ejecute una sola pieza musical, que esto imprimiría cierto carácter monótono al certamen, cuya audición quedaría circunscrita a las personas inteligentes y aficionadas al divino arte, perdiendo en cambio su interés para las muchedumbres a quienes gusta la variedad de las composiciones, haciendo mantener más tiempo su atención.”¹⁷¹

Per a solucionar aquesta problemàtica van assatjar-se diferents models interpretatius fins que en 1894 s'assoleix l'actual estructura que divideix l'actuació d'una banda en dues parts: en la primera d'elles s'executa una composició obligada escollida per l'organització, i en la segona part s'interpreta una obra de lliure elecció.¹⁷² En l'edició de 1887 és quan per primera vegada l'organització escollí una obra perquè les bandes la interpretaren obligatòriament. La peça en qüestió fou la simfonia de l'òpera *Juana de Arco* de Verdi i les raons que es donaren és era una composició que “ejecutan casi todas las músicas de pueblo” i, per tant, assequible per al tipus d'agrupacions que es solien presentar al certamen; a més, es deia que permetia avaluar la interpretació dels músics i el gust del director.¹⁷³

Pel que fa a la peça escollida per la Comissió de Músiques havia de portar obligatòriament el segell de la Junta de Fira, que garantia que la partitura havia estat examinada pels seus auxiliars tècnics. Pensem de nou en què les peces musicals eren la major part de vegades arranjaments d'obres per a orquestra; així, si és volia valorar

¹⁷¹ “Consideraciones sobre el certamen musical”, *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1886.

¹⁷² *Boletín Musical*, València, núm. 32, 30/04/1894, p. 235.

¹⁷³ *Las Provincias*, 31/07/1888.

unitàriament les bandes participants amb una obra que tocaven totes, calia almenys que aquesta estiguera arranjada pel mateix músic i no presentara variacions. La venda es realitzaria en els magatzems de música de Sánchez Laviña a València.¹⁷⁴

Executant obres lliures i obligades s'aconseguien els dos objectius comentats anteriorment: d'una part es valorava més acuradament les agrupacions, ja que totes interpretaven la mateixa peça musical; i d'altra, s'oferia al públic l'entreteniment que la varietat d'obres propiciava. D'aquesta manera, tant aquells que acudien al certamen perquè era un concurs on podien medir la qualitat artística de les bandes, com aquells que ho feien com a activitat lúdica, es satisfieien.

Pel que respecta a l'elecció de les obres, la comissió perseguia l'objectiu d'augmentar progressivament la seua dificultat; ara bé, amb aquesta finalitat podia succeir que les bandes es mostraren reticents a participar en el certamen. Seria així com es perdria una aflluència que es volia guanyar mitjançant l'alta qualitat del concurs. Evitar una desbandada d'aquelles agrupacions menys qualificades i continuar animant la participació d'aquelles que presentaven una alta qualitat, fou una de les raons per dividir en seccions el certamen atenent al nombre de músics que formaven la banda. Així, a partir de 1893 hi haurà tres seccions on en cadascuna s'interpretaria una obra diferent adequada al major o menor nombre d'executants de les agrupacions. D'aquesta manera, la dificultat de les obres obligades no esdevenia un entrebanc per a la participació com demostra l'alt nombre d'inscripcions que s'efectuaren sobretot els anys 1893 i 1894.

El fet d'haver d'interpretar una obra obligada pels organitzadors es mantindria fins a 1895. Tanmateix, el desig de buscar un mecanisme que garantira sense trampes un correcte dictamen del jurat -que es creia s'havia assolit amb l'execució d'una obra obligada- es va fer malbé quan en ocasions es dubtà de l'honorabilitat dels membres de la comissió que eren acusats de xarrar a les bandes amb què simpatitzaven quina era l'obra escollida perquè així pogueren assatjar-la abans que ninguna altra.

Un any després, per evitar fraus, es va instaurar un nou procediment en el concurs. Ell consistia a deixar que foren les pròpies bandes aquelles que no solament escolliren una obra lliure per tocar-la, sinó que en prepararen quatre, de les quals, mitjançant un sorteig el mateix dia del certamen, eixiria una que seria aquella que també intepretarien. La comissió quedava així exclosa del procés de selecció de les peces musicals en un

¹⁷⁴ *Boletín Musical*, València, núm. 35, 15/06/1894, p. 258.

intent d'evitar filtratges. No obstant això, encara en l'edició de 1896 va intervingre proposant un complicat exercici de repentització consistent a interpretar una peça que, en no més de tres hores, havien d'assatjar les bandes pertanyents a la primera i segona secció. Les obres escollides eren, per a la primera secció la inèdita de Salvador Giner *Nocturno*; i per a la segona, l'obra *Aire*, també inèdita del mateix compositor.¹⁷⁵ Per a avaluar aquesta i les altres composicions estaven en el jurat, d'entre altres, el propi Salvador Giner i Felip Pedrell, fet que dóna bon compte de l'alt nivell de preparació que es requeria per assistir.¹⁷⁶

Si d'una banda aquests exercicis que estaven adreçats a elevar la qualitat musical del certamen el prestigiaven; d'altra, entrebancaven la participació d'aquelles bandes que no comptaven amb suficients medis per aconseguir un òptim nivell interpretatiu. De la mateixa manera, el fet de portar al certamen quatre obres preparades per a realitzar entre elles un sorteig, tampoc estava a l'abast de totes les agrupacions -de fet, en 1897 va suspendre's el certamen per manca d'afluència-. I és que, aquesta mesura obligava les bandes a proveir-se de quatre obres musicals que, clar està, devien portar ben preparades. Amb tot, era freqüent que com més obres s'hagueren d'assatjar, menys qualitat hi havia en les execucions. Així, en l'edició de 1898 se suprimiria la peça de repentització i enlloc de què les bandes hagueren de portar quatre obres per sortejar, només se n'exigien dues que estigueren en el seu repertori i que la comissió considerava que reunien els trets pertinents:

“*Condiciones generales.* 2º Las bandas inscritas ejecutarán en el primer ejercicio de los dos en que se divide el concurso, una pieza de libre elección que consignarán en la hoja de inscripción. Para el segundo ejercicio, las bandas presentarán las piezas que tengan de su repertorio, y que deberán acompañar en la relación, aparte de la hoja de inscripción y separadas por el jurado, las que no crea a la altura de la sección a que pertenezca: de las restantes, por sorteo, elegirá la que deba ejecutarse, teniendo en cuenta que el mínimo de obras será el de dos.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Las Provincias*, 31/07/1896.

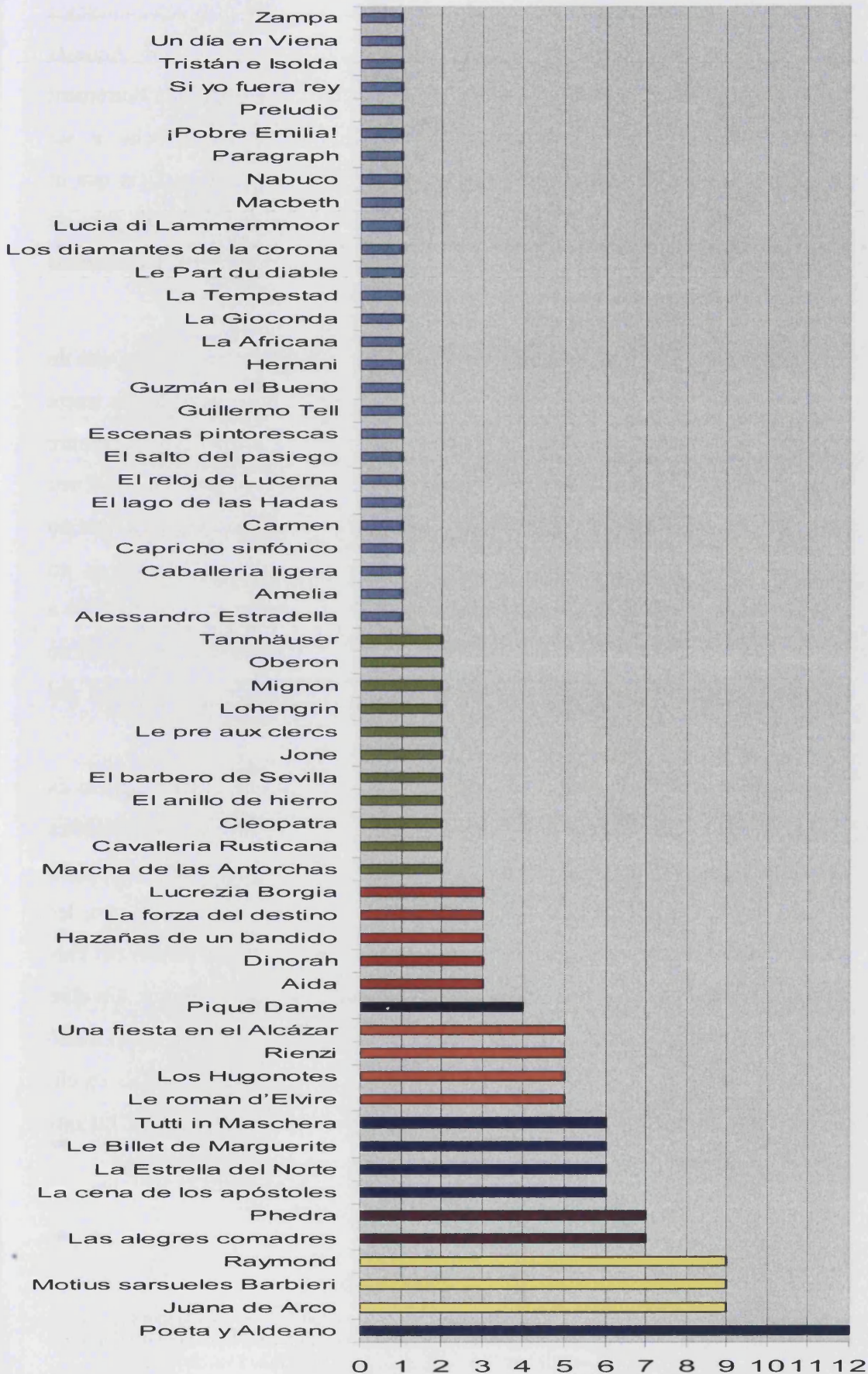
¹⁷⁶ L'alta qualitat de les bandes s'observà fonamentalment en la dècada dels noranta com a causa d'una millora en l'instrumental. Tanmateix, també es palesava en la manera d'organitzar-se, de desfilar, en l'uniforme, l'entusiasme, etc. Amb tot, allò que més influiria en el devindre musical de les bandes seria la renovació de l'instrumental que moltes d'elles acometeren al llarg del segle XIX. L'afany per aconseguir premis en certàmens com el de València o altres ciutats, esdevingué bàsic per portar a terme una despesa d'aquesta magnitud.

¹⁷⁷ *Condicions generals* presentades l'11 de juliol de 1898 per l'alcalde accidental de València, Francisco Garcia i pel secretari, Manuel Cortés, per al certamen d'eixe any, aparegudes en el *Boletín Musical*, València, núm. 160, 20/07/1898, pp. 1.258-1.260, p. 1.259.

Vist el procediment que es realitzava en el certamen pel que fa al repertori, passarem tot seguit a analitzar quines foren les obres que s'executaren en el marc de la Fira de Juliol de València i quins els autors. Començarem atenent a les pròpies peces musicals per passar després als gèneres que tenien i als autors que les compongueren. En la gràfica següent, hem anotat les peces musicals que es tocaren en els certamen des de 1886 fins a l'edició de 1897, i el nombre de vegades que s'interpretaren -tenint en compte que moltes d'elles, com que eren obligades, s'escoltaren més d'una vegada en cada edició-:¹⁷⁸

¹⁷⁸ S'ha respectat la denominació de les obres musicals que es donà en la premsa de l'època i que així mateix apareix reflectida en les dades de l'AHMV. Som conscients que no responen al nom originari de les peces, però, hem volgut ser fidels a com eren conegudes en l'època pel públic i les bandes.

GRÀFIC 5: OBRES INTERPRETADES. NOMBRE DE VEGADES (1886-1897)

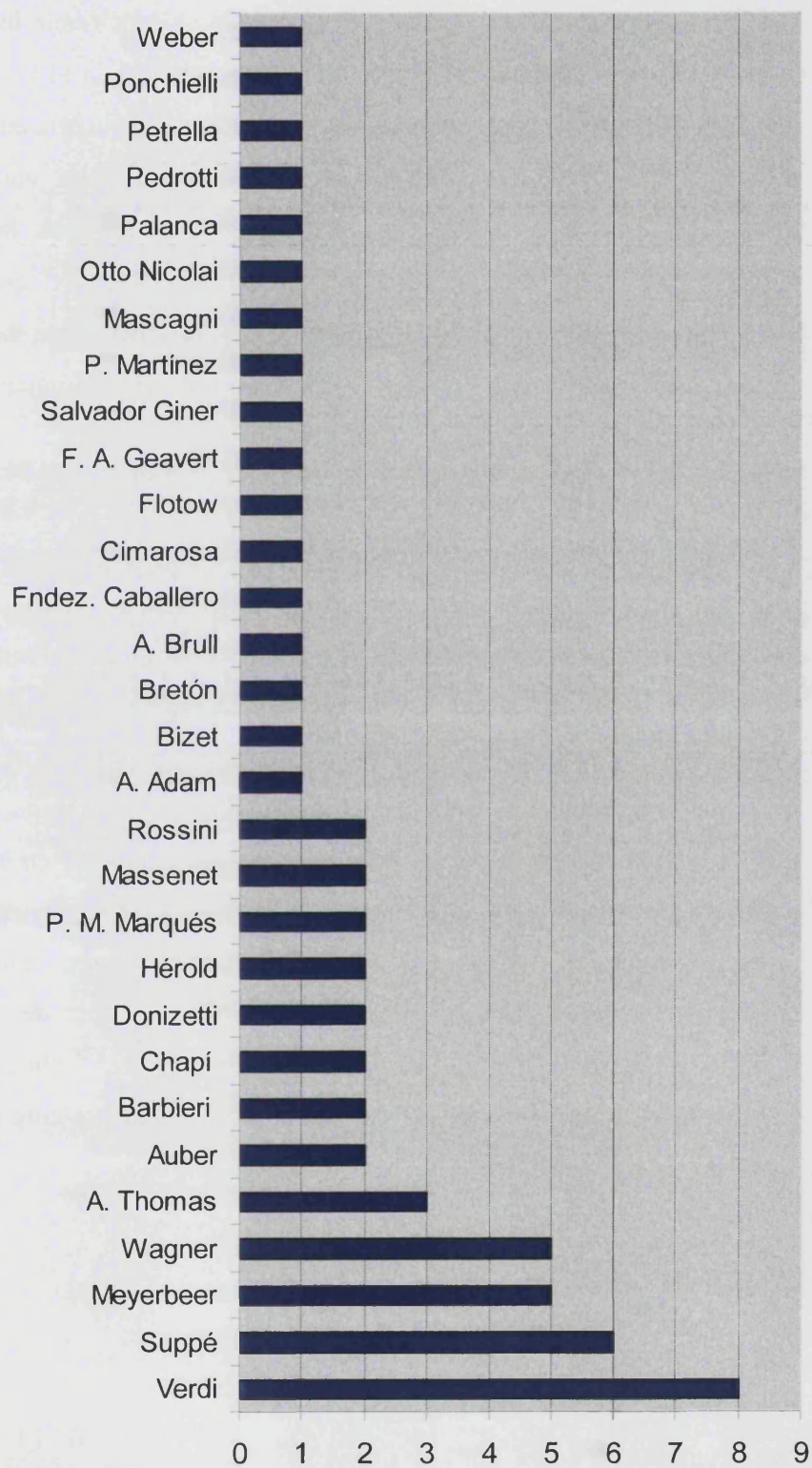


Per aportar major claredat a l'anàlisi hem classificat per colors el grup d'obres que s'interpretaren el mateix nombre de vegades. Atenent a aquests paràmetres destaca l'obertura simfònica *Poeta y aldeano* de l'austro-hongarés Franz von Suppé. Aquesta obra fou l'obligada per a les bandes en 1892, però, també va estar escollida lliurement per moltes d'elles. El gènere instrumental a què pertany, la feia procliu a ser interpretada per bandes, ja que el seu arranament semblava menys complicat que el d'altres obres. És per aquest motiu perquè aquesta obertura ha assolit un alt grau de popularitat com a causa, principalment, de ser interpretada en concerts i certàmens d'aquest tipus.

En el grup d'aquelles obres que també van ser interpretades sovint, destaca una de les escasses composicions espanyoles que es tocaren en el certamen valencià: es tracta d'una selecció de sarsueles compostes pel madrileny Barbieri. La causa del gran nombre d'interpretacions rau en què l'any 1889 fou escollida com a obra obligada i d'ahí el seu increment. La primera obra que trobem en la gràfica interpretada cinc vegades, que no trià la Comissió de Músiques sinó que fou elegida per les pròpies bandes, és un fragment de l'òpera *Los Hugonotes* de Meyerbeer que des que es va estrenar en 1836 a París havia assolit un alt nombre de representacions en tot Europa. La popularitat de l'obra doncs, la feia procliu a la interpretació en les edicions decimonòniques del certamen.

Analitzada la relació d'obres d'una manera general, allò que crida l'atenció és l'ampli nombre de peces musicals que només s'interpretaren una vegada en aquestes edicions. El fet no pot quedar reduït a una mera dada més, ja que al nostre parer palesa la gran varietat de composicions que s'executaren en aquest concurs. Atenent a les dades, cal reconèixer la varietat d'obres que formaven el repertori de les bandes del País Valencià en l'època i que aquest certamen ajudà d'alguna manera a configurar. Un altre aspecte que confirma la riquesa del repertori en el certamen, i alhora l'escàs ressò d'allò espanyol, és el format per la varietat de compositors que estigueren representats en ell. Hi havia un total de trenta per a les cinquanta-vuit obres que s'interpretaren. En una gràfica observarem més clarament quins foren els més interpretats:

GRÀFIC 6: AUTORS INTERPRETATS. NOMBRE DE VEGADES (1886-1897)

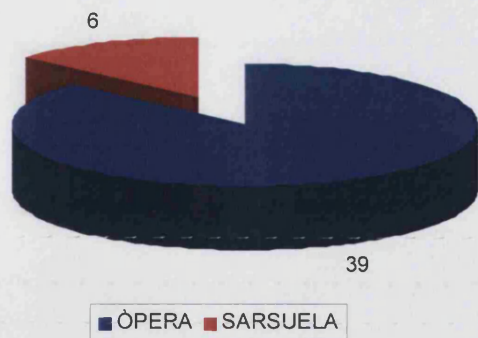


L'autor més representat, com podem veure, fou Verdi amb vuit òperes seues presents en el certamen, seguit de Suppé, amb la major part d'obertures simfòniques, i de Meyerbeer i Wagner. Només hi ha tres compositors espanyols, Chapí, Barbieri i Marqués, dels quals s'interpretaren almenys dues obres. Un nombre com veiem bastant reduït i que s'allunya de la gran quantitat de peces que aquests realitzaren al llarg del segle XIX i que eren executades en altres contexts. Amb tot, si atenem a la procedència dels compositors trobem que dels trenta, nou provenen d'Espanya, altres vuit són italians, set francesos i sis alemanys. Aquestes dades, però, donen una imatge equivocada dels autors més escollits en el certamen, perquè si bé és cert que els espanyols són capdavanters per la mínima, no ho és menys que les seues obres van ser interpretades menys vegades que les dels italians, alemanys o francesos. I aquesta és una tendència que ja s'apreciava pel que feia al repertori.

Vistes les obres així com els seus compositors, convé parar compte en quin gènere musical era el que sobreeixia. Solament així podrem apropar-nos a quin era el criteri de selecció que predominava, i si aquest responia o no als gusts del públic de l'època. Al respecte tenim que, en les cinquanta-vuit peces que formen el repertori del certamen, hi ha una barreja d'òperes, sarsueles i peces instrumentals. Tanmateix, quaranta-cinc d'elles responen a allò que es coneix com a música escènica i que engloba en el segle XIX les òperes, sarsueles i totes aquelles composicions estructurades en diferents actes que combinen música i representació, i que en la seua totalitat s'interpretaven en els teatres per una companyia artística. Les altres tretze obres podríem dir que estarien dintre d'allò que anomenarem música instrumental per manca de llibret. Aquestes corresponen sobretot a obertures del compositor Franz von Suppé del qual s'interpretaren *Caballeria ligera*, *Poeta y Aldeano* o *Un dia en Viena*.¹⁷⁹ Dintre del gènere escènic predominarà l'òpera que abastarà trenta-nou de les quaranta-cinc obres tocades, tal i com podem observar gràficament:

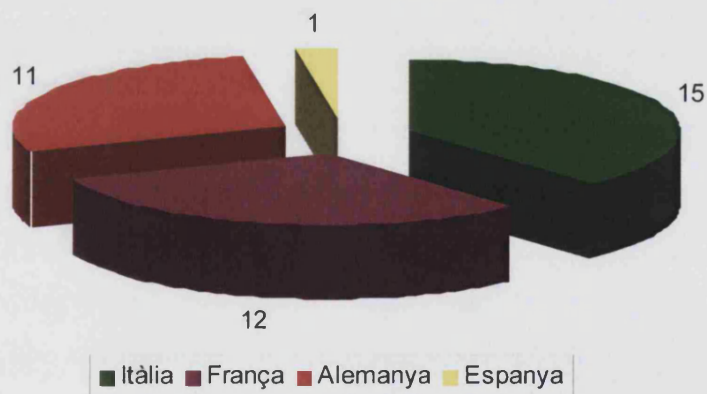
¹⁷⁹ També són nombrosos els preludis o intermezzos musicals d'òperes o sarsueles que tanmateix, nosaltres hem englobat dintre de la música escènica perquè és a ella a qui correspon tot i tractar-se de fragments purament musicals. No tenim les dades exactes d'aquestes execucions perquè la premsa, així com la documentació que les bandes presentaven a la comissió i que trobem en l'AHMV no especifiquen, en la major part dels casos, quin fragment d'òpera o sarsuela es tocaria. Atenent a aquestes dades resulta doncs complicat esbrinar-ne la tipologia i per això hem atés a l'obra interpretada.

GRÀFIC 7: TIPOLOGIA DEL GÈNERE ESCÈNIC (1886-1897)



Perquè fou el gènere majoritari en els certàmens decimonònics cal que ens detinguem en valorar de quin tipus d'òperes estem parlant i quins foren els autors d'aquest gènere que més s'interpretaren:

GRÀFIC 8: PROCEDÈNCIA COMPOSITORS D'ÒPERA (1886-1897)



En el gràfic podem comprovar que la major part de les òperes portaven segell italià, de fet quasi la meitat d'elles. D'altra banda, vint-i-tres òperes estaven compostes quasi a parts iguals per autors francesos i alemanys. La dada que més podia sorprendre, però, que si pensem en el context musical decimonònic menys ho farà, és aquella referida a què solament una de les òperes fou espanyola. Es tractava del preludi de *Guzmán el Bueno* de Tomás Bretón, escollida per la banda del "Patronat" de Torrent per al

certamen de 1894. Aquesta òpera fou la primera que Bretón composà en 1876 i que es basava en tots aquells trets amb què el compositor havia caracteritzat l'òpera espanyola en els seus escrits, com era la utilització de l'idioma i dels temes propis sense renunciar, tot i això, als models operístics internacionals. Encara que aquesta obra no va tenir l'èxit que n'assoliren altres com *Los amantes de Teruel* o *La Dolores*, el fet que una banda adequè el seu preludi per a interpretar-lo en un certamen, quasi vint anys després de la seua estrena, mereix ser destacat.

Detenint-nos de nou en la procedència de les òperes més intepretades per les bandes en el marc del concurs objecte de la nostra anàlisi, veurem com no ens és difícil respondre al perquè de la preeminència italiana. La resposta la trobem en el context musical general del segle XIX, no solament a Espanya, sinó també a la resta de països europeus. El certamen seria doncs un exemple localitzat a una província espanyola d'allò que ocorregué de forma general en aquesta centúria. Tot allò que assenyàvem en el capítol tercer d'aquesta tesi quan feiem referència als gusts musicals del públic de l'època es materialitzarà, com veurem, en un certamen que d'alguna manera també es deixà influenciar per aquestes tendències.

En primer lloc no trobem cap referència a compositors com Beethoven, Haydn o Mozart que eren els més seguits en la resta de països i que a banda componien obres simfòniques proclius a ser adequades per a banda. En segon lloc, el gènere predominant és l'òpera, i dintre d'aquest, la italiana. Considerada l'estil musical per excel·lència, arraconaria la sarsuela típicament espanyola com a gènere musical menor. Amb tot, quan el corrent per espentar l'òpera nacional a Espanya es desenvolupa i la tan manida música escènica italiana comence a veure's com un entrebanc per a la introducció en el país de les tendències més instrumentals encapçalades per Wagner, el gust per aquest tipus d'òpera començaria a ser cada vegada més discutit per la crítica, sobretot a mitjan del segle XIX. De fet, encara que les òperes d'autors italians continuaren sent preeminents en el certamen, a mesura que aquest s'endinse en la dècada dels noranta, les peces dels autors francesos així com dels alemanys guanyarien terreny. Valga com a exemple aquest quadre on hem recollit la relació d'obres que la Comissió de Músiques trià perquè s'interpretaren obligatòriament en el certamen amb la finalitat de tenir criteris unificats per a avaluar les agrupacions que es presentaren. Quan el certamen en

1893 es dividí en seccions, a cadascuna se li assignaria una obra diferent que s'adequara al seu nivell:¹⁸⁰

GRÀFIC 9: OBRES OBLIGADES ENTRE 1888-1895

OBRA OBLIGADA	COMPOSITOR	ANY CERTAMEN
<i>Juana de Arco</i>	Verdi	1888
<i>Selecció sarsueles</i>	Barbieri	1889
<i>Tutti in Maschera</i>	Pedrotti	1891
<i>Poeta y aldeano</i>	Suppé	1892
<i>Le Billet de Marguerite</i>	Gevaert	1893
<i>Raymond</i>	Thomas	1893
<i>Las alegres comadres</i>	Otto Nicolai	1893
<i>La estrella del Norte</i>	Meyerbeer	1893
<i>Rienzi</i>	Wagner	1893
<i>Alejandro Stradella</i>	Flotow	1894
<i>Phedra (obertura)</i>	Massenet	1894
<i>La cena de los apóstoles</i>	Wagner	1894
<i>Le romain d'Elvire</i>	Thomas	1895
<i>Oberon</i>	Weber	1895

Si, com veiem, en 1888 fou escollida una òpera verdiana i en 1891 una de Pedrotti, a partir d'aquest any i durant la resta de segle XIX, ja no es tornaren a triar òperes italianes. En canvi, mereix ser subratllat l'alt nombre d'òperes pertanyents al gènere típicament francès d'*òpera-comique* que es distingiria de l'òpera pròpiament dita -i més específicament italiana- per la seua breu durada i la temàtica lleugera que presenta. Entre els autors d'aquest gènere destaquen Auber, Hérold, Thomas, Bizet o Adam. Si atenem de nou al context musical espanyol de l'època no ha d'estranyar la presència d'aquest gènere francès que fins i tot molts compositors de sarsueles espanyols copiaven per a les seues composicions.

L'elecció del repertori que va fer la comissió de Músiques, i que d'alguna manera també es veu reflectit en les obres presentades lliurement per les bandes, respon al nostre parer no solament al context de l'època sinó també al gust del públic del moment.

Des de l'Ajuntament de València -en última instància qui tenia la paternitat del concurs-

¹⁸⁰ Aquest quadre és d'elaboració pròpia a partir de les dades extretes dels periòdics *El Mercantil Valenciano* i *Las Provincias* des de l'any 1886 fins al 1900 i també del *Boletín Musical* de València des de 1896 fins a 1900.

any rere any s'anunciava el tarannà educatiu que pretenia tenir el certamen, en tant que fomentava el progrés artístic de les bandes. No s'oblidava, però, que el certamen necessitava nodrir-se del públic que hi assistia i que, per tant, no podia descuidar-se aquest aspecte.

Tot i fixant-nos en aquestes consideracions i trobant-les útils pera respondre al perquè del repertori que s'interpretava en aquest concurs, hi ha una dada que entrebancaria l'explicació donada anteriorment. És aquella que fa referència al nombre de sarsueles que s'interpretaren en el certamen. D'un total de cinquanta-vuit obres recordem que solament sis n'eren sarsueles. Atenent a aquest fet, i si prenguerem com a vàlida l'explicació que en el certamen s'escollien les obres amb major índex de popularitat de l'època, deuríem trobar una ingent quantitat de fragments de sarsueles, i no és així. A més a més, no podem pensar tampoc que les sarsueles mancaven d'arranjaments per a bandes, perquè precisament foren aquestes agrupacions aquelles que contribuïren en bona mesura a popularitzar arreu el gènere espanyol per antonomàsia. De fet, en un recent congrés dedicat al compositor espanyol Chapí en el centenari de la seua mort, les conclusions a què arribaren musicòlegs com Vicent Galbis a partir d'acurats estudis, és que efectivament serien els concerts de bandes, aquells que contribuiran a popularitzar les sarsueles d'aquest i d'altres compositors i, per tant, d'elles és bona part del mèrit de la seua popularitat.¹⁸¹

Aleshores creiem, l'explicació rau en l'anàlisi realitzada per la sociologia musical i que conclou assignant classe social als gèneres musicals. Així, si l'òpera era considerada com l'espectacle més noble, i per consegüent passaria a ser el preferit pels burgesos, la sarsuela romandria com aquell més admirat per les classes populars. Aquesta segmentació social afectaria, com comentàvem en el capítol tercer, a la consideració artística de les obres. La sarsuela semblava doncs, no esdevenia el gènere que havia de prevaldre en un certamen que volia internacionalitzar-se i gaudir d'un alt estatus dintre del context musical decimonònic. Solament vegent-ho des d'aquesta perspectiva podrem entendre l'escàs nombre de sarsueles escollides tant per la comissió com per les bandes -tot i que aquestes intèrpretarien els pasdobles de moltes d'elles en el moment de la desfilada cap a la plaça-. De la mateixa manera entendrem perquè la

¹⁸¹ GALBIS LÓPEZ, V.: "La significación de Chapí en la vida musical valenciana", ponència del congrés internacional *Ruperto Chapí 1851/1909*, celebrat a València del 18 al 21 de novembre de 2009. Per aprofundir en la divulgació de les obres de Chapí, així com en la seua producció cal consultar IBERNI, L.: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995.

major part de les sis sarsueles escollides responen a allò que es coneix com “sarsuela gran”, entre elles *La Tempestad* de Chapí o *El anillo de hierro* i *El reloj de Lucerna* de Pedro Miguel Marqués.

La crítica no fou aliena al menyspreu per les obres i compositors espanyols, i així, es publicaren articles al voltant d'aquest fenomen que colpien directament el certamen de València. Es deia que a Espanya es retria culte a tot allò que fos exòtic i estranger per considerar-ho de major prestigi. En aquest sentit, la queixa anava adreçada a aquells concerts de tipus públic on era difícil trobar peces d'autors espanyols entre les moltes obres que s'interpretaven en cada programa.¹⁸² L'“oblit” del repertori espanyol estaria estretament lligat amb l'interés de la Comissió de Músiques perquè al certamen s'interpretara majoritàriament un tipus de música que consideraven seriosa i que responera, podríem dir, al “bon gust” de l'època. Tot plegat va fer que el repertori no fos arriscat; és a dir, que solament donara cabuda a aquelles peces que ja gaudien de renom i oblidara altres més novedoses i que estaven en boga en l'Europa de l'època -i que precisament les mateixes bandes interpretaven en el marc dels seus habituals concerts-. Allò dit es pot comprovar a partir d'una taula que ja anteriorment presentàvem i on es recullen les obres proposades per la comissió, però, on ara afegim una columna que indica l'any en què aquestes composicions foren estrenades:

¹⁸² SILVARI, V.: “La música espanyola”, *Boletín Musical*, València, núm. 44, 30/06/1894, pp. 337-338.

GRÀFIC 10: ANY D'ESTRENA DE LES OBRES OBLIGADES

OBRA OBLIGADA	COMPOSITOR	ANY D'ESTRENA	ANY CERTAMEN
<i>Juana de Arco</i>	Verdi	1845	1888
<i>Selecció sarsueles</i>	Barbieri	1850-1889	1889
<i>Tutti in Maschera</i>	Pedrotti	1856	1891
<i>Poeta y aldeano</i>	Suppé	1846	1892
<i>Le Billet de Marguerite</i>	Gevaert	1854	1893
<i>Raymond</i>	Thomas	1851	1893
<i>Las alegres comadres</i>	Otto Nicolai	1849	1893
<i>La estrella del Norte</i>	Meyerbeer	1854	1893
<i>Rienzi</i>	Wagner	1842	1893
<i>Alejandro Stradella</i>	Flotow	1844	1894
<i>Phedra (obertura)</i>	Massenet	1874	1894
<i>La cena de los apóstoles</i>	Wagner	1843	1894
<i>Le romain d'Elvire</i>	Thomas	1860	1895
<i>Oberon</i>	Weber	1826	1895

Com s'observa, des que una obra s'estrenava a París, Berlin o a Madrid, en el cas de la selecció de sarsueles de Barbieri, passaven quasi més de quaranta anys fins que s'interpretava en el certamen de València. Aquesta dada revela que el certamen no esdevenia en el segle XIX un aparador per a l'estrena d'obres o per a la interpretació de les composicions recents. Clar està que els organitzadors havien de fer un esforç per arranjar les partitures originals i adaptar-les a la plantilla d'una banda, i que també és cert no totes les peces musicals que es componien facilitaven aquesta tasca. Alhora també, la reposició d'obres ja consagrades d'autors estrangers en la major part dels casos, presenta al certamen com un esdeveniment que des d'un punt de vista artístic, s'emmarcaria en eixe corrent musical espanyol del segle XIX que rebutjava les composicions i autors propis per considerar-los de menor prestigi enfront d'obres i autors estrangers. És per això perquè les bandes escollien obres d'aquest tipus per no desprestigiar-se i situar-se a l'altura d'aquest concurs -elecció que no feien quan del que es tractava era de fer concerts o festivals amb una finalitat lúdica-.

Possiblement aquesta siga una de les causes de què el concurs no haja estat vist en el segle XIX com un element procliu a la divulgació musical i sí més com un element d'emulació de bandes i de lluita pel títol. Aquest fenomen explicaria, d'una banda, la

massiva presència en la plaça de bous d'un públic majoritàriament local i fidel seguidor de les seues bandes; i d'altra, l'escàs ressò que el certamen passaria a tenir en els grups d'espectadors que formaven l'*establishment* musical de la València decimonònica.

- El públic del certamen

A l'hora d'estudiar qualsevol esdeveniment musical s'ha de tenir present el públic al qual s'adreça, doncs la música es fa viva quan hi ha espectadors. Més encara, però, ha d'analitzar-se, si aquest és un certamen on participen bandes que arrossegueu una ingent quantitat d'aficionats que sentiran el seu èxit i fracàs com a propis. Així, en aquest apartat esbrinarem quina era la tipologia del públic que acudeix al certamen, les raons que té per a fer-ho i el comportament que exhibeix, perquè tots aquests trets condicionaran el funcionament i el repertori del concurs.

En la primera edició del certamen, la premsa qualificava el públic de "concurrència distingida".¹⁸³ Fixant-nos en què l'espai on es desenvolupava el concurs era un pavelló municipal de la fira, doncs no ens ha d'estranyar que a ell acudiren les personalitats més rellevants del moment i els convidats que el consistori tinguera. De fet, quan en 1887 encara es celebrava el certamen en els pavellons firals de l'Albereda, s'assenyalava la presència d'una gran nombre de gent que es situava als voltants del pavelló des d'on es podien escoltar les bandes. A més a més, les bandes oferien desfilades i serenates una vegada s'havia acabat el concurs, i aleshores tothom podia escoltar-les. L'afluència era tanta que, segons *El Mercantil Valenciano*, les agrupacions trobaven dificultats per moure's en el passacarrer.¹⁸⁴ Qui era, però, el nombrós públic que s'arremolinava al voltant dels pavellons? No pensen que solament hi havia gent de València, perquè en gran nombre eren persones vingudes dels pobles d'on procedien les bandes:

"El público acudió numerosísimo al certamen musical. No solo había mucha gente de nuestra ciudad, sino que se veían bastantes forasteros, que han venido de los pueblos de donde proceden las músicas. Todos se agrupaban alrededor del pabellón para oír mejor, aplaudiendo, después de tocar, a todas las músicas [...]"¹⁸⁵

¹⁸³ *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1886.

¹⁸⁴ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1887.

¹⁸⁵ *Las Provincias*, 29/07/1887.

Celebrant-se únicament dues edicions del certamen, aquest ja s'havia convertit en un dels actes imprescindibles de la Fira de Juliol pel gran nombre de públic que reunia, fet que comportava indirectament guanys per al comerç i atractiu per a la ciutat.¹⁸⁶ Tanmateix, hem de tenir en compte que no tothom compartia aquesta opinió, perquè els hi havia que consideraven els espectadors “multitud rural” de pocs recursos econòmics que, per tant, no gastava diners ni en allotjament ni en queviures, ja que dormien en qualsevol lloc i s'alimentaven d'allò que portaven del poble.¹⁸⁷

Si deixaven diners o no als negocis era un assumpte que competia al comerç, allò cert és que cada any el nombre de públic que acudia al certamen creixia i que, per tant, calia atendre les peticions que indicaven un canvi de lloc i que es van fer efectives en 1888. El trasllat del certamen a la plaça de bous responia, com ja hem esmentat anteriorment, no tant a la millora acústica dels concerts, sinó més bé a l'intent de donar cabuda als espectadors que atreia. Estaríem en aquest sentit, al davant del procés d'ampliació de públic que es produiria a poc a poc al llarg del segle XIX i que es palesava en el major nombre d'espectadors provinents sobretot de les classes populars i treballadores. Lluny quedaven els espais restringits dels pavellons de l'Ajuntament. La plaça de bous, un recinte de gran cabuda, esdevindrà a partir d'ara l'espai adreçat al certamen i al seu públic.

Tanmateix, no hem de pensar en un recinte obert i per consegüent gratuït, perquè durant tot el segle XIX, per accedir-hi caldria pagar una entrada que, tot i que econòmica, restringia el caràcter públic del certamen; més encara quan aquest es desenvolupà durant un bon nombre d'edicions en dues dies diferents. Pagar el transport, l'allotjament i l'entrada al concurs no estaven aleshores a l'abast de tothom. Amb tot, no es registraria una minva en l'afluència de públic a la plaça de bous, precisament per la política d'economia de preus que es portà a terme per part de l'organització. Així, una entrada general costava en 1888 dos reials, les cadires de replà, barreres i contrabarreres, una pesseta i les llotges del primer pis, tres pessetes.¹⁸⁸ En 1894 el preu de l'entrada general es seguia mantenint, encara que el de les llotges augmentà fins a deu pessetes.¹⁸⁹

¹⁸⁶ “El certamen musical y las bandas de los pueblos”, a “La Feria de Julio en Valencia. Su origen, su historia y sus principales festejos”, *Blanco y Azul*, València, 1939, s/p.

¹⁸⁷ *Las Provincias*, 05/08/1894.

¹⁸⁸ *El Mercantil Valenciano*, 21/07/1888.

¹⁸⁹ “Feria de Valencia en 1894. Gran concurso nacional de bandas de música civiles”, *Boletín Musical*, València, núm. 38, 26/07/1894, pp. 277-278, p. 278.

No cal dir que aquesta distribució responia a la perfecció amb aquella que en l'època s'havia adoptat per als teatres, dividits també per trets econòmics en butaques de pati, pis i llotges. Ara bé, el certamen com veurem, distava molt del fet social en què es convertia anar al teatre. El públic no anava al certamen a "aparentar" o exhibir el seu poderiu socioeconòmic -per a aquest objectiu ja tenien el teatre- sinó que la finalitat era animar la seua banda amb la qual havien establert un estret lligam que anava més enllà d'allò artístic. És analitzant el certamen com un espectacle on es reafirma el tret de pertinença a una determinada localitat o part d'aquesta, quan entendrem el tipus públic que hi acudia i el perquè ho feien.

El major nombre d'espectadors -que en 1889 la premsa calculava en unes 10.000 persones- era aquell provinent de fora de València que acompanyava les seues bandes i que de fet no es limitava a escoltar-les en el recinte taurí, sinó que desfilava amb elles pels carrers de València fins que arribaven a la plaça de bous.¹⁹⁰ El desplaçament a la ciutat el feien amb ferrocarril, perquè aquest mitjà de transport, així com permetia el trasllat de les bandes a un baix cost, facilitava també el transport del públic en trens especials que amb motiu de la fira s'establien i que s'omplien en els dies de la contesa musical. Que la ciutat de València tinguera poques agrupacions que la representaren i que, en cas que ho feren, restaven fora de concurs, limitaria aquestes mostres d'entusiasme bandístic i, en conseqüència, l'afluència d'espectadors de la pròpia capital seria escassa.

Aquest fet portà a titllar al públic valencià d'apàtic i refractari a la idea del certamen de bandes, ja que els espectadors que prevalien eren els dels pobles i, per tant deien, només acudien moguts per la contesa musical. Al respecte es trobava a faltar un auditori intel·ligent que valorara les bandes de manera neutral. El fet que el concurs decaiguera en algunes edicions no es devia doncs a la manca de bandes participants que no atreïen el públic, sinó a la manca contínua d'espectadors de la ciutat que atapeïen la plaça de bous quan es tractava de festivals taurins i no ho feien quan eren musicals:

"[...] concédase culpa, y culpa no pequeña, a este pueblo que tanto alardea de filarmónico, y que con su conducta demuestra que gusta más rendir culto a la destreza y arrojo de los émulos de Pepe-Lillo, Cúchares y Cayetano Sanz, que extasiarse con las dulces inspiraciones de los Wagner, Meyerbeer, Weber, Beethoven y otros grandilocuentes

¹⁹⁰ *Las Provincias*, 31/07/1889.

genios que brillan en las cumbres del Parnaso. [...] ¡Y luego decimos que estamos civilizados!”¹⁹¹

En el públic del certamen era doncs obvi que predominara “l’element rural” -com es deia a l’època- de la gent que provenia en la seua majoria dels pobles de les bandes que es presentaven. Es tractava d’un grup tan nombrós que, fins i tot, en els certàmens de músiques militars es trobava a faltar “el numeroso contingente que viene de los pueblos acompañando a las músicas de los mismos que acuden al certamen.”¹⁹² Açò ens indica més clarament que el públic no acudia tant als certàmens amb una finalitat instructiva, sinó que ho feia des d’un punt de vista d’aficionat, però, d’un aficionat totalment entregat a la seua agrupació amb la qual ha establert un lligam perquè el representa com a habitant d’una determinada població. Un aficionat que acudia no a celebrar el triomf de la seua banda, en cas que això ocorreguera, sinó a compartir-lo amb ella perquè d’alguna manera també el sentia com a propi.

Convé assenyalar quin era el gènere d’aquest públic que es suposava en la seua majoria format per homes. El fet que en 1892 es subratlle a la premsa que, juntament amb les bandes, desfilava un nombrós contingent de dones, ens fa pensar que amb anterioritat aquesta presència no havia estat massa estesa.¹⁹³ Així doncs, veiem com el fenomen musical bandístic, tot i ser masculí pel que fa als músics, no presenta aquesta unitat quan es tracta de la seua afició que esdevé mixta. A més a més, dos dels trets obligatoris per acudir al certamen com l’uniforme i l’estandard havien estat, en la seua majoria, cosits per dones. Una altra manera de participació activa que exhibí el públic femení seria allò que la premsa titlla “d’arracades de goig local” i que consistia en prendre part en l’animació del concurs.¹⁹⁴ Que es destaquen aquests tipus de comportaments per part del públic femení estaria en la línia del concepte de la dona com a “àngel de la llar” i, per tant, escassament partícep de la vida pública, que impregnaria l’època decimonònica, però, que en el certamen s’esfumaria. Amb tot, caldria esperar fins a les darreres dècades del segle XX perquè les dones acudiren al certamen en qualitat ja no de meres espectadores sinó d’intèrprets en les seues respectives bandes.

¹⁹¹ “El certamen musical de julio en Valencia”, *Boletín Musical*, València, núm. 62, 30/07/1895, pp. 470-472, p. 470.

¹⁹² *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1891.

¹⁹³ *Las Provincias*, 30/07/1892.

¹⁹⁴ *Las Provincias*, 30/07/1893.

Els certàmens del segle XIX, a l'igual que ocorria en la major part dels espectacles musicals de l'època, es desenvolupaven davant un nodrit públic que no restava al marge de l'actuació sinó que des de ben aviat s'erigia en avaluador de les interpretacions:

“El numeroso gentío que se apiñaba en los alrededores del pabellón, al terminar cada música su cometido prorrumplía en aplausos que eran más o menos nutridos, según que a su entender, pues también el público de constituye en censor, que la labor de las músicas era más o menos esmerada.”¹⁹⁵

El fet que el públic mostrara més èmfasi en unes actuacions que en altres, no era menystingut. Contràriament, l'opinió que de forma espontània expressava, sovint es tenia en compte encara que el veredict final l'adoptara el jurat competent. El públic no va estar mai titllat d'incompetent, sinó que se'l tenia per posseïdor de gran cultura i, fins i tot, d'intuïció musical.¹⁹⁶ Recordem que aquest era el mateix comportament que exhibien els espectadors en el segle XIX i que, encara que es matissaria al llarg de la centúria seguint regles del comportament burgés, obligaria en no poques ocasions a reformular els trets de diferents espectacles, així com la programació i el repertori.

En el certamen de bandes de València aquest fet es palesaria en l'acord a què finalment s'arribà consistent a combinar una obra obligatòria que permetera jutjar el més fàcilment possible les bandes, amb una altra escollida lliurement que també es jutjaria, però, que tindria una finalitat més d'entreteniment per al públic assistent. Finalment allò que primària en els espectadors per tal de jutjar les obres era l'adscripció que tenien a una o una altra banda.

La premsa especialitzada de l'època va titllar de “defecto de la virtualidad de lo bello” aquesta ceguera amb la pròpia agrupació que d'alguna manera impedia valorar adequadament les interpretacions de la resta de bandes. Amb tot, sovint es recurría al dictamen que expressava el públic en la plaça de bous per contradir la resolució que el jurat havia donat. A mesura que el concurs s'estabilitze seran més freqüents les crítiques als avaluadors per considerar-los polititzats i, per tant, injusts, recolzades en bona mesura en allò espontàniament expressat pel públic en la plaça de bous “que pocas veces suele equivocarse en sus fallos.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1887.

¹⁹⁶ *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1888.

¹⁹⁷ PLANELLS, V.: “Protestas contra el jurado”, *Boletín Musical*, València, núm. 38, 30/07/1894, pp. 284-285, p. 284.

Concloent aquest apartat direm que des de ben aviat el públic del certamen de bandes ha estat predominantment dels pobles d'allà on eren les bandes participants. No podem doncs parlar d'uns espectadors neutrals que acudien al concurs a presenciar concerts de qualitat amb afamats repertoris i a jutjar-los segons un criteri artístic, perquè allò que prevalia era la cega afició que el públic tenia per la banda amb què s'identificava la seua localitat. Atenent a aquest apassionament, no hi ha dubte que els dictàmens del jurat eren rebutats en no poques vegades i que, per tant, la polèmica acompanyava cada edició del certamen, més encara quan a aquest es presentaven més d'una banda d'una única població.

- Premis i polèmica: un inextricable lligam

“[...] la sublimidad del arte no debe ni ha debido confundirse jamás con la inmundicia de la política.”¹⁹⁸

L'objectiu que la Comissió de Músiques pretenia amb la posada en marxa d'un certamen musical era el foment de les agrupacions bandístiques, tant de caire militar com aquelles de tipus civil. Per aconseguir que les bandes participaren en ell, animant la competència entre elles i alhora estimulants el seu desenvolupament, res millor que un concurs. L'organització d'un esdeveniment d'aquestes característiques passava per dotar-lo de jurat i per assignar-li un pressupost que fera possible l'entrega de premis de caire econòmic. La quantia d'aquests guardons variava cada edició depenent dels diners amb què l'Ajuntament proveïa el certamen. No només però, hi havia premis en metàl·lic, sinó que també els hi havia en forma de corbatins o plaques commemoratives per a aquelles bandes que tot i participar no aconseguien premi.

Des de 1886 fins a 1893 quan el certamen civil es dividí en tres seccions, n'eren almenys cinc els premis que es podien aconseguir. A partir d'eixa data, per cada secció només recollirien guardons les tres millors bandes. A mesura que el concurs assolía renom i augmentava el nombre d'agrupacions participants, els pressupostos assignats també cresqueren. I així, si en la primera edició de 1886 els premis oscil·laren entre les

¹⁹⁸ CUANSEVOL: “Una carta sobre el mismo tema”, *Boletín Musical*, València, núm. 59, 15/06/1895, p. 447.

1.000 pessetes del primer i les 125 del cinqué, en 1893 el primer premi de la tercera secció -aleshores la més important- arribava a les 3.000 pessetes. Per veure millor aquesta evolució mostrarem una taula on es recullen les quanties amb què la Comissió de Músiques dotà a la totalitat dels premis del certamen de bandes en la seua vessant civil:

GRÀFIC 11 : QUANTIA ECONÒMICA DELS PREMIS DEL CERTAMEN

ANY	QUANTIA
1886	2.000 pessetes
1887	3.750 pessetes
1888	3.900 pessetes
1889	4.150 pessetes
1891	3.250 pessetes
1892	7.000 pessetes
1893	10.500 pessetes
1894	10.500 pessetes
1895	10.250 pessetes
1896	11.750 pessetes
1898	5.750 pessetes

Com podem observar, no serà fins a 1892 quan la quantia econòmica duplique la de l'any anterior. Perquè, per exemple, si en 1891 els diners del primer premi eren 1.500 pessetes; en 1892, n'eren 2.500. La raó podria estar en l'ampli ressó que el certamen assolí en aquestes dades com ho mostra el nombre de bandes participants. La quantia es mantindria al voltant de les 10.000-11.000 pessetes fins que en 1898 es produí una davallada en el pressupost que podem atribuir a la crisi social, política i econòmica que envoltà la Fira de Juliol d'eixe any. El primer premi d'aquesta edició era de 2.000

pessetes, cinc-cents menys que el mateix de 1892. A partir de 1895, però, els segons i tercers premis quedaran vacants, i, per tant, encara que la quantia econòmica fóra de les més elevades -per exemple en 1896 es disposava d'11.750 pessetes- la comissió no la gastarà tota en premis. No pensem doncs que la quantia que apareix en la gràfica reflecteix una part de les despeses, la major podíem dir, que ocasionava el certamen, perquè no tots els diners pressupostats per als premis es gastaven.

L'encarregat en última instància de fer que els premis arribaren a les bandes era l'Ajuntament de València. Doncs bé, és en aquest apartat, el de l'entrega de les diferents quantitats econòmiques, on més crítiques vessà la premsa de l'època. Així, en el *Boletín Musical* de València serà on apareguen els atacs més ferotges al consistori per aquest assumpte. En l'edició de 1892, per exemple, el 31 de desembre les bandes guanyadores del concurs civil i del militar encara no havien percebut cap quantia des que disputaren en juliol el certamen:

“Ya no sabemos cómo calificar la conducta impropia, y a todas luces injustificada de la Junta de Feria, que a pesar de llevar transcurridos cinco meses desde que se celebró el Concurso musical con motivo de las ferias de Julio, todavía no ha satisfecho a las bandas laureadas el premio conquistado en buena lid.”¹⁹⁹

Les raons que s'argüien per explicar aquesta tardança anaven des de la mala administració del consistori fins a una desviació dels guanys del certamen cap a altre tipus de despesa considerada més urgent. En aquest sentit hem de tenir en compte que el concurs proporcionava bons ingressos provinents de les entrades, i escasses despeses per a la Junta de la Fira. Atenent a les esmentades dades no hi havia explicació possible -tret de la desviació de guanys- que explicara el retard en el pagament dels premis.

Aquesta actuació de l'Ajuntament no es tractava d'un fet aïllat, sinó que seria una constant que es denunciaria any rere any i que contribuïa al descrèdit de l'organització i al retraïment de la participació de les bandes. Així, la liquidació que la corporació municipal presentava per a l'assumpte de la fira -on apareixia un excedent de 19.000 pessetes- esdevenia il·lusòria, ja que a finals d'any encara no s'havien entregat els premis. La deixadesa dels organitzadors en l'esmentat assumpte provocà que l'any 1893 es creara una mena de caixa autònoma de l'acció municipal que s'encarregaria de repartir els premis puntualment realitzant per a aquesta finalitat una cerimònia d'entrega

¹⁹⁹ “Noticias Varias”, *Boletín Musical*, València, núm. 6, 31/12/1892, pp. 40-41, p. 40.

de guardons.²⁰⁰ No obstant la mala imatge amb què es revestia el certamen per la manca de serietat en el desembossament dels premis, aquest no serà el fet que més polèmica suscitaria. En aquest cas serien les decisions preses pel jurat a l'hora d'atorgar els premis corresponents a les bandes, allò que més encendria la crítica del moment. Abans, però, d'endinsar-nos en aquest complex apartat cal que ens detinguem en qui formava part del jurat dels successius certàmens.

El fet que el concurs assolira renom en el context musical decimonònic es va deure en part als membres que formaven el jurat i que solien ser afamats compositors com Salvador Giner, Felip Pedrell o José Espí, i directors d'orquestra com José Valls. Normalment la major part dels escollits eren professors del Conservatori de València. No només, però, ens trobarem en el jurat membres destacats del panorama musical decimonònic, sinó que també hi haurà càrrecs polítics de l'Ajuntament. Tanmateix, a partir de 1889 la comissió establí uns criteris per triar les persones que formarien part del tribunal. Seguint el procediment, la Junta de Fira escollia onze vocals i les bandes civils i militars que es presentaren, un cadascuna:

“XII. El nombramiento de Jurados que representen a las Bandas, se efectuará en las Casas Consistoriales el día 29 de julio, a las cuatro de la tarde, bajo la presidencia del Concejal nombrado al efecto. La designación se verificará por los Directores de las Bandas que asistan a dicho acto, o de las personas que legalmente ostenten la representación de las mismas. Cualquiera que sea el número de las Bandas que estén representadas, se procederá a la elección por medio de votación, que comenzará a las cuatro y media en punto. Primero votarán los representantes de las Bandas militares y hecho el escrutinio correspondiente, tendrá lugar la votación de los dos Jurados de las Bandas civiles.

El Presidente proclamará Jurados a los que obtengan mayor número de votos; en caso de empate, decidirá la suerte.

El cargo de Jurado es incompatible con el de Director o individuo de las Bandas y Orfeones que tomen parte en el concurso. La Junta proveerá de los correspondientes nombramientos a los señores elegidos. Las renunciaciones no están provistas.”²⁰¹

En la dècada dels noranta s'afegiran modificacions a aquest reglament. La més important seria la participació de la premsa en l'elecció del jurat. Així, en 1895 estaria format per vuit vocals anomenats per las bandes, un pels diaris locals i un altre pels periòdics professionals de la ciutat. La presidència li corresponia a l'alcalde o al

²⁰⁰ “El certamen musical de julio”, *Boletín Musical*, València, núm. 11, 31/05/1893, pp. 80-81.

²⁰¹ *Programa de la Fira de Juliol del 25 al 31 de juliol de 1889*, Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

membre que la comissió anomenara. El fet que més d'una desena d'homes avaluaren la interpretació de les bandes no garantia la imparcialitat en l'adjudicació dels premis: “¡Señores de la Comisión!... si con estos jurados se puede juzgar a España entera! ¿Para qué tanto ruido para tan pocas nueces? ¿no les parece que con sólo tres, los fueros de la justicia quedarían suficientemente vindicados?”²⁰² Els crítics consideraven que aquests tres membres devien tenir almenys altres tres qualitats com eren la suficiència, l'energia i la imparcialitat. A més a més, suggerien l'elecció d'estrangers aliens a les pressions, sobretot polítiques, que sovint suportava el jurat.

No obstant l'atenció que rebia la tria del tribunal, aquest fou l'organisme que més crítiques comprendria perquè els dictàmens que elaborava no sempre eren ben vists per les bandes participants ni pels seus seguidors. Les primeres desavenències entre l'organització i les bandes, al respecte de les opinions del jurat, de què tenim constància hemerogràfica esdevingueren en 1887, un any després que s'organitzara el certamen. En aquesta ocasió, un grup de músics de les bandes participants elevaren una protesta a l'alcalde de València contra la decisió d'atorgar el segon premi a “La Vella” de Burjassot, ja que aquesta comptava amb un bon nombre de professors contractats pertanyents a les bandes militars que romanien a València. El fet que la plantilla habitual de la banda s'ampliara de cara al certamen, si bé millorava la seua qualitat musical, allunyava l'agrupació dels criteris fixats per a la seua avaluació. Finalment, la protesta no fou admesa perquè allò que la banda de Burjassot al·legava era que efectivament s'havia hagut de buscar un bombista, un saxofonista i baixos perquè no els hi havia. També es deia que alguns músics de la mateixa banda, que alhora eren professors en les músiques militars, els havien ajudat. El seu director proposava realitzar un concert als passejos públics de València perquè es recuperara la “reputación malparada”.²⁰³

En l'edició de 1893 hi hagué una crítica semblant, referida en aquest cas a la banda Primitiva d'Alcoi que participava en la tercera secció i que estigué denunciada per les agrupacions que competien amb ella. La causa de la protesta raïa en el considerable augment de músics que el dia del certamen havia experimentat la plantilla de la banda - de 43 a 56 membres- i en el fet que el director era professor en el conservatori de Madrid i “siendo profesor de éste no nos explicamos por medio de que milagro puede

²⁰² SOLDOMI: “Certamen musical de julio en Valencia: Consumatum est”, *Boletín Musical*, València, núm. 60, 30/06/1895, pp. 454-455, p. 454.

²⁰³ SOLER, F.: “La música de Burjasot. Exposición al alcalde de Valencia”, *Las Provincias*, 02/08/1887.

ser també director de la banda de Alcoy.”²⁰⁴ Finalment la queixa tampoc fou admesa i la banda s'emportaria un segon premi de 1.500 pessetes a petició del jurat, compartint aquest lloc amb “La Primitiva” de Lliria.²⁰⁵

L'afany per guanyar un premi que no només reportara beneficis econòmics sinó també prestigi, duia a moltes bandes a l'esmentada pràctica de contractar a músics foranis; és a dir, que no pertanyien a la plantilla fixa de l'agrupació. Intèrprets que d'altra part eren professionals i suplien sovint les mancances de les més modestes agrupacions. Aquest tipus de contractació afavoria a les bandes que disposaven de major pressupost i xocava amb els objectius primerencs que en 1886 es donaren per al certamen. Entre ells, ser un esperó perquè les agrupacions milloraren la seua qualitat musical, cosa que no s'aconseguia si en vistes a un concurs es contractaven músics professionals.

Denunciar que una banda estava formada per membres aliens a ella es convertí en una pràctica recurrent. Així, en les bases que es dictaren l'any 1889 i que modificaven els anteriors reglaments, es regularà aquest fenomen. En el punt catorze de les esmentades normes s'indicava la prohibició expressa de què les bandes comptaren amb músics externs a elles que s'hagueren afegit després del termini de presentació i que “evidentemente alteran la base normal de las mismas, modificando su organización técnica con el deliberado propósito de conseguir una superioridad artística del momento.”²⁰⁶ És per això perquè a partir d'aquesta data serà obligatori presentar un llistat amb el nom i l'instrument de cada membre que forma la banda. Tot per aconseguir la major netedat a l'hora de jutjar les diferents agrupacions.

Pel que fa als premis concedits pel jurat en les edicions decimonòniques del certamen, aviat destacarien les bandes de Torrent i Lliria que es disputarien els primers llocs de les categories més importants. Vegem de manera general en aquest quadre com es repartiren els guardons en les esmentades edicions:

²⁰⁴ *El Mercantil Valenciano*, 29/07/1893.

²⁰⁵ *El Mercantil Valenciano*, 30/07/1893.

²⁰⁶ *Programa de la Fira de Juliol del 25 al 31 de juliol de 1889*, Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B. Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

GRÀFIC 12: ADJUDICACIÓ DELS PREMIS DEL CERTAMEN

1886	<ol style="list-style-type: none"> 1. Carlet “La Primitiva” 2. Alberic 3. Utiel 4. Algemesí 5. Sagunt “La Lira”
1887	<ol style="list-style-type: none"> 1. Albaida “La Primitiva” 2. Burjassot “La Vella” 3. Vilanova de Castelló 4. Requena 5. Utiel
1888	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lliria “La Primitiva” 2. Aldaia “La Primitiva” 3. Requena 4. Sagunt “La Lira” 5. Castelló de la Plana “La Lira” 6. Catarroja
1889	<ol style="list-style-type: none"> 1. Castelló de la Plana “La Lira” 2. Torrent “Patronat” 3. Torrent “Centre Artístic-Musical” 4. Gandia 5. Burjassot “La Vella” i Aldaia “La Primitiva”
1891	<ol style="list-style-type: none"> 1. Torrent “Centre Artístic-Musical” 2. Bocairent “La Nova” 3. Sagunt “La Lira”

1892	1. Torrent “Centre Artístico-Musical” 2. Vall d’Uxó “Centre Vallense” 3. Torrent “Patronat” 4. Aldaia “La Primitiva”		
1893	PRIMERA SECCIÓ < 28	SEGONA SECCIÓ < 40	TERCERA SECCIÓ > 40
	1. Manises 2. Alaquàs La Primitiva 3. Aldaia “La Nova”	1. Benaguasil Nova 2. Torrent Patronat 3. Benaguasil Primit	1. Torrent Artística 2. Lliria Primitiva 3. Lliria Nova
1894	1. Catarroja Artesana ²⁰⁷ 2. Burjassot C. Catòlic 3. Burjassot Vella	1. Vall d’Uxó 2. Benaguasil Primit 3. Montserrat Nova	1. Lliria Nova 2. Lliria Primitiva 3. Torrent Artística
1895	PRIMERA SECCIÓ > 40	SEGONA SECCIÓ < 40	TERCERA SECCIÓ < 28
Un premi i dos accèssits	1. Lliria Primitiva Lliria Nova (accèssit) -----	1. ----- Benaguasil Primitiva Montcada Unió	1. ----- Poble Nou Patronat -----
1896	1. Lliria Primit i Nova	1. Sagunt “La Lira” Benaguasil Nova	1. Poble Nou Patronat Almassora
Un premi i un accèssit			
1898	1. ----- València “La Lira” València “Veteranos”	1. Villa de La Unión Manises Benaguasil Primitiva	1. Poble Nou Patronat Bunyol “La Lira” Vall d’Uxó
Un premi i dos accèssits			

²⁰⁷ Hem considerat que “La Artesana” és una banda diferent a aquella que va participar en 1888 i que emprava solament el nom de la població. No és estrany que existiren diverses agrupacions funcionant alhora i així ho hem considerat en el cas de Catarroja. El llistat de bandes de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana, apunta que fou en 1928 quan sorgí “La Artesana” de Catarroja funcionant com a única banda del poble fins a 1983 quan es creà la “Unió Musical”. Nosaltres en canvi veiem com en 1894 ja funcionava una agrupació musical amb aquest nom, hereva tal volta d’aquella música de Catarroja.

Convé assenyalar que efectivament les localitats que tenien dues bandes de música, i que a més participaven conjuntament en el certamen, aconseguien els més alts guardons en les diferents seccions on es presentaven. L'afany per ser millor que l'altra agrupació existent al poble podria explicar l'èxit de determinades localitats. Èxit amanit sovint, com veurem, amb interessos polítics. Les manifestes rivalitats locals entre bandes d'un mateix poble serà una constant al llarg de la centenària història del certamen de bandes valencià. Perquè en el cas presentat, guanyar no significava solament quedar per davant d'altres agrupacions que podíem dir-ne "forànies", sinó quedar per davant del màxim rival, l'altra banda del poble. Aquesta competència, ben entesa, desembocava en agrupacions ben preparades que havien invertit en instrumental, directors i professorat en un intent d'emular la rival. Amb tot, la premsa subratlla el fet "grosero y repugnante" que significa no entendre noblement la competència artística. Així, el certamen, per la importància i el prestigi que assolirà en el segle XIX, es convertiria sovint en una mena de teatre on s'escenificarien les rivalitats bandístiques locals, i no sempre de manera artística:

"Que haya lucha, que surja la competencia, que se despierte la emulación, todo esto lo creemos conveniente y hasta necesario, pero mucho cuidado en que se tronquen estos estímulos de progreso en armas para un pugilato indigno que pugna abiertamente con los fines civilizadores y pacíficos del arte. Comprenderán nuestros lectores que no hacemos estas consideraciones a humo de paja."²⁰⁸

Igualment la crítica de l'època posava l'accent en el fet que, quasi en la seua totalitat, les bandes premiades provenien de pobles propers a València: Lliria, Benaguasil, Torrent, Poble Nou... cosa que deien les beneficiava. I ho feia perquè la proximitat amb la ciutat afavoria la trobada amb professors i mestres qualificats que les podien assessorar. El mèrit per tant, per a un tipus de crítica, raïa en aquelles bandes que es presentaven al certamen i que romanien la resta de l'any allunyades dels corrents artístics que es donaven a València, posem pel cas Bocairent, Vall d'Uxó, Requena, Utiel o Alcoi. Tenir en compte la distància des d'on provenien les bandes, així com l'ajuda que podien o no rebre, es pogué convertir en un criteri més del jurat. Així ho expressava *Las Provincias* en 1893:

"[...] *Certamen nacional* en que vienen a resultar premiadas casi todas las bandas tan cercanas a la capital, no sabemos si es desde luego lo más correcto; pero séanos permitido, al menos, calificarlo de poco útil; porque si por algo han de entrar, como frutos de estas

²⁰⁸ "Consideraciones sobre el certamen musical", *El Mercantil Valenciano*, 31/07/1886.

lides, el mérito relativo y el estímulo, lo tienen mucho más las bandas que entre riscos y montañas, o a largas distancias de los aquilatados centros artísticos, se forman; no teniendo la gran facilidad de escuchar las genuinas expresiones de las obras, los refinamientos del gusto, y aún quizá de ser cotidianamente asesoradas por los indiscutibles maestros: cual puede suceder, si de las bandas se trata que se instruyen casi a las paredes de la capital.”²⁰⁹

Amb tot, allò que es continuaria avaluant seria la qualitat musical de les bandes que es presentaven, independentment de si aquestes havien estat assessorades per experts o de si havien estat properes al nucli musical que encarnava València en l'època.

El fet d'aconseguir un premi en el certamen de la Fira de Juliol es revelava com quelcom més que un simple guardó a una interpretació de qualitat. El premi es concebia com un reconeixement a una localitat determinada que havia mostrat el seu bon quefer en el camp musical. Així es percep en la recepció que l'afició preparava en els pobles a les agrupacions guardonades. El moment més important era l'entrada de la banda a la localitat d'origen i la rebuda que les autoritats polítiques i els veïns li feien. La consegüent desfilada triomfal dels músics i el directori anava acompanyada dels premis aconseguits que a manera de corbatins o corones penjaven de la bandera, convertida en símbol d'orgull local. La presència per a l'ocasió de les més altes autoritats del moment com podien ser els representants a Corts del districte o algun diputat pertanyent a la demarcació on es realitzava la recepció, indiquen la importància que en un breu període de temps assolí el certamen i les bandes que a ell acudien. D'igual manera reforçaria aquest tret el fet que no solament les autoritats polítiques, sinó també les religioses, manifestaren el seu orgull pels premis aconseguits. En aquest sentit era freqüent oferir al patró o patrona local el guardó aconseguït.²¹⁰

L'anhel de ser premiat es multiplicava, com hem dit, en aquells pobles que comptaven amb més d'una banda. En aquests casos tot era poc per a aconseguir-ho. I efectivament, aviat el certamen fou considerat més que un concurs artístic, un esdeveniment on els polítics podien fer valer la seua influència a l'hora d'aconseguir premis per a les localitats que representaven. Tanmateix, no hem de creure que l'estreta relació que el concurs semblava tenir amb la política -lligam que d'altra banda

²⁰⁹ *Las Provincias*, 01/08/1893.

²¹⁰ *Las Provincias*, 04/08/1887. El corresponal d'aquest periòdic narra la recepció del poble d'Albaida als músics de la "Primitiva albaidense" amb motiu d'haver aconseguït el primer premi del certamen de 1887 a València. De la mateixa manera, a *El Mercantil Valenciano*, de 04/08/1888 es dóna compte de la recepció que Llíria organitza a la banda "La Primitiva" per també haver aconseguït el primer premi en aquesta edició.

s'estendrà també en el segle XX- ha estat una percepció dels estudiosos del certamen, perquè els crítics contemporanis de l'època ja van al·ludir a aquesta dependència que en la dècada dels noranta del segle XIX semblà estretir-se.

En 1888, dos anys després de la seua inauguració, trobem a *Las Provincias* la primera menció a la influència caciquil en el propi certamen:

“[...] Muchas veces el caciquismo local, que tiene todos los elementos de administración, desde el estanquero hasta el último guarda del campo, posee también una banda especial, naciendo el pugilato entre ambas facciones, padeciendo la bando caído toda clase de vejámenes por parte de la música ministerial, cuya batuta está simbolizada muchas veces por la vara que empuña el alcalde o la influencia que ejerce al cacique de turno.”²¹¹

La denúncia qüestionava la tasca dels jurats del certamen, ja que les seues decisions no sempre semblen d'acord amb allò que les bandes havien interpretat en la plaça de bous. Amb tot, aquesta implicació política pareixia es donava amb major força en aquelles localitats on hi havia dues agrupacions musicals que es presentaven al certamen i que semblava estaven lligades a les diferents faccions polítiques de l'època:

“En Benaguacil, en Liria, en Burjasot y hasta en Torrente, habéis encendido una guerra entre los partidarios de las respectivas bandas: los habéis desunido más de lo que estaban, y... ¡os habéis lucido! ¡Qué tranquilidad *octaviana* la vuestra, eminentes músicos, dignos de aquellos granadinos *ilustres!*”²¹²

El cas de les dues bandes de Lliria sovint es repetirà en el certamen. L'any 1894 era el primer que participaven les dues i l'hora d'atorgar-los els premis esdevenia sovint la polèmica, que en el pitjor dels casos acabava amb baralles de músics. Serà precisament aquesta edició una de les més polèmiques si atenem a les crítiques del *Boletín Musical* de València. El primer premi de la tercera secció de la “Música Nova” de Lliria fou amplament discutit. Per a la premsa, la candidata a portar-se el primer premi era la banda del “Centre Artístic” de Torrent perquè havia realitzat una millor interpretació del repertori. El fet que fóra la “Nova” de Lliria l'agraciada provocava que la resta d'agrupacions insinuara que hi havia alguna cosa més que art en les decisions del jurat. Atés el dictamen del tribunal, la “Banda Primitiva” de l'esmentada localitat col·locà un crespó negre en la seua bandera que passejà per València al so de marxes

²¹¹ *Las Provincias*, 31/07/1888.

²¹² CUANSEVOL: “La última palabra sobre el último certamen musical”, *Boletín Musical*, València, núm. 39, 15/08/1894, pp. 290-291, p. 291.

fúnebres, tot perquè a aquesta agrupació havia proclamat la fi de la seua participació en el certamen.²¹³

El concurs musical quedava així ultratjat per injerències polítiques, compromisos personals o conveniències que semblaven determinar abans de la celebració del certamen quin seria el premi de les bandes. Era per això perquè moltes rebutjaven participar en un esdeveniment on cada vegada es feia més palesa la presència política. Davant d'aquest fet, molts veien com la desaparició del certamen no tardaria en arribar ja que a ell solament concorrien les agrupacions que tenien bons padrins en el jurat, deixant amb açò arraconats els trets artístics de les bandes. A més a més, que en aquesta edició el compositor Salvador Giner defugira ser el president del jurat indicava que ocorria alguna cosa que podia ser incompatible amb la seua integritat.²¹⁴ L'absència d'un membre tan habitual del jurat, sumada a la conversa que s'havia escoltat a individus que formaven part de la junta de la "Música Nova" de Llíria on s'afirmava "que ya tenían en el bolsillo el primer premio, que ya estaba todo arreglado...", semblava confirmar les sospites. Un ardit que anava més enllà quan s'afirmava que fins i tot l'alcalde de la localitat havia anat a casa d'un membre del jurat, el professor Valls, a subornar-lo amb 6.000 reials demanant que li fóra concedit el primer premi.²¹⁵

Com s'observa, les denúncies per falsejament esdeveningueren quotidianes en les darreres edicions dels certàmens de l'època decimonònica, i encara ho seguirien essent en el segle XX. La desconfiança en els dictàmens elaborats pel jurat va ser constant. El fet que allò més comentat fóra el repartiment de premis i les possibles injerències polítiques que comportava el certamen, i no tant les interpretacions que havien efectuat les bandes, palesa fins a quin punt havia arribat el seu declivi. L'objectiu d'assolir una òptima organització en les diferents agrupacions deixà pas a la comprovació de quin polític local tenia més influències a nivell local i, sobretot, provincial.

Quins interessos, però, podien tenir els polítics en què una determinada banda guanyara una edició del certamen? Aquesta pregunta no és baladí, perquè enllaça amb la constant preocupació que els sociòlegs han mostrat en un fenomen que es repeteix sovint i que connecta la política amb la sociabilitat de caire popular. Allò que conclouen

²¹³ "Protestas contra el jurado: De la música primitiva de Liria", *Boletín Musical*, València, núm. 38, 30/07/1894, pp. 284-286, p. 284.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 286. L'anterior cita textual correspon a aquesta mateixa referència.

²¹⁵ CUANSEVOL: "La última palabra sobre el último certamen musical", *Boletín Musical*, València, núm. 39, 15/08/1894, pp. 290-291, p. 291.

molts investigadors és que aquest tipus d'associacionisme ha estat en no poques ocasions instrumentalitzat pels polítics per traure benefici propi.²¹⁶ L'accentuació del fet en el País Valencià i, en concret, en l'ampli ventall d'activitats que desenvolupen les bandes de música, respon a què són aquestes agrupacions aquelles que més mobilitzen tot tipus de gent: músics, socis, directius, públic i simpatitzants. L'esmentada relació no pot entendre's com una conseqüència de les subvencions que els diferents governs donaven a les bandes -aquest ha estat un fenomen que començà a ser habitual a mitjan del segle XX- per tant, s'ha de buscar una altra causa que ben bé es pot trobar en el clientelisme polític propi de l'Espanya de la Restauració.

L'esmentat sistema, que aparentment pacificà la vida política del país, es fonamentava en la manipulació de les eleccions per aconseguir una alternança en el poder dels principals partits polítics. Per fer-ho possible es necessitava de la col·laboració dels cacics, llavors, membres de la comunitat local que no destacaven per la possessió de riquesa, sinó per tenir habilitats per proporcionar-se una clientela fidel amb què obtenir un resultat pactat de bestreta. Tanmateix, no pensem en mesures coercitives o violentes que esmentaren el vot cap a un o un altre candidat; es tractava més bé d'una mena de xarxa d'intercanvi de favors on el cacic esdevenia l'engranatge entre la comunitat local i el poder establert.²¹⁷ Aconseguir una recomanació per a exercir un càrrec municipal menor com el d'agutzil, soterrador o sereno, o obtenir l'exempció del servei militar en podien ser part de les recompenses als votants.

En aquest sentit, les bandes de música i les societats musicals a què pertanyien, vist l'ingent nombre de persones que en el País Valencià mobilitzaren, es convertiren ben aviat en el millor espai perquè els cacics es congratien amb l'ampli nombre de socis i simpatitzants que arrossegaven. Aconseguir per a elles un primer premi en el certamen musical de la Fira de Juliol de València es convertia en la millor garantia per a un futur reconeixement polític. Així, mitjançant el control de les agrupacions bandístiques locals, els cacics intentaven traure beneficis particulars d'un fenomen que assolí gran importància en l'època. Una importància que resultà ser més decisiva en els pobles que en les ciutats, ja que la llei electoral d'aquest període, primava les

²¹⁶ SOLÀ, P.: "Asociacionismo en la España periférica: tipología y rasgos dominantes", a MAZA, E. (coord.): *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 89-145, pp. 121-123.

²¹⁷ Cfr. VARELA ORTEGA, J.: *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración: 1875-1900*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

circunscripcions rurals uninominals en detriment dels vots urbans.²¹⁸ El fet que les bandes esdevingueren en l'època decimonònica un fenomen present sobretot en bona part dels pobles més menuts, explicaria en part les acusacions que es vessaven sobre elles com a “tapadores del caciquisme”.

Cap a l'any 1895 es fa notori un declivi en el nombre d'agrupacions participant en el certamen que hom relaciona amb la manca de garantia que tenien aquelles que es presentaven per part del jurat avaluador:

“[...] si la Comisión desatiende las quejas de los que dan vida al Certamen y no ofrece toda seguridad y garantía necesarias, las músicas civiles irán seguramente al retraimiento, ínterin no se las garantice la legalidad más escrupulosa. Preferible es abandonar la palestra y dejar que vengan a luchar cuatro músicas que de antemano conocen el resultado [...]”²¹⁹

Les solucions que es donaren per posar fi a aquesta davallada passaven per realçar l'aspecte artístic del certamen i impedir que es donaren pressions polítiques perquè guanyara una o altra banda. Allò que esdevenia una necessitat era dotar d'imparcialitat al jurat. En aquest sentit s'exigia que els seus membres tingueren ciència, és a dir, amplis coneixements musicals, i honradesa per a no sucumbir a les pressions caciquils. Anomenar al tribunal poc abans del certamen podia garantir que aquest no s'haguera corromput. Així ho expressava un crític del *Boletín Musical*:

“El nombramiento de éstos con solo *veinticuatro* o *veintiocho* horas de anticipación es una cosa acertadísima; si se hubiese de atender a mí, yo los nombraría cinco minutos antes de actuar, y sobre el mismo tablado, de entre los para el caso convocados. Se ganaría con esto mucho terreno y principalmente el que no se les ahogara en el mar proceloso de las recomendaciones, como viene sucediendo todos los años.”²²⁰

Qüestionar la honradesa dels membres del jurat equivalia a posar en dubte la pròpia essència del certamen, alhora que sorgia la desconfiança en el propi Ajuntament de València que era qui organitzava l'esdeveniment. Aquells que criticaren el funcionament del certamen, i sobretot la premsa especialitzada que encoratjaren les crítiques, van ser titllats de poc patriotes pels periòdics generalistes ja que deixaven al descobert els trets més impopulars que el concurs portava aparellat. I açò ocorre quan el

²¹⁸ VARELA ORTEGA, J.: *Los amigos políticos: ..., op. cit.*, p. 509.

²¹⁹ SOLDOMI: “Más sobre el certamen”, *Boletín Musical*, València, núm. 59, 15/06/1895, pp. 446-447, p. 446.

²²⁰ SONATA: “Quisicosas. También sobre el certamen musical”, *Boletín Musical*, València, núm. 65, 15/09/1895, pp. 495-497, p. 497.

certamen s'havia convertit en una mena d'aparador de la ciutat, no solament per a les localitats de la província, sinó també per a aquells indrets de caire nacional i internacional que amb les seues bandes es feien presents en ell. La defensa a aquestes acusacions es realitzava emprant com a argument el fet que, en tot cas, els crítics eren els més patriotes perquè allò que volien era dotar de prestigi un concurs que es corrompia per les martingales caciquils i la deixadesa de l'Ajuntament a l'hora, entre d'altres, de pagar puntualment els premis.²²¹

La minva en el nombre de bandes que anualment es presentaven, indicarien per als crítics l'apatia de moltes d'elles per acudir a un concurs on es deia es coneixien de bestreta les guanyadores. Lluny de què arran de les denúncies el certamen prenguera un nou rumb allunyat de les influències polítiques i centrat en l'art musical, a finals del segle XIX encara la premsa es feia ressò del vici que el dominava i de la pobra organització que any rere any es preparava.

Com veiem doncs, un certamen que en 1886 havia estat concebut per a fomentar l'activitat musical de les bandes, finalitzava la centúria revestit d'un tel de descrèdit motivat pel context polític del moment. El fet que un esdeveniment musical d'aquest caire estiguera, com hem observat, tan estretament lligat a la política d'aleshores mostra la importància que les bandes assoliren no solament en el context musical decimonònic, sinó també en el social i política de l'època.

²²¹ SONATA: "El pago de los premios a las bandas que los merecieron en el último certamen", *Boletín Musical*, València, núm. 67, 15/10/1895, p. 512.

CAPÍTOL 8

BANDES I BÀNDOLS: APROXIMACIÓ AL FENOMEN MUSICAL DE LLÍRIA

“[...] Liria se aparta de lo corriente; el constante contacto con la música, el interés que en el vecindario levanta todo lo que a las Bandas se refiere, ha logrado infundir en el espíritu colectivo un “algo” especial en el que ni ellos mismos han reparado.”

VICTORINO ECHEVARRIA²²²

Vists els trets que caracteritzen el fenomen musical i, en concret, les seues bandes, passarem tot seguit a endinsar-nos en el devindre d'aquestes agrupacions a Lliria.²²³ El fet de triar l'esmentat municipi valencià, rau en el relleu i significació que han assolit les dues bandes existents des del segle XIX. Tant la Música Vella i la Nova en el segle XIX, com la Banda Primitiva i la Unió Musical en el segle XX, han teixit al seu voltant una important xàrcia associativa i han configurat una identitat local des de la seua formació, que arriba fins als nostres dies. Els esmentats trets fan del cas bandístic llerià una mena de laboratori d'experimentació, ja que arran de la seua anàlisi podem

²²² ECHEVARRIA, V.: “Un pueblo y dos bandas”, *Harmonía*, Madrid, gener-juny 1953, pp. 7-8.

²²³ Breument localitzarem Lliria en el context geogràfic del País Valencià. La localitat és el cap d'una comarca, el Camp de Túria, que estén els seus 787 Km² 25 Km al nord-oest de València. Vertebrada al voltant del riu Túria, limita al nord amb l'Alt Palància i el Camp de Morvedre; a l'oest amb Els Serrans; al sud amb la Foia de Bunyol, i a l'est amb L'Horta Nord i L'Horta Oest, la qual cosa ha portat a parlar del Camp de Túria com una comarca de transició que comunica l'expansiu i fèrtil litoral amb l'estancat i abrupte interior. La comarca, doncs, participa de trets d'ambdós espais entre els quals estableix un autèntic pont demogràfic, econòmic i cultural més que una línia de separació. En l'actualitat compta amb prop de 110.000 habitants, dels quals Lliria se n'emporta 20.333. L'extensió d'aquest municipi és de 234'79 Km², una gran superfície que comparteix amb la comarca el mateix tret de ser “transició” entre una zona muntanyosa a l'interior i una altra fèrtil d'horta.

endinsar-nos en l'entramat associatiu i identitari del País Valencià en l'època decimonònica.

Aquest estudi, a més, possibilita confrontar els esquemes teòrics a què venim referint-nos en els anteriors capítols, amb el dia a dia de les bandes a un poble valencià. Sociòlegs com Josepa Cucó, Pilar Luz o Fernando Ros han subratllat en els seus treballs l'originalitat del fenomen musical a Lliria protagonitzat per les bandes de música locals.²²⁴ I ho fan perquè a aquest poble, el fet musical ha anat més enllà de la vessant purament artística, per abastar major grau de complexitat com tot seguit mostrarem.

Al voltant de les bandes han cristal·litzat formes de segmentació més antigues que, en superposar-se, han configurat a la localitat dos bàndols que es diferencien per alguna cosa més que per la música.²²⁵ Peculiaritats geogràfiques i religioses venen a conformar una divisió de Lliria en dues meitats antagoniques.²²⁶ A la població objecte de la nostra anàlisi, per tant, no solament es palesa un ric entramat associatiu teixit al voltant de les bandes de música, sinó que a més, aquest està farcit de rivalitat entre dues meitats locals. Estaríem, però, parlant d'una rivalitat triforme que s'experimentaria en els àmbits artístic, geogràfic i religiós de la població.²²⁷ És aquest tret el que ens permetrà apropar-nos al joc d'identitats que les bandes conformen a Lliria.

Al respecte, no pretenem en aquesta anàlisi realitzar una història merament local que subratlle els aspectes més colpidors del devindre bandístic -en l'apartat que hem dedicat a l'estat de la qüestió ja apareixen els treballs que ho fan- sinó ens permeta aprofundir detalladament en el fenomen general de les bandes de música del País Valencià. Aquests tipus d'estudis ens possibiliten, per tant, a partir d'allò local, entendre millor les transformacions de caire general que es produeixen en l'època decimonònica dintre del camp musical.

El període que hem escollit en aquest capítol per a elaborar l'anàlisi del fenomen musical a Lliria, abasta des de 1882 fins al primer terç del segle XX. El fet que l'estudi

²²⁴ CUCÓ, J., LUZ, P. i ROS, F.: "Las sociedades musicales de Lliria: un caso extremo y paradigmático", a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 87-128.

²²⁵ ADRIÀ, J. J.: "El conflicte de les bandes de música de Lliria", a DE RIQUER i PERMANYER, B. (dir.): *Història Política, Social i Cultural dels Països Catalans. La llarga postguerra, (1939-1960)*, volum 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 282-283, p. 282.

²²⁶ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble semicomunal: el cas de Lliria", *Lauro. Quaderns d'història i societat*, núm. 8, M.I. Ajuntament de Lliria, 1995, pp. 103-134, p. 103.

²²⁷ El terme de "rivalitat triforme" per fer referència al fenomen musical llirià el trobem a: ADRIÀ, J. J.: "El conflicte de les bandes...", *op. cit.*, pp. 282-283.

es centre en les bandes ha motivat l'elecció de la data inicial, ja que el primer document que s'ha trobat on s'evidencia la presència a Lliria d'una mena de banda de música és del 1822. En ell s'al·ludeix a una "Música del Bombo" que ja no dedicaria les seues interpretacions a amenitzar els actes litúrgics que es celebrarien en les esglésies, sinó que eixiria al carrer a participar en serenates, cercaviles o processons.

Hem allargat l'estudi fins al primer terç del segle XX ja que és en aquest període quan les bandes de música local assoleixen un alt grau de formalització pel que respecta al seu funcionament intern, i un elevat grau de formació pel que fa a les seues interpretacions musicals. Les primeres dècades del segle XX es converteixen també en el moment en què les bandes de música l·lirianes eixen de l'àmbit del País Valencià per donar-se a conèixer a elles, i a Lliria a través d'elles, en un context nacional. El fet que l'anàlisi es porte a terme tenint com a referència aquest ampli marc cronològic, ens permetrà elaborar una visió més acurada d'allò que ha estat el devindre de les bandes a Lliria des que sorgiren fins a la seua estabilització.

Som conscients que aquest capítol excedeix els límits cronològics que ens havíem marcat per a la tesi. Amb tot, endinsar-nos en el fenomen musical d'un poble majoritàriament rural, en l'esmentat període, ens facilitarà entendre de quina manera es desenvolupa en aquest tipus d'indret la popularització de les pràctiques culturals, en concret, d'aquelles que coreen l'art musical. Seguint aquesta proposta cronològica, l'esquema del capítol podria dividir-se en dos blocs: un pel que respecta al segle XIX i l'origen del fenomen bandístic i un altre que fa referència a les primeres dècades del segle XX on aquest es consolida.

Dintre del primer període s'abordarà, per tant, la complexa temàtica del sorgiment de les bandes a Lliria i la consegüent divisió local en dues meitats rivals. En la formació d'aquestes agrupacions s'han de tenir en compte de manera preferent dos elements com són: l'Església i l'exèrcit. D'igual manera que ocorria amb la resta de bandes valencianes, aquestes institucions també esdevindran clau de volta en la posada en marxa de les bandes de música a Lliria. I ho faran, sobretot, a partir de les desamortitzacions i dels aquarteraments conseqüència de la Guerra de la Independència i de les guerres carlines.

D'altra part, també es tractaran per si de cas tingueren alguna mena de relació amb les bandes, els nous poders locals sorgits arran del desmantellament de l'Antic Règim. La raó d'aquesta anàlisi ve donada pel fet que en una localitat on el fenomen musical

està present en tots els àmbits de la vida local, no ens ha d'estranyar la seua vinculació amb la política del moment. Si tenim en compte que la major part de l'estudi que realitzem es localitza en el període de la Restauració, no sembla escabellat que els partits del torn, necessitats de clientela, la buscaren entre els membres de les entitats amb una major capacitat de mobilització. Així, ambdues bandes locals es veurien sovint arrossegades a la primera línia política.

L'esmentada vinculació sembla créixer quan estem al davant d'un fenomen que presenta com a tret identificatiu una dual rivalitat. En aquest sentit, serà convenient que en la primera part responguem al perquè i com s'han desenvolupat dues bandes rivals i quines han estat les seues conseqüències en l'àmbit musical, social i identitari en la localitat que analitzem. Serà, però, a la vessant identitària a què dedicarem bona part de l'anàlisi, ja que aquesta ha estat un tret obviat en molts dels estudis dedicats a les bandes. En aquest sentit, subratllarem el fet que les esmentades agrupacions hagen estat capaces de recolzar una identitat local diferenciada entre aquells llirians que pertanyien a la "part de dalt" i aquells altres que ho feien a la "part de baix".

Al segon bloc del capítol, encetat cronològicament en les primeries del segle XX, s'analitzarà com les bandes de música llirianes s'adequen al nou context socioeconòmic i tecnològic que motivà l'aparició de la societat de masses. Així, la música passava a ser un art "culte" i adreçat a uns pocs, per convertir-se en un art popular que més tard esdevindria massiu. El nou públic sorgit arran de les transformacions decimonòniques provocà una remodelació en el repertori, així com en els espais d'interpretació. En aquest sentit, els compositors i el carrer serien els encarregats de fer palesa l'accessibilitat de l'art a tothom. Per tot aquest entramat de relacions entre la música i el context històric on es materialitza, així com per no reduir el cas llirià a una mera il·lustració, emmarcarem aquest fenomen en un procés ampli de múltiples factors que expliquen el seu devindre.

Per últim, centrarem la nostra atenció en el paper que desenvolupen les bandes no ja com a factors de creació d'identitats, sinó com a mecanismes que recolzen la identitat regional. I ho fan mitjançant la interpretació d'un repertori autòcton. El procés de musicalització que sofriren les identitats en el segle XIX -procés on van intervindre l'òpera nacional, la música instrumental nacionalista i les sarsueles regionalistes- propicià la participació de les bandes en ell. Perquè, tant la difusió del repertori a

tothom que portaren a terme, com els viatges realitzats fora de la regió, possibiliten la representació del País Valencià arreu.

ELS PRIMERS PASSOS DE LES BANDES DE MÚSICA

LLIRIANES

Com ja al·ludíem en el capítol sisé, si bé l'època de sorgiment de les bandes sembla consensuada per historiadors i musicòlegs, no ocorre el mateix amb les causes que el provocaren. En aquest apartat, a partir dels eixos citats per la major part d'autors -influència de l'element religiós, existència prèvia d'una banda militar i interès polític-²²⁸ apuntarem quines han estat, al nostre parer, les causes del sorgiment de les bandes llirianes.

Els orígens d'una capella de música a Lliria es remunten al segle XV quan a la vila s'estableix, junt amb l'orgue de l'Església, un conjunt de veus mixtes (tiples, contralts, tenors i baixos) i un grup d'instruments que conformarien la "Música de la Capella".²²⁹ El cronista Domingo Uriel detalla el tipus d'instrumental que en el segle XVI sonaria a Lliria i que tradicionalment ha format part de les capelles: "En el siglo XVI ya "suena" nuevo instrumental: bajón, bajonet, arpa, sacabuig, vihuela y cornetas (blanca, negra, muda y recta)"²³⁰ Tanmateix, si recordem, les cornetes així com el sacabuig eren utilitzats també pels grups de ministrers que existien a les ciutats. A falta de documentació amb què recolzar aquesta hipòtesi, creiem que ben bé podrien existir en aquests segles músics depenents de la municipalitat, i no tant de les institucions eclesiàstiques.

L'any 1822 serà no obstant quan trobem el primer indici de l'existència d'una mena de banda encarregada d'amenitzar diferents actes, la denominada "Música del Bombo". La informació es troba al Llibre de Deliberacions de la Venerable Orde

²²⁸ GALBIS LÓPEZ, V.: "Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social", a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Modernisme a la Guerra Civil, vol. IV, Barcelona, Edicions 62, 1999, pp. 161-205, p. 161.

²²⁹ ARV, "Inventari de Fons Notarials", Apèndix II: Índex Notarials de la província de València, any 1847, B. 11.683, citat a ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música en Lliria*, M.I. Ajuntament de Lliria, 1991, p. 108.

²³⁰ URIEL, D.: "Bosquejo histórico de la música en Lliria, excluyendo los tiempos actuales", *Saitabi*, 20-21, València, 1946, pp. 95-109, p. 100.

Tercera del Carme, existent en l'actualitat a l'arxiu parroquial de l'Església de l'Assumpció de Lliria. En aquest document figura l'acta de la junta que va celebrar-se el 24 de juny de l'any 1822 amb motiu de la festivitat del Carme:

“...3º La fiesta de la Santísima Virgen se celebrará de este modo: En la víspera, puesto ya el sol, será llevada su Santa Imagen desde la casa de su Conservador a la Iglesia con la procesión de costumbre compuesta del Rdo. Clero y todos los Hermanos terceros con velas encendidas y de la Música del bombo. Llegada a la Iglesia se cantará la Salve de estilo por la Música de la Capilla; [...] Por la tarde habrá procesión general por la Plaza y parte de Abajo con música de bombo... Al día siguiente se celebrará Aniversario general por los hermanos difuntos con asistencia de la Música Capilla.”²³¹

Aquest text demostraria l'existència d'un nou tipus d'agrupació musical a Lliria. Una agrupació que ja no tenia com a funció principal amenitzar els actes religiosos dintre dels temples, sinó que eixiria d'ells per donar solemnitat per exemple a processons. El fet que les bandes emprin instruments de vent i percussió possibilita aquesta tasca, com també permetria la realització de concerts, vetllades i cercavil·les d'autoritats civils. I, com s'observa, l'ús de l'esmentat instrumental no es correspon amb aquell que empraven els ministrers; tot i que la funció siga semblant.

Tanmateix, si en 1822 documentalment es constata la presència d'una mena de banda civil a Lliria, anys després un altre document fa palesa l'existència de dues músiques a la localitat i dona a entendre que ambdues estan enfrontades. Es tracta d'un Capítol del Clergat local que diu així:

“El Señor Cura leyó un oficio que a la letra dice así: Gobierno [sic] Civil de los Distritos de Liria y Chelva. En vista de las disensiones habidas entre las Músicas de esta Villa denominadas nueva y vieja, este Ayuntamiento que presido en sesión de 25 de los corrientes ha acordado, que tanto una como otra en las funciones que hacen en la Parroquial Iglesia y Capillas anexas puedan ejecutarlas sin ninguna restricción que la de hacer y abonar parte y porción al Capiscol y Organista como individuos de la Capilla de Músicos canten o no en dichas funciones. Lo que pongo en noticia de V. a los efectos consiguientes, y lo haga saber así a los individuos. Dios guíe a usted muchos años. Liria 30 de Marzo 1848. Vicente García Verdugo. Sr. Cura de la Parroquia de esta Villa.”²³²

²³¹ Llibre de Deliberacions de la Venerable Ordre Tercera del Carme de la Vila de Lliria, full 9 girat (Arxiu Parroquial de l'Assumpció), citat a ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., pp. 162-163.

²³² Libro V de Capítulos del Clero de Liria, full 253 (Arxiu Municipal Lliria, AMLL). Recordem que era freqüent en el segle XIX que les bandes reberen aquest apel·latiu. A mesura però, que les bandes de tipus civil augmenten el seu nombre, el mot passaria a referir-se a les agrupacions de caire militar.

El present testimoni esdevé de gran importància en l'estudi del fenomen musical a Lliria. I així ho han fet palés els autors que fan referència en els seus estudis a aquest fenomen. Dues són les raons per les quals podem titllar aquest document d'altament revelador: En primer lloc mostra, com veiem, l'existència de desavenències entre dues agrupacions que presenten trets semblants. El fet que no hi haja harmonia entre elles ens obligarà a preguntar-nos el perquè. En segon lloc s'evidencien els lligams que encara a mitjan del segle XIX les bandes tenien amb l'Església. Una relació que ja és quasi inexistent en les bandes instal·lades en l'àmbit urbà.

En el cas de Lliria, les agrupacions existents actuaven dintre de l'església parroquial a canvi d'abonar uns diners al cabiscol i l'organista. El text no especifica quines eren les funcions d'aquestes bandes en el temple; amb tot, podien estar relacionades amb els actes que les germandats i les confraries locals portaven a terme. De nou ens trobaríem amb eixa tasca solemnitzadora que se li atribuïa a la música i que, des de mitjan del segle XIX, a Lliria sembla realitzaven les bandes. Recordem sinó, que també la "música del bombo" participava en processons religioses. El fet que el lligam amb la institució eclesiàstica siga un dels trets més importants que caracteritzaria el fenomen musical a Lliria, ens porta a reflexionar al voltant de la importància que l'element religiós tingué en la seua formació.

De mitjan del segle XIX serà també un altre escrit que recull el cronista local Domingo Uriel que al·ludeix al funcionament poc harmoniós de la Música Nova i la Vella al poble:

"El 29 de julio de 1849 se congregaron, bajo la presidencia del señor jefe civil del distrito de Liria, don Vicente García Verdugo, los individuos que fueron de las disueltas músicas que hubo en esta villa, denominadas primitiva y nueva, y comisionados por los componentes de aquéllas con el objeto de tratar y convenirse en las bases en que deben formar reunidos en una nueva corporación de música. que se titulará Música de Liria, donde se aprobaron las bases dichas. En 25 de agosto quedó aprobado el oportuno reglamento. En 13 de septiembre, reunidos en la iglesia del Buen Pastor, y bajo la presidencia de don José Micó, se reunieron en junta general los individuos de la junta directiva, para constituirse en sociedad... Pero tan amantes de la armonía musical, debieron serlo muy poco de la armonía social, pues ya en 1850, a causa de las renunciaciones individuales y deserciones en masa, quedó nuevamente disuelta".²³³

²³³ URIEL, D.: "Bosquejo histórico de la música...", *art. cit.*, p. 106.

En aquest document s'evidencia la voluntat de les autoritats governatives d'unir ambdues agrupacions i la dificultat amb què es trobaren per portar a terme aquest desig: "Se trató de unir a las dos bandas pero en la reunión apagó uno el farol que alumbraba la estancia y terminaron a bofetadas y hubo una nueva mezclanza y división de músicos quedando en la primitiva los que fueren y apellidándose los restantes la música nueva."²³⁴

A més d'aquestes dues bandes poc harmonioses i de la capella de música, Lliria comptava també en el segle XIX amb una banda militar. El testimoni de la seua presència l'aporta un índex notarial de José Alcayde datat l'any 1847 on es fa referència a un "convenio y obligación entre los componentes de la música militar de esta Villa". Aquest document prova com a la Lliria decimonònica es donen cita els factors més rellevants en la formació de les bandes de música: l'existència d'una capella i d'una banda militar. En aquest sentit, allò que hem d'esbrinar és el grau d'implicació de l'Església i l'Exèrcit en la formació de les bandes de caire civil sorgides en el segle XIX a Lliria.

Nogensmenys, existeixen autors que relacionen el sorgiment de dues bandes rurals amb la bipolarització política de la societat que es va viure en el darrer terç del segle XIX. Per a l'estudi que estem realitzant, és important atendre al devindre polític, ja que en moltes ocasions aquest poder ha estat qui ha motivat la creació d'agrupacions musicals per oposició a altres existents. En el cas de Lliria veurem, però, que les desavenències entre les dues bandes locals són anteriors a l'escenificació del bipartidisme que portaren a terme els polítics restauracionistes. Tanmateix, convé que posem en relleu aquest context perquè ben bé observarem com el poder polític d'aleshores utilitzà la mobilització social que arrossegaven les bandes per emprar-la en favor propi.

Segons la major part d'autors consultats, bona part de les bandes valencianes tenen arrels o bé militars, o bé religioses. A Lliria però, no es podria aplicar taxativament aquest esquema perquè en els primers passos de les bandes locals trobem mesclades tant influències militars com altres de tipus religiós. La manera de desfilars, el repertori que s'interpreta i els uniformes, semblen establir una mena de continuïtat entre les "músiques militars" que proliferaren a Lliria durant la Guerra del Francès i que més tard

²³⁴ Fons documental de José Durán Martínez (AMLL), Carpeta número 6, fulls 688-690. El segle XIX encara registraria altres intents d'unificació que, no obstant, no fructificaren, fent palesa una crua rivalitat.

trobem acompanyant els diferents aquarteraments en les guerres carlines. Tanmateix, la influència religiosa no s'ha de menysprear; perquè sembla que fou arran del procés desamortitzador quan, de la mà de dos frares exclaustrats -un franciscà i un trinitari- s'originaren, o si més no, es reforçaren les actuals agrupacions musicals.

A més, les bandes de música reproduiran, ja veurem després de quina manera i perquè, les desavenències religioses que s'evidenciaren a Lliria entre ordres mendicants des del segle XVI. Aquesta hipòtesi queda reforçada per la participació de les bandes de música en les manifestacions religioses de caire més popular com són les processons, i per la seua adscripció manifesta a dues confraries marianes. Confraries que serien hereves d'aquelles ordres mendicants d'antany.

Atenent a aquests trets, els orígens del fenomen musical a Lliria no semblen coincidir amb la classificació general que sovint es dona per esbrnar les causes del sorgiment de les bandes. No ens trobem al davant doncs, d'un fenomen musical sorgit arran de la influència militar, ni tampoc d'unes agrupacions formades per clergues. És la barreja de tots aquests elements la que dona sentit a les bandes de música llirianes, la que fa que el seu estudi siga complex d'abordar, però alhora ric pels àmbits que podem estudiar arran d'un fenomen musical farcit de desavenències.

- Les causes del sorgiment

La Lliria del segle XIX on sorgirà un peculiar fenomen bandístic ha estat descrita per Madoz en aquests termes:

“Lliria tiene 8524 habitantes siendo la más poblada de su partido judicial. Tiene 2106 casas de 1, 2 y 3 pisos, con muy buena disposición interior, unidas unas a otras, sin guardar ninguna simetría. Éstas se distribuyen en cuatro barrios, y éstos en 58 calles y callejuelas, la plaza de la Constitución alberga la casa consistorial. Hay dos escuelas de instrucción primaria a las que concurren 258 alumnos y otras dos de niñas a las que asisten 237 alumnas, ambas están pagadas de fondos públicos. Diferentes maestros imparten enseñanza en casa de los alumnos, y en varias escuelas de niñas se enseña a coser y a bordar...”

Pel que fa a les comunicacions Madoz dirà: “Los caminos son carreteros, y de herradura los que salen de Liria para los diferentes pueblos comarcales; su estado es regular. Hay tres mensajerías diarias para Valencia que retornan en el mismo día que salen, excepto los jueves que descansan.” La indústria i el comerç local també estan

reflexants al seu diccionari en aquests termes: “Liria tiene 9 telares de lienzo casero, 18 fabricantes de esteras y sogas, 5 fábricas de aguardiente, 3 alfarerías, 6 molinos harineros 1 de aceite y 3 confiteros.”²³⁵

Com veiem, la Llúria d'aquest segle no s'allunya massa dels trets que la resta del País Valencià tenia aleshores, tampoc serà cap anomalia si la comparem amb les característiques socioeconòmiques de la resta de l'Estat espanyol. I això perquè a finals del segle XIX Espanya era un país agrari com ho demostra el cens de 1900 on dos terços dels espanyols es dedicaven a tasques agrícoles. L'evolució de les variables demogràfiques en les comarques rurals, les decisions de mobilitat de les famílies que allí vivien, la demanda dels agricultors... determinarien la resta de sectors econòmics. L'agricultura, per tant, es convertia no sols en l'eix del sector agrari, on el seu pes era abrumador, sinó en l'eix de la mateixa economia.²³⁶

A l'igual que la indústria, aquest “eix econòmic” havia viscut a mitjan del segle XIX, en paraules de Ramon Garrabou, la seua “època daurada”²³⁷ que se traduïa en pràctiques intensives de conreus, millores en les tècniques i roturacions, utilització de nous fertilitzants i màquines... que posen en dubte afirmacions com les que titllen la burgesia terratinent de l'època de rendista i dèbil per encapçalar unes reformes agrícoles que ara, amb la industrialització i les noves tecnologies, pareixien més possibles que mai. La intervenció cada vegada més directa de la burgesia terratinent al camp, les grans inversions, i la insistència en promocionar instituts d'ensenyament agrícola confirmen a més, un nou mode de producció capitalista que surt com a conseqüència de la desaparició de l'Antic Règim i que s'accelerà amb els processos desamortitzadors de 1836 i 1855.²³⁸

o L'element religiós

Les desamortitzacions van portar a Llúria la transformació en el mercat agrari, ja que bona part de les anomenades “mans mortes” de les quals eren propietàries diferents

²³⁵ MADOZ, P.: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España*, 1850, citat al Fons documental de José Durán Martínez, carpeta número 4, fulls 370-410 (AMLL).

²³⁶ PAN-MONTOJO, J.: “El atraso económico y la regeneración”, a PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998, p. 264.

²³⁷ GARRABOU, R.: “La crisis agraria española de finales del siglo XIX: Una etapa del desarrollo del capitalismo”, a GARRABOU, R. i SANZ, J.(eds.): *Historia agraria de la España contemporánea*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1985, p. 478

²³⁸ *Ibidem*, p. 476.

institucions eclesiàstiques i municipals, foren confiscades per vendre-les en pública subhasta. La música, com ja esmentàvem en el primer capítol, patiria també les conseqüències d'aquests processos ja que es trobava lligada a la institució religiosa de l'època.

En els decrets de Mendizábal de 1835 i 1836 serà on la desamortització eclesiàstica assolisca forma definitiva, una forma que ja va assajar-se durant la curta experiència liberal del trienni. En canvi, en aquesta època, ja no afectaria només als béns del clero regular, sinó també als del secular. Un doble objectiu es deixava veure en les mesures que es portaren a terme: d'una banda es volia posar en funcionament un esquema de relacions socioeconòmiques que donaren pas a un liberalisme econòmic seriós; i d'altra, alleugerir la crisi econòmica que patia l'erari públic.

Pel que respecta al cas concret de Lliria, fou sobretot durant els anys del Trienni Liberal (1820-1823) quan les terres que posseïa el clergat regular foren confiscades i venudes en pública subhasta. Per ordre del 25 d'octubre de 1820 es decretà la supressió de tots els monestiris i convents de les ordes monacals que passaren al crèdit públic amb consideració de béns nacionals i, per tant, amb el dret de ser venuts en públiques subhastes. Aquests eren: els jerònims de Sant Miquel dels Reis de València (la Masia de l'Espinar), els cartoixans d'Ara Christi del Puig de Santa Maria (la Masia del Carril), i els trinitaris calçats del convent del Remei de Lliria (el Mas del Frare). Totes aquestes terres doncs, foren venudes, així com altres propietats rústiques i urbanes que posseïen la cartoixa de Portaceli i el convent del Remei.²³⁹ Al nucli urbà de Lliria, però, només hi havia dos convents com assenyala Madoz:

“En Liria hay dos conventos. El de religiosos franciscanos, orden de San Pedro de Alcántara se fundó en 1573 hacia el extremo norte de la villa, en cuyo edificio se halla instalado el Hospital de Caridad, y su iglesia sirve en sí de segunda parroquia a causa de oír misa en ella la mitad del vecindario por su situación. El otro convento de Trinitarios calzados se halla fuera del portal de Mura, a la distancia de 200 pasos, su estado es ruinoso; su ruinoso iglesia está dedicada a la Stma. Trinidad.”²⁴⁰

Per entendre el devindre que aquestes dues congregacions tingueren en l'època decimonònica cal que ens remuntem al segle XVI quan una comunitat de franciscans alcantarins descalços i una altra de trinitaris calçats s'establiren en la font de Sant

²³⁹ ROSALÉN, F.: “Les desamortitzacions del segle XIX a Lliria”, *Lauro. Revista d'història i societat*, núm. 2, 1986, pp. 83-117, pp. 91-92.

²⁴⁰ MADOZ, P.: *Diccionario geográfico, estadístico...*, op.cit., citat al fons documental de José Durán Martínez (AMLL), carpeta número 4, fulls 370-410.

Vicent, un paratge on des d'època romana hi havia un santuari, i que distava del centre urbà uns quatre quilòmetres. “Conquerir” aquest centre esdevenia clau per a la supervivència d'unes ordes religioses que feien de l'almoïna l'única forma de subsistència. Així, els franciscans s'assentaren a l'anomenada Part de de Dalt el 1603, i els trinitaris ho farien un segle després a un vell edifici prop de les muralles situat a la part més antiga, a la “part de baix”.²⁴¹

Ambdues actuarien en les seues respectives zones d'influència com a nuclis aglutinadors, i expandirien llur influència per la seua franja. Ambdues a més, s'oposaven entre elles pel mode d'interpretar la pobresa evangèlica. Els franciscans, austers, no permetien la possessió de béns propis. Els trinitaris per contra, sí que en podien tenir. Tot i això, les almoïnes continuaven essent necessàries als convents, per tant calia atraure's “clientela”. Els devots vindrien de la mà de les advocacions marianes de cada orde: la Puríssima per als franciscans, el Remei per als trinitaris.

La posterior desamortització decretada pel ministre Juan de Mendizábal, no va afectar les propietats d'aquestes ordes lliurianes, doncs ja havien estat subhastades. En canvi, sí que ho va fer el decret que el govern del comte de Toreno publicara el 25 de juliol de 1835 mitjançant el qual es procedia a suprimir els convents i monestiris de religiosos amb menys de dotze professors. Les propietats d'aquests convents serien destinades a l'extinció del deute públic. El 12 d'agost de 1835, una circular amb el decret arribava a les autoritats provincials, i els franciscans i trinitaris de Llíria es veieren obligats a abandonar llurs respectius convents.²⁴² Els franciscans, tot i ser una comunitat de més de dotze professors, veient el clima polític -recordem les cremes de convents d'eixe any- optaren per abandonar Llíria el mateix dia 12 d'agost. Els trinitaris ho van fer dues dies després. En aquesta data l'alcalde comunicaria a les autoritats eclesiàstiques de la localitat que les comunitats de franciscans i trinitaris que hi havia a Llíria havien quedat dissoltes per disposicions superiors.²⁴³

Tanmateix, la revolució liberal no va portar aparellada una modificació substancial del repartiment de la terra. La transformació del règim de propietat a conseqüència de l'abolició dels senyorius, la desamortització i demés mesures d'allò que la historiografia ha anomenat “reforma agrària liberal” va mantenir la xicoteta i mitjana explotació

²⁴¹ ROSALÉN, F.: “Sociabilitat i identitat en un poble...”, *art. cit.*, p. 105.

²⁴² ROSALÉN, F.: “Les desamortitzacions del segle...”, *art. cit.*, p. 99.

²⁴³ Capítulo extraordinario del Clero de Liria del 14 de agosto de 1835. Fons documental de José Durán Martínez (AMLL), carpeta número 28, fulls 2632-2633.

camperola de la terra, però, no per aquest motiu deixà de donar-se una modernització de l'economia agrària valenciana per la via de l'agricultura intensiva i de l'especialització en conreus econòmicament rendibles i que podien aprofitar per a l'exportació.²⁴⁴

Com s'observa, les conseqüències socioeconòmiques del procés desamortitzador han estat posades de relleu als nombrosos estudis que s'han realitzat al voltant d'aquest tema, i sempre s'han assenyalat com a factor d'acceleració d'un sistema socioeconòmic liberal que arraconava definitivament el de l'Antic Règim. Ara bé, menys estudiades han estat en canvi, les conseqüències culturals del procés; pocs estudis han mirat sota un prisma cultural un dels fenòmens clau en el segle XIX. En aquest apartat analitzarem la vessant menys destacada de les desamortitzacions, com fou la cultural, i dintre d'ella els efectes que tingueren en l'art musical desenvolupat en els temples. Perquè la pèrdua de les propietats implicà la privació dels mitjans necessaris per al sosteniment de les capelles eclesiàstiques, i així, molts músics hagueren de buscar noves formes de vida. La duresa de la situació es palesaria en una ressenya periodística apareguda a *La Iberia Musical* l'any 1842:

“Hemos visto con el mayor dolor pedir limosna en la puerta de la iglesia de San Luis, al profesor D. Modesto Berbén, organista que fue de la Real Capilla de S.M. Esta situación tan lamentable a que hemos visto reducido a un buen compañero de profesión ha inducido a la redacción (ya se está trabajando con actitud para el efecto) a formar una sociedad de socorros mutuos para aliviar la suerte adversa de los profesores que se encuentren en este caso.[...]”²⁴⁵

²⁴⁴ RUIZ TORRES, P.: “El ascenso de la burguesía, 1833-1890”, a RUIZ TORRES, P. (dir.): *Historia del País Valenciano. Época Contemporánea*, vol. VI, Barcelona, Planeta, 1981, p. 181. “Reforma agraria y y revolución liberal en España”, a GARCÍA SANZ, A. i SANZ FERNÁNDEZ, J. (coords.): *Reformas y políticas agrarias en la historia de España. De la Ilustración al primer franquismo*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Centro de Publicaciones Agrarias, Pesqueras y Alimentarias, 1996, pp. 201-145. “La historiografía de la “cuestión agraria” en España”, a Josep Fontana: *historia y proyecto social*, Crítica: Universitat Pompeu Fabra, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 149-238. D'altres autors també es poden consultar: CALATAYUD, S., MILLÁN, J. i ROMEO, M.C.: *Un capitalismo agrari amb rendistes i camperols, una aproximació a la dinàmica de la societat local al regadiu valencià durant el segle XIX*, Barcelona, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, 1994. *Poderes y legitimidad de la renta en el País Valenciano: las élites agrarias en el siglo XIX*, Madrid, Marcial Pons, 2002. MILLÁN, J.: *Rentistas y campesinos: desarrollo agrario y tradicionalismo político en el sur del País Valenciano: 1680-1840*, Alacant, Instituto Juan Gil Albert, 1984. *La herencia política de la Revolución liberal en la sociedad agraria española*, Roma, Ecole Française de Rome, 2000.

PONS, A.: *La desamortització i els seus beneficiaris a les comarques centrals del País Valencià: un procés de canvi de propietat (1855-1867)*, tesi doctoral, Universitat de València, 1987, 2 vols. PUJOL, J. et al.: *El pozo de todos los males*, Barcelona, Crítica, 2001.

²⁴⁵ “Crónica nacional”, *La Iberia Musical*, año 1, 3, Madrid (16-I-1842), p. 12, citat a DÍEZ, M. A.: “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, *Anuario Musical*, 58, CSIC, 2003, pp. 253-277, p. 257.

Un any després, la situació adversa per als centenars de músics que les desamortitzacions havien relegat a l'atur no havia millorat, com així ho reflecteix de nou *La Iberia Musical y Literaria*:

“[...] Infinita correspondencia hemos recibido en estos últimos días, de maestros de capilla y organistas de varias catedrales y colegiatas, en que nos suplican con lágrimas en los ojos que miremos por su situación precaria y miserable, por una existencia que sostienen milagrosamente y porque se ven próximos a bajar al sepulcro sin que el gobierno les eche una mirada de compasión. [...] No olvide el gobierno la suerte de tantos desgraciados artistas que se hallan hoy en día implorando la caridad pública, haga que se les atienda en el pago respectivo de sus asignaciones, y de esta manera podrá alcanzar el renombre de justo y protector de las artes.”²⁴⁶

Pel que respecta a Lliria, en el convent dels trinitaris, així com també en el dels franciscans, hi havia una capella de música que amenitzava les celebracions litúrgiques. Aquesta agrupació musical podia estar formada per un mestre organista i un xicotet cor, o per un grup d'instruments musicals. En l'Arxiu del Regne de València hi ha documents que mostren l'existència als convents de les dues ordes mendicants instal·lades a Lliria d'una “Capilla de Músicos”. L'any 1816, la germandat del Remei celebrà al convent dels trinitaris una festa a la Verge pagant per la “Musicha” (sic) dos lliures. Les principals festivitats del convent dels franciscans també tenien llur corresponent música, i així, al llibre de comptes s'especifica que entre 1822 i 1835 els frares pagaven pels serveis que la Música realitzava en els actes litúrgics i en esdeveniments com el Corpus.²⁴⁷

Com s'observa doncs, l'exclaustració no només comportaria un intent de modelatge de l'estructura agrària d'aleshores, sinó que també deixaria aturats als músics que solemnitzaven els actes litúrgics dels dos convents llirians. Serien dos exclaustrats, el trinitari pare Miquel i el franciscà pare Antoni, aquells que amb la seua experiència ajudaren a fundar -o recolzar els inicis- de les bandes civils que sorgiren a Lliria. Així, el pare Antoni es faria càrrec de la Música Vella i el pare Miquel de la Nova.

Amb certesa sabem que l'anomenat Pare Antoni era el Rvdo. P. Fr. Antonio Albarracín Enguïdanos, un franciscà alcantarí llirià. Aquest frare, a diferència d'altres exclaustrats que van deixar Lliria per anar a les missions, romangué al poble

²⁴⁶ ESPÍN i GUILLÉN, J.: “Estado deplorable de nuestros profesores”, *La Iberia Musical y Literaria*, año II, 1, Madrid, (1-I-1843), p. 4, citat a DÍEZ, M. A.: “Las sociedades musicales en...”, *art. cit.*, pp. 257-258.

²⁴⁷ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, *op. cit.*, pp. 134-135.

incorporant-se en el clergat l'any 1838. Segurament, la seua tasca de creació d'un conjunt musical no començaria de zero, perquè documentada està l'existència de la coneguda com "Música del Bombo" des de 1822. Roberto Martín formula una hipòtesi que per manca documental no pot ser comprovada. Segons assenyala Martín, la tasca del clergue consistiria més bé a reagrupar als músics que havien quedat disseminats com a conseqüència de la guerra civil i l'epidèmia del còlera que patiria la ciutat cap a mitjan del segle XIX.²⁴⁸ La possible reagrupació i també la nova incorporació en l'anomenada "Música Vella" d'aquells que tocaven als convents, pogué evitar la desaparició d'un fenomen que començava a entreveure's en l'època al poble objecte de la nostra anàlisi.²⁴⁹ Allò cert és que, el color blau cel que representa la puresa immaculada de Maria, passaria a estar present des d'aleshores en la bandera i els uniformes dels músics d'aquesta formació.

Pel contrari, seria el color roig, que forma part de la creu dels trinitaris, aquell que romandria als uniformes i bandera de la "Música Nova". Perquè com indica el cronista local Domingo Uriel: "Parece ser que entre los más destacados músicos "nuevos" se significó como gran alentador de los "remedieros" un tal Pare Miquel, así como de los "purisimeros" lo fue el Pare Antoni".²⁵⁰ El pare Miquel encarna al Rvd. P. Fr. Miguel Pérez Cotanda, pertanyent a l'orde dels trinitaris, veí de Lliria i, com el Pare Antoni, exclaustat que no abandonà el poble sinó que ingressà en el clergat local.²⁵¹ La "Música Nova" es vincularia així a la Confraria del Remei. Molts són els exemples d'aquest lligam que podem trobar en el Llibre d'Actes de la susdita Confraria:

"Para asistir a todos los actos de la fiesta a la Música Nueva en 112'50 Ptas. [...]"

También se acordó que tanto en la procesión como en la fiesta como en las del Corpus y S.

Miguel acompañe a la Imagen de la Virgen la referida Banda de Música y si ésta no pudiera

²⁴⁸ La importància que la tradició lliriana concedeix a l'exclaustat pare Antoni en el devindre de la Música Vella -agrupació que posteriorment es coneixerà amb el nom de Banda Primitiva- sovint es posa en entredit. I ho fa perquè la mateixa banda esgrimeix la data de 1819 com la fundacional de la seua banda de música, perquè veuen en la "Música del Bombo" el seu precedent. Tot i que aquesta apareix documentada en 1822, ha estat endarrerida perquè, clar, una banda necessita un període previ de formació que en aquest cas i de manera aleatòria, s'ha establert en tres anys. Ara bé, fins al moment no s'ha presentat cap indici documental que justifique aquest raonament. Per la nostra part tampoc n'hem trobat cap que ens permeta donar-lo per vàlid. A més, si la data de 1819 fóra encertada, o si la "Música del Bombo" efectivament fóra l'arrel de la posterior Música Vella, la figura de l'exclaustat Pare Miquel deixaria de ser vàlida -en 1819 el frare comptava tan sols amb tretze anys- i el procés desamortitzador deixaria de ser un dels factors que explicarien el sorgiment o reforçament de les bandes llirianes.

²⁴⁹ MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria*, Lliria, Banda Primitiva, 1994, p. 16.

²⁵⁰ URIEL, D.: "Bosquejo histórico de la música...", *art. cit.*, p. 108.

²⁵¹ MARTÍ, L.: *Los Trinitarios Calzados en la villa de Liria, o la historia del "Remey" (1586-1987)*, Parroquia Nuestra Señora de la Asunción de Lliria, 1987, pp. 44-45.

hacerlo por tener que presidir en aquellas fiestas, se encarga al presidente de la dicha Música D. Eugenio Santes para buscar otra de fuera.”²⁵²

El document citat palesa, a més, l’antagonisme que ja hem assenyalat entre aquesta banda i la Música Vella. Una agrupació que també estava lligada a l’altra confraria local existent i que sempre havia estat rival de la trinitària. D’aquesta manera la divisió musical es sacralitzava. Com s’observa, les bandes de música i les confraries que sorgiren després de la desaparició dels convents dels franciscans i trinitaris llirians, heretarien la rivalitat que antany tenien les ordes mendicants esmentades.

A la dualitat religioso-musical cal afegir a més l’oposició geogràfica organitzada al voltant de cadascun dels antics convents. Aquesta identificació geogràfica de les “músiques” es prova també pel fet que cadascuna de les agrupacions intentà obrir la seu social a la part geogràfica del poble amb la qual s’identificava. Així, la “Música Vella” va llogar una planta baixa a un carrer del Raval que pertanyia a l’Ajuntament. El lloc disposava de molts espais lliures i amplis que el feien apte per a les tasques que devia realitzar aquesta agrupació. Ara bé, els assajos pareix ser els efectuaven a l’ex-convent dels franciscans.²⁵³

Moltes han estat les investigacions que s’han portat a terme sobre els perquè de l’ocupació dels convents confiscats en l’època desamortitzadora i la seua utilització com espais de lleure. A l’espera que aquestes puguin traure satisfactòries conclusions, sols direm que l’anticlericalisme no es palesava al cas llerià, ja que eren les mateixes agrupacions que ocupaven els convents aquelles que veneraven a una mare de Déu determinada i l’acompanyaven quan eixia de processó. Així que la hipòtesi que assoleix més validesa per a aquest cas concret és la d’una urgent necessitat d’espai i el fet que els convents en tenien de molt ampli. Igualment, a la “part de baix” de la localitat la música que rivalitzava amb la “Vella”, actuava al teatre que hi havia a l’ex-convent trinitari del Remei. Al referir-se a aquest local molts empraven el nom d’“Acadèmia”, tanmateix, com Miguel Alonso diu: “el local es bastante reducido y modesto, por no calificarlo de incapaz, pobre e incómodo, pues en realidad así era.” La seu social de la “Música Nova” es localitzava al número 12 del carrer Rei En Jaume, també territori de la “part de baix”.²⁵⁴

²⁵² MARTÍ, L.: *Los Trinitarios Calzados...*, op. cit., p. 128.

²⁵³ MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del...*, op. cit., pp. 19-20.

²⁵⁴ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., p. 214.

Això no obstant, no hem de creure la història d'una dualitat modèlica, sense cap fissura, on la vinculació a qualsevol dels seus elements: territorial, religiós i societal, implicava quasi automàticament l'adscripció a les dues restants. Les parts del poble estaven en procés de formació i, per tant, la partició no fou clara en un primer moment i encara avui no ho és. Posem sinó un exemple. Com comenta Francesc Rosalén, durant les primeres dècades del segle XX encara existien a Lliria famílies barrejades; famílies que eren partidàries de la Música Nova i de la Cort de Maria o que eren simpatitzants de la Música Vella i de la Confraria del Remei.

Al respecte, un cas mereix consideració per la importància del seu protagonista. Josep M^a Lleó Aparisi, cacic local del Partit Conservador, vivia a l'anomenada "part de baix" i religiosament es considerava remeià, tot i que musicalment estava vinculat a la Música Vella o Primitiva. A principis del segle XX, després que deixara l'alcaldia de Lliria, fou anomenat clavari; és a dir, màxim representant de les festes de la Mare de Déu del Remei. En la processó d'aquell any va voler que la imatge de la "seua Verge" estigués acompanyada per la "seua Música Vella". Però, tot i ser ell una persona d'estesa influència al poble, va rebre una negativa per resposta.²⁵⁵ El fet que la confraria de la Mare de Déu del Remei no autoritzara que cap altra banda que no fos la Música Nova acompanyara en processó la seua imatge, estaria darrere de la negativa expressa a aquest cacic. Aquest exemple ens posa en relleu la cada vegada major visibilitat de les parts rivals i el creixent sentiment de pertinença a un determinat bàndol que exhibien els llirians.

L'element religiós, tot i que va tindre un paper clau no solament en la formació dels músics de les bandes, sinó també en la dualitat existent a Lliria, no explicaria per si mateix la posada en marxa de la prolífica activitat bandística. Atenent als musicòlegs, en el següent apartat ens detindrem en el tret militar que també influiria en la formació i posterior desenvolupament de les bandes civils.

o L'element militar

Només cal fixar-se en la manera de desfilars, en els uniformes o en els temes marcial i patriòtics de bona part del repertori de les bandes civils, per adonar-se de la semblança amb les músiques militars. I perquè aquesta connexió siga possible han de

²⁵⁵ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble...", *art. cit.*, p. 108.

coincidir en el temps almenys dos elements: l'existència d'un grup musical que inicia la seua anadura i la presència de bandes pertanyent als cossos de l'Exèrcit.

A Lliria, aquests dos factors pogueren estar en contacte en l'època decimonònica com tot seguit veurem. En el capítol sisé hem assenyalat la Guerra de la Independència a Espanya com un esdeveniment que propiciaria que es conegueren les bandes de música militars franceses. Unes agrupacions que foren aquelles que més aviat incorporarien moderns instruments de vent i percussió a les seues files. Centrant-nos al poble objecte de la nostra anàlisi, observem com en el període que va des de 1808 fins a l'any 1813 es constata la presència d'aquarteraments napoleònics. La causa rau en l'ocupació a què les tropes franceses sotmeteren la major part de les localitats del Camp de Túria.

La línia que uneix Lliria, Bètera, Albalat i El Puig, assolí importància en la contesa perquè eren aquestes les poblacions que creaven una mena de cordó al voltant de València que resistia al setge francès. Amb tot, en aquestes localitat les guerrilles i les tropes de reialistes foren sotmeses pel general Suchet i s'estableix un contacte directe entre els seus habitants i l'exèrcit francès. El pla que Murat, el lloctinent de Napoleó a Madrid, va establir per reduir València, on s'havien destacat les figures del Palleter i del pare Juan Rico, es veié obstaculitzat per l'exèrcit que organitzà la Junta Suprema. En un d'ells, que defenia l'entrada dels francesos per la meseta castellana és on participaria el regiment de reialistes llirians.²⁵⁶

És difícil establir quin fou el grau de contacte entre els regiments llirians i els francesos, encara que sabem que ambdós es trobaren en la contesa durant l'etapa en què València fou assetjada. Quasi una dècada després sabem que a Lliria existeix una Música del Bombo que obviament devia haver estat formada anys abans. Una agrupació que ja incorpora els instruments que anys abans incloïen els francesos en les seues bandes militars. Aquest podria ser doncs un element que reforçaria la hipòtesi de la influència de les bandes militars en les seues homòlogues civils.

Tanmateix, a més de l'esmentada possible influència francesa, Lliria va tenir-ne una altra que permetria un major contacte entre les dues realitats musicals bandístiques. Estem referint-nos a les guerres carlines que es succeïren a partir de la dècada dels trenta com a conseqüència de la pujada al tron d'Isabel II. Els enfrontaments entre els

²⁵⁶ MARTÍ, L.: *Historia de la Muy Ilustre Ciudad de Liria*, tom II, Sociedad cultural Lliria XXI, 1986, p. 398.

partidaris de què governara la filla de Ferran VII i aquells que ho eren de què assolira el poder el germà del difunt rei: Carles Maria Isidre, es visqueren de manera virulenta al Camp de Túria.

Fixant-nos solament en el devindre de les bandes en aquest període, en un primer moment podem concloure que la incidència del conflicte en elles resultà negativa perquè impedí el seu normal funcionament. El fet que a Lliria -que esdevenia una mena de territori-pont entre la capital i la zona muntanyenca i d'interior de la Serranía- es visqueren de manera directa els enfrontaments entre ambdós bàndols provocà la paral·lització de la seua activitat musical. Les baixes que provocà la guerra i els allistaments de molts dels homes que pertanyien a les diferents agrupacions musicals locals, donen compte del daltbaix que aquestes patiren en l'època.

La resposta en una societat típicament agrària com era la valenciana del primer terç del segle XIX, va donar-se en forma d'un furibund antiliberalisme que faria unir-se els camperols amb els aristòcrates i la intransigent cúspide social que veia desaparèixer els seus privilegis.²⁵⁷ Com diu Manuel Ardit, “amb aquesta guerra -l'indiscutible portagonista de la qual fou el cabdill Cabrera- es trencà definitivament l'aliança del camperolat pobre amb les forces de la revolució liberal.”²⁵⁸

Ara bé, les guerres carlines no s'han d'entendre com una mena de conflicte d'arrel social, ja que les motivacions que conformaren aquesta pugna política són complexes. No correspon en aquesta tesi elaborar una anàlisi amb profunditat d'un fenomen que ha estat amplament estudiat. Allò que s'ha de subratllar és l'heterogeneïtat ideològica que presentava el conflicte. És cert que la major part dels grans propietaris exhibiren un liberalisme que, a poc a poc, anirà moderant els seus postulats. Pel contrari, la resta de la població es movia en un ventall ideològic que anava des dels partidaris del carlisme, fins a liberals passant per aquells que es situaven en el corrent radical del liberalisme al qual criticaven. També trobem altre tipus de gent que no es manifestava partidari de cap de les opcions enfrontades.²⁵⁹

Un dels seus principals escenaris d'aquestes lluites dinàstiques es situaria en les zones muntanyoses del País Valencià com les comarques dels Ports i Serrans, ja que

²⁵⁷ SIMEÓN RIERA, D.: “Carlisme i bandolerisme a la Lliria del segle XIX”, *Lauro, quaderns d'història i societat*, núm. 1, 1984, pp. 137-150, p. 138.

²⁵⁸ ARDIT, M.: *Revolución liberal y revuelta campesina*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 305.

²⁵⁹ Per tanl d'aprofundir en el carlisme cal veure: CANAL, J.: *El carlismo: dos siglos de contrarrevolución en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2000 i MILLÁN, J. (ed.): *Carlismo y contrarrevolución en la España contemporánea*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, 2000.

oferien les millors condicions per a la lluita de guerrilles. En aquest sentit, Xelva i el total de localitats del Camp de Túria, esdevingueren també bàsiques per als cabdills carlins perquè necessitaven mantenir en tot moment les comunicacions amb València i l'Horta.²⁶⁰ Així, Lliria, es convertiria en l'època en una de les majors fonts de subministrament d'homes per a la causa carlina. Importants cabdills i un gran nombre de bandolers originaris del poble posen en relleu el convuls període viscut en aquest cap de comarca.²⁶¹

El 13 d'abril de 1834 es formava un exèrcit ciutadà a Lliria anomenat "Milícia Urbana" creat per la burgesia.²⁶² En un primer moment estaria integrat per persones "d'ordre i propietaris" i tindria com a objectiu defensar-se contra carlistes i bandolers, i fer efectives les lleis dictades pel govern liberal.²⁶³ Aquesta mena d'exèrcit popular actuarà el 29 de març de 1836, data en què els hòmens del general carlí Cabrera prenen Lliria per primera vegada:

"Después de 24 horas de marcha, cayó antes del amanecer del 29 (de marzo) sobre la opulenta Liria situada a la falda de los montes de la Torre y San Miguel. Pertegaz, que era el destinado a apoderarse de Liria, acercose silencioso antes del amanecer, y colocó su gente al lado de una de sus puertas. Aguardó en esta disposición el próximo día, y cuando fueron a abrirlas, se introdujo con los suyos, invadiendo la población, saqueándola y matando a siete nacionales en las calles y nueve en el campo, llevándose 27 prisioneros. Conducidos estos desgraciados a Chiva fueron sometidos a un consejo verbal y fusilados."²⁶⁴

Al sostre del Saló d'Actes de l'Ajuntament de la localitat es poden veure, segons la tradició, els rostres pintats d'aquests guàrdies nacionals afusellats per Cabrera. No va ser, però, aquest l'únic atac dels carlistes a la "rica y laboriosa" Lliria al llarg dels set anys que des de 1833 durà la primera guerra carlina.²⁶⁵

Juntament amb la guerra civil que es desenvolupava prop del poble, Lliria patiria una epidèmia de la "còlera morbo" l'agost de 1834. Aquesta malaltia, originària dels països asiàtics penetrà a Europa en 1830, i per tant a Espanya substituïnt amb

²⁶⁰ ARDIT, M.: *Revolución liberal y revuelta...*, op. cit., p. 305.

²⁶¹ SIMEÓN RIERA, D.: "Carlisme i bandolerisme a...", art. cit., p. 144.

²⁶² Per aprofundir en l'estudi de la "Milícia" cal consultar el llibre de PÉREZ, S.: *Milicia Nacional y Revolución Burguesa: el prototipo madrileño (1808-1874)*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1978.

²⁶³ SIMEÓN RIERA, D.: "Carlisme i bandolerisme a...", art. cit., pp. 144-145.

²⁶⁴ PIRALA, A.: *Historia de la Guerra Civil*, Tom III, p. 121. Transcripció literal parcial de José Durán Martínez (AMLL), Carpeta número 20, full 1.898.

²⁶⁵ SIMEÓN RIERA, D.: "Carlisme i bandolerisme a...", art. cit., p. 146.

virulència altres enfermetats com la febra groga o la pigota.²⁶⁶ Els autors locals que han tractat el tema musical afirmen que el buit d'informació que es produeix en la dècada dels trenta té en aquesta epidèmia que mermà la població, la causa principal. Amadeo Santapau al seu llibre de notes sobre la Banda Primitiva afirmarà, fins i tot, que la còlera morbo derrocà la naixent agrupació que, no obstant, resorgiria amb el títol de Música Vella en 1838.²⁶⁷ No serà, però, fins a una dècada després quan tornem a trobar un document que ens parle d'una banda de música local.

La segona guerra carlina també tingué repercussions a Lliria. Començada l'any 1873 es destacà en ella el general carlí José Santes Murgui, veí de Lliria, que ja havia servit en la primera guerra carlina. Quan aquesta acabà, es refugià a França, i en la nova contesa dirigí una partida. En agost, quan començà la segona guerra dinàstica, també recorregueren els pobles veïns per buscar diners amb els quals finançar les seues campanyes. El 17 de setembre de 1873 fou el dia elegit per fer l'entrada a Lliria. En la facció es trobaven els cabdills Santes, Cucala, Merino i Mir, que ordenaren fer un ban perquè es reuniren els veïns a pagar un tribut. No se'ls va negar res, però foren apallissats l'alcalde, els regidors i moltes dones del poble. Cucala tornaria el 12 d'octubre del mateix any amb uns 200 homes per tornar a apallisar, en aquesta ocasió, els liberals que s'havien refugiat en la zona muntanyosa de La Torreta, tal com conta el cronista José Durán.²⁶⁸

Com s'haurà observat, no és el desenvolupament d'aquests episodis bèl·lics allò que ens interessa destacar en el present apartat. Si hem contat de manera general alguns dels episodis més destacats a la localitat objecte de la nostra anàlisi, ho hem fet amb l'objectiu de subratllat el contacte permanent del poble amb els aquarteraments i regiments que s'implicaren en les conteses esmentades. Per tant, si lluny de les conseqüències socials i econòmiques que tingueren les successives conteses carlines a Lliria, ens centrem en aquelles que palesaren en el camp musical, observarem les clares influències de les bandes militars en les civils de l'època. És a dir, que tot i que durant les guerres no es visquera una situació de normalitat en el fenomen musical que es desenvolupava aleshores, no és pot obviar que el contacte amb regiments militars de tot tipus seria clau en el devindre de les bandes civils. I no ho seria solament a Lliria, sinó

²⁶⁶ CINTERO, J. i ASENSI, F.: "El cólera en Lliria en 1885", *Lauro. Quaderns d'Història i Societat*, núm. 3, 1998, pp. 115- 136, p. 115.

²⁶⁷ SANTAPAU, A.: *Notas sobre el historial de la Banda Primitiva de Liria*, volum 1 "Desde la época fundacional hasta diciembre de 1955", obra inèdita, p. 1.

²⁶⁸ Fons documental José Durán Martínez (AMLL), Carpeta número 1, fulls 19-21.

que, com hem esmentat en anteriors capítols, també ho seria en altres indrets al País Valencià.

Així doncs, podem concloure que durant els cruents períodes bèl·lics que ocorriren a l'època decimonònica, Lliria esdevingué una localitat clau per la seua posició respecte de la capital. És per aquest motiu perquè el contacte amb diferents tipus d'aquarteraments fou quasi quotidià. Sols d'aquesta manera es poden explicar els trets militars que presenten les bandes civils al poble que analitzem.

o L'element polític

Vista la incidència de la desamortització religiosa i dels destacaments militars carlins en l'auge del fenomen musical del País Valencià, i en concret de Lliria, cal que analitzem si, com molts autors afirmen, la política ha influït també en ell d'una o una altra manera. A localitats com Cullera o Sagunt l'existència de les bandes està clarament relacionada amb l'interés de determinats corrents polítics. En aquest apartat estudiarem si ocorre quelcom semblant a Lliria on, de la mateixa manera que en els esmentats pobles, existeixen dues agrupacions musicals enfrontades entre si.

La instrumentalització per part dels diferents corrents ideològics del moment de tot allò que es trobava sota el paraigua d'allò que coneguem com la sociabilitat popular, va fer que les bandes també es veieren immerses en aquest procés. L'interés dels polítics per congraciar-se amb músics, socis, directius i aficionats, palesa fins a quin punt les bandes de música valencianes havien arrelat en la societat d'aleshores. A més a més, l'interés polític mostraria d'igual manera la capacitat de mobilització social que tenien aquestes agrupacions.

En l'actualitat, el lligam entre bandes i poder polític pot explicar-se en clau econòmica, ja que d'eixa relació poden derivar-se subvencions i tractes preferents. Tanmateix, aquesta explicació no seria vàlida si la emprarem per al fenomen musical que esdevé en la Lliria del segle XIX, ja que les seues bandes no rebien cap ajuda per part de les institucions que conformaven el poder polític de l'època. El caràcter d'entitat privada que tenien els abocava a l'autofinançament. Al respecte, una dada resulta altament reveladora: l'any 1945 fou el primer any que l'Ajuntament de Lliria incorporà les bandes als pressupostos municipals. El periòdic *Las Provincias* publicava així la notícia:

“En el próximo presupuesto del municipio -aún pendiente de aprobación- se consigna una subvención de 6.000 pesetas para cada una de las dos bandas locales, lo cual parece que no había ocurrido -pese a hallarnos, como se sabe, en la sede de las bandas campeonas- desde la creación del mundo hasta nuestros días. Pero, en fin, nunca es tarde si la subvención es buena.”²⁶⁹

Abans d'aquesta data sols trobem ajudes puntuals a les bandes per part del consistori, o contractacions per a participar en esdeveniments municipals. Per tant, no sembla apropiat qualificar el lligam que hi havia en el segle XIX entre bandes i poder polític amb l'adjectiu d'econòmic. Cal buscar en aquest sentit altres elements que expliquen millor l'interés d'ambdues realitats -política i musical- per mantenir-se en contacte. L'element que al nostre parer millor explicarà la interconnexió de què parlem és el clientelisme fruit del context sociopolític del moment.

L'últim terç del segle XIX es caracteritzarà per la posada en marxa del sistema restauracionista que precisarà de les estratagemes dels cacics per assegurar en les eleccions el torn polític instaurat. Aquest període, on es viurà una aparent calma social i política, va tenir com a pilar fonamental el caciquisme. Com ja esmentàvem en el capítol seté dedicat al certamen de bandes de València, els cacics no havien de pertànyer necessàriament a les classes més benestants del poble, sinó que havien de tenir habilitats per influir en el gruix de la població. És per això perquè els favors, més que la coacció, van convertir-se en moneda de canvi habitual.²⁷⁰

El cas de Lliria constituirà un exemple més de com funcionava la maquinària caciquil en localitat d'àmbit rural. En aquest engranatge ideat per Cánovas del Castillo, el poble no era més que una titella en mans del “senyoret”-com popularment se'ls coneixia- liberal o conservador del torn. A la població objecte de la nostra anàlisi destacà per part del partit conservador el terratinent José Maria Lleó Aparisi, que fonamentava la seua riquesa en la compra de les terres desamortitzades als frares trinitaris.²⁷¹ Com afirma el cronista José Durán: “Jose M^a Lleó vivía en una casa grande de dos puertas, situada detrás del ayuntamiento, dicen que por el año 1900 cosechaba 300 botas de vino. Era el principal cosechero. El Mas del Frare era suyo.”²⁷² Lleó seria alcalde de la població estudiada en la darrerria del segle XIX i les primeries del XX. Pel

²⁶⁹ *Las Provincias*, 11/12/1945.

²⁷⁰ Cfr. VARELA ORTEGA, J.: *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración: 1875-1900*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

²⁷¹ SIMEÓN RIERA, D.: “Reflexions sobre la ideologia d'una classe dominant: la burgesia terratinent lliriana (1833-1965)”, *Lauro. Quaderns d'història i societat*, Lliria, núm. 6, 1992, pp. 73-81, p. 76.

²⁷² Fons documental José Durán Martínez (AMLL), Carpeta 20, fulls 1861-1863.

que fa al partit liberal, el cacic local era Juan Izquierdo Alcaide. Propietari rural, també assoliria l'alcaldia de Lliria l'any 1898. En 1912 ocupà el càrrec de president de la Diputació de València per després passar a ser Director General de Presons.

No ens resulta difícil imaginar-nos a aquests dos cacics aconseguint vots per als seus respectius partits. Això és perquè el poble, amb escassa formació cultural, veia l'Estat com un recaptador d'impostos o reclutador de xics en edat militar i no distingia ideologies. Allò que es tenia present eren els favors que per adherir-se a un determinat partit obtenia. A Lliria era freqüent agrair el vot amb l'exempció del Servei Militar o amb recomanacions per accedir a llocs de treballs que depenien de la municipalitat. Els vots fidels es buscaven entre els mateixos ocupants de càrrecs administratius, i entre la gent que habitava els barris més perifèrics de la localitat, on vivien els més necessitats i, per tant, els més vulnerables a les pressions dels "senyorets". Ara bé, els espais que més gent reunien eren els casinos on les bandes tenien el local d'assajos i la seua social. La lluita per fer-se amb el control d'aquests espais de sociabilitat esdevenia clau perquè tant els conservadors com els liberals assoliren el poder. Aquells que més promeses feren a les bandes tenien un grapat de vots assegurats.

Resulta obvi que els cacics locals, mitjançant el control de les bandes de música, intentaven traure beneficis particulars.²⁷³ A aquest fet, comú d'altra part en la resta d'agrupacions musicals valencianes, cal afegir un tret característic a Lliria com era que els principals dirigents de les bandes i de les confraries pertanyien a l'elit local i, en molts casos, havien ocupat càrrecs de relleu a l'Ajuntament. És el cas del terratinent i cacic conservador José Maria Lleó que fou clavari de la confraria del Remei i del cacic liberal Juan Izquierdo que en 1903 va ser soci fundador de la Unió Musical de Lliria.²⁷⁴ Ambdós van saber ben bé que la música començava a arrelar a Lliria, ambdós van saber aprofitar-se i satel·litzar aquestes societats per a obtindre beneficis propis.

Vistes les circumstàncies polítiques que acompanyaren el fenomen musical a Lliria, moltes han estat les hipòtesis que s'han fet al voltant de la dualitat bandística com a conseqüència de la confrontació política decimonònica. I cert és que en una època on les adhesions polítiques no estaven protagonitzades per l'adscripció ideològica, sinó més bé pel personalisme exercit pels cacics locals, la pertinença a una o una altra banda podia vindre marcada per una mena de pertinença a una determinada

²⁷³ SIMEÓN RIERA, D.: "Reflexions sobre la ideologia...", *art. cit.*, pp. 74-75.

²⁷⁴ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble...", *art. cit.*, p. 119.

formació política. En el cas de Lliria, on la política sí que va ser determinant en moments puntuals per al fenomen musical, aquesta anàlisi pareix ser resulte més fàcil de fer si tenim en compte que el cacic conservador era afí a la Banda Primitiva o Vella i el cacic liberal ho era a la Música Nova i posteriorment a la Unió Musical.

Nogensmenys, hem de tenir present que, més que la creació de dues bandes oposades, ha estat l'aprofitament allò que ha permès el vincle entre els poders locals i el fenomen musical llirià. Pel fort arrelament que aquest havia assolit en la localitat, els cacics ben bé sabien que la manera d'agrair el vot era procurant-los premis a les bandes que els recolzaren. D'altra part les bandes sabien que prometre el vot a un determinat candidat podia reportar-los beneficis en cas que el seu partit eixira elegit en les eleccions. Al respecte hi ha una anècdota que comenta el cronista local José Durán i que diu així: "Se cuenta de Juan Izquierdo que, diciéndole en cierta ocasión lo poco que había hecho por Liria, contestó que nada más se le había solicitado su influencia para conseguir los premios para las músicas, y que por eso él decía: "voleu música, pues música".²⁷⁵ La influència que des de Lliria li demanaven a qui seria diputat a les Corts pel partit liberal feia referència al guardons del certamen de bandes de València que naixia aleshores, un concurs que com hem comentat en el capítol anterior, esdevindria bàsic perquè les bandes valencianes, entre elles les de l'esmentada població, assoliren prestigi artístic no solament a nivell provincial, sinó també nacional i amb el temps, internacional.

Com s'observa, a Lliria, la formació de dues bandes, així com l'oposició que hi havia entre elles, va estar més que creada pel factor polític, aprofitada per ell. Perquè si els cacics contentaven les agrupacions musicals -i com hem vist, així ho intentaven ferenien assegurada gran part de la simpatia de músics i aficionats. Més encara quan a l'igual que en el turnisme polític, la dualitat es feia present aquesta vegada en forma de bandes i bàndols. Pensar que l'existència de dues bandes es correspon amb la divisió política de l'època que capitanejaven liberals i conservadors, és erroni. La barreja entre diferents elements, tant religiosos com militars que es produeix a Lliria explicarà el sorgiment de les bandes, les seues desavenències i la identitat semicomunal que es desplega al seu voltant.

Tanmateix, si en el segle XIX la rivalitat estava entre la Música Nova i la Primitiva o Vella, a principi del segle XX sorgirà una nova banda que farà que la

²⁷⁵ Fons documental de José Durán Martínez (AMLL), Carpeta número 29, full 2681.

competència passe ara a fer-se evident entre la Banda Primitiva i la Unió Musical. El sorgiment d'aquesta darrera agrupació va ocórrer en 1903 amb motiu de la unió entre els membres de la Música Nova i alguns de la Banda Primitiva. Què havia passat perquè aquestes dues bandes rivals assoliren un pacte d'aquest tipus? Per respondre la pregunta cal atendre a l'estat d'ambdues bandes l·lirianes a finals del segle XIX. Una sola dada ens aprofitarà per fer-nos una idea. L'any 1900 l'alcalde de la localitat, José Maria Lleó, prescindí de la Banda Primitiva i de la Música Nova en les festes patronals de Sant Miquel. La causa raïa en la decadència artística que, en paraules de l'alcalde, estaven patint aquestes agrupacions. Així, en el seu lloc contractaren la banda militar del regiment d'infanteria "Guadalajar" de guarnició a València.²⁷⁶ Els directors de la Nova i la Primitiva van mostrar, lògicament, una disconformitat absoluta amb aquesta decisió, que els humiliava. Al respecte, els directius proposaven que els diners que costava portar a Llíria una banda militar, tot i que aquesta estigués a València, s'invertiren en la contractació de músics foranis que pal·liaren el deteriorament que, certament, patien les agrupacions civils.

Aquest episodi ens obliga a parar compte en el nivell musical que aleshores tenien les bandes. Si ens remetem a les actes de la Música Nova dels darrers anys del segle XIX, en una acta de febrer de 1899 es pot llegir:

"Al propio tiempo y atendiendo al abandono tan general que en la actualidad adolece esta Música, el señor Presidente manifestó también que era de absoluta necesidad exigir el cumplimiento de los músicos que la componen para que en lo sucesivo, estando todos obligados a pasar por las bases que constan el Reglamento que en la actualidad nos rige, o en otro caso por los acuerdos que hagan la mayoría de la música."²⁷⁷

Aquesta transcripció ens és especialment útil perquè d'ella es desprèn que la Música Nova no estava travessant un bon moment musical. Tampoc era un bon moment pel que respecta al seu funcionament intern, no obstant van haver d'obligar els músics a firmar un seguit de deures perquè el bon funcionament de l'agrupació continuara. Els esforços des de la directiva per fer complir les normes i restaurar la quotidianitat a la Música es feren palesos quan el mateix 1899 es va renovar la junta i el president no va voler acceptar el seu càrrec fins que tots els músics no firmaren l'acta de nomenament: "[...] que para obligarse a desempeñar tal cargo, necesita que los individuos pertenecientes a la Música, firmen la presente acta y se obliguen también a pasar por las

²⁷⁶ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., pp. 214-215.

²⁷⁷ Acta de la Música Nova del 27 de febrer de 1899 (AUMLL).

cláusulas que la misma contiene y que luego se dirán.”²⁷⁸ Algunes de les obligacions que havien de contraure els signataris eren: “El músico será expulsado si falta a tres ensayos sin justificación. Además, entregará el uniforme y los instrumentos. 8º.- Se expulsará también por no guardar compostura en el ensayo, o por faltar al respeto o desobedecer al director y/o presidente.”²⁷⁹

Si hi ha un altre element que ens podia explicar, en part, la causa del declivi artístic, eixe és el certamen. Pensem que les bandes es preparaven a consciència quan havien d’acudir a aquest concurs on la seua màxima motivació, com veurem, era guanyar la rival. Tanmateix, en 1896 la Banda Primitiva i la Música Nova compartiren el primer premi, restant competitivitat a la fita, en 1897 i 1899 no es celebrà el concurs, i en 1898 que si es va fer, no acudiren les de Lliria. Així, tenim uns quants anys on l’ànima per preparar-se artísticament per guanyar la rival és inexistent.

Ara bé, tot i l’estat de decadència que vivien les bandes, la desestabilització arribaria de mans de les decisions preses pel poder municipal. Si primerament havia estat desplaçar-les del lloc preminent que tenien en els actes festius locals, en 1901 l’enfrontament vindria motivat pel desallotjament de la Banda Primitiva del local de propietat municipal ubicat al pati de l’església de Sant Francesc, que sense cap mena de contracte d’arrendament gaudia com acadèmia i casino. Aquesta decisió venia motivada per les demandes del seu directori, Francisco de Paula Vives, de què els pagara allò que l’Ajuntament els devia de les actuacions que per ordre consistorial havien estat realitzant-se anys abans.

La indignació cresqué en aquesta agrupació fins al punt de no voler actuar a Lliria mentre durara el mandat de l’aleshores alcalde, José Aragón. Aquesta mesura es va transmetre als rivals de la Música Nova que també volien cobrar allò que l’Ajuntament els devia. Així, deu membres de la Banda Primitiva i catorze de la Música Nova signaren un acord negant-se a tocar a la localitat. Prompte, però, alguns compromissaris de la Primitiva trencaran eixa mena de pacte i sí que actuaren quan el consitori els va requerir. Com comenta Miguel Alonso, la protesta de la Música Nova no es va fer

²⁷⁸ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., p. 211.

²⁷⁹ Aquestes clàusules apareixen en l’acta de presa de possessió del nou president de la Música Nova, Juan de Dios Lapiedra Martínez el 22 de febrer de 1899. Creiem, però, que com que una està enumerada podrien ser part del reglament o dels estatuts de la Música Nova en eixe temps.

esperar, tampoc la reacció d'alguns membres de la Banda Primitiva que ratificaren de nou l'acord -al·ludint fins i tot i si fos necessari, a juntar-se amb ells-.²⁸⁰

Així, l'any 1903 fructificaria una aliança que tenia l'aval del director de la Banda Primitiva, Francisco de Paula Vives, del director de la Música Nova, Juan Collado Calvo i d'altres membres de les respectives juntes directives. L'acta fundacional de la nova banda de música local que dirigiria el que havia estat director de la Banda Primitiva, Francisco de Paula Vives, deia així:

“En la Ciudad de Liria a ocho de octubre de mil novecientos tres, reunidos los señores que al margen se expresan se dio cuenta del dictamen emitido por la Comisión nombrada al efecto, el cual es el siguiente:

1º Que la nueva sociedad se titule Unión Musical y que para su gobierno y efectos legales se rija por el mismo Reglamento que lo efectuaba la Música Nueva, aprobado por la autoridad competente en diecisiete de Diciembre de mil ochocientos noventa y cinco, sustituyendo el nuevo título al anterior. [...]”²⁸¹

L'octubre d'eixe mateix any, el nou director de la Banda Primitiva, Francisco Santapau Juncosa, celebrava la defunció de la Música Nova, que era vista com una derrota causada per la banda que dirigia. Alhora però, anunciava una nova rivalitat entre la recent creada Unió Musical i la Banda Primitiva -rivalitat que s'ha mantés fins als nostres dies- i ho feia en un periòdic valencià de l'època.

“Lliria, 24 octubre 1903

Sr. Director de EL MERCANTIL VALENCIANO.

Muy señor mío: Ruego a usted se sirva dar cabida en las columnas de su ilustrado periódico a las presentes líneas, por lo que le estará sumamente agradecido su seguro servidor. -Francisco Santapau.

Muy señor mío: España y toda Valencia entera saben que en esta ciudad existían desde antiguo dos brillantísimas bandas de música que se disputaban la supremacía, conocidas con los nombres de Primitiva y Nueva respectivamente. Las arenas del círculo taurino han sido no pocas veces teatro de aquellas lides. Las eminencias musicales de esa localidad han premiado con justos elogios y brillantes premios la meritísima labor de tales bandas; el público valenciano ha coronado con entusiásticos aplausos las magistrales interpretaciones de las célebres obras de Wagner, Mascagni y otros clásicos autores; y esas luchas que Valencia presenciaba con indiferencia a largos plazos, se sucedían con muchísima frecuencia en nuestras calles y plazas, hasta el extremo de convertir nuestra ciudad en verdadero campo de Agramante.

²⁸⁰ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., p. 218.

²⁸¹ Acta fundacional de la Unió Musical de Lliria del 8 d'octubre de 1903, (AUMLL), llibre primer, acta primera, pp. 1-4.

Merced a estas luchas, puramente artísticas de las dos referidas bandas, lograron conquistarse justísima reputación entre los aficionados del divino arte; merced a esas luchas lograron ocupar los primeros puestos entre las músicas de la bella región valenciana.

Pues bien, señor director, aquella lucha cesó ya. La música Primitiva, debido a su constancia y laboriosidad, ha conseguido después de tantos años de combate, derrotar a su contrincante; la música Nueva ha desaparecido.

Y la Primitiva, al contemplar la derrota, olvida los todavía frescos laureles que conquistara, echa de menos los aplausos que cosechó y no quiere acordarse de aquellos entusiasmos que despertaran el eco de sus acordes para desplegar su bandera victoriosa y proclamar a los cuatro vientos su triunfo colosal: la desaparición de la música Nueva.

Es verdad que en su vergonzosa derrota han encontrado algunos desertores de nuestro campo, que les han brindado con la Unión Musical; pero tal Unión es un baldón que servirá de epitafio a la losa funeraria que cubre los restos de la música Nueva en esta localidad. [...] ²⁸²

- *Els temps moderns i la seua incidència en el devindre bandístic*

Una vegada comentats els elements que s'entreveuen en la formació de les bandes a Lliria, convé realitzar a mode d'esbós unes pinzellades que presenten el context social i econòmic de la localitat en les darreres dècades del segle XIX. La raó és que serà en aquests temps on les bandes començaran la seua anadura; un camí que es veurà influït per allò que sovint s'anomena *temps moderns*. L'anàlisi esdevé d'importància també, perquè ens permet entendre qui eren els músics que formaven part d'aquestes primerenques agrupacions i a quin sector socio-professional pertanyien. Tot, però, ho hem de portar a terme tenint presents els diferents capítols realitzats on al·ludíem a com s'havia palesat la modernitat social i cultural a nivell nacional i regional. En aquest sentit, Lliria vindria a ser una mena de "micro-reflex" d'aquestes transformacions.

Joan Josep Adrià qualifica la Lliria que va des de mitjan del segle XIX fins a principi del XX com populosa, agrària i conflictiva.²⁸³ Perquè, efectivament, si parlem en termes demogràfics aquesta localitat no s'allunya massa dels trets que la resta del País Valencià tenia aleshores i tampoc esdevé cap anomalia si la comparem amb les

²⁸² *El Mercantil Valenciano*, 28/10/1903.

²⁸³ ADRIÀ, J.J.: *La glòria incerta de l'Estucador: fets, fama, oblit i context històric d'un home d'acció liberal en la Lliria dels segles XIX i XX*, en premsa, 2010. En aquest llibre l'autor dedica un capítol a contextualitzar l'Estucador en la Lliria del segle XIX. Amb aquesta finalitat es realitza una anàlisi econòmica, social i política de l'època que ens ha aprofitat com a referència per a aquest apartat. (Agraïsc a Joan Josep Adrià haver-me deixat aquest capítol, abans que el llibre es publiqui, perquè pugui fer-ne ús en la present tesi.)

característiques socioeconòmiques que presentava l'Espanya de l'època. L'any 1897 el País Valencià comptava amb 1.531.646 habitants i creixia en un índex de 126 front al 120 espanyol. L'any 1900 s'experimenta un modest augment i es compta amb 1.587.583 efectius, passant-ne a ser 1.704.127 en 1910.²⁸⁴ Aquestes dades confirmen que a principi del segle XX esdevé al País Valencià l'anomenada transició demogràfica, l'objectiu de la qual és el creixement zero.

En el municipi de Lliria, aquesta transició no seguiria el ritme ascendent que caracteritzava a la del País Valencià, perquè mentre que en l'últim terç del segle XIX el País creix un 15'7%, Lliria tan sols ho fa un 6% i el Camp de Túria un 13'7%.²⁸⁵ Així es passa de 9.089 habitants en 1887 a 8.167 en 1897. Madoz pareix que explique aquesta davallada per l'escassessa i falta de treball que va haver en eixos anys. Altres autors ho expliquen pels efectes migratoris que l'empobriment portava, i que es reflexen en un augment dels emigrants. En el començament del segle XX la població lliriana augmenta en un modest 1'9% front al 8'4% de la comarca i el 7'4% del País Valencià. Aquesta ralentitzada tendència però, pareixerà recuperar-se en la dècada dels vint quan el cens dona la xifra de 9.557 habitants enfront dels 8.864 del 1900.²⁸⁶

Amb aquestes xifres, Lliria era el poble més gran de la contornada, ja que cap dels pobles del Camp de Túria superaven els 5.000 habitants. El fet d'assolir aquesta importància demogràfica la portaria a ocupar una posició capdavantera en l'estructura territorial administrativa que els governs liberals idearen. Així, Lliria fou elegida en l'època "cap de partit judicial" i en ella es van establir un jutjat de primera instància, una presó, i els seus corresponents funcionaris. La divisió en partits judicials de 1834 seria emprada en l'època d'Isabel II per assignar districtes de representació política i de recaptació fiscal. Atenent a aquestes circumstàncies, des del regnat d'Isabel II i al llarg de tota l'època restauracionista, esdevingué circumscripció electoral per triar un diputat al Congrés de Madrid i un altre a la Diputació Provincial de València.²⁸⁷ Serà doncs, per aquest motiu perquè el fenomen caciquil estarà present en la seua quotidianeïtat -també, com hem vist, en la de les bandes-

²⁸⁴ ÁLVAREZ RUBIO, A.: "La transició demogràfica al País Valencià", a VVAA, *Història Contemporània del País Valencià*, València, Tabarca, 1992, p. 171.

²⁸⁵ JORDÁN, J.M.: *Gent de Lliria. Economia i societat d'un cap comarcal del País Valencià*, València, Conselleria de Benestar Social i Transports, 1979, p. 20.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁸⁷ ADRIÀ, J.J.: *La glòria incerta de l'Estucador: ..., op. cit.*

Pel que fa a l'estructura econòmica, l'agricultura constituïa l'eix econòmic, també ho feia al País Valencià, que a principi del segle XIX, comptava amb un 34'5% de llauradors que afegits al 33'2% de jornalers, donaven un percentatge de població activa agrària major al de la resta de l'Estat espanyol.²⁸⁸ A Lliria concretament, n'era més del 90% la població activa que es dedicava al sector primari.²⁸⁹ Un sector agrari però, que a l'igual que ocorria a la resta del País Valencià, fou capaç de desenvolupar allò que hom anomena via agrària al capitalisme. Amb aquestes dades no ens ha d'estranyar que també fóra elevat el nombre de músics dedicats a diferents tasques agrícoles a les dues bandes locals.

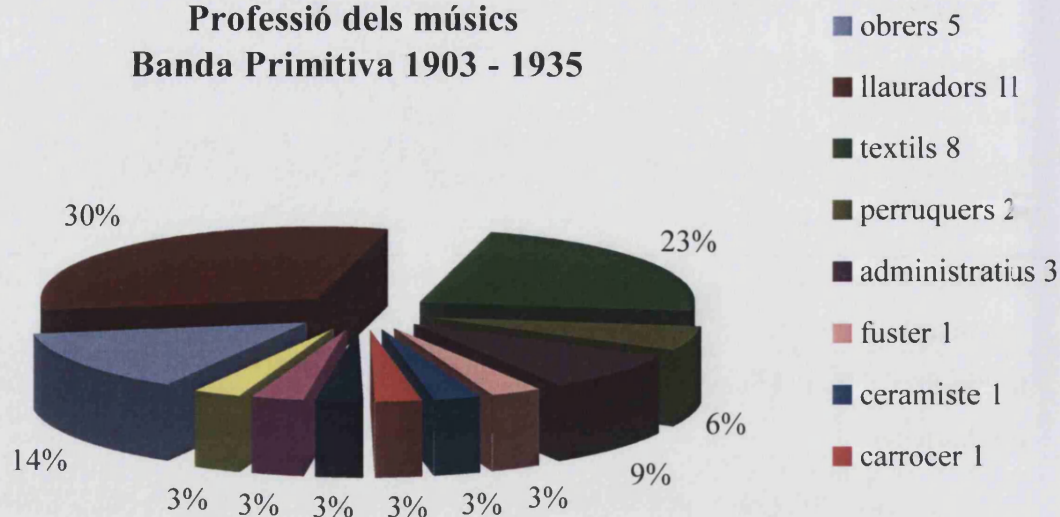
Tanmateix, vegem-ho en una gràfica que ha pogut ser elaborada a partir del *Libro de los Músicos* que Amadeo Santapau realitzara i on es recullen paràmetres com ara edat, professió, instrument i data d'entrada a la Banda Primitiva, de bona part dels músics de l'esmentada agrupació a principi del segle XX. Per a l'elaboració de la gràfica que a continuació mostrem, s'han agafat les dades de la professió dels trenta-cinc músics que entraren a formar part de la susdita banda entre els anys 1903 i 1935. I ho hem fet així perquè volíem que es visualitzara l'ampla quantitat de llauradors -terme que englobaria tant a jornalers com a menuts propietaris de terra- que aleshores compaginaven les seues tasques quotidianes al camp amb el fet de ser músics.²⁹⁰

²⁸⁸ JORDÁN, J.M.: *Gent de Lliria. Economia...*, op. cit., p. 46. A l'hora de parlar de llauradors per al cas llirià, hem de tenir present que, com afirma Joan Josep Adrià, aquests podien presentar diferents trets dintre de la seua classificació socio-professional. Per llaurador entendrem aquells camperols que conreen directament la terra i s'apropien dels seus fruits. No viuen de les rendes i s'embruten les mans. Tampoc viuen essencialment del treball que realitzen per compte d'altres -aquests serien els jornalers-. Poden explotar terres pròpies o no (llogades, a mitges), i l'origen principal dels seus ingressos es la feina que hi fan. La categoria inclou, per tant, des de llauradors benestants que empren jornalers de manera habitual o esporàdica, fins a llauradors humils que han de combinar el treball de les terres que conreen amb els ingressos procedents dels jornals. [ADRIÀ, J.J.: *La glòria incerta de l'Estucador: ...*, op. cit.]

²⁸⁹ JORDÁN, J.M.: *El Camp de Túria*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981, p. 52.

²⁹⁰ Tot i que en aquesta gràfica no es recullen les dades dels músics pertanyents a la banda de la Unió Musical, l'alt percentatge de llauradors que hi havia a Lliria a principi de segle ens fa pensar que aquesta agrupació també en contara amb molts d'ells al seu si.

Professió dels músics Banda Primitiva 1903 - 1935



Si bé és cert que la major part dels músics a què hem atés, es dediquen a tasques agrícoles, no ho és menys que a la Lliria de principi de segle XX comença a haver una quantitat gens menyspreable d'intèrprets pertanyents al sector industrial com el textil, i d'altres a un sector servicis incipient encara com els perruquers o administratius.

Tanmateix, l'economia lliriana d'aleshores no deixa d'estar orientada al camp. I en una època on el mercat es feia cada vegada més competitiu, aquests músics-llauradors havien de fer front a un escenari on l'èxit vindria de la mà de fondes transformacions estructurals encaminades a l'augment de la productivitat. El sector primari, i dintre d'ell l'agricultura, seria el protagonista. La majoria d'autors coincideixen en afirmar que mentre a l'Europa de la segona meitat del segle XIX el fenomen de la industrialització feia trontollar les estructures que tradicionalment havien configurat el món d'aleshores, al País Valencià el tret més característic d'aquest procés, el capitalisme, es desenvoluparia mitjançant una via agrària.²⁹¹

A Lliria els conreus de secà ocupaven aleshores més del 90% de la superfície conreable deixant només 9.000 hectàries per al regadiu.²⁹² El blat era el conreu més estés, però la crisi agrícola del darrer segle XIX obligà a instal·lar un aranzel proteccionista. Amb tot, el camp valencià, va saber aprofitar la conjuntura mercantil favorable i allà on va ser possible es llançà cap a altres productes més especialitzats.

²⁹¹ RUIZ TORRES, P.: "El ascenso de la burguesía, 1833-1890", a RUIZ TORRES, P. (dir.): *Historia del País Valenciano. Época Contemporánea*, vol. VI, Barcelona, Planeta, 1981, p. 33.

²⁹² JORDÁN, J.M.: *El Camp de Túria...*, op. cit., p. 61.

Eixos productes més rendibles fan referència en un primer moment a la vinya que minvaria cap el 1901 com a conseqüència de la plaga fil·loxèrica, a l'olivera, que a causa d'aquesta crisi vitivinícola es recuperaria, i a la garrofera pel que fa al secà.²⁹³ Ara bé, serien els productes de regadiu, i en concret la taronja, els qui protagonitzarien el creixent dinamisme mostrat per l'agricultura del País Valencià al començament del segle XX. Un enlairament producte de la revolució dels transports, de les creixents oportunitats exportadores que se'n derivaven, i també de les inversions de capital que permetien fer competitiu un producte en un mercat tant interior com exterior que es globalitzava. En el cas valencià, aquestes van estar proporcionades per la burgesia agrària convertida en nova classe dominant gràcies a l'abolició del règim senyorial, la desamortització i la desvinculació. Les esmentades inversions portaren al camp valencià tecnologia, adobs i sistema de regs sense els quals hagués estat complicat que es donara allò que es coneix com la via agrària cap al capitalisme.

La segona professió més representada a la gràfica, en la xifra d'un 23%, era la dels treballadors del textil. Com afirma Josep Maria Jordán, només de l'agricultura els llirians de principi de segle XX no hagueren pogut sobreviure. Es dona així peu a parlar del paper de la indústria en el desenvolupament socioeconòmic de l'època. Allí ens trobem una situació mixta on el predomini de l'agricultura està deixant pas, enmig de patents contradiccions, a una creixent presència fabril que modifica a poc a poc tot el marc de relacions laborals i socials. Ara bé, no pensem en un procés d'industrialització com aquell que estava donant-se en altres zones del País, perquè allò que existeix és una xicoteta indústria que es sustenta amb fàbriques on treballa gent de la localitat.²⁹⁴

D'entre els tipus d'indústria, destaca a Lliria el sector textil, la ceràmica i els materials de construcció. Amb tot, hi manca una sòlida estructura productiva per la seua recent creació i per l'escassa demanda a què abasteixen, sent moltes d'elles de tradició familiar i artesanal. Perquè si el Camp de Túria en alguna data va modificar la tradicional configuració agrícola que el caracteritzava, aquesta va ser als anys seixanta.²⁹⁵ Ara bé, les mines de kaolí, la fabricació de forques i bastons en una època on el tipisme es comercialitza, els telers casers, els fusters, carreters, aladrers, les fàbriques de licor i olleria, la de llimonades, els rajolers, els algepsars, la fàbrica de

²⁹³ GARRABOU, R.: *Un fals dilema. Modernitat o endarreriment de l'agricultura valenciana (1850-1900)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, pp. 69-70.

²⁹⁴ JORDÁN, J.M.: *Lliria i la comarca Camp de Túria. Les transformacions econòmiques cap a l'interior del País Valencià*, València, Lindes. Quaderns d'assaig, 1977, p. 22.

²⁹⁵ JORDÁN, J.M.: *Gent de Lliria. Economia...*, op. cit., p. 41.

mocadors de seda, la de sabó, i més tard la de trenats i filats d'espart, la d'oli i alcohol i la de filats de jute i espart de Ríos jugaren, sinó un paper determinant com l'agricultura, sí un secundari que en 1933 permetia a 550 persones llirianes viure de la indústria.²⁹⁶

La transició a la industrialització caracteritzada per la lentitud, és fruit d'un procés que vindrà impel·lit pel desenvolupament agrari que des de mitjan segle XIX s'estava donant, com hem vist, al País Valencià i que es palesa amb l'acumulació de capital agrari, la demanda que comporta aquest creixement, i sobretot les possibilitats de relació amb el sector clau de l'economia valenciana en quant a elaboració de productes alimentaris i begudes, fabricació d'adobs i de maquinària.²⁹⁷ Tots aquests trets ens fan pensar en l'agricultura, no com a un obstacle per a la industrialització, sinó com a una mena d'espenta per a ella. Com afirma Pedro Ruíz, no estem davant d'un "model clàssic" on la revolució industrial modernitza i urbanitza, sinó que ens trobem davant un peculiar desenvolupament del capitalisme que va portar a ruralitzar la ciutat i a impulsar la indústria des d'una agricultura amplemment desenvolupada.²⁹⁸

Al caliu de la lenta i original industrialització valenciana, va sorgir una nova classe social que s'estenia per les ciutats i suportava duríssimes condicions de vida derivades de la seua feina. Jornades de nou i divuit hores, inseguretats, salaris baixíssims, desgast físic, etc. No obstant això, els empresaris recorrien a aquesta explotació perquè tenien poc de capital amb què competir en un ampli mercat que es globalitzava. Les favorables condicions econòmiques de les ciutats del País Valencià, derivades de la localització d'indústries i de l'auge agrícola, van ser motiu tant de l'emigració extraregional com de la d'àrees rurals. Ambdues constituïdes per persones que buscaven eixir de la misèria.

Així, botiguers, rendistes, comerciants, funcionaris, oficials, captaires, camperols, criats, radicals o clericals coexistien a València, convertida en capital rural d'un món agrícola, que durant dècades li aportà un cert regust "provincià". Tanmateix, lentament s'obrí pas una nova ciutat industrial i urbana on sorgien noves formes de relacions i grups socials que deixaven els lligams de solidaritat tan característics de la societat camperola per constituir-ne altres de caire econòmic. Segons Pérez Casado, la desertització del camp i l'expansió urbana s'havia produït de manera espontània i sovint

²⁹⁶ JORDÁN, J.M.: *El Camp de Túria...*, op. cit., p. 62.

²⁹⁷ RUIZ TORRES, P.: "El ascenso de la burguesía...", op. cit., p. 231.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 226.

amb formes dramàtiques per a les poblacions afectades.²⁹⁹ Les desigualtats es feien paleses en una València on la burgesia, que imitava en els seus gusts a la recent enderrocada noblesa, obtenia beneficis, i els jornalers i tots aquells nouvinguts del *hinterland* patien una dura existència motivada per l'explotació laboral a què estaven sotmesos.³⁰⁰

Aquesta divisió social que s'entreveu a la ciutat, no es faria tan evident a la Lliria decimonònica. No s'hem pensar doncs, en una població escindida de manera clara entre dues classes de gent -uns que posseïen la riquesa i altres desposseïts- perquè enmig hi haurà un altre grup de gent que amortiria els enfrontaments entre aquests sectors depenent de les diverses situacions històriques que transcorriren en l'època.³⁰¹ Ara bé, les diferències existien i és per tot aquest procés que comporta l'escena de les desigualtats socials, perquè es parla d'una Lliria conflictiva que en esdeveniments com les guerres carlines ampliaria la seua fractura social.

Els canvis en la demografia i en l'estructura econòmica portarien aparellades transformacions urbanístiques. Si el 1850 encara trobem un poble de sendes i séquies descobertes, cap al 1900 l'estampa canvia. La carretera de Lliria a Xelva es modificaria en la dècada dels seixanta i s'obririen nous carrers al municipi. En 1862 s'estrenà el carrer d'Isabel II on podem trobar moltes cases senyorívoles, i el braç de la carretera cap a Xelva que anava per fora del poble es construiria en 1889 i conformaria l'actual carrer Duc de Lliria. En 1890 s'obriria el carrer Sant Vicent on s'anava a ubicar el casino de la Unió Musical, i en 1903 el carrer Reina Victòria que anava des de la plaça de Partidors fins el convent del Remei, i que conformaria un altre tram de cases burgeses.³⁰² També la plaça Major hauria de canviar d'estètica, realçada pels dos edificis més emblemàtics de la ciutat, l'Ajuntament renaixentista i la barroca església Arxiprestal de l'Assumpció, tenia enmig situada una font amb la imatge de Sant Vicent Ferrer que en 1850 seria substituïda per una font de cinc canelles, mostra d'un nou tipus d'arquitectura civil.³⁰³ Nogensmenys, el més revolucionari arribava en forma de claror per a la nit amb l'enllumenament de gas que s'instal·laria a València en 1844 o l'enllumenament elèctric que aplegaria a Lliria el 1896. També les aigües potables, el

²⁹⁹ PÉREZ, R.: "Camp i ciutat al País Valencià recent", *L'Espill*, 1-2, primavera-estiu, 1979, pp. 37-61, p. 53.

³⁰⁰ RUIZ TORRES, P.: "El ascenso de la burguesía...", *op. cit.*, p. 270.

³⁰¹ ADRIÀ, J.J.: *La glòria incerta de l'Estucador: ..., op. cit.*

³⁰² DURÁN, J.: *Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra*, Ajuntament de Lliria, 1995, p. 29.

³⁰³ *Ibidem*, p. 55.

ferrocarril, el clavegueram, l'empedrat, el telègraf, el tramvia i l'electricitat serien altres tants elements de progrés que es materialitzaven a Lliria.³⁰⁴

Amb la modernitat, es desenvolupa una nova classe mitjana formada per un heterogeni sector de la societat que fonamentalment gira al voltant de l'agricultura. Aquest nou grup pot accedir a un mercat cultural que la bona conjuntura econòmica permet desenvolupar. El temps d'oci a la Lliria de 1900, una ciutat de jornalers i carros, de mercat, de ramats de cabres són munyides a la porta de casa, de quatre trens al dia en cadascuna de les dues línies, de diligències, de venedors ambulants: el granerer, el plater, el palleter, el foguerer, es repartia entre dos casinos d'esplai, dos cafés i dos teatres.³⁰⁵ És aquesta una curiosa dualitat que, com hem vist, respon a la bandística de què parlem. Així, la música conformaria una mena de nucli que permetria aglutinar al seu voltant tots els espais de sociabilitat imaginables en l'època. A més, però, acomplix una funció didàctica entre la gent de Lliria, una escola de música per a tothom, un oci que ensenya.

Pel context històric descrit veiem com la música impregnava la Lliria decimonònica. En concret seria l'activitat bandística desenvolupada aquella que s'acobllaria a les transformacions econòmiques, socials i culturals que els temps moderns esbossaven. Alhora les bandes seran, com tot seguit analitzarem, les encarregades de forjar una identitat lliriana dual que es reproduirà al llarg dels segles posant en relleu la singularitat del seu fenomen musical.

LES BANDES: CLAU DE VOLTA DE LA IDENTITAT LLIRIANA

Molts llirians, en el seu afany per buscar elements que els identifiquen com una comunitat singular, genuïna, diferent d'altres, han vist l'origen del fenomen musical en l'època ibèrica. Tot per la troballa l'any 1934 al Tossal de Sant Miquel del conegut vas de la dansa bisexual datat al S. III a.C. El *Corpus vasorum hispanorum* ens el descriu d'aquesta manera: "L'escena de la dansa està composta per dos flautistes, darrere dels

³⁰⁴ RUIZ TORRES, P.: "El ascenso de la burguesía...", *op. cit.*, p. 271.

³⁰⁵ JORDÁN, J.M.: *Gent de Lliria. Economia...*, *op. cit.*, pp. 46-47.

quals, i enllaçats per les mans, van tres barons i quatre dames; el primer flautista toca la flauta simple i el que el segueix, tal volta una dona, toca la flauta doble”.



Avui els estudiosos encara no s’han posat d’acord en el seu significat, però, això ha bastat perquè molts veges Llíria com el bressol de la música valenciana, ja que des de fa 2.500 anys és la *Ciutat de la música*,³⁰⁶ o com Joan Fuster va dir referint-se als guerrers de la dansa a un llibre de viatges: “són la primera banda de música de Llíria”³⁰⁷; això és res! El primer autor que tenim constància, es remontà fins a l’època ibèrica per realitzar una mena d’història de la música en Llíria, fou el cronista local Domigo Uriel l’any 1946, quasi deu anys després de la famosa troballa arqueològica, en l’article de *Saitabi*: “Bosquejo histórico de la música en Liria, excluyendo los tiempos actuales”.

A partir d’aquest estudi molts han estat els autors que abordant el tema de la música a Llíria, i en un afany per ser el poble bressol de la música valenciana, s’han remontat a l’època dels íbers per justificar l’existència en l’actualitat de dues bandes de música. En un article publicat a *La Semana Gráfica* del 13 d’octubre de 1928, veiem com el tòpic que s’havia creat a partir de la troballa del vas ibèric s’estenia per la resta de territori valencià:

“[...] Liria ha extendido su fama en el mundo no sólo por ser relicario de siglos pasados y maravilla de valenciano paisaje sino por el prestigio musical que le dieron sus dos admirables bandas, verdaderos milagros del alma artística de la región [...]”³⁰⁸

La manida imatge estava creada en el primer terç del segle XX, sols feia falta afirmar-la i mostrar-la a tothom. El tòpic de Llíria com a *Ciutat de la Música* s’instaurà

³⁰⁶ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., p. 31.

³⁰⁷ FUSTER, J.: *El País Valenciano*, Barcelona, Destino, 1962, p. 314.

³⁰⁸ *La Semana Gráfica*, 13/10/1928, al Fons José Durán (AMLL), tom 5, full 98.

de manera pública i oficial en 1965 en forma de cartell a les entrades de la localitat.³⁰⁹ La localitat passava a ser així reconeguda per aquest art que seria l'encarregat de potenciar el particularisme local i de mostrar inequívocament a l'exterior la imatge diferenciada del poble.

Nosaltres no ens arriscarem tant, no girarem la vista als íbers, sols direm que tal volta aquell famós vas amb “dos filarmònics edetans” haja estat una mena de premonició. Cert és que la música ha estat present i ho continua estant a totes les cultures, per tant, música n'ha hagut a Lliria des d'antany. Cert és també que en època medieval i moderna l'influx de l'Església ha dominat el camp musical i les produccions d'aquest tipus anaven principalment encaminades a solemnitzar oficis religiosos. Tanmateix, tot i la preponderància de la funció religiosa de la música, no es poden menysprear les seues actuacions cada vegada més freqüents fora dels temples.

Al poble que hem triat com a cas d'estudi, ben bé es compleix aquesta evolució que traçàvem de manera general per a les bandes civils valencianes. Ara bé, allò que constitueix un tret diferenciador és que l'assentament de bandes de música es faça de manera dual, poc harmoniosa i amb un marcat caràcter identitari. Per poder entendre aquest procés, doncs, hem de recordar que la Lliria del segle XIX havia heretat una divisió local fruit de l'establiment en el nucli urbà de dues ordes mendicants que fins aleshores havien romàs allunyades del centre.

Com ja hem comentat quan explicàvem l'element religiós en la formació de les bandes, tant els franciscans com els trinitaris pugnaven per proporcionar-se fidels i almoines amb què viure. El convent dels franciscans es situaria en l'anomenada “part de dalt”, que comprenia els barris situats al raval de la població; és a dir, els barris perifèrics que començaren a sorgir a partir del segle XVIII. Els trinitaris, per la seua banda, es situaren en la “part de baix” de Lliria que corresponia a la zona més antiga de la localitat amb barris com la Vila Vella, el Pich o l'Aldea Alta.

La divisió geogràfica i religiosa marcaria el fet musical a partir del segle XIX quan les bandes sorgiren. Les desamortitzacions i el consegüent desmantellament dels convents no desmuntà la dualitat existent i així, les confraries de la Cort de Maria i de la Mare de Déu del Remei se'n farien càrrec d'atendre les respectives esglésies dels convents. La implicació de les bandes de música en aquestes meitats locals seria una

³⁰⁹ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*, València, Alfons el Magnànim, 1991, p. 72.

conseqüència més de l'onada exclaustadora de l'època que permeté la vinculació dels membres del clergat regular amb les bandes de música locals. Lliria mostra, per tant, una triple divisió: geogràfica, religiosa i musical.

Està per veure si el tret econòmic en formaria part també, encara que sembla que, d'existir, el seu pes seria mínim comparat amb la resta d'elements que hem assenyalat. Els diferents estrats socials que componien les dues divisions locals, així com l'interclassisme regnant en les pròpies bandes, desestimen aquest tret. El fet a més, que cap meitat es subordine a una corrent política o mostre simpaties per ella -més enllà de congraciarse per traure beneficis- també rebutja el factor polític en la divisió lliriana. Atenent a aquest panorama ens devem preguntar de quina manera es pot crear a una localitat de dues meitats un sentiment unitari de pertinença, una identitat aglutinadora.

- Llirians de la “part de baix” i llirians de la “part de dalt”: una identitat local diferenciada

Per aprofundir en l'anàlisi d'identitats locals internament diferenciades o, com els antropòlegs subratllen, semicomunals, molts han estat els estudis al voltant dels enfrontaments que en Andalusia, per exemple, ocorren entre germandats religioses.³¹⁰ De la mateixa manera és possible estudiar la identitat dual en aquells indrets que compten amb dos clubs de futbol i amb diferents comparses, falles o fogueres.³¹¹ En el cas que ens ocupa estudiarem el procés identitari a partir de les bandes de música que seran aquelles que definitivament en el segle XIX reforçaran la divisió interna -o, si és vol, la semicomunalitat- a Lliria.

El fet que un poble estiga dividit en dues meitats que no atenguen únicament a un tret geogràfic, provoca que cadascun dels habitants es vegi abocats a identificar-se en una d'elles. Així, a mitjan del segle XIX el considerar-se llirià passava a un segon plànol superat per l'adscripció a un determinat “bàndol local”. Aquest fenomen dual de la mateixa manera a tots els membres de cada part, és a dir, no trobem distincions classistes a l'hora de pertànyer a cada meitat. Josepa Cucó, que ha estat qui ha estudiat

³¹⁰ L'estudi que s'ha convertit en l'eix de les investigacions d'aquest fenomen andalús és el de: MORENO, I.: *Las Hermandades Andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*, Universidad de Sevilla, 1974.

³¹¹ Per a aprofundir en les múltiples formes de sociabilitat existents i en la identitat que conformen internament i enfront d'altres cal veure: CUCÓ, J. i PUJADES, J.J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y Sociabilidad en la Península Ibérica*, València, Generalitat Valenciana, 1990.

en un treball de camp la posició socioeconòmica de la gent que en l'actualitat viu al raval i de la que ho fa a la "part de baix", no ha trobat diferències que meresquen tenir una visió, podríem dir-ne, classista, de la semicomunalitat lleriana.³¹²

Cert és però que en el segle XIX, la residència de la burgesia s'establia al casc antic que era on es concentraven els principals carrers del poble i on es desplegava l'activitat comercial a les ciutats. El poblament a Llíria s'havia fet des d'antany en aquesta zona. Per tant, allí residien les famílies més benestants i trobaríem els millors carrers, el mercat, l'Església i l'Ajuntament, centres neuràlgics del dia a dia d'un poble. Doncs bé, aquesta zona era la de la "part de baix", la part on els trinitaris havien estés la seua influència. Aquest fet portava en l'època a dir que la zona de la Música Nova era "la dels rics i la conservadora". Tanmateix, el barri de la Vila Vella i del Pich, que formaven també l'esmentada part del poble, acollien des de ben entrat el segle XX el major nombre de famílies analfabetes.

Pel que respecta a la "part de dalt" que englobaria el raval de la localitat, s'ha de dir que va formar-se com a barri al llarg del segle XVIII. Els franciscans havien tingut en compte a l'hora d'establir-se en el nucli urbà el vot de pobresa extrema que podien complir en aquesta zona perifèrica que passava per ser la "dels pobres". Amb tot, l'augment de la població que s'havia experimentat a Llíria en el segle XVIII, segle que començaria amb 2.000 habitants i acabaria amb quasi 8.000, saturà la "part de baix" de la localitat i la població buscà en el raval noves zones per establir-se.³¹³ El halo de pobresa amb què es revestia aquest barri i que a l'època ben bé reflectien zones com la del Barranquet, no podia estendre's a tota la "part de dalt". Al carrer de Sant Francesc, per exemple, començaren a concentrar-se un bon nombre de dirigents de la classe dominant.

Aquestes desigualtats que existien tant dintre d'una com d'altra part, reforçaran el caràcter interclassista que existeix en aquest fenomen dual. Si tenim en compte aquest tret, podem concloure que Llíria compleix el patró que els antropòlegs dibuixen per a les societats semicomunals al tenir dues meitats on hi ha membres de diferents estrats socials. Un cas semblant és el que Isidoro Moreno retrata per a Andalusia i les

³¹² LUZ, P., ROS, F. i CUCÓ, J.: "Las Sociedades Musicales de Llíria: un ejemplo extremo y paradigmático" a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros...*, op. cit., p. 92.

³¹³ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble...", art. cit., pp. 106-107.

germandats pròpies de la Setmana Santa, on també es manifesten en el seu si diferències de classe que no entorpiren el sentiment de pertinença.³¹⁴

Arribats a aquest punt hi ha una pregunta que estem obligats a fer-nos. Si no és per una motivació política o de classe, Quina és la causa perquè un llirià s'identifique com a remeià o purissimer i alhora com a partidari de la Música Nova o de la Vella? Per a respondre aquesta qüestió en primer lloc s'ha de subratllar que el canal de transmissió esdevé en la major part dels casos familiar. Tot i això, romandre en un lloc geogràfic del poble o en un altre podia de vegades ser determinant per a una elecció que poques vegades era voluntària. Encara que el sol fet de viure a un determinat barri no era causa immediata d'adscripció a una advocació mariana o a una banda de música. És cert que la influència que a principi del segle XIX exerciren les ordes mendicants ha deixat una empremta geogràfica visible, però, en cap cas, com diu Josepa Cucó, "l'elecció societal té clarament a veure amb el territori de residència."³¹⁵ La realitat sovint no és tan clara, i es poden trobar casos de gent devota de la Mare de Déu del Remei que geogràficament viu a la "part de dalt" o a l'inrevés. Perquè com hem comentat abans, el procés de formació de dues meitats antagòniques ha estat llarg i no s'ha completat.

La influència familiar o l'amistat, sobretot quan un és foraster, són les vertaderes claus de volta per entendre la identificació amb una meitat. A Lliria, però, dèiem que l'adscripció era automàtica encara que més rica en matissos que la vista per a les germandats andaluses. Certament, la transmissió d'identitats als fills es realitza per via materna, pel rellevant paper que la mare adquireix en l'educació primerenca dels xiquets; tanmateix, l'ambient pot modificar allò que es vist com "normal", perquè el fet que la família habite en un barri determinat o que el xiquet o jove en el seu procés de formació adquireisca determinades amistats, poden fer que la filiació s'incline cap a un bàndol diferent al de la mare.³¹⁶ D'altra banda, i com que a l'igual que en el cas andalús l'adscripció a una meitat ha de venir acompanyada per la vinculació a una determinada confraria mariana, sembla que la via femenina reforça ací la seua influència.³¹⁷ Ara bé, la identificació amb una d'ambdues meitats no havia de venir precedida d'una inscripció de soci en una de les dues societats musicals. Així, molts són els que s'identifiquen com

³¹⁴ MORENO, I.: *Las Hermandades Andaluzas...*, op. cit., pp. 56-57.

³¹⁵ LUZ, P., ROS, F. i CUCÓ, J.: "Las Sociedades Musicales de Lliria: un ejemplo extremo y paradigmático" a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros...*, op. cit., p. 96.

³¹⁶ ADRIÀ, J.J.: *La postguerra en un poble valencià: Lliria (1939-1953)*, tesi doctoral inèdita, Universitat de València, 1990, 2 volums, p. 582.

³¹⁷ ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble...", art. cit., p. 113.

a partidaris de la “Música Vella o Primitiva”, però pocs els que paguen una quota mensual per pertànyer a eixa societat. I de la mateixa manera ocorria a la banda rival. Perquè com ja comentàvem, l’adscripció a una part esdevé automàtica i des del naixement hom ja sap on ha de pertànyer en créixer.

La fragmentació dual de la identitat local polaritzarà a Lliria tots els plànols de la vida social i, per aquest motiu, ningú no podia restar-ne al mig o al marge. Formar part activa de les bandes com a músic o directiu, no és necessari per identificar-se amb una agrupació si hi ha el sentiment, ni tan sols ser soci ho és. Tothom, per tant, pot prendre partit amb més o menys força per una banda de música o per una confraria. Un cas semblant ocorre en l’àmbit esportiu, sobretot en el futbol, on l’estima “pel color” és suficient per sentir-se lligat a un equip.

- El Certamen de bandes de València: escenari de la rivalitat

“[...] Pero entre que un pueblo se pegue por si una banda de música ha interpretado mejor que otra una sinfonía de Beethoven, o que se pegue por si unos mocitos le dan patadas a un balón con más gracia y más “ciencia” que otros, me parece preferible lo primero.”³¹⁸

El certamen musical de la Fira de Juliol de València, com ja comentàvem en el capítol precedent dedicat en exclusiva a tractar-lo, va esdevindre la fita més important per a les bandes de música valencianes en el darrer terç del segle XIX. Era en l’escenari d’aquest concurs on les agrupacions es medien enfront d’altres i on, per tant, podien exhibir un poderiu premiat amb sucoses quanties econòmiques. No pensem, però, en la vessant material del certamen, perquè allò que més es valorava del mateix era el prestigi que assolien les bandes guanyadores enfront d’altres.

Les bandes de Lliria es troben entre les agrupacions que més vegades participaren en l’edició decimonònica del certamen, i entre les més guardonades. Aquestes dades palesen la importància que per al fenomen musical de la localitat que estudiem va tindre l’esmentat esdeveniment. Així, en l’època a què ens referim, el certamen constituïrà l’aparador més idoni perquè les dues bandes llirianes mostren la seua vàlua davant la

³¹⁸ SOLSONA, B.: “Las Bandas de Música de los pueblos valencianos”, *Diario Oficial de la Exposición Internacional*, Barcelona, núm. 28, 21/09/1929, p. 32.

resta d'agrupacions i també -i sobretot- de la seua rival local. Si bé en els pobles que comptaven amb una sola banda de música, aquesta era l'encarregada de la seua representació, no ocorre el mateix amb els pobles que en tenen més d'una. En aquesta ocasió les bandes s'arroguen la representació d'una part del poble que rivalitza amb l'altra meitat.

En una societat de dues meitats simètriques com la lliriana, la competitivitat entre ambdós bàndols per a d'alguna manera millorar i adquirir un prestigi per davant de l'oposat era moneda corrent.³¹⁹ No hi havia a Lliria millor forma d'aconseguir l'ansiat reconeixement, que guanyar un premi a un certamen musical -més encara si això suposava quedar per davant de la banda rival que també es presentava-. Aquesta dimensió competitiva del fenomen bandístic de Lliria, aquest afany "per ser millor que", esdevindrà l'estímul per a la superació que portarà aparellades les contractacions dels millors directors, dels millors músics, la millora de les transcripcions d'obres que per a banda es feien a l'època, etc. Tot per prestigiar-se al poble davant els altres. I amb tot això, ambdues van aconseguir ser alhora estímul per a les bandes d'altres localitats. És fàcilment constatable, i així ho diuen molts autors, l'alta qualitat de les bandes de música d'aquells pobles que en compten amb dues d'elles, i en són molts al País Valencià. D'entre ells destaquem -a banda de Lliria- Cullera o Bunyol. Però vegem com va ocórrer tot per al cas que ens ocupa.

En l'edició de la Fira de Juliol de 1886 es data la celebració del primer certamen de bandes de música a València. Un certamen concebut com una activitat lúdica que tenia per objectiu mostrar arreu el poderiu que el fenomen bandístic estava assolint a València i alhora, fer atractiva la Fira per a tots aquells pobles de la província i d'altres indrets on hi havia bandes. Amb el temps es veuria que les dates en què el certamen tenia lloc, eren aquelles que més aflluència de públic presentaven.

En les dates en què l'Ajuntament de València preparava la inauguració del certamen, les dues bandes de Lliria vivien una etapa crítica derivada d'una conjuntura social no massa falaguera. L'any 1885 el poble pateix una sequera, i a més, en els mesos de juny i juliol una epidèmia de còlera ocasionarà un munt de morts. Miguel Alonso és explícit en aquest sentit, quan ens diu que "hi havia poques famílies que no ploraren la

³¹⁹ Al respecte cal veure: ROSALÉN, F.: "Sociabilitat i identitat en un poble...", *art. cit.*, pp. 103-134 i ADRIÀ, J. J.: "El conflicte de les bandes...", *op. cit.*, pp. 282-283.

mort d'alguns dels seus membres”³²⁰. Aquests fets doncs, relegaren l'activitat musical al darrer lloc.

No serà fins a 1888 quan la Música Vella de Lliria prenga la decisió de presentar-se al certamen musical sota la direcció d'Inocencio Calvo Merenciano “Pelinegro”. Per portar a terme aquesta tasca, la societat comptaria amb el suport econòmic de l'Ajuntament de Lliria. El següent document ens ho fa palés:

“Atendiendo a lo solicitado por el director de la Banda Primitiva, que va a concurrir en los últimos días del presente mes al Certamen Musical que se verificará en la capital, se acuerda asignarle la subvención de ciento veinticinco pesetas, puesto que va a prestar un servicio que ha de darle importancia a la ciudad...; y atendiendo a los muchos servicios que gratuitamente viene prestando dicha banda, se acordó también declarar a esta “Música del Municipio” con la subvención que se aprobará oportunamente.”³²¹

Dues coses cal subratllar d'aquesta acta municipal. En primer lloc es ressalta el prestigi que la participació de la Banda Primitiva haurà de donar-li al poble de Lliria. És la primera referència que tenim on clarament es veu com en eixir de la població d'origen, una banda passa a identificar-se amb el seu poble, passa a ser una mena d'ambaixadora que ha de prestigiar la localitat amb què sembla s'ha fos.³²² No debades l'Ajuntament l'anomena “Música del Municipio”. En segon lloc, veiem un exemple del recolzament que els poders locals prestaven a les bandes. No era però una ajuda regular, sinó més bé una ajuda econòmica en un moment on per primera vegada una banda de Lliria anava a representar l'esmentada localitat en un concurs que amb els anys esdevindria internacional.

El 30 de juliol, 48 músics, un director i tants altres representants de la societat musical, marxaren a València amb la recentment inaugurada línia de ferrocarril a València. Tanmateix, a més del desplaçament a València, l'organització del certamen obligava a portar uniforme, peça que una vegada estrenada passaria a ser fonamental pel fet de ser la imatge que donarà d'ara endavant la banda. Josep M^a Almacelles, tot i que ens parla de la Banda Municipal de Barcelona, subratlla al respecte que l'aire militar d'aquests vestits serà més que evident.³²³ I així fou l'uniforme que estrenà la Banda

³²⁰ ALONSO TOMÁS, M.: *La historia de la música...*, op. cit., p. 179.

³²¹ Sessió municipal de 19 de juliol de 1888 al llibre de Sessions de l'Ajuntament de Lliria, citat a MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del...*, op. cit., p. 24.

³²² CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros...*, op. cit., p. 77.

³²³ ALMACELLES, J.M.: *La Banda Municipal de Barcelona (1886-1944)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, s.d., 2 volums, p. 545. En 2006, l'Arxiu Municipal de Barcelona la va publicar amb el títol: *La Banda Municipal (1886-1944). Del carrer a la sala de concerts*.

Primitiva el dia que va anar al certamen. No oblidem en aquest punt la simbologia religiosa del color blau de l'advocació mariana de la Puríssima: “[...] con los nuevos uniformes compuestos de guerrera, pantalón negro con galón azul, fajín del mismo color, ros y espadín a imitación de las bandas militares, emprendieron camino de Valencia.”³²⁴

Les obres a interpretar aquell dia de juliol de 1888 eren *Joana d'Arc* de Verdi i *Poeta i Aldeano* de Suppé. Òbviament ambdues eren transcripcions fetes *a posteriori* per a banda. Sembla que els mateixos directors o els músics més professionals les realitzaven. De la qualitat d'aquests arranjaments dependrà en gran mesura l'èxit de la banda. I en va ser molt pel primer premi que es va obtindre valorat en 1.250 pessetes.³²⁵ En aquest moment s'inaugura una tradició que arriba fins avui. Els simpatitzants de la banda guanyadora esperen l'arribada dels músics a la seu social on després es fa una merescuda festa als triomfadors. El passeig per un poble que no dormia la nit del certamen, des de l'estació de tren fins cadascun dels locals socials era sinònim de triomf. No poder realitzar-lo significava haver perdut i haver donat més satisfacció al bàndol rival.

La lectura del certamen, però, deu anar més enllà i considerar aquest concurs un element arran del qual podem estudiar l'íntim lligam que uneix les societats musicals amb el municipi d'origen. Aquest és un fet que en paraules de Josepa Cucó es revela central en el procés identitari al si del País Valencià on les bandes ocupen un lloc privilegiat. Perquè de cara a l'exterior, la societat musical, com indica la bandera amb l'escut local, representa a la seua localitat de procedència. Cap complicació doncs, a l'hora d'examinar el fet que banda i localitat són intercanviables, que una societat musical deixa de representar-se a ella mateixa per convertir-se en portaveu de tota la comunitat local.³²⁶ El fenomen es complica i molt quan al si d'una comunitat local ens trobem dues bandes de música representants alhora d'un determinat “bàndol” del poble. En aquest cas acudir al certamen esdevé una motivació doble. D'una banda encarnen a la localitat d'origen, i d'una altra si s'aconsegueix el màxim guardó, el prestigi de la banda augmenta respecte de la rival.³²⁷

³²⁴ MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del...*, op. cit., p. 24.

³²⁵ BLASCO, F. J.: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 85.

³²⁶ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat...*, op. cit., p. 71.

³²⁷ *Ibidem*, p. 72.

Aquest és el cas de Lliria l'any 1893, quan es va veure representada per dues bandes al si del mateix certamen. La motivació ara no sols es trobava en “deixar ben alt el nom de Lliria”, sinó en guanyar a la banda rival. El certamen esdevenia aleshores un “ring” on medir el nivell de les bandes locals. La Música Nova, amb 47 músics i dirigida per Gregorio Soriano Garcia, s’iniciava en aquests tipus de certàmens i com era habitual, estrenava uniforme ja que era requisit bàsic per participar-hi. A més de les dues bandes llirianes que participaven en la secció tercera del concurs -que aleshores que incloïa a les agrupacions de major nombre de músics- també ho feren la Primitiva de Benisanó, la de Pedralva i la Primitiva i la Nova de Benaguasil.³²⁸

Un any després d’acudir per primera vegada les dues bandes al concurs musical, tornen a presentar-se alhora obtenint en aquella ocasió el primer premi de 3.000 pessetes la Música Nova, amb 50 músics, dirigida per Francisco Hueso, i la Banda Primitiva s’emportaria el segon valorat en la quantitat de 1.500 pessetes.³²⁹ S’encetava d’aquesta manera una intermitent assistència al certamen de la Fira de Juliol per part de les bandes llirianes. Aquesta participació es suma a la que realitzaven -fora de concurs- en el certamen que l’Ajuntament de Lliria va realitzar a partir de 1892 per dotar de major esplendor les festes de Sant Miquel.³³⁰

Aviat les bandes de Lliria destacarien per ocupar els primers llocs en el repartiment dels premis -cosa que ja hem vist en les taules elaborades per al capítol setè- i per emportar-se les millors crítiques del jurat i del públic assistent al concurs. Vista la importància que les dues agrupacions locals assoliren, sols ens resta fer-nos una pregunta que ha estat sovint repetida: Quina pot ser la clau de la qualitat musical que assoliren la Nova i la Primitiva i que es veu reflectit en els premis guanyats? És quan ens aturem en la documentació que proporciona el certamen i en les butlletes que calia que les bandes ompliren per participar en el concurs on s’observa, en part, la riquesa musical de les bandes llirianes.

La sonoritat i color que estimava el tribunal i que necessitava un certamen a l’aire lliure, s’aconseguia mitjançant un instrumental novedós en aquesta època per a les bandes de la província. Si la majoria d’agrupacions participaven amb “requintos mi bemol, flautas o flautines, clarinetes en si bemol, saxofones en mi bemol tenores,

³²⁸ *Las Provincias*, 23/07/1893.

³²⁹ BLASCO, F. J.: *La música en Valencia...*, op. cit., p. 90.

³³⁰ *Ibidem*, p. 91.

fliscornos tenores en si bemol, cornetines en si bemol, trompas u onobones mi y fa, trombones en do, barítonos en do, bombardinos si bemol, bombardinos en do, baixos en do, si o fa, bombo, platillos, cajas y redoblante”, la Primitiva i la Nova de Lliria presentaven en 1893, entre d’altres, els següents instruments: “requinto mi bemol, flauta re bemol, flautin re bemol, clarinetes si bemol, oboé en do, saxofón soprano si bemol, saxofón alto mi bemol, saxofón mi bemol barítono, saxofón si bemol tenor, fliscornos si bemol tenores, cornetines si bemol, baixos en do, en mi, en fa, en si bemol, etc”³³¹ Com s’observa, la varietat tímbrica que presenten les bandes objecte de la nostra anàlisi a l’hora d’interpretar les mateixes peces obligades que altres agrupacions, es fa ben palesa. Manca en aquest sentit un seriós estudi que, de fer-se, ens permetrà esbrinar el perquè d’aquesta riquesa instrumental i el perquè de les bones transcripcions que es feien.

Eixe mateix any 1894 el *Boletín Musical* de València dedicaria una àmplia cobertura a la notícia del possible frau que s’havia comés atorgant-li el primer premi del concurs a la Música Nova de Lliria. Aquesta mena d’acusacions al voltant de la compra dels premis o de favoritismes es tenyirien de regust caciquil en una època on la política es realitzava precedida d’una gran cadena de favors que ben bé podria encetar-se en el certamen.

Efectivament, el concurs de 1894 on les dues bandes llirianes es presentaven de manera conjunta per primera vegada en la jove història d’aquest mobilitzà a un gran nombre d’aficionats. Lògicament, no en tenim constància del nombre exacte de tots ells, però, sí que la tenim de l’habilitació de trens especials perquè aquests es desplaçaren a la seu del certamen:

“La Sociedad de ferrocarriles de Valencia y Aragón, con motivo de la feria, ha dispuesto verificar durante los días 22, 26, 27, 30 y 31 del actual un tren especial de viajeros que saldrá de Valencia a las nueve de la noche, llegando a Liria a las 10 y 4 minutos. También verificará los días 25, 28 y 29 otro especial de viajeros, que saldrá de Valencia a las 12:15 de la noche y llegará a Liria a la 1:19 de la madrugada.”³³²

Era freqüent que en les dates en què el certamen es realitzava, la empresa de ferrocarrils que donava servei a Lliria, establira uns preus i uns horaris -prèviament negociats amb els organitzadors de l’esdeveniment- que permeteren el desplaçament del

³³¹ *Fira de Juliol 1886-1890*. Secció primera. Subsecció I, Classe II. Subclasse B, any 1893, caixa 1, Arxiu Històric Municipal de València (AHMV).

³³² *Las Provincias*, 22/07/1894.

major nombre de persones possibles durant els dies assenyalats. El ferrocarril es convertia així en el mitjà de transport més emprat per acudir a València, que no només empraven els aficionats sinó també els músics l·lirians. Així, molts dels relats que encara avui es recorden dels certàmens d'antany tenen com a marc el tren i l'estació. No en va era des d'aquest lloc des d'on s'encetava, si procedia, la desfilada triomfal dels guanyadors.

L'expectació, doncs, del certamen de 1894 que hem agafat com a referència estava assegurada. Amb tot, seria aquesta edició una de les més qüestionades d'aquelles que es portaren a terme al llarg del darrer terç del segle XIX; tanmateix, no en seria l'única. La Música Nova va guanyar aquest any el certamen i aviat el *Boletín Musical* es convertiria en el butlletí des d'on la rival Banda Primitiva criticaria el dictamen del jurat. Així, el seu director Inocencio Calvo escrigué una protesta que tot seguit reproduïm en la seua totalitat:

“Sr. Director del *Boletín Musical*.

Mi distinguido amigo: El fallo promulgado por el Jurado del certamen de bandas habido en esta ciudad, muéveme a hacer públicas manifestaciones que me obligan. Mi calidad de juzgado no me permite emitir opinión propia respecto a la más o menos legalidad del juicio recaído por el tribunal competente: quede esto para la pública y técnica opinión [...] Cúmpleme, sin embargo, consignar una protesta y asentar una afirmación. La protesta, de lo mucho a que me obligan las múltiples consideraciones de cariño y consideración tributadas por la pluralidad del público a la banda que me honro en dirigir, y la afirmación rotunda y terminante de que mi referida música no volverá a concurrir a ninguno de los certámenes que se celebren en Valencia, privándonos del placentero halago que en el ánimo de todo artista produce el aplauso del público.

Y de cómo este sentimiento está arraigado en la convicción de todos y cada uno de los músicos que componen la banda, bien lo demuestra el hecho espontáneo de haber paseado por las calles de Valencia, al son de fúnebres ecos, la bandera, a la sombra de cuyo emblema tantos triunfos conquistamos con honrosa lid, hoy maltrecha por juicios nada favorables.

Para terminar, señor director: estos torneos de la inteligencia sólo pueden vivir a la sombra de una legalidad preñada de escrúpulos y al amparo de una perfecta imparcialidad, sin amaños de ningún género. Sin esto, morirán los certámenes por su propia base. [...] Inocencio Calvo.”³³³

Si hem reproduït totalment aquest escrit ha estat perquè ens adonem de la importància que en l'època tenia participar en el certamen i, més encara, aconseguir un

³³³ “Protestas contra el jurado: De la música Primitiva de Liria”, *Boletín Musical*, València, 30/07/1894, núm. 38, pp. 284-286, p. 284.

guardó. Quedar per darrere de la banda rival local provocava un munt de reaccions en contra de les decisions del jurat al qual sovint es denunciava per frau. Les acusacions venien quasi sempre acompanyades de sospites polítiques en una època on el caciquisme era l'encarregat de perpetuar el torn polític dinàstic. Així veiem com es van vessar al Boletín Musical altres tantes acusacions que en aquest cas ja no denunciaven el guardó de la Música Nova, sinó que titllaven d'injust un veredict que posicionava les dues bandes lliurianes en el primer i segon lloc del pòdium musical del certamen:

“DÍA 26. Empezó el desconcierto electoral, digo musical, en la plaza de Toros. [...]

DÍA 28. Naturalmente, también en la adjudicación de premios ha habido sus compadres y comadres, y por tanto, el fallo del Jurado ha resultado un mantecado. El que más airosos ha salido de su compromiso ha sido el senador Sr. Villarroya, que ha obtenido dos premios para las bandas de Liria. Ahora sí que tendrá seguro el triunfo su ahijado el Sr. Carreras.”³³⁴

Tot fa pensar que pel Sr. Villarroya l'article es refereix a Enrique Villarroya Llorens que fou diputat a Corts pel districte de Llira en 1872, 1876 i 1881, i pel de Xelva en 1884. També seria elegit senador per la província de Toledo en 1889, per la Universitat de València en 1891 i per la província de Castelló en 1893. Villarroya, que havia pertanyut a Unión Liberal, esdevindria en la Restauració un home fort dintre del Partit Liberal al districte de Lliria fins a la seua mort en 1899. Sembla que aquest polític, que encapçalava la facció més esquerrana del Partit Liberal enfrontada a aquella que representava el també liberal Ruiz Capdepón, volia promocionar a l'anomenat Sr. Carreras que ben bé podria ser l'aleshores alcalde de Lliria: Joaquin Carrera Tadeo. Aquest polític seria el cacic que a Lliria hi havia pel Partit Liberal, d'ahí que Villarroya volguera augmentar el seu prestigi. Amb tot sembla que l'apadrinament no funcionà perquè en 1893 Juan José Pardo havia estat l'elegit com a diputat del districte i ja en les eleccions de 1896 ho seria el Marqués de Càceres que controlava la circumscripció des de les files canovistes.³³⁵

Amb aquest document veiem doncs com efectivament els polítics del moment utilitzaven les bandes de música per congraciarse amb els seus aficionats i poder traure beneficis electorals. Així es diria: “los certámenes se juzgan políticamente, llevándose

³³⁴ “Rectificación”, *Boletín Musical*, València, 30/07/1894, núm. 38, pp. 286-287, p. 286. L'article copia la notícia que el 29 de juliol donà el setmanari de carrer *Fraile Moslén* referint-se al certamen.

³³⁵ “Villarroya Llorens, Enrique”, a PANIAGUA, J. i PIQUERAS, J.A. (dirs.): *Diccionario Biográfico de políticos valencianos: 1810-2005*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2003, p. 576. El document es pot consultar en línia, en format PDF, a la següent adreça electrònica: http://www.alfonselmagnanim.com/MEDIA/dicci_pol_val.pdf (Agraiïsc les indicacions de Joan Josep Adrià per localitzar aquests dos polítics decimonònics)

la *tajá* el cacique que más pueda.”³³⁶ Recordem que res millor en Lliria per obtindre vots que afavorir les bandes en els certàmens, ja que la vida sociocultural del poble es movia al seu voltant. Clar està que aquestes acusacions difícils de provar, van tindre resposta per part del director de la Banda Primitiva, Inocencio Calvo, que defensava la seua innocència i proclamava no ser amic personal ni polític dels esmentats personatges públics. El certamen ofereix doncs una mena de “cara política” que palesa com les pugnes entre partits polítics sovint es musicalitzen. És per aquest motiu perquè l’estudi d’un concurs musical d’aquest tipus resulta necessari que s’aborda el complex món caciquil d’aliances i favors.

Tanmateix, no només els polítics estaven acusats d’embrutir el certamen intentant coaccionar el jurat per aconseguir premis per a les bandes amb què es sentien representats; també els membres del jurat estaven sota sospita. És allò que va ocórrer en l’edició de 1895 quan la premsa especialitzada denuncià en maig que algun individu de la comissió, en saber les bases i les obres escollides per al proper certamen de juliol, havia començat un *negoci* particular:

“[...] ya ha habido vocal que ha tomado el tren, se ha ido a uno o varios pueblos y les ha dicho a sus clientes: *El certamen este año se hace bajo las siguientes bases, y las piezas que han de servir para dicho acto son tales. Y a estas horas hay musiquita que ya está ensayando seis piezas de repertorio y una de concurso.*”³³⁷

Aquest fet no resultà anecdòtic i la premsa musical i generalista de la València decimonònica continuà fent-se ressò i alertant del possible frau als organitzadors. Si en un primer moment el responsable de xarrar les obres elegides, així com els beneficiaris d’aquest filtratge no es feren públics, poc abans del certamen aparegueren en premsa. És deia que el membre de la Comissió de Músiques, Félix Soler -músic major del regiment de Guadalajara-, havia entregat a la Música Nova de Lliria quatre peces de concert entre les quals es trobava l’*Oberon* de Weber -que ell mateix havia arranjat- que seria l’elegida perquè la primera secció la interpretara obligatòriament. Veïns de Lliria corroboraven el fet perquè havien escoltat assatjar l’obra des de maig.³³⁸ Hem de dir que, amb tot, el premi no se l’emportaria aquesta banda sinó que seria per a La Primitiva

³³⁶ “Una carta sobre el mismo tema”, *Boletín Musical*, València, 15/06/1895, núm. 59, p. 447.

³³⁷ SOLDOMI: “El certamen de julio en Valencia”, *Boletín Musical*, València, núm. 58, 30/05/1895, pp. 438-439, p. 439.

³³⁸ SONATA: “¡Hasta el último cartucho!” *Boletín Musical*, València, núm. 61, 22/07/1895, pp. 467-468, p. 467. L’article aparegué en primer lloc en el periòdic *El Pueblo* de València.

de la mateixa localitat -banda que, com s'observa, no complí l'amenaça llançada l'edició anterior de no tornar a participar en cap edició del certamen-.

No creiem però, que les bandes de Lliria foren les úniques qüestionades en els successius anys en què es celebrà el certamen; perquè hem de considerar que les denúncies es convertirien en un tret més que el caracteritzaria. En aquest sentit, els periòdics de l'època, així com les revistes musicals especialitzades, es convertien a finals de juliol en una òptima plataforma per realitzar tot tipus de queixes envers els resultats.

Ara bé, les esmentades polèmiques, pels trets peculiars del seu fenomen llirià, comportarien una fractura major entre els bàndols musicals existents a Lliria. El certamen es convertirà així, en l'element més desestabilitzador de l'esmentat fenomen, ja que en l'època decimonònica esdevindria el millor aparador -sinó l'únic- que les bandes tenien per exhibir el seu potencial i intentar emular les rivals. Tanmateix, alhora que estan donant-se aquestes disputes, es produeix a Lliria una situació paradoxal. Perquè si és cert que internamente el certamen de València provoca una major fractura entre ambdues parts locals, quan un concurs del mateix tipus es realitza fora de la província, la música passa a representar a Lliria de manera unitària.³³⁹

En aquest sentit també serien certàmens allò que mouria les bandes a desplaçar-se buscant prestigi més enllà de la localitat d'origen. S'explicaria així la presència de la Música Nova -i a partir de 1903 de la Unió Musical- i la Banda Primitiva en els diferents concursos musicals que proliferaren en l'època al caliu del naixent oci. Un d'aquests certàmens és aquell que es celebraria en 1919 a Bilbao i al qual acudiria la Unió Musical. Era la primera vegada que la banda viatjava fora del País Valencià i ho van fer en tren.³⁴⁰ El dia 24 de juliol els músics i la Junta Directiva agafaven el correu del Nord via Madrid, i en arribar a l'estació de Bilbao, van coincidir amb el mestre Bretón que acudia en qualitat de jurat del concurs. Es diu que quan el compositor va veure els llirians vestits amb brusa negra i espartenyas d'espart deixà escapar un gest despectiu per aquells pobletans que gosaven presentar-se a un certamen com el que se pretenia celebrar.³⁴¹

³³⁹ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat...*, op. cit., p. 72.

³⁴⁰ ALONSO TOMÁS, M.: *La Unión Musical de Lliria (1903-1976)*, primera carpeta des de 1903 fins a 1925, a l'Arxiu Unió Musical de Lliria (AUMLL), p. 46.

³⁴¹ ALONSO TOMÁS, M. i BAS, M.: *100 años junto a la Música (1903-2003)*, Unió Musical de Lliria, 2003, p. 38.

La Unió Musical de Lliria interpretà *El rey Lear* de Berlioz, i prompte el compositor de la *Verbena de la Paloma*, rectificà; així ve recollit en unes declaracions al periòdic *Jornada* que faria anys després quan recordant l'actuació digué: “Yo esperaba un *Rey Lear* de blusa y alpargata y lo he oído de calzón corto y peluca empolvada.”³⁴² Amb aquesta expressió Bretón elogiava una banda, la interpretació de la qual titllava de “calzón corto y peluca empolvada” perquè semblava apropar-se a la sonoritat i tècnica interpretativa d'una orquestra. Lluny quedava doncs, la impressió no massa bona que li havien causat els músics llirians en l'estació bilbaïna.

La imatge artística que Lliria anava tenint arreu es veia entelada quan als diferents concursos acudien ambdues bandes. Perquè sovint ocorria que amb la seua música també exportaven la rivalitat cap a l'homòloga agrupació local. És allò que va ocórrer en 1929 quan a Barcelona es celebrà l'Exposició Internacional. Per a l'ocasió s'organitzaren diferents certàmens musicals: de composició, de cors, de bandes, etc. Les bandes de Lliria s'inscriuïren en el concurs de bandes de més de 50 places del 15 de setembre, i serien les úniques que participaren en aquesta modalitat. El premi fou per a la Banda Primitiva que havia interpretat *Triana* de Albéniz, *La Siega* de Zamacois i l'*Allegretto* de la *Sèptima Simfonia* de Beethoven.³⁴³ Els mestres Enric Morera, Jaume Pahissa, Joaquín Zamacois, Lamote de Grignon i Julián Palanca foren el jurat. Seria la presència d'aquest darrer, que havia estat director de la Banda Primitiva allò que encendria la polèmica entre les dues formacions. El dictamen del jurat seria titllat d'injust per la Unió Musical.³⁴⁴ Perquè aconseguir el màxim guardó en un concurs d'aquest caire li permetia destacar d'entre la resta de les de la província que es presentaven i prestigiar-se arreu.

Tanmateix, ja abans de què la Banda Primitiva s'alçara amb el guardó d'aquest concurs, s'havia produït un altre episodi d'enfrontaments. Aquesta vegada la Unió seria denunciada per la Primitiva perquè deien que a l'escenari havien pujat músics que no pertanyien a l'agrupació. El president de la Banda Primitiva els assenyala i van haver de baixar de l'escenari.³⁴⁵ És, per tant, en aquest concurs on per primera vegada l'enemistat que es professaven ambdues bandes es farà evident fora de la comunitat d'origen. En efecte, el record de la participació lliriana a l'Exposició Internacional de Barcelona va

³⁴² *Jornada*, 12/07/1945, citat a ALONSO TOMÁS, M. i BAS, M.: *100 años junto a...*, op. cit., p. 39.

³⁴³ “Concurso de bandas civiles y militares”, *Diario de Barcelona*, 17/09/1929.

³⁴⁴ *Diario de Valencia*, 17 de setembre de 1929.

³⁴⁵ MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del...*, op. cit., p. 39.

estar marcat per la polèmica, com recull la premsa de l'època. Significatiu és al respecte un article de Braulio Solsona en el Diario Oficial de la Exposición on fa referència a la polèmica suscitada pel premi i pels músics participants en aquests termes:

“Por la noche, en el Pabellón Municipal de la Feria se publica el fallo del Jurado. Es un epílogo que, irremediamente, baja de tono. Desciende desde la altura de la crítica musical a la vulgaridad de la sección de sucesos. Las pasiones contenidas por la esperanza de triunfar, se desatan ante la realidad de vencidos y vencedores. Los que triunfan, se entregan a un estruendoso desbordamiento de su satisfacción. Los otros, gritan su protesta, claman contra el Jurado injusto, aluden a voces estentóreas a sobornos y engaños. Una infernal algarabía atruena el espacio. Los grupos enemigos se encaran, los unos con la altivez del vencedor, los otros con la valía del derrotado. Ya están frente a frente. Palabras restallantes, gestos airados. Ademanos amenazadores. Y por fin, la pelea, la batalla, una batalla en la que se ven volar sobre las cabezas los instrumentos de la banda convertidos entonces en artefactos bélicos.”³⁴⁶

Això no obstant, ambdues bandes lliurianes també suscitaren tot un ingent nombre d'articles de premsa i conferències que tenien com a finalitat explicar com havien assolit tan alt nivell interpretatiu. Una de les conferències celebrades a la Sala de Projeccions del Poble Espanyol portava per títol: “Cómo interpreta a Beethoven una banda rural valenciana” (Audición de la Banda de Villanueva de Castellón), “Cómo interpreta a los modernos una banda rural valenciana” (Audición de la Unión Musical de Llíria).³⁴⁷ Nogensmenys, l'objectiu últim d'aquests esdeveniments que protagonitzaven les bandes de música, era el de mostrar el grau artístic a què havia arribat el País Valencià. I es feia a partir de les bandes de músics que havien passat a ser un dels senyals indentitaris més potents.

Per al cas que ens ocupa, tant l'èxit de la Unió Musical a Bilbao, com el de la Primitiva a Barcelona, ens confirmen el gran potencial de les agrupacions locals pel que respecta a dos àmbits: el del grau de formalització a què s'havia arribat (per organitzar un viatge es requerien ajudes municipals o de diputacions, contractació de músics, del mateix autobus que devia portar-los, negociació de la contracta, etc), i el de la qualitat musical tant de músics com de directors. Al mateix temps també ens palesen la força mobilitzadora de les bandes lliurianes i la bretxa insalvable que separava ambdues meitats. Perquè en una localitat enfrontada pel fenomen musical, el nombre de vegades que una banda eixira, més encara quan la destinació era nacional, es convertia en un

³⁴⁶ SOLSONA, B.: “Las Bandas de Música de los...”, *art. cit.*, p. 32.

³⁴⁷ “La semana valenciana. Programa para hoy”, *Diario de Barcelona*, 18/10/1929.

motiu més de pugna, en un motiu més de rivalitat. Perquè no sols estava en joc el prestigi que a nivell nacional podia aconseguir-se, sinó també el fet de representar Lliria i alhora València més enllà dels seus límits geogràfics. La identificació es feia sovint mitjançant el repertori, com tot seguit estudiarem.

- El repertori de les bandes llirianes com a element identitari

Com venim dient al llarg d'aquest capítol, tant la Unió Musical com la Banda Primitiva, en eixir de Lliria actuen com una mena d'ambaixadores d'aquesta localitat. I en ocasions també, com aquella a què ens hem referit de l'Exposició Internacional de Barcelona del 1929, ho fan com representants d'una determinada regió. Amb tot, les bandes de música també s'encarregaran d'exportar l'estil musical de cada indret. Pel que fa a les de Lliria, aquestes actuarien reforçant musicalment la identitat valenciana. Ja en el capítol sisé subratllàvem el lligam inextricable que des del darrer terç del segle XIX es produirà entre la música i els processos regionalistes i nacionalistes que sorgiren en l'època.

Com ja hem comentat en el capítol sisé, les bandes valencianes serien les encarregades de donar a conèixer la música que en eixos moments estava fent-se arreu del món, especialment aquella amb regust nacionalista que es componia en l'època. Salvador Giner ha estat assenyalat com l'autor valencià que encapçalà la utilització d'un llenguatge musical valencià en les seues obres. Eduardo López-Chavarri, ja ben entrat el segle XX, vindria a renovar aquest llenguatge i animaria la composició d'una música que, sense perdre el matís de la regió, fóra capaç de transcendir-la.

Tanmateix, per portar a terme aquesta tasca de desenvolupament de l'estil musical propi calia que tant les bandes com les orquestres, així com el certamen, el conservatori i la premsa especialitzada unira esforços per promocionar les composicions de regust valencià. Com hem analitzat en el capítol seté, el certamen de València no era massa procliu a aquesta promoció, ja que la major part d'obres que el jurat escollia escapaven dels criteris del nacionalisme musical d'arrel valenciana. Les bandes, però, sí que interpretarien sovint aquestes composicions. Ara bé, ho feien sobretot quan representaven al País Valencià en concerts i concursos fora de la regió.

Així ocorre en la "Setmana Valenciana de l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929 on les bandes realitzaren concerts interpretant peces compostes per

músics valencians. Aquest repertori esdevé el millor exemple per confirmar la importància que en el procés de construcció identitària encetat dècades abans tingueren les esmentades agrupacions valencianes. Prendrem com a dada significativa el programa que algunes d'elles executaren en un concert popular dintre del marc del "Poble Espanyol" el 18 d'octubre. No és baladí que aquest concert estiguera precedit d'un concurs de dolçainers i tabaleters; instruments que estan fortament arrelats a la tradició musical valenciana. El programa del concert popular seria aquest:

"Unión Musical, de Valencia (cincuenta plazas): "El Fallero", pasodoble, maestro Serrano. "Dançes [sic] valencianes", maestro F. Cuesta. – Filarmónica Centro Vallense, Vall d'Uxó (sesenta y tres plazas): "¡Viva Valencia!", pasodoble, maestro Penella. "Bruixes en l'horta", poema sinfónico. – Lira Castellonense, Villanueva de Castellón (setenta y seis plazas): "Lo cant del valencià", pasodoble, maestro Sosa. "Cobles de ma terra", maestro Palau Boix. – Unión Musical de Liria (setenta y cinco plazas): "Nit de Falles" pasodoble, maestro Codoy. "Dança de Albaida" i "Lo ball dels nanos", de "Quadres levantins", maestro López Chavarri. – Banda Municipal, de Valencia (ochenta y dos plazas): "L'entrà de la murta", "Una nit d'albaes", "Es chopo...hasta la Moma", poemas sinfónicos, maestro Giner."³⁴⁸

En aquest sentit, la tasca de la Unió Musical i de la Banda Primitiva de la localitat que analitzem, cobra una especial rellevància, ja que a més de jugar un important paper com a centres educatius i recreatius, també exerceixen una tasca de recolzament identitàri. Alhora, les bandes de Lliria, a l'igual que com hem vist faran la resta d'agrupacions d'aquest caire, s'erigeixen en divulgadores de la cultura musical que estava desenvolupant-se arreu. Així ho mostren també els programes dels concerts que ambdues interpretaren en els jardins de Viveros de València. En ells s'aprecia una barreja pròpia de l'època on trobem des de l'estil operístic italià predominant fins a les sarsueles més afamades, passant per la mostra d'un folklore autòcton valencià i de les peces dels compositors europeus de renom. El dijous 20 d'agost de 1925, la Banda Primitiva anava als Viveros amb un repertori que la premsa deia, "deixava satisfet al més exigent amant de la música clàssica" i que estava format per:

³⁴⁸ *Diario de Barcelona*, 18/10/1929. [El subratllat és nostre].

“1ª Part:

Preludi del *Tambor de granaderos* de Chapí

Cor intermedi i pantomima de *Las golondrinas* de Usandizaga

El baile de Luis Alonso de Jiménez

2ª Part:

Obertura de l'òpera del *Príncipe Ígor* de Borodine

Capricho español de Rimsky-Korsakov

3ª Part:

Marxa fúnebre de *El crepúsculo de los dioses* de Wagner

Los maestros cantores de Wagner

Príncipe March, marxa militar de Bozi”³⁴⁹

Així doncs, es confirma la tendència que ja apuntàvem al començament d'aquest apartat: la mescla entre una música espanyola de fragments de sarsueles i una música de caire més clàsic i universalista d'autors com Borodin o Rimsky-Korsakov -d'aquest últim és significativa l'elecció de l'obra *Capricho español* on els temes romàntics espanyols més arrelats es revesteixen d'una luxuriosa orquestració pròpia del mestre rus-. És convenient assenyalar també la presència de Wagner, compositor que havia fet trontollar la preponderància a Europa de la música italiana. Tanmateix, el programa sembla buscar per damunt de tot l'aplaudiment del públic, d'ahí la popularitat de les obres a interpretar i la mescla d'estils que asseguraven no deixar ningú insatisfet. Convé recordar que els concerts havien esdevingut un dels ocis més populars i, en una època de diversificació del mateix, calia atreure el major nombre d'oients possible.

La Unió Musical també participava en aquests concerts organitzats en l'estiu a València. Igual que faria la banda rival, el programa a interpretar constava també de tres parts i en elles torna a primar l'heterogeneïtat estilística:

³⁴⁹ *Las Provincias*, 18/08/1925, al Fons documental José Durán (AMLL), tom 4, full 85.

“1ª part:

En avant, pasdoble de Menzel

Día de verano en Noruega, de Willmer's

Oberón, obertura de Weber

2ª part:

Capricho español de Rimsky-Korsakov

3ª part:

El ocaso de los dioses, marxa fúnebre de Wagner

1812 obertura de Tchaikowsky

Canciones del montañés, pasdoble de Sosa.”

Si bé mirem, però, el nacionalisme musical de pasdobles i sarsueles no està tan present ara com ho havia estat en el programa analitzat anteriorment. Ara bé, quan la Unió Musical repetisca escenari el 15 d'agost del mateix any, trobarem de nou obres amb segell propi espanyol i valencià com recull la premsa del moment:

“El 15 de agosto, la Unión Musical vuelve a hacer un concierto en Viveros, con mil personas más que el anterior. Las obras eran del agrado del público. Se tocó “El claro de luna” de Beethoven; fuera de programa la “Nit d’Albaes” “ninguna banda había logrado una ejecución tan perfecta”. “Los pescadores” de J. Franco “obra de dificultades salvadas” el maestro la dirige sin partituras. “La boda de Luis Alonso”, “Marte”, “L’entrà de la murta””³⁵⁰

L'èxit que ambdues agrupacions tenien a l'hora d'executar les esmentades composicions venia de la mà, clar està, de la interpretació dels músics. Això no obstant, és cert també que els arranjaments que efectuaren per a les bandes afamats directors possibilitaven l'èxit no sols als diferents certàmens i concursos on acudien, sinó també als diferents concerts que realitzaven. Vegem sinó aquesta crítica periodística feta arran del concert als Viveros de la Banda Primitiva: “Se piropea al director, el maestro Soler, porque sus transcripciones para banda son modelo de pureza y de respeto”.³⁵¹

Ja hem parlat de les transcripcions en un altre capítol, tanmateix, convé subratllar de nou la seua importància en aquest apartat. I ho és perquè a pobles com Lliria que no

³⁵⁰ *El Mercantil Valenciano*, 16/08/1925 al Fons documental José Durán (AMLL), tom 4, full 83.

³⁵¹ *Las Provincias*, 18/08/1925, a *Ibidem*, full 85.

comptaven amb orquestra pròpia, el repertori havia d'arribar a tothom de la mà de les bandes i, perquè així fóra, esdevindran bàsics aquests treballs arranats. Perquè pensem que, exepuant els pasdobles i les marxes, la resta de composicions estaven en la seua major part concebudes per a orquestres. Per aquest motiu, havien de passar per les mans de músics, mestres o altres compositors per adequar-les a la diferent fisonomia de les bandes. De com es realitzaren dependria bona part de l'èxit de la banda.

Amb allò que hem dit a grans trets, es pot observar com les bandes de música lliurianes de la mateixa manera que ho feien la resta d'agrupacions del País Valencià, jugaren un excel·lent paper en l'àmbit educatiu a través de l'aprenentatge gratuït de la música, i proporcionant una activitat d'oci cultural també gratuïta que podien gaudir un gran nombre de persones. Tanmateix les bandes, que com veïem recolzaren a Lliria una identitat local diferenciada, ajudarien també a la formació d'una identitat valenciana mitjançant la difusió d'un repertori nacionalista inspirat en el folklore autòcton que es barrejava amb una música de so andalús que tan bé representava la imatge romàntica d'Espanya.³⁵²

Com Josepa Cucó recorda, també les bandes han estat el vehicle difusor per excel·lència de la composició realitzada a principi de segle XX pel mestre Serrano, la que primerament va ser l'*Himne de l'Exposició Regional*, després l'*Himne Regional* i finalment, l'*Himne de la Comunitat Valenciana*. Serrano composà ja la peça per a banda i aquestes el popularitzarien a passacarrers, concerts, certàmens... abans, fins i tot, de la seua declaració oficial.³⁵³ Sorollosa tasca imperceptible de les bandes del País Valencià. Estaríem parlant, per tant, d'un regionalisme valencià expressat a través de la música que en cap cas xoca amb una identitat espanyola que també ha estat en part difosa per l'art musical. Tots ofrenen a l'unison, acompanyats d'una banda, "noves glòries a Espanya". Per tant, ens trobem al davant d'eixes variables regionals i locals de construcció simbòlica d'identitat que van difondre l'acceptació d'un marc nacional i els seus continguts polítics i culturals.³⁵⁴

³⁵² Tot i que no trobem evidències de què les bandes interpretaren fragments arranats de sarsueles de caire regional, és a dir, sarsueles en valencià amb temàtica costumista que comptaven sovint amb llibrets d'afamats escriptors com ara Bernat i Baldoví, no hem de menysprear aquest gènere a l'hora d'analitzar els diferents elements que recolzen en l'època una identitat valenciana diferenciada. Per a aprofundir en aquest tipus de sarsuela regionalista cal veure: GALBIS LÓPEZ, V.: "La zarzuela en el área mediterránea", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 i 3, 1996-97, pp. 327-349.

³⁵³ CUCÓ, J.: *El quotidià ignorat...*, op. cit., p. 100.

³⁵⁴ ARCHILÉS, F. i MARTÍ, M.: "Un programa de investigación: la fabricación simbólica y la difusión social de la identidad regional", a PEIRÓ, I. i RÚJULA, P. (coords.): *En construcción. Historia local contemporánea. III Congreso de Historia Local de Aragón*, Daroca, 2003, pp. 101-126, p. 103.

A partir del repertori musical estudiat, a partir de la repetició d'obres inspirades en allò valencià, es construïa simbòlicament una identitat regional no conflictiva amb la identitat de l'Estat-nació. Les bandes de música passaven d'aquesta manera a ser un excel·lent mecanisme de socialització, al mateix temps que es convertien en un poderós instrument que reforçà la interiorització de la identitat espanyola conjuntament amb la regional. Perquè com Ferran Archilés i Manuel Martí afirmen, serà a l'àmbit local on la majoria dels ciutadans perceben la realitat social, a eixe àmbit on construïsquen la seua identitat individual i col·lectiva i, d'aquesta manera, la identitat nacional.³⁵⁵

LA RIVALITAT UNIÓ MUSICAL-BANDA PRIMITIVA

“[...] Contra la Unión Musical lucharán los de la Primitiva secundados por valiosos elementos a la sombra de aquella bandera que paseó triunfante las calles de Valencia, y la aparición de esa nueva música no será más que motivo para que la Primitiva pueda seguir su marcha de triunfos de gloria. [...]”³⁵⁶

FRANCISCO SANTAPAU

Llíria, 24 de octubre de 1903

Estudiant el fenomen musical llerià en aquest capítol, hem volgut posar en relleu la seua importància per a l'estudi de la sociabilitat, dels canvis socials i de la conformació d'identitats de distint caire a nivell local. Dintre d'aquest fenomen subratllàvem, però, una de les manifestacions musicals més significatives al si del País Valencià: les bandes. I ho feiem perquè al seu voltant s'ha desenvolupat una rica xarxa associativa, i perquè sovint actuen com a difusores del més novedós repertori musical i com a transmissores d'una música nacionalista inspirada en un folklore autòcton que singularitza la regió.

La localització d'aquest capítol a Llíria ha estat motivada perquè aquest és un dels indrets on el fenomen musical té un enorme relleu i significació. El fet que al voltant de

³⁵⁵ ARCHILÉS, F. i MARTÍ, M.: “Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional española contemporánea”, a ROMEO, M.C. i SAZ, I. (eds.): *El siglo XX. Historiografía e historia*, València, Universitat de València, 2002, pp. 245-278, p. 264.

³⁵⁶ *El Mercantil Valenciano*, 28/10/1903.

les dues bandes de música local s'haja desenvolupat un ric teixit associatiu, afegit a què les esmentades agrupacions llirianes hagen configurat una identitat local que arriba fins avui, convertien aquesta població en un excel·lent marc per apropar-nos a la complexa xarxa associativa i al ric entramat identitari situat al País Valencià. La peculiaritat lliriana, que en els objectius ens proposàvem esbrinar, rau en la divisió interna que ha cristal·litzat al voltant de dues bandes de música, la Música Vella i la Nova en el segle XIX, la Banda Primitiva i la Unió Musical en el segle XX. Però, com hem vist al llarg de la nostra investigació, aquestes dues meitats locals superen l'àmbit estrictament musical abastant un major grau de complexitat. Així, per explicar les causes de la configuració de dos bàndols a Lliria, ens hem hagut de remetre a altres àmbits com el religiós o el geogràfic.

El perquè d'aquest fenomen "semicomunal", com l'han anomenat els antropòlegs, l'hem buscat en l'origen de les mateixes agrupacions. Ara bé, no ha estat un tasca fàcil amb la documentació de què disposàvem enquadrar el naixement de les bandes locals en allò que la major part dels autors addueixen com a causes. El factor religiós, militar i polític han estat els esgrimits per aquests. Estudiat el fenomen musical llirià, veiem com presenta una mena de mescladissa entre dos d'aquests factors: el religiós i el militar.

Pel que respecta al primer, l'estudi de les comunitats religioses assentades a la Lliria del segle XVI ens ha revelat com franciscans i trinitaris arrossegaven una enemistat que es va traslladar a Lliria on ambdues s'assentaren. La necessitat de proporcionar-se una clientela que ajudara al manteniment dels seus respectius convents, va propiciar la situació d'ambdues en diferents àmbits geogràfics dins la mateixa localitat. Així hem comprovat com els trinitaris, sota l'advocació de la Mare de Déu del Remei, edificaren el seu convent en la "part de baix" del poble -on l'assentament era més antic, i on romanien llocs tan emblemàtics com l'Ajuntament o l'Església parroquial-; per aquest motiu se l'anomenava la part dels rics. Pel contrari, els franciscans ubicaren en la "part de dalt" el seu convent sota l'advocació de Maria Immaculada. Aquesta part comprenia el raval de la localitat, un barri que es formà com a tal en el segle XVIII -allunyat del nucli històric, el raval es considerava la part dels pobres-.

Tot i això, no hem de caure en l'errada de pensar que el factor social ha estat element determinant a l'hora d'establir dues meitats. En l'anàlisi realitzada en aquest capítol podem veure com l'interclassisme és allò que predomina. Tant en la "part de

baix” com en la del Raval, trobem famílies influents, els membres de les quals han estat alcaldes de la localitat, han desempenyat algun càrrec en una d’ambdues confraries o l’han exercit en les bandes de música que a elles es circumscriuen. També podem comprovar com aquest interclassisme es manifesta en les bandes de música, on la convivència no es veu minvada per la diferent procedència social de la gent que allí acudeix. Ara bé, tot i que els socis presenten trets interclassistes, l’òrgan de gestió de la societat està encapçalat pel president i una Junta Directiva, evidenciant-se d’aquesta manera l’estructura jerarquizada de les mateixes.

L’origen de l’adscripció de les agrupacions musicals a les confraries marianes fundades pels ordes mendicants establerts a Llúria, té com a punt de partida el procés desamortitzador. L’exclaustració provocà, en el plànol musical, una situació poc esperançadora. La pèrdua de la major part de propietats dels eclesiàstics, implicà la privació dels medis necessaris per al sosteniment de les capelles de música que amenitzaven les celebracions litúrgiques, d’aquesta manera molts músics quedaren en l’atur. Aquesta conseqüència afavoriria, paradòjicament, en la localitat que estudiem, la creació d’agrupacions musicals de caire civil. Amb tot, aquestes no podrien desprendre’s de la seua vessant religiosa i continuaven acompanyant els sants i les verges en processó. La tradició ha recollit que un frare exclaustrat franciscà fundà la Música Vella o Primitiva, i un trinitari la Música Nova. L’enemistat entre ordes mendicants, doncs, no acabava amb la desaparició dels convents instal·lats a Llúria, sinó que seria heretada per les bandes de música locals.

Per sí mateixa, però, l’exclaustració dels frares no creà “ex-novo” una banda de música, perquè aquestes agrupacions palesen tints militars en els uniformes, la manera de desfilar, el repertori, etc que no es poden menysprear. Per aquest motiu dedicàvem un apartat d’aquest capítol a parlar dels conflictes bèl·lics que com la Guerra del Francés i les Carlines van incidir de manera notable a Llúria. La causa rau en la posició estratègica que ocuparia la localitat entre la capital i l’interior muntanyós. Una de les conclusions a les quals hem arribat és, per tant, que l’origen de les bandes de música a la localitat estudiada ha estat una mena de barreja entre factors de caire religiós i altres de tipus militar, ja que ambdós han perfilat el seu devindre. El religiós pareix ser ha estat la clau de l’establiment de dues meitats poc harmòniques a Llúria -que avui veiem cristal·litzades en les rivalitats entre bandes de música- i el militar de l’organització interna d’aquestes.

El factor polític tot i no ser determinant en el sorgiment de les bandes lliurianes, com sí que ho ha estat en altres bandes del País Valencià, estarà present en el seu devindre. I per això en aquest capítol hem volgut posar de manifest la seua influència a partir dels nous poders locals sorgits pel desmantellament de l'Antic Règim. A Lliria, una localitat on el fenomen musical ho impregna tot, sembla d'allò més normal que les societats musicals es convertiren en un excel·lent espai per establir aliances, en un lloc on garantir-se adscripcions polítiques. Més encara en una època on l'establiment de l'anomenat torn polític obligava a la formació de xarxes clienteleras que els mètodes caciquils s'encarregaren de teixir.

En un context polític com el descrit es podria considerar que el dualisme bandístic es tenyiria de color polític; però, a Lliria no hem trobat cap evidència d'aquest fet. Clar, ni els partits polítics, ni les bandes de música podien permetre's limitar els seus actius. La lluita per atraure's el major nombre de socis i músics i d'ocupar un ampli espai a la localitat, evità la confrontació política entre les bandes. Amb tot, no hem d'oblidar la utilització que d'elles van fer els poders locals. En aquest sentit, moltes seran les veus que a l'època consideraren les bandes una mena de tapadora del caciquisme.

On més evident es feien aquestes crítiques, i també on més es palesava la puixant rivalitat bandística lliuriana era, com hem vist, al Certamen de Bandes de Música de València que venia celebrant-se des de 1886 com una activitat més de la Fira de Juliol. Aquest esdeveniment portava explícita una dimensió competitiva que es traduirà en estímulo per a la superació de les bandes. A més a més, analitzar aquest concurs ens ha possibilitat apropar-nos als processos de creació identitària; en concret, a aquell que es palesarà en el certamen on les bandes s'erigien en representants de la seua localitat d'origen. Alhora, la seua participació promogué una imatge artística de València que ben bé quallaria al llarg del temps recolzada també per un repertori autòcton i per altre tipus d'esdeveniments on les bandes valencianes assoliren un protagonisme inusitat i que altres tipus de certàmens s'encarregaren de difondre. L'existència a Lliria de dues bandes de música rivals, dins i fora de la localitat, canviava aquest procediment. Perquè en tornar a Lliria aquestes seguien adscrites a una part del poble i a una confraria distinta, afeblint així el sentir-se lliurià en detriment de fer-ho unioner-remeià o de la primitiva-puríssimer.

Tot i aquesta "semicomunalitat", la imatge de Lliria s'ha exportat pertot mitjançant el conreu de la música. Els lliurians, en el seu afany per singularitzar-se, per diferenciar-

se d'altres, van veure en el ric fenomen musical que esdevingué a la localitat a mitjan del segle XIX, l'oportunitat de proporcionar-se una imatge genuïna. Un vas ibèric amb uns músics pintats trobat al tossal de Sant Miquel el 1934, va servir per difondre el tòpic que Lliria és el bressol de la música valenciana. L'anàlisi realitzada en aquest capítol, però, ens ha portat a concloure que no hi ha que buscar a l'època ibèrica el precedent de les bandes llirianes ja que el primer document que ens certifica la seua existència data de 1822. No obstant això, en els anys 60 Lliria reafirmava allò que ella considerava la feia única al País Valencià. Seria a principi d'aquesta dècada quan a les entrades del poble es col·locaren els cartells de *Ciutat de la Música*. No s'ha de menysprear, per tant, el paper jugat per les bandes com a element conformador d'una identitat intralocal i local, però, tampoc hi ha que obviar el seu pes en el recolzament per configurar-ne una regional i alhora nacional.

A través de l'estudi dels viatges realitzats arreu s'observa com efectivament les agrupacions bandístiques d'alguna manera exporten fora del seu àmbit local, i més important, regional, una marca genuïna que promou la identitat valenciana. A aquest fet contribuirà el repertori propi en forma de peces musicals composades la major part de les vegades per músics valencians. En el cas que hem estudiat, les bandes de Lliria varen estar capaces de portar a llocs com Bilbao i Barcelona, d'entre altres, un tros del País Valencià. Sons com els que imiten la dolçaina i el tabalet, i composicions descriptives d'allò típicament valencià, permetien aquest trasllat imaginari a una altra regió.

Una altra de les funcions que s'han de subratllar d'aquestes agrupacions és aquella que fa referència a les bandes com a transmissores d'un repertori que es movia entre allò autòcton i allò internacional. De major importància esdevenia aquesta tasca en les localitats que no disposaven d'orquestrs estables com Lliria. A més a més, en aquesta localitat la presència de dues bandes possibilitava una major activitat artística i, per tant, es podia difondre un major nombre de repertori arranjat. Aquest, format en la seua majoria pels fragments més afamats d'òperes italianes i de sarsueles, així com per peces de compositors com ara Beethoven, Wagner o Weber i d'altres com Giner i López Chavarri esdevenia un reflexe del panorama musical imperant en l'època. En aquest sentit hem de pensar que la rivalitat que es vivia a Lliria provocava una mena d'obligatorietat per ser millor que l'altra banda. Aquesta emulació beneficiaria els veïns que veïen com les seues bandes assolien una gran vàlua artística -vàlua que es veié

reflectida en l'època decimonònica per la gran quantitat de premis que aconseguiren en el certamen de bandes de València-.

Si atenem als trets que hem identificat en aquest capítol respecte del fenomen musical llerià, ens adonarem de l'ampli ventall d'esferes que poden ser abastades mitjançant l'estudi de les bandes. Per al cas de Llíria, la sociabilitat que creen, la identitat que recolzen i l'oci que promouen esdevenen els elements que més ens serveixen per analitzar els canvis socioculturals que es produeixen en el tombant del segle XIX i en les primeres dècades del segle XX.

El fet que aquest capítol forme part d'una tesi de més ampli abast, ens ha permés esbrinar quines han estat les peculiaritats del fenomen musical llerià i quines les semblances amb allò que estava ocorrent en la resta del País Valencià. Perquè és clar que l'estudi del cas paradigmàtic que s'ha dit constitueixen les dues bandes llerianes s'emmarca dintre d'un fenomen d'àmplies dimensions amb el qual s'interrelaciona. Realitzant una anàlisi a nivell "micro" d'aquest fenomen de gran abast, tenim l'oportunitat de comprovar les hipòtesis que hem fet de manera genèrica. Quines han estat les causes concretes del sorgiment de les bandes locals, com afecten les transformacions socials i culturals decimonòniques al seu devindre, de quina manera les bandes estan presents en l'oci de masses del segle XX, quina és la seua aportació al procés de creació identitari de l'època, etc totes aquestes qüestions esdevenen bàsiques per al fet musical i totes elles es poden respondre atenent, com hem fet, a un fenomen bandístic concret.

CONSIDERACIONS FINALS

L'estudi de les bandes de música, en concret de les formades per amateurs, ha estat l'objectiu de la tesi presentada. La localització de la recerca en el País Valencià venia motivada perquè és en aquest indret on el fenomen bandístic arrelà amb més força en el segle XIX fins a considerar-lo capdavanter en la formació de bandes a tot Espanya. Calia per tant esbrinar quines havien estat les claus del context sociocultural valencià, en especial quins trets caracteritzaven l'ambient musical de l'època, ja que en elles hem trobat els perquè del fort arrelament de les bandes en aquest emplaçament. Aprofundir en aquestes agrupacions ens ha permés, a més, elaborar una acurada anàlisi al voltant de la seua funció com a elements culturals i identitaris de primer ordre.

A l'hora d'encetar la recerca, erem conscients que existien nombrosos estudis al voltant de les bandes, no solament localitzats al País Valencià sinó també a altres indrets. Uns estudis, però, que es centren preferentment en la seua vessant musicològica. Calia per tant una anàlisi que anara més enllà i estudiara l'entorn social i cultural on les bandes es crearen i on aviat evolucionaren cap a un tipus d'associacionisme modern. És allò que Michael Steinberg anomena interrogar a la història cultural de la música.¹ Tenint en compte aquestes premisses hem recollit tots aquells trets que, en major o menor mesura, condicionaren els inicis d'aquestes agrupacions.

Amb la finalitat de dotar la tesi de major claredat, la dividíem en dues parts: la primera estaria dedicada a atendre als diferents elements que formaven el context musical decimonònic, i la segona d'elles a esbrinar quin havia estat l'origen i l'evolució de les bandes. Així doncs, en els capítols de què consta la primera part, hem analitzat el paper rellevant que institucions com l'Església o l'Exèrcit han tingut en el fet musical decimonònic i, en especial, en la formació de bandes. Igualment s'ha estudiat com fou la burgesia -que en segle XIX es convertiria en el grup social dominant en l'època- aquella que capitanejà les transformacions socials i culturals de l'època i, per extensió, aquelles que feien referència al camp musical. Els tipus de pràctiques musicals existents en l'època, així com els espais on aquestes es desenvoluparen, conformen també aquesta primera part.

En la segona part de la tesi, que abasta els darrers tres capítols, centràvem l'atenció en el fenomen concret de les bandes. A l'hora d'acometre un estudi d'aquestes característiques hem cregut convenient atendre a les arrels concretes que tenien aquestes

¹ STEINBERG, M.P.: *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 23.

agrupacions, a les diferents causes que motivaren la seua aparició, així com al repertori i funcions que desenvoluparien. En aquest sentit, no podíem oblidar el paper bàsic que jugà en el País Valencià el Certamen de Bandes de València creat en 1886. Van ser nombroses les agrupacions que hi participaren contribuint així, no solament al seu progrés musical per l'emprenyament que hi havia entre elles, sinó també al procés de creació d'identitats de distint caire al si del territori. Tanmateix, per no reduir aquesta segona part a una enumeració de trets generals al voltant de l'ampli nombre de bandes existents arreu, proposàvem l'anàlisi de dues d'elles localitzades a Lliria: la Música Nova i la Vella. A partir del seu estudi -que hem aprofitat com si d'una mena de laboratori d'experimentació es tractara- hem pogut esbrinar amb cura les causes del sorgiment de les bandes en una localitat amb un determinat context decimonònic, i la funció identitària que aquestes han representat al llarg de la seua història. Tot plegat, el fenomen de Lliria proporciona unes eines que permeten una millor comprensió del fenomen bandístic desenvolupat en el País Valencià.

Hem dedicat el primer capítol de la tesi a la institució eclesiàstica i al lligam que aquesta tenia amb el fenomen musical i, per extensió, amb les bandes. L'Església s'havia erigit des d'antany en un centre important de producció, interpretació i difusió musical. I així, no hi havia catedral que no comptara amb una capella de música formada per instrumentistes i cor, tots pertanyents a l'estament eclesiàstic. També n'eren molts els convents i les parròquies que disposaven d'una agrupació artística d'aquest caire. La raó per la qual funcionaven les capelles de música s'ha de buscar en la idea estesa per Sant Agustí de què qui cantava resava tres vegades. La lloança a Déu, doncs, es trobava en la causa de la presència de música als temples. Això no obstant, el despertar de l'anomenada "festa barroca" divuitesca, havia portat aparellat una mena de teatralització de l'activitat eclesiàstica que es reflectia en la música. El repertori interpretat començava a tenir des d'aleshores obres profanes que ja no s'interpretaven només com una mena de lloança a Déu, sinó que també aprofitaven per amenitzar les processons i festejos de les germandats i confraries de l'època. A mesura que transcòrrega el segle XVIII i més encara en el segle XIX, hem vist com la música es despullava del seu caràcter sagrat per apropar-se a un més lúdic.

No hem pogut deslligar aquest fet de la progressiva del poderiu eclesiàstic que esdevindria en l'època decimonònica. Des de diferents vessants, s'observa com l'Església perdia progressivament les quotes de poder assolit al llarg dels segles. Des

d'un punt de vista econòmic, les successives fases desamortitzadores anul·larien part de les exempcions que posseïa la institució, així com vendrien en pública subhasta alguns dels seus béns. A més a més, també les lleis desamortitzadores dictaren l'exclaustració de les ordes mendicants en aquells convents que tenien pocs membres.

En la tesi ens hem centrat en els efectes que aquestes mesures tingueren en el camp musical, i el seu estudi s'ha revelat bàsic per entendre l'origen de les bandes de música. En primer lloc s'observa com les capelles veurien decreïxer el nombre de membres per la manca de diners per mantindre-les. De la mateixa manera, les lleis exclaustradores provocaren que molts frares que desenvolupaven tasques musicals en els convents hagueren d'acoblar-se a la seua nova situació. I així ens hem trobat amb alguns d'ells realitzant activitats educatives en acadèmies, conservatoris i, fins i tot, es feren càrrec de bandes de música amateurs. No oblidem que els religiosos serien en els inicis del segle XIX unes de les poques persones que posseïrien coneixements musicals. Aquelles capelles que es veurien menys afectades per la minva del poderiu econòmic eclesiàstic, serien les catedralícies, encara que sovint van haver de reclamar el sou que els pertocava i que el daltbaix econòmic en la institució semblava retardar.

Des d'un punt de vista social, també el pes que l'Església havia manifestat durant segles trontollava per les noves competències que, sobretot en matèria educativa, començaria a arrogar-se l'Estat en l'època decimonònica. Igualment, el control moral que exercia en la societat es veuria qüestionat per la creixent laïcització observada aleshores. La influència de les idees il·lustrades explicarien en bona mesura aquest corrent ideològic que agafaria força en l'època.

Dintre de les esmentades transformacions hi ha una, però, que sobreix i és el canvi de concepció que experimentaria l'activitat musical en els temples, i que s'observa en el repertori interpretat. Els debats al voltant de la funció que la música havia d'exercir en el rite litúrgic i les consegüents encíclics papals prohibint qualsevol recurs profà en ell, donen bon compte dels canvis que la pràctica musical religiosa experimentà en el segle XIX. I és precisament en ells on hem buscat la relació que les capelles de música tenen en l'origen de les bandes. I ho hem fet perquè l'ocàs de l'Església com a referent en la interpretació musical, coincideix amb el sorgiment de noves institucions de caire civil agafen el testimoni. Per tant, entre aquests dos fenòmens aparentment llunyans, s'estableix una interrelació, uns lligams que s'observen en aquells que ensenyaven solfeig o dirigien agrupacions i que solien ser clergues.

Tot i que l'Església fou rellevant en el devindre musical decimonònic no constituí l'única entitat d'importància a l'època. L'Exèrcit seria, en aquest sentit, una altra de les institucions que jugaren un paper fonamental en la formació i posterior evolució de les bandes. En el segle XIX, en les diferents guarnicions militars es conreava també l'art musical, i es feia amb una doble funció: militar i d'oci, i amb agrupacions formades per instruments de vent i percussió que passarien a anomenar-se "músiques". La Revolució Francesa ha estat vista com la fita en què va fer eclosió l'art musical en l'Exèrcit. Així, la música passava a ser una part important de la posada en escena de desfilades i processons cíviques, alhora que els himnes patriòtics que interpretava esdevingueren una potent arma revolucionària. D'aquesta manera no és estrany que l'arribada dels destacaments francesos a la península en 1808 encetara una nova etapa en les relacions entre música i Exèrcit. Bona part dels instruments, així com l'organització, són herència de les músiques franceses.

Les funcions principals que les bandes realitzaven al si dels diferents cossos militars a Espanya foren les de regularitzar la marxa i entretenir els soldats durant les conteses. Tanmateix, tot i exercir aquestes tasques en el si de l'esmentada institució, els músics no van ser considerats membres de ple dret fins a ben entrat el segle XX. Com hem comprovat mitjançant fonts hemerogràfiques, a mitjan de l'època decimonònica es produirà un debat al voltant de la posició que els soldats dedicats a les tasques musicals havien d'ocupar al si de l'organigrama militar; és allò que s'anomena el procés d'assimilació.

La manca d'equiparació que els músics tenien amb altres unitats de l'exèrcit, provocaria que hagueren de buscar altres formes de manteniment que completaren els pocs recursos que els oferia la institució castrense. Aquest seria el motiu pel qual ens trobem músics pertanyents a diferents guarnicions de l'Exèrcit tocant en cafés i en altres espais d'oci convertits en un actiu important de l'oci musical de l'època. De la mateixa manera, les músiques al complet serien requerides per participar en activitats lúdiques com podien ser els concerts a l'aire lliure en jardins i passejos. Nogensmenys, l'eixida del quarter i, per tant, de les activitats que en ell desenvolupaven, propicià no solament la presència al carrer d'agrupacions musicals d'aquest caire, sinó també un canvi en el repertori que fins aleshores interpretaven. En aquesta transformació, els himnes patriòtics, les marxes o les cançons bèl·liques deixaren pas a gèneres com l'òpera o la sarsuela que el públic d'aleshores demandava.

És per totes aquestes raons perquè l'estudi de les bandes de música militars ha estat un element de cabdal importància a l'hora d'apropar-nos al devindre de les seues homòlogues civils. El contacte que en nombroses ocasions el poble tindria amb les músiques -no solament en períodes bèl·lics, sinó també en activitats d'oci- explica que les bandes de tipus civil imitaren l'uniforme, la manera de desfilar, i sovint el repertori d'aquestes agrupacions. La causa de la semblança es pot deure, al nostre parer, a que les bandes militars es convertiren en el segle XIX en l'única referència que els grups musicals formats per instruments de vent i percussió tenien per desenvolupar-se.

A mesura que el segle que hem estudiat avança i que apareguen bandes independents de les institucions militars -tot i que semblants en la seua estètica i funcions- les músiques es veuran a poc a poc arraconades de nou en els quarters, encara que no deixaran de protagonitzar concerts, processons, serenates i concursos musicals. Tanmateix, seran les bandes civils les formacions que millor s'emmotllaran al nou context socioeconòmic que es desenvolupà en l'època i on l'oci accessible a tothom seria un dels senyals més visibles.

Malgrat que a finals del segle XIX es fa palés un important declivi de les bandes militars, aquestes agrupacions esdevingueren un element clau en la formació de bandes civils a l'època. En aquest sentit no hem atés solament als trets que ambdues agrupacions comparteixen, sinó que també hem volgut subratllar que molts d'aquests músics militars passaren aleshores a formar part de bandes civils i molts altres esdevingueren professors de solfeig o instrument en acadèmies. Tot plegat fa que considerem les músiques com una de les formacions musicals que més influïrien en el desenvolupament de les bandes que hem analitzat.

En aquesta tesi hem mantingut la premissa que tant els trets religiosos com militars, presents en la fisonomia de les bandes, no són suficients per a explicar-ne el seu sorgiment. Calia aprofundir doncs, i així ho hem fet en la nostra investigació, en les transformacions ocorregudes en l'època decimonònica i esbrinar fins a quin punt aconseguiren influir en el devindre bandístic. Així doncs, hi ha dues variables que, al nostre parer, han estat clau i per aquest motiu les hem tractades. Una d'elles fa referència a l'aparició d'un nou grup social heterogeni que coneguem com burgesia i que estaria format per professionals liberals, grans i mitjans comerciants, botiguers, industrials, etc. Tot un ventall, com veiem, de diferents categories socioprofessionals que mostren, però, trets semblants com el fet de desenvolupar el seu treball en la ciutat o

de posseir un estatus social que ja no es mesura pels títols nobiliaris, sinó per la riquesa acumulada. Doncs bé, aquest grup va impulsar un nou tipus d'oci que transformaria l'existent fins aleshores, conreat quasi en exclusivitat per la noblesa.

La disponibilitat de temps per a l'esplai, així com els recursos econòmics de què podien disposar, es troben en els factors que propiciaren la nova demanda. Lògicament, el públic que acudia a aquestes activitats canviava i entre ell ja no trobem solament nobles i alta burgesia sinó, cada vegada més, burgesia d'estatus social mitjà i baix i classes populars. Malgrat tot, en el període que abasta la investigació que hem presentat no parlem d'allò que la historiografia anomena "societat de masses". I no ho fem perquè, tot i que es va fer palesa una transformació dels assistents a les diferents activitats d'oci ofertat, tant cultural com esportiu, aquesta no mostra una apertura total a tothom. Pensem encara que el preu que calia pagar per assistir a determinats espectacles entrebancava l'assistència als espectadors amb menys recursos. Això no obstant, en aquesta tesi hem volgut apropar-nos als inicis d'eixa posterior eclosió de la societat de masses; uns inicis que, si bé tímids, expliquen en bona mesura el seu desenvolupament.

En aquest sentit havíem d'aprofundir en el nou tipus de públic que paulatinament s'incorpora als concerts i els espectacles de música escènica. I així apuntàvem a l'escassetat d'estudis que han merescut els nous espectadors tot i esdevindre un factor clau en l'estudi d'un fenomen que, com el musical, necessita de receptors per portar-se a terme. Nogensmenys, els nous oients havien d'esforçar-se per entrar en la dinàmica del silenci i l'escolta que necessitava la interpretació musical.

Al respecte, calia tenir en compte l'espai on es desenvoluparia l'activitat musical. Si bé en un principi no es concebia la música més enllà del marc teatral, les transformacions sofertes en el segle XIX propiciarien la inauguració de nous espais interpretatius. El fet que l'oci musical poguera ser gaudit per un nombre major de gent, promouria la búsqueda d'indrets que s'acoblaren a aquells que no disposaven de massa ingressos però que sí que tenien temps per poder participar-hi. Ens estem referint sobretot a l'aparició del carrer com a sala de concerts. La societat burgesa decimonònica es caracteritzaria aviat per eixir de la privacitat que els salons o les entitats recreatives li proporcionaven, i fer del carrer un espai per exhibir-se. Ens trobem en l'època de l'enllumenat, de l'empedrat, de la construcció de jardins i passejos; en definitiva, de l'adequació de l'espai públic al nou ús que començava a atribuir-se-li com a lloc d'esplai.

Les orquestres i bandes -sobretot aquestes darreres pel tipus d'instrument emprat- passarien prompte a tenir un lloc privilegiat dintre d'aquest novedós emplaçament. La interpretació musical deixava de ser així patrimoni exclusiu de teatres, esglésies i sales de concerts. Ara bé, que la música es poguera traslladar al carrer no significava que aquesta havia de ser el centre d'atenció. Els directors de l'època es queixaven de les pèssimes condicions que les seues bandes havien de suportar quan tocaven a l'aire lliure. Perquè no hem de pensar en un públic que acudia per escoltar-les amb atenció, sinó més bé en uns vianants que mentre passejaven i conversaven, casualment escoltaven la música que en eixos moments estava interpretant-se. Podem imaginar l'aldarull que es formaria al voltant de la banda, més encara quan la localització d'aquestes es realitzava en els espais més concorreguts.

A poc a poc, però, com comentàvem en el capítol tercer de la tesi, els vianants es convertirien en oients. La premsa recull en aquest sentit notícies que indiquen com comença a haver gent que acudia als passejos o places a propòsit per escoltar música i que a més feia callar a la resta d'aquells que no respectaven l'actuació. Aquesta transició cap al silenci en els concerts vindria precedida de tota una presa de consciència al voltant del fet musical com a signe de distinció social, i de tot un munt d'iniciatives encetades per allò que s'anomenaria en l'època "l'educació del gust".

El tipus de públic que acudia a aquesta mena de concerts populars resultava heterogeni, ja que tots aquells que passejaren per l'indret en qüestió podien apropar-se a escoltar les bandes. Aquest fet no assegurava que els espectadors tingueren coneixements musicals, encara que, a poc a poc, anirien assolint-los. Dintre dels oients hi ha un grup al qual hem dedicat especial atenció: es tracta de les dones. La relació que en el segle XIX van mantenir la música i el gènere femení mereix per si sola una tesi doctoral. En aquesta, allò que hem pretés ha estat subratllar la seua presència en els espectacles de l'època. Sovint les dones acudien al teatre, que esdevingué més que un lloc d'interpretació musical i escènica, un indret on reafirmar-se socialment i admirar i deixar-se admirar. Amb tot, hem de pensar també en les dones com un actiu en la música d'aleshores, perquè hem vist com preferentment serien elles qui amenitzarien les vetlades que aleshores proliferaven en les cases particulars. Així doncs, hem considerat necessari incloure-les en el context musical decimonònic encara que allunyades de les agrupacions de caire més popular que es crearien en eixe temps.

L'ampliació de públic musical provocà un daltbaix en allò que havia estat el tipus d'espectacle, l'espai on aquest es realitzava i el repertori que s'interpretava. A més, la incipient mercantilització de l'oci a la qual s'assistia feia necessària la captació d'amplis mercats. A mitjan del segle XIX, es palesa una popularització dels continguts front al gust aristocratitzant d'antany; d'entre aquesta modificació destacàvem l'òpera. I ho feiem perquè constituiria a Espanya el gènere musical, sobretot aquella d'arrel italiana, que atreia el major nombre de gent. Doncs bé, en el nostre estudi hem comprovat com aquestes representacions es veieren substituïdes en l'època per altres de tipus més popular com podien ser la sarsuela, l'opereta o ja a principis del segle XX, el cabaret i el *music hall*. És allò que hem anomenat transformació del gust musical. Els compositors havien estat els primers en adaptar-se a la nova demanda, com posteriorment ho farien els espais que havien d'albergar-la.

El fet que fóra aquesta nova classe mitjana aquella que imposara els corrents estètics es devia a què constituïrien una mena d'intermediaris entre l'aristocràcia i les classes populars que començaven a definir els seus gusts. Així, els compositors orientaven les seues obres cap a aquest nou públic que en l'època representava la moderació i que, a més a més, majoritàriament omplia els espectacles de tota mena. A Espanya, no obstant, l'entreteniment musical que primària aleshores seria el representat per la música escènica. Comparat aquest fenomen amb aquell que ocorria a la resta d'Europa ens adonàvem que, mentre que les òperes i sarsueles era allò més representat a Espanya, en altres països la música simfònica començava a imposar-se.

En una època on els sentiments nacionalistes començaren a florir, la fidelitat que el públic mostrava sobretot per l'òpera italiana encengué un debat que s'allargà vora mig segle. La qüestió que es discutia era la creació d'una òpera pròpiament espanyola. El gènere musical per excel·lència durant bona part del segle XIX havia de tenir marca espanyola i, així, molts serien els crítics que des de les seues publicacions impulsaren la seua creació. En aquest sentit, també subratllàvem l'interés de molts compositors i directors per donar resposta a aquest requeriment mitjançant composicions en castellà o incloent traduccions d'òperes en italià. Amb tot, el públic no respondria de manera eficaç a l'intent nacionalitzador de l'òpera.

El fet que no s'obtinguera el seu recolzament fa pensar que acudir al teatre comportava, com hem vist, alguna cosa més que gaudir de les representacions musicals que es feien. Per part de l'Estat tampoc es manifestà una voluntat d'incloure en les

programacions de manera obligatòria, com demanaven alguns intel·lectuals, òperes realitzades per compositors espanyols escrites, clar està, en castellà. L'acció estatal en aquest sentit esdevindria febla, però, no creiem que fou per aquesta causa, com molts autors han pensat, perquè no triomfaria la creació d'una òpera espanyola. Altre tipus d'elements que ben bé relacionaríem amb el públic, els empresaris teatrals i els mateixos compositors, serien aquells que tot plegat explicarien l'escassa acollida d'aquest gènere.

L'interés de crear una òpera nacional i tots els debats al voltant de les consideracions tècniques i les característiques que hauria de tenir, eclipsaren un corrent que a poc a poc s'imposaria en el gust decimonònic. Ens referim a la popularització de la música instrumental, poc o gens coneguda a l'Espanya d'aleshores, i que s'interpretava sovint als concerts en altres països europeus. Aquest desconeixement que el fenomen musical decimonònic presentaria, tret dels reductes de cases particulars on es conreava aquest tipus de música, ha estat el tret que ha portat a bona part de la musicologia a veure el segle XIX com d'escassa rellevància musical. Paulatinament però, la música de Beethoven, Haydn, Mozart o Wagner passaria a formar part del repertori de l'època. I ho faria popularitzada no solament per les orquestres, sinó també per les bandes. Al darrere d'aquest nou repertori s'estén un debat a propòsit de l'educació musical i de com s'havien d'apropar unes obres, en principi desconegudes, a tothom.

Al caliu d'aquestes transformacions proliferaren nous espais associatius que tindrien la seua raó de ser en el conreu de l'art musical. Així, les Societats Econòmiques d'Amics del País, liceus, ateneus i societats filharmòniques esdevindrien tímids inicis de la sociabilitat musical adreçada encara a les classes més puixants de la societat. Caldria esperar fins al darrer terç del segle XIX perquè les classes populars foren partícips d'altres entitats associatives musicals que arrelaren en el territori. En el rerefons de totes elles s'aprecia una voluntat educativa. És per això perquè el segle que hem estudiat està considerat el de l'educació musical per excel·lència, ja que és aleshores quan sorgeixen els conservatoris, les acadèmies i tot un munt d'entitats que tenien per objectiu la formació musical de l'individu. Aquesta institucionalització, però, no haguera estat possible si no s'hagueren produït determinats canvis socioculturals que hem comentat al llarg de la tesi i que permeteren transformar la concepció del conreu musical.

Per tal de comprendre millor el paper desenvolupat per la burgesia en la música, prenemels salons com a espai de referència, ja que és en aquests espais on primer s'experimenten els canvis decimonònics, tant en la interpretació, com en la recepció de l'art musical. Els salons, concebuts en un primer moment com a espais de foment de trobada i difusió cultural, atorgaven a la música un rol secundari. Certament, en alguns d'ells s'hi podia trobar un músic al piano, però, la seua interpretació solament era considerada una mena d'ornamentació per fer la vetlada més distreta. L'auge de la burgesia es faria palés també en els assistents a aquests espais que fins aleshores havien gaudit quasi en exclusiva la classe nobiliària. La imitació que els burgesos portaren a terme dels aristòcrates explicaria l'interés per recrear aquests espais atorgant-los una nova concepció fruit dels seus propis valors.

Els canvis introduïts pels nous assistents als salons els faran redefinir les seues funcions. Així, observàvem com de lloc de trobada i difusió cultural passen a ser espais d'oci on la conversa continua existint, però, on troba espai la música que ja no aprofita com a mer acompanyament a l'activitat desenvolupada en ells, sinó que es converteix en un atractiu més per assistir-hi. L'estudi d'aquesta reorientació ens mostrava també l'important paper que les dones desenvoluparen en aquests espais, ja que eren elles qui normalment es farien càrrec de la interpretació musical. La tasca desenvolupada als salons -ja no solament com a *salonnières*- les permetria eixir de la invisibilitat i promocionar-se socialment.

Que en els salons estiguera desenvolupant-se un tipus de música instrumental i també altra de tipus escènic caracteritzada per la seua brevetat, que a més a més aquesta es difonguera entre tots aquells que assistien o que la música s'havia transformat en una activitat atraient per si mateixa i havia deixat de ser un mer adornament, no han estat suficients motius perquè els musicòlegs realitzen investigacions acurades al voltant dels salons i del seu paper com a centres d'interpretació i difusió musical. Al nostre parer la causa d'aquest buit rau en els trets que presentaria el seu repertori. Com esmentàvem en el capítol quart, els crítics decimonònics consideraven que les obres interpretades al si d'aquestes entitats no tenien la suficient rellevància per ser considerades dintre de l'estudi del fenomen musical de l'època. El fet de ser peces de curta durada, d'estar interpretades per aficionats, de ser sovint arranjaments d'altres obres o d'estar compostes únicament per al gaudi dels assistents sense tenir cura d'altra mena de consideracions de tipus tècnic, les abocava al seu menyspreu.

Sovint als salons la música estava interpretada pel piano, que esdevindria l'instrument per excel·lència del corrent estètic del Romanticisme que s'estendria a l'època. La seua capacitat per difondre música -no només aquella que havia estat composta per a ell, sinó transcripcions d'altra mena- i el fet que podia reunir tot sol i amb un intèrpret, allò que podia executar tota una orquestra, el va fer idoni per a les vetlades que comentem. El piano a més, esdevingué un signe de preeminència social i així, aquells que s'ho podien permetre en tenien un a casa. La possessió d'aquest instrument obligava d'alguna manera a saber-lo tocar i d'ahí l'aparició de mètodes de solfeig i piano, acadèmies on s'ensenyava, professors particulars, etc.

Certament, els salons no es distingiren a nivell musical pel seu repertori, tanmateix, ho van fer per ser un lloc on es donava a conèixer un tipus de música diferent a aquella de tipus escènic que dominava en l'època. A més a més, el fet que l'art desenvolupat no estiguera sota mecenatge, com ho havia estat fins aleshores de mans d'institucions com l'Església o l'Exèrcit, afegia un tel de llibertat a la interpretació musical que entroncaria amb el corrent estètic del Romanticisme. Quan realitzàvem aquest estudi observàvem no obstant, que d'alguna manera els intèrprets que desenvolupaven la seua tasca als salons reberen una mena de mecenatge dels seus oients. Perquè molts dels pianistes que s'anunciaven en els programes dels concerts de l'època, estigueren recolzats pels assistents als salons que sovint els finançarien. La dada més rellevant és que el tipus de música instrumental que es feia a les cases particulars o als salons, i que per tant es revestia d'un tel de privacitat, passava a ser interpretada en altres espais on podia ser escoltada per un major nombre de públic amb la consegüent difusió que això comportava. Per tots aquests motius l'estudi dels salons es revela com un element a tenir en compte a l'hora d'aprofundir en el fenomen musical del segle XIX i així l'hem considerat.

La característica invisibilitat de les classes populars en l'oci de l'època deixava pas, en el darrer terç del segle XIX, a una progressiva incorporació a les diferents activitats musicals de l'època. Un fet que motivarà, com hem vist, transformacions en el repertori musical, en el tipus d'espectacles i en els espais on aquests es desenvolupen. Malgrat tots aquests canvis, no podem parlar encara de què ens trobem al davant d'una societat de masses tal i com la coneixem avui en dia. Però, si que podem referir-nos a una tímida democratització de la cultura musical. Al respecte hi ha dues agrupacions que, al nostre parer, més han contribuït a l'apertura de la música a tothom: els cors i les

bandes. Ambdues han contribuït no solament des de la vessant passiva o de mer oients que comporta la música, sinó que ho han fet des d'un punt de vista actiu; és a dir, les classes populars trobaran en aquestes agrupacions una manera de participar en el fenomen musical com a membres seus. Així, s'observa com la major part de les esmentades agrupacions naixen amb una clara arrel popular ja que estan formades per tot tipus de classes socials on, no obstant, destaquen els llauradors, xicotets i mitjans propietaris o modestos botiguers.

Pel que fa als cors, en els darrers anys s'ha passat d'estudiar-los des d'una vessant artística, a fer-ho des d'un punt de vista social i polític. En la tesi presentada hem agafat com a marc d'anàlisi aquestes darreres investigacions i, per tant, hem assenyalat el paper que els cors tenen no solament en l'ensenyament i difusió musical, sinó també en el recolzament d'identitats socials de distint caire.

La importància que en el segle XIX va tenir la música coral s'explica per la voluntat que existia en l'època per posar l'art musical a l'abast de tothom, i per l'inici d'un associacionisme de caire popular allunyat de nuclis de poder d'antany com podien ser l'Església, l'Exèrcit o l'estament nobiliari. A més a més, fou arran del procés industrialitzador i de les conseqüències que aquest comportà en la societat d'aleshores quan s'assisteix a l'apogeu dels cors. Promocionada la música com a benefici per a l'ànima, res millor per allunyar els obrers dels llocs d'oci com la taverna o els bordells, que les associacions corals. S'iniciava així una mena de moviment moralitzador encapçalat per polítics, aristòcrates, burgesos i filantrops que multiplicaren les seues activitats benèfiques exhibint un tarannà paternalista que no abandonaren al llarg de l'època que hem estudiat. En aquest sentit, els cors, com que no necessitaven d'una gran capacitat tècnica per funcionar, foren les agrupacions musicals que millor s'adaptaren al nou context social.

Catalunya, i en concret la ciutat de Barcelona, esdevindrien capdavanteres d'un moviment que té el seu origen cap a la dècada de 1850. Se sap amb certesa que seria el músic Josep Anselm Clavé aquell que primerament posaria en marxa una coral formada per gent pertanyent a les classes populars, l'objectiu principal de la qual era proveir a aquest grup d'un tipus d'oci sa que els mantinguera allunyats dels vicis d'aleshores. La visió que tenien els membres dels anomenats cors claverians, que aviat s'estendrien per Catalunya i la resta del territori espanyol, era la de formar part d'una agrupació que no solament els proporcionava coneixements musicals en el seu temps de lleure, sinó que

també els facilitava lligams de solidaritat en una època on els espais per fer-ho eren encara embrionaris. A més d'aunar voluntats entre els membres, però, pertànyer a un cor d'alguna manera també proporcionava a l'obrer un bagatge cultural que l'habilitava per formar part de l'ambient cultural de l'època, essent una bona manera d'equiparar-se socialment a les classes dirigents.

L'interés social que suscitaren els cors no va entelar l'interés polític que també promogueren. Perquè, vista la gent que arrossegaven i la mobilització que creaven al seu voltant, els diferents corrents polítics de l'època, s'afanyaren en establir lligams amb ells. En aquest sentit, estudiàvem els cors socialistes així com altres de clara vessant nacionalista, per comprovar de quina manera el poder polític empraria el naixent associacionisme musical en benefici propi. El fet que els cors es veieren revestits des d'un primer moment d'un tarannà moralitzador, així com que foren emprats pel poder polític per tal de beneficiar-se'n, palesen la importància concedida als mateixos dintre no solament del context musical al qual pertanyien, sinó també del panorama sociocultural on es desenvoluparen.

Una altra de les agrupacions que contribuïren a la democratització musical en l'època decimonònica fou, com hem dit, la banda de música i sobretot la de caire amateur. Esbrinar les causes del seu sorgiment i posterior evolució ha estat l'objectiu principal d'aquesta tesi. Primerament localitzàvem la seua anàlisi preferentment en el País Valencià i, en concret, en la província de València que és on s'aprecia una major presència d'aquest tipus d'entitats comparat amb al resta de províncies espanyoles. El motiu que finalment ens porta a resoldre el perquè d'aquest ample arrelament ben bé podria raure en la popularització des de finals del segle XIX, i sobretot en el segle XX, de festivitats populars com ara els Moros i Cristians o les Falles.

A l'hora d'analitzar les causes de la formació bandística ens adonàvem de la multiplicitat de factors que l'expliquen; és a dir, no ens trobem davant d'un fenomen unívoc, sinó més aviat d'un que presenta una diferent causalitat. En aquest sentit, el context musical que les va precedir esdevindria clau per tal d'explicar el seu naixement. Com comentàvem, el sorgiment d'un nou tipus de públic i la necessitat de noves ofertes d'oci adequades a la seua demanda, propiciarien en molts casos la difusió d'agrupacions musicals caracteritzades per la seua mal·leabilitat.

No ha estat fàcil elaborar un llistat on col·locar per ordre d'importància les causes que espentaren la creació de les bandes. I no ha estat possible perquè ens trobem davant

un fenomen de molt ampli abast i irregular en la seua història. És per això perquè en el capítol sisé abordàvem la important qüestió de les causes que el propiciaren des d'una àmplia perspectiva que no està exempta de matissacions. Tanmateix, tal i com es desprén de l'estudi que presentem, les capelles de música i les bandes militars han estat els pilars més importants a partir dels quals cresqueren les bandes civils decimonòniques. Pel que fa al cas de la institució eclesiàstica serien els religiosos, posseïdors de coneixements musicals, aquells que es farien càrrec de bona part de les bandes, sobretot en el període que van ser exclaustrats. En el cas de la institució militar, el continu contacte de les músiques amb la població civil en el convuls segle XIX oferiria un excel·lent mirall per tal de formar bandes o per reforçar les existents. L'uniforme, la manera de desfilar i en part el repertori, donen bon compte del procés imitatiu que es donà aleshores.

En un principi les bandes estarien concebudes com agrupacions adreçades a l'oci, sobretot en aquells indrets on no es disposava d'una orquestra o d'una programació de música escènica estable. Així, esdevenien l'única oportunitat per fer arribar l'art musical a tothom. El caràcter popular de les mateixes s'observa en els membres que les formaven. Hem vist com la major part d'ells pertanyien a la pròpia localitat, treballaven com a botiguers, llauradors o xicotets comerciants, i sovint eren analfabets. El fet que els instruments de banda presentaren poca complicació s'argüit amb freqüència com la causa perquè tothom poguera assolir el nivell necessari per tocar en una agrupació d'aquest tipus. Calen en aquest sentit estudis que expliquen com es procedia a l'ensenyament musical en les circumstàncies descrites.

L'oci esdevingué en un primer moment la funció de les bandes, i així, la interpretació musical es reduïa als concerts a l'aire lliure. Tanmateix no podem oblidar com sovint les corporacions municipals, les confraries i la pròpia Església reclamaven la presència de bandes en les seues processons i desfilades. Tot per donar-los un to distingit als actes. En aquest sentit, aviat els ajuntaments es proveïrien d'una banda pròpia que els permetia reafirmar-se en les escenificacions que es feien del seu poderiu. En canvi, en els pobles on no existia la voluntat municipal de posseir una banda, el recolzament econòmic hauria de vindre de mà de socis que conformarien les modernes societats musicals d'avui en dia.

A principi del segle XX les bandes es veurien envoltades d'un debat que apareixia en la premsa especialitzada de l'època i que enfrontava a aquells que defensaven

aquestes agrupacions com un vehicle de difusió cultural de primer ordre i aquells que les veien com un entrebanc per al progrés musical de l'època. L'element emprat per qüestionar les bandes era el repertori que interpretaven. Un repertori peculiar, ja que no estava format per obres escrites expressament per a banda, sinó que es nodria d'arranjaments i transcripcions d'obres originàries per a orquestres. Així doncs, l'èxit de la banda dependria en bona mesura de la qualitat d'aquestes. Foren moltes les veus que clamaren contra allò que consideraven una forma de falsejar la música; altres en canvi animaven els compositors a elaborar un repertori propi per a banda encara que no menyspreaven la utilització mesurada dels arranjaments. Malgrat tot, les bandes eren vistes com una mena de medi des d'on es podia educar musicalment les classes populars perquè pogueren entendre les interpretacions orquestrals que esdevenien un vertader element de cultura musical. Així doncs, el recolzament a aquestes agrupacions vindria donat per la important tasca de divulgació i educació musical que realitzaven. S'ha de dir que les obres que s'interpretaven en els concerts responien al gust de l'època i així trobàvem sobretot fragments de música escènica, peces de ball i altres de tipus simfònic.

Una altra de les funcions que realitzaren les bandes, sobretot en els pobles menuts on aviat es desenvoluparen, és la identitària. I en una tesi que recull els seus orígens i el seu desenvolupament dintre del context sociocultural del segle XIX, no podia mancar l'estudi del lligam que es va produir entre elles i els processos identitaris que tenyiren aquest segle. Per acometre l'esmentada anàlisi hem abordat un dels esdeveniments que millor palesarien la relació entre les bandes i les seues comunitats d'origen a les quals s'arrogaven el dret de representar: el certamen de bandes que es celebraria a València des de 1886 dintre del marc de la Fira de Juliol.

Apropar-nos a aquest concurs ens ha permés estudiar el tipus de repertori que les bandes emprarien en ell i l'execució del mateix. L'esforç que feien aquestes agrupacions per ser millor que les seues rivals està en el rerefons del progrés musical que experimentaren els pobles valencians en el darrer terç del segle XIX. Tanmateix, el certamen no només afavoriria la qualitat artística de les bandes, sinó que també aprofitaria per crear al voltant d'elles un fort sentiment de pertinença i una afició sovint desmesurada. Així, quan una banda es presentava a aquest concurs els seus simpatitzants es desplaçaven a València per tal d'acudir a la plaça de bous on es realitzava. En aquest sentit, el ferrocarril seria el medi de transport que afavoriria aquesta connexió, d'ahí que ampliara els seus horaris en les corresponents dates. Només

fixant-nos en la celebració del certamen ja es comprova la mobilització social que promovien les bandes i que sovint ha estat aprofitada per les diferents corrents polítiques del moment.

Al referir-nos al fet polític, subratllàvem com el concurs a què ens estem referint esdevingué focus de polèmica en l'època. Acusacions de pràctiques caciquils envoltarien el certamen en la seua època decimonònica així com també ho farien amb posterioritat. L'element que aglutinava aquestes crítiques era el jurat, ja que en ocasions es deia havia estat pressionat per una determinada banda per tal d'aconseguir el premi. Aquests continus episodis d'enfrontaments, que hem estudiat mitjançant la ingent quantitat de notícies que es publicaren en periòdics de to generalista i revistes especialitzades de l'època, donen bon compte de la importància del certamen i de la rellevància d'aconseguir un premi en ell. Perquè no només estava en joc el prestigi d'una agrupació musical, sinó de tot un poble.

Per tal d'entendre aquests fets al·ludíem al rol que les bandes jugaven en els processos de creació identitària de l'època i que es poden rastrejar també arran de l'estudi del certamen. Així s'observava que quan una agrupació participava, ho feia representant la seua localitat d'origen -d'ahí la presència per exemple de l'escut municipal en la bandera-. Aleshores, si s'aconseguia un premi aquest era compartit i celebrat per tota la comunitat. Això no obstant, sovint es donen casos de pobles amb dues bandes rivals que, clar està, no representen la totalitat del poble, sinó una part d'ell.

Una de les localitats valencianes que presentaria aquest complex joc identitàri seria Lliria. Des de les primeres dècades del segle XX es constata documentalment a aquest poble la presència de dues bandes rivals que a més estan adscrites a dues ordres mendicants enfrontades en la localitat: els franciscans i els trinitaris. El conreu musical es revelaria a Lliria com una font de polèmica que ens ha aprofitat per traslladar a un cas concret els trets de caire general que empràvem per caracteritzar les bandes. Així observàvem com l'element religiós, el militar i, en menor mesura, el polític estarien present en l'origen d'aquestes agrupacions. Les successives desamortitzacions i el contacte de la població amb músiques militars en períodes bèl·lics com les guerres carlines explicarien el seu sorgiment. L'antiga divisió religiosa de Lliria, podria explicar al seu torn la formació de dues bandes oposades. Seria precisament aquesta rivalitat la utilitzada per les diferents corrents polítiques decimonòniques per guanyar-se adeptes entre els membres de les formacions. En aquest sentit afirmàvem que havia estat

l'aprofitament més que la creació el tret que definiria les relacions entre les bandes i el poder polític.

L'estudi del fenomen musical a un poble menut ens porta a valorar amb més detall la funció divulgadora que protagonitzaren les bandes. En un poble com Lliria que mancava d'orquestra estable, serien aquestes agrupacions aquelles que permeteren difondre el repertori més afamat de l'època. Unes obres que, com hem vist, necessitaven d'arranjaments per ser interpretades. Anualment les bandes podien presentar-se al certamen que es realitzava a València per tal de mostrar el progrés assolit. Ambdues bandes llirianes tingueren una alta participació en ell, a més d'èxits continus que les feien aparèixer com el rival a batre. La lluita per ser millor que la contrària, així com l'instrumental que posseïen i la qualitat de les transcripcions, estarien al darrere d'aquests òptims resultats.

El fenomen musical a Lliria esdevé així un tipus de laboratori d'experimentació on taslladar les dades generals a un cas concret en particular. A més a més, en una mena de retroalimentació també el seu estudi ens ha aprofitat per entendre millor el fenomen de les bandes de música arreu del País Valencià. Un cas d'estud que no està escollit a l'atzar perquè serà aquesta localitat aquella que assolisca major renom en el fenomen bandístic valencià i qui, per tant, passe a ser coneguda com la "ciutat de la música". La riquesa de la seua xarxa associativa, la mobilització que ha estat capaç de crear, així com la formació d'identitats intralocals fan d'aquest un fenomen, titllat d'extrem i paradigmàtic, enormement atractiu per a la investigació.

Concloent direm doncs, que l'estudi de les bandes des d'una vessant sociocultural ens ha permés endinsar-nos en el devindre musical del segle XIX i alhora veure reflectit en elles les transformacions més importants de l'època. Menyspreant aquesta mena d'anàlisi estaríem deixant perdre una oportunitat d'entendre de quina manera es produeixen els canvis culturals més colpidors de l'època i de com aquests reorienten l'activitat cultural cap a una nova manera de concebir l'oci i l'esplai. Les pràctiques musicals ja no estaran basades solament en l'exclusivitat i el gust aristocratitzant, sinó que es presenten obertes a la nova demanda de les classes populars i al seu gust. L'eclecticisme en el repertori, la redefinició dels espais i l'aparició d'agrupacions de caire popular, mostren fins a quin punt ens trobem en les portes de l'anomenada societat de masses, en les portes de la mercantilització d'un oci que pretenia agradar a tothom. Les diferents vessants del context musical decimonònic que hem analitzat en la present

tesi palesen com ens trobem en els inicis d'un procés de democratització de la cultura que serà clau per entendre el devindre del segle XX.

BIBLIOGRAFIA I FONTS

BIBLIOGRAFIA:

ADAM FERRERO, B.: *Las bandas de música del mundo*, Madrid, Sol Editorial, 1986,

- “Bandas”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 133-160.

ADRIÀ, J. J.: *La postguerra en un poble valencià: Lliria (1939-1953)*, tesi doctoral, 2 vols., Universitat de València, 1990.

- “El conflicte de les bandes de música de Lliria”, a DE RIQUER i PERMANYER, B. (dir.): *Història Política, Social i Cultural dels Països Catalans. La llarga postguerra, (1939-1960)*, volum 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, pp. 282-283.

-, JORDÁN, J.M. i REIG, R.: *L'atzarosa vida d'Enrique Blat. Un empresari republicà del Camp de Túria (1879-1951)*, València, Universitat de València, 2004.

- *La glòria incerta de l'Estucador: fets, fama, oblit i context històric d'un home d'acció liberal en la Lliria dels segles XIX i XX*, en premsa, 2010.

AGUADO, E.: “El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Música*, núm. 7, 2000, pp. 27-142.

AGULHON, M.: “Les associations depuis le début du XIX^e siècle”, a AGULHON, M. i BODIGUEL, M.: *Les Associations au village*, Le Paradou, Actes Sud, 1981.

ALARTE, J.: “La Feria de Julio”, a *Memoria Gráfica de Valencia*, Levante EMV, 1998, pp. 153-155.

ALÉN, M.P.: “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”, a CASARES, E., FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. i LÓPEZ-CALO, J.: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 39-49.

- “Datos para una Historia social de la Música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, 1991, pp. 501-510.

ALMACELLES J.M.: *La Banda Municipal. Del carrer a la sala de concerts (1886-1944)*, Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2006.

ALMELA y VIVES, F.: “El marqués de campo. Capdavanter de la burguesia valenciana (1814-1889)” a *El marqués de Campo. 100 años después*, València, Ajuntament de València, 1989.

ALONSO, C.: “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, CSIC, núm. 48, 1993, pp. 165-206.

- *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

- “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 17-39.

- “Salón”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 606-609.

ALONSO TÓMAS, M.: *La historia de la música en Llíria*, M.I. Ajuntament de Llíria, 1991.

- i BAS, M.: *100 años junto a la Música (1903-2003)*, Unió Musical de Llíria, 2003.

ALTAMIRA, R.: “El italianismo y la música española” a *Historia de España y de la civilización española*, tomo IV, Barcelona, 1914.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A.: “Teatros y música escénica. Del Antiguo Régimen al estado burgués”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 123-160.

ÁLVAREZ RUBIO, A.: “La transició demogràfica al País Valencià”, a VVAA, *Història Contemporània del País Valencià*, València, Tabarca, 1992.

ÁLVAREZ JUNCO, J.: “La nación en duda”, en PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 405-475.

- *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

ANDERSON, B.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

ANDREU, X.: “De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los “intelectuales” y la “cultura popular” (1790-1850)”, *Ayer*, núm. 72, 2008 (4), pp. 27-56.

APPLEGATE, C.: "How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century", *19th-Century Music XXI*, núm. 3, 1998, pp. 274-296.

- i POTTER, P. (eds.): *Music and german national identity*, Chicago University of Chicago Press, 2002.

- "Music in Place: Perspectives on Art Culture in Nineteenth-Century Germany, a BLACKBOURN, D. i RETALLACK, J. (eds.): *Localism, Landscape, and the Ambiguities of Place. German-Speaking Central Europe, 1860-1930*, University of Toronto Press, 2007, pp 39-59.

ARDIT, M.: *Revolución liberal y revuelta campesina*, Barcelona, Ariel, 1977.

ARCHILÉS, F.: "La construcción de la Nación española durante el siglo XIX: logros y límites de la asimilación en el caso valenciano", *Ayer*, núm. 35, 1999, pp. 171-190

- i MARTÍ, M.: "Un país tan extraño como cualquier otro: la construcción de la identidad nacional española contemporánea", a ROMEO, M.C. i SAZ, I. (eds.): *El siglo XX. Historiografía e historia*, València, Universitat de València, 2002, pp. 245-278.

- "Un programa de investigación: la fabricación simbólica y la difusión social de la identidad regional", a PEIRÓ, I. i RÚJULA, P. (coords.): *En construcción. Historia local contemporánea. III Congreso de Historia Local de Aragón*, Daroca, 2003, pp. 101-126.

- "La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola", *Afers*, núm. 48, 2004, pp. 265-308.

- "¿Experiencias de nación? Nacionalización e identidades en la España restauracionista (1898-c.1920)", a MORENO LUZÓN, J. (ed.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 127-151.

ARIÑO, A.: *Fiesta y sociedad en la Valencia contemporánea*, tesi doctoral, volum II, Universitat de València, Facultat de Ciències Econòmiques y Empresariales, 1989.

- "Asociacionismo festivo contemporáneo en el País Valenciano" a CUCÓ, J. i PUJADAS, J.J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, València, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 165-186.

- *La ciudad ritual: la fiesta de las Fallas*, Barcelona, Anthropos, 1992.

- *El calendari festiu de la València contemporània (1750-1936)*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1993.

ARTÍS, P.: *El cant coral a Catalunya (1891-1979)*, Barcelona, Barcino, 1990.

- “Els precedents, naixement i primers moments d’existència de l’Orfeó Català”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 63-69.

ARTOLA, M.: *Antiguo Régimen y revolución liberal*, Barcelona, Ariel, 1991.

ASENSI SILVESTRE, E.: “En busca de una “ópera nacional”: la música en la construcción de identidades en la España contemporánea” a NICOLÁS, E. i GONZÁLEZ, C. (eds.): *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.

ASTRUELLS, S.: *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesi doctoral, Valencia, Universitat de València, Facultat de Filosofia y Ciencias de la Educación, 2003. Publicada en 2004 pel Servei de Publicacions de la Universitat de València amb el mateix títol.

- “Los ministriles altos en la corte de los Austrias mayores”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, núm. 29, 2005, pp. 27-52.

AVIÑO, X.: “Música i cultura popular al segle XIX”, *Revista Musical Catalana*, núm. 6, Barcelona, 1985, s/p.

- “Aquel año de 1845”, *Anuario Musical*, núm. 45, 1990, pp. 133-188.

- “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 227-286.

BAGÜÉS, J.: “El coralismo en España en el siglo XIX”, a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (octubre-noviembre 1985)*, Madrid, Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 172-198.

BAHAMONDE, A. i MARTÍNEZ, J.A.: *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

BAKER, E.: “Larra, los jardines públicos y la sociabilidad burguesa”, *Revista de Occidente*, núm. 12, 1982, pp. 43-57.

BARCE, R.: “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX” a CASARES, E., FERNÁNDEZ, I. i LÓPEZ-CALO, J. (eds.): *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (octubre-noviembre 1985)*, Madrid, Instituto nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987

- “El sainete lírico (1880-1915)”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 195-244.

BARONA, J.L., MOSCOSO, J., PIMENTEL, J. (eds.): *La Ilustración y las ciencias: para una historia de la objetividad*, València, Universitat de València, 2003.

BLASCO, F.J.: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896.

BLASCO IBÁÑEZ, V.: *Arroz y tartana*, Barcelona, Linkgua ediciones, 2008.

BOLUFER, M.: “Del salón a la asamblea: sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVIII)”, València, *Saitabi*, núm. 56, 2006, pp. 121- 148.

BOMBI, A.: “La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, *Revista de musicología*, vol. 18, núms. 1-2, 1995, pp. 175-228.

- “Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)”, *Revista de musicología*, vol. 26, núm. 1, 2003, pp. 296-301.

-, CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Universitat de València, 2005.

BONASTRE, F.: *La Banda Municipal de Barcelona: Cent anys de música ciutadana*, Ajuntament de Barcelona, 1989.

- “Els models simfònics”, *Recerca musicològica*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, núms. 14-15, 2004-2005, pp. 57-76.

BRAUDEAU, M.: “L’Europa dels cafés”, *L’Espill*, núm. 25, 2007, pp. 142-157.

BUSTELO, F.: *Historia económica: Introducción a la historia económica mundial. Historia económica de España en los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 1994.

CALLAHAN, W. J.: *Church, Politics, and Society in Spain 1750-1874*, Harvard University Press, Cambirdge, Massachusetts, 1984.

CAMBÓ, F.: *Meditacions: Dietari*, Barcelona, Alpha, 1982.

CAMPOS, F.J.: “Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados”, a CAMPOS, F.J (coord.): *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6-9/09/2007*, 2007, pp. 5-30.

CANAL, J.: “La sociabilidad en los estudios sobre la España contemporánea: una revisión”, a MAZA, E. (coord.): *Sociabilidad en la España contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 35-55.

CANALES, E.: *Decadencia y abolición de los diezmos en España*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1981.

CALATAYUD, S., MILLÁN, J. i ROMEO, M.C.: *Un capitalisme agrari amb rendistes i camperols, una aproximació a la dinàmica de la societat local al regadiu valencià durant el segle XIX*, Barcelona, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, 1994.

- *Poderes y legitimidad de la renta en el País Valenciano: las élites agrarias en el siglo XIX*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

CAPRA, M.: “Per una geografia di bande musicali e società filarmoniche nell'area medio-padana del XIX secolo”, *Bollettino del Museo del Risorgimento*, Bolonya, 1987-1988, pp. 197-224.

CARBONELL, J.: “Las sociedades corales en Cataluña. Visión historiográfica y estado de la cuestión”, *Revista de Musicología*, volum XIV, 1-2, Madrid, 1991, pp. 113- 123.

- “Les societats corals de Clavé” a AAVV: *Exposició: Associacions, cultura i societat civil a Catalunya*, Generalitat Catalana, 1991, pp. 171-200.

- “Las sociedades corales en Cataluña: Visión historiográfica y estado de la cuestión”, *Revista de musicología*, vol. 14, núms 1-2, 1991, pp. 113-124.

- “La música a Barcelona entre els anys 1874 i 1890: condicionants del modernisme musical”, *Revista de Catalunya*, núm. 68, 1992, pp. 71-86.

- “Los coros de Clavé: un ejemplo de música en sociedad”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 68-78.

- “Els cors de Clavé i *Els Segadors*, entre 1892 i 1936: Contribució a l’estudi de la consciència d’himne nacional de Catalunya”, a AVIÑOA, X (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, 1998, pp. 171-188.
 - (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 23-44.
 - “Els condicionaments i el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 23-44
 - *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000.
 - “El cant coral” a AVIÑOA, X. (dir.): *Història de la música catalana, Valenciana i balear*. Del Romanticisme al Nacionalisme, vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 147-186.
 - “Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea, *Hispania*, CSIC, LXIII/2, núm. 214, 2003, pp. 485-504.
- CARRERAS, A. i TAFUNELL, X.: *Historia económica de la España contemporánea*, Barcelona, Crítica, 2004.
- CARRERAS, J.J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F.J. García “El Españolito” (1730-1809)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.
- “Musicology in Spain (1980-1989)”, *Acta Musicologica*, núm. 26, fasc. 2/3, International Musicological Society, maig-desembre 1990, pp. 260-288.
 - “Música y ciudad. De la historia local a la historia cultural” a BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A.: *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Publicacions Universitat de València, 2005.
- CASARES, E.: *La música en la catedral de Oviedo*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1980.
- *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. I: *El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994.
 - *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. II: *Escritos*, Madrid, ICCMU, 1994.
 - i ALONSO, C. (coord.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995.

- “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995 pp. 13-122.
 - “Memoria de reencuentro. La música en la universidad”, a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998.
 - “Crítica musical. ESPAÑA”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 168-182.
 - “La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 313-322.
 - et al.: “Zarzuela”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2003, pp. 1.139-1.176.
- CASTELLANOS, V.: *Musicalerías. Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*, Ciudad Real, Diputación, 2005.
- CASTILLO, J.V.: *La política de los camaleones: los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2005.
- CHARTIER, R.: “Privado / público: Reflexiones historiográficas sobre una dicotomía”, *Pasajes*, 2002, núm. 9, pp. 63-73.
- CINTERO, J. i ASENSI, F.: “El cólera en Llíria en 1885”, *Lauro. Quaderns d’Història i Societat*, núm. 3, 1998, pp. 115- 136.
- CLARES, M.E.: “Bandas y música en la calle: una visión a través de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena (1800-1875)”, *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, 2005, pp. 543-562.
- CLIMENT, J.: *Historia de la música contemporánea valenciana*, València, Del Cenit al Segura, 1978.
- *Historia de la música valenciana*, València, Rivera Mota, 1989.
 - *La Catedral de Valencia: devenir musical en el siglo XX*, València, Real Academia de Cultura Valenciana: Sección de musicología, 2005.

COLOMA, R.: “La Feria de Valencia. Anecdotario de una historia próxima” a VVAA: *La Fira de Juliol. Imatges de la Biblioteca Valenciana*, València, Direcció General de Promoció Cultural Museus i Belles Arts, 1998.

COLOMBINE: “Halagos”, *Harmonia*, núm. 9, setembre 1916, p. 6.

CORTÉS, F.: “La música religiosa”, a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX vol. III, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 187-261.

CORTIZO, M.E.: “La zarzuela en el siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 161-194.

COSTA, L.: “El coralismo en Galicia: 1870-1930”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 157-178.

- “Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 6, 1998, pp. 49-64.

CRUZ, R.: “La cultura regresa al primer plano”, a CRUZ, R. i PÉREZ LEDESMA, M. (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, 1997, pp. 13-34.

- “Conflictividad social y acción colectiva: una lectura cultural”, a FRÍAS, C. i RUIZ, M.A. (coords.): *Nuevas tendencias historiográficas en historia local en España*, Huesca, 2001, pp. 175-189.

CUCÓ, J.: “Asociaciones y cuadrillas: un primer avance al análisis de la sociabilidad formal” a CUCÓ, J. i PUJADAS, J. J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 219-232.

- “El papel de la sociabilidad en la construcción de la sociedad civil”, a CUCÓ, J. i PUJADAS, J. J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 154-164.

- *El quotidià ignorat. La trama associativa valenciana*, València, Alfons el Magnànim, 1991.

- LUZ, P. i ROS, F.: “Las sociedades musicales de Llíria: un caso extremo y paradigmático”, a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 87-128.

- (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, Generalitat Valenciana, 1993.

DAHLHAUS, C.: *Nineteenth-century music*, Berkeley, University of California Press, 1989.

DE LA CRUZ, I.: “Algunos aspectos de las sociedades musicales en el País Valenciano”, a CUCÓ, J. i PUJADAS, J. J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 209-218.

DE MARTINI, V. i MORILLAS, J.M.: *Farinelli: arte e spettacolo alla corte spagnola del Settecento*, Roma, Artemide, 2001.

DE MIGUEL, A.: *La vida cotidiana de los españoles en el siglo XX*, Barcelona, Planeta, 2001.

DELGADO, F.: *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1965)*, tesi doctoral, Universidad de Sevilla, Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía social, 2003.

DÍEZ, M. A.: “La vida musical del Oviedo decimonónico: aproximación a su estudio”, *Boletín de letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 165, gener-juny 2005, pp. 181-216.

- “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, núm. 61, 2006, pp. 189-210.

DÍEZ DE RIVERA, S.: “De toros y toreros” a VVAA: *España fin de siglo 1898: Exposición*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998, pp. 191-195.

DUGAST, J.: *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, Barcelona, Paidós, 2003.

DURÁN, J.: *Perfiles. Siluetas. Glosas de mi tierra*, Ajuntament de Llíria, 1995.

EMPARÁN, G.: “El piano en el siglo XIX español”, *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 59-70.

ESCALERA, J.: "Asociacionismo y antropología", a MAZA, E. (coord.): *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*, Universidad de Valladolid, 2003.

ETZION, J.: "Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29, núm. 2, diciembre 1998, pp. 93-120.

- "Música Sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)", *International Journal of Musicology*, núm. 7, 1998, pp. 185-232.

FAUSER, A.: "Gendering the Nations: the Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)", a WHITE, H. y MURPHY, M. (eds): *Musical constructions of nationalism, essays on the history and ideology of European musical culture: 1800-1945*, Cork, Cork University Press, 2001, pp. 72-103.

FERNÁNDEZ, J.: "Opinión Pública", a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 477-486.

FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R.: *Historia de la música militar de España*, Ministerio de Defensa, 2000.

FERNÁNDEZ DE MATA, I.: "Una historia social de la música. Las bandas de la ciudad de Burgos", a *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Actas del VII Congreso de la SIBE, Sociedad de Etnomusicología, MEC, 2004, pp. 55-78.

FIGUERES, J. M.: *Història Contemporània de Catalunya*, Barcelona, UOC, 2003.

FONTESTAD, A.: *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d'Història de l'Art, 2005.

FRADERA, J.M. i MILLÁN, J. (eds): *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*, Madrid, Biblioteca Nueva; València, Universitat de València, 2000.

FREEMAN, M.: "A little republic filled with grace: the nineteenth-century music salon", *Women of Note Quarterly*, vol. 3, núm. 4, novembre 1995, pp. 16-26.

FUENTES, J.F.: “El desarrollo de la cultura de masas en la España del siglo XX”, a MORALES, A. (coord.): *La cultura*, Claves de la España del siglo XX, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001.

- “Ejército”, a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

- “Pueblo” a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 586-593,

- “Público” a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 582-585.

FUSTER, J.: *El País Valenciano*, Barcelona, Destino, 1962.

GALBIS LÓPEZ, V.: “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”, a VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992.

- “La zarzuela en el área mediterránea”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 i 3, 1996-97, pp. 327-349.

- *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*, tesi doctoral, Universitat de València. Departament d’Història de l’Art, 1998, 2 vols.

- “Un referent per als orfeons Valencians”, dossier *Clavé*, *El Temps*, núm. 787, 13-19 juliol 1999, pp. 48-49.

- “El movimiento coral Valenciano: orígenes y consolidación” a CARBONELL, J. (ed.): *Actes del 1º Congrés Català de Cant Coral*, Barcelona, 1999.

- “La educación musical española en el siglo XIX: el caso valenciano”, *Eufonía*, núm. 17, octubre 1999, pp. 79-88. GALBIS LÓPEZ, V.: “La educación musical española en el siglo XIX: el caso valenciano”, *Eufonía*, núm. 17, octubre 1999, pp. 79-88.

- “Goñi Otermín, Andrés”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 791.

- “La actividad musical de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en la primera mitad del siglo XIX”, *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, vol. II, (1999-2000), València, 2001, pp. 913-921.
 - “Pérez Gascón, Pascual”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 647-649.
 - “Valencia”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 645-663.
 - “Sansalvador Cortés, Justo”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 715-716.
 - “Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social”, a AVIÑOÀ, X. (dir.): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Del Modernisme a la Guerra Civil*, vol. IV, Edicions 62, Barcelona, 1999, pp. 161-205.
 - “Bandas” a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música valenciana*, vol. 1, Madrid, Iberautor, 2006, pp. 89-97.
 - “Coros”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. 1, Madrid, Iberautor, 2006, pp. 253-260.
 - “Crítica musical y sociedad burguesa en el siglo XIX español: la actividad zarzuelística en Valencia a través de los escritos de Peregrín García Cadena” a ALONSO, C., GUTIÉRREZ, C.J. i SUÁREZ-PAJARES, J. (eds.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 421-433.
 - “La significación de Chapí en la vida musical valenciana”, ponència del congrés internacional *Ruperto Chapí 1851/1909*, celebrat a València del 18 al 21 de novembre de 2009. (en premsa)
- GALIANO, A.: “La “Renaixença”” i “La transición del siglo XIX al XX”, a VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992.
- GALLEGO, A.: “Breve nota sobre el festero y la festería”, *Nassarre*, vol. 5, núm. 1, 1989, pp. 27-58.

GALLEGO, D.: “Historia de un desarrollo pausado: integración mercantil y transformaciones productivas de la agricultura española (1800-1936)”, a PUJOL, J. et al.: *El pozo de todos los males*, Barcelona, Crítica, 2001.

GARBAYO, F.J.: “Sobre reclamaciones de músicos (1813-1822): Un ejemplo de documentación acerca de la crisis de la capilla de música de la catedral de Santiago, como consecuencia de las desamortizaciones”, *Memoria Ecclesiae*, núm. 23, 2003, pp. 219-230.

GARCIA, D.: “Las calles y plazas como escenario de la fiesta barroca”, a BOMBI, A., CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Universitat de València, 2005, pp. 307-336.

GARCÍA, J.E.: “Génesis y concepto urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid”. *Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 132, 1997, pp. 53-67.

GARCÍA DEL BUSTO, J.L.: “La generación musical de 1890”, a VVAA: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante, València, 1992.

GARRABOU, R.: “La crisis agraria española de finales del siglo XIX: Una etapa del desarrollo del capitalismo”, a GARRABOU, R. i SANZ, J.(eds.): *Historia agraria de la España contemporánea*, vol. II, Barcelona, Crítica, 1985.

- *Un fals dilema. Modernitat o endarreriment de l'agricultura valenciana (1850-1900)*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

GEMBERO, M.: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2 vols., 1995.

GENOVÉS, G.: *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*, Madrid, La Librería, 2009.

GESTEIRO, M.: “Desamortización y devolución de bienes durante el Trienio Liberal: Cuenca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, serie V (Historia contemporánea), vol. 15, 2002, pp. 97-121.

GOODMAN, D.: “Governing the Republic of Letters: The Politics of Culture in the French Enlightenment”, *History of European Ideas*, núm. 13, 1991, pp. 183-199.

GOSÁLVEZ, C.J.: “Antich y Tena”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 488.

GREGORI, J.M.: “¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al Motu Proprio de San Pío X”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, núm. 1, 2004, pp. 467-480.

GUEREÑA, J.L.: “Les orphéons socialistes et leur répertoire au début du XXe siècle”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 112-127.

- “La formación de los orfeones socialistas” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 83- 94.

- “Música y socialismo. Los orfeones socialistas en Asturias a principios del siglo XX”, a URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001, pp. 158-192.

HABERMAS, J.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

HENRY, P.: *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1969.

HERNÁNDEZ, G. M.: *La Feria de Julio de Valencia*, València, Carena, 1998.

HERNÁNDEZ SANDOICA, E. i LANGA, A. (eds.): *Sobre la Historia actual. Entre política y cultura*, Madrid, Abada editores, 2005.

HERRERO, M. i RODRÍGUEZ, F.: *El Teatro Real*. Madrid, Lunweg, 1998.

IBERNI, L.G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.

JORDÁN, J.M.: *Lliria i la comarca Camp de Túria. Les transformacions econòmiques cap a l'interior del País Valencià*, València, Lindes. Quaderns d'assaig, 1977.

- *Gent de Lliria. Economia i societat d'un cap comarcal del País Valencià*, València, Conselleria de Benestar Social i Transports, 1979.

- *El Camp de Túria*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981.

KOCKA, J. I MITCHELL, A. (eds.): *Bourgeois society in nineteenth-century Europe*, Berg Publishers, Oxford, 1993.

LABAJO, J.: "Las entidades musicales durante el período romántico en España", *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 27-35.

- *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España. Valladolid, 1890-1923*, Valladolid, Diputación Provincial, 1987.

LAGUNA PLATERO, A.: *Història de la comunicació: València, 1790-1898*, València, Universitat de València PUV, 2001.

LA PARRA, E.: "Iglesia y secularización en la primera época liberal", a SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *Secularización y laicismo en la España contemporánea. III Encuentro de Historia de la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001, pp. 55-73.

- "Iglesia Católica" a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

LEPPERT, R.: "Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India", a LEPPERT, R. i McCLARY, S.: *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994.

- i McCLARY, S.: *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994.

LEYDI, R.: "Diffusione e volgarizzazione" a BIANCONI, L. i PESTELLI, G. (dirs.): *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Turín, Edizioni di Torino, 1988, pp. 303-392.

LÓPEZ-CALO, J.: "La música religiosa", *Cuadernos de música*, núm. 2, 1982, pp. 71-76.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E.: *100 años de música valenciana (1878- 1978)*, València, Caja de Ahorros, 1978.

- *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*, Valencia, Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia, 1979.

- *Breviario de la historia de la música valenciana*, València, Piles, 1985.

- *El Certamen Internacional de Banderas de Música, Ciutat de València, juliol 1986. 100 años del Certamen*, València, Ajuntament, 1986.

- LUENGO, J.: “Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)”, *Asparkia*, núm. 17, 2006, pp. 81-105.
- LUZ, P., ROS, F. i CUCÓ, J.: “Las sociedades musicales de Llíria: un ejemplo extremo y paradigmático”, a CUCÓ, J. (dir.): *Músicos y festeros valencianos*, Generalitat Valenciana, 1993.
- MACDONALD, H.: “From *Opéra-Comique* to *Opéra Sérieux*”, *Revista de Musicología*, XVI, núm. 6, 1993, pp. 3.113-3.121.
- MARCO, T.: *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, 1983.
- MARFANY, J.LL.: “Al damunt dels nostres cants...”: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona de final de segle”, *Recerques*, 19, Barcelona, Curial, 1987.
- MARÍN, M.A.: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- MARQUESÁN, C.: “Santiago Salvador, el anarquista del Liceo de Barcelona”. *Trébede*, núm. 64, 2002, pp. 24-28.
- MARTÍ, L.: *Historia de la Muy Ilustre Ciudad de Liria*, 3 vols., Sociedad Cultural Llíria XXI, 1986.
- *Los Trinitarios Calzados en la villa de Liria, o la historia del “Remey” (1586-1987)*, Parroquia Nuestra Señora de la Asunción de Llíria, 1987.
- MARTÍN, J. i VILLAR-TABOADA, C. (coord.): *Los últimos diez años de la investigación musical*, Universidad de Valladolid, 2004, p. XI.
- MARTÍN MONTAÑÉS, R.: *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Llíria*, Llíria, Banda Primitiva, 1994.
- MARTÍN, T.: “Aproximación a los efectos de la desamortización sobre las capillas musicales”, *Letras de Deusto*, vol. 35, núm. 109, octubre-diciembre 2005, pp. 45-78.
- MARTÍNEZ, J. A.: “Entre el confort y el ocio: la sociabilidad ciudadana en la segunda mitad del siglo XIX”, a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 517-520.
- “La cultura nobiliaria: sociabilidad cultural y lecturas de la nobleza en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, núms. 13-14, 1996, pp. 267-280.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: “La revista “Harmonía” (Madrid, 1916-1959), editora de música para banda”, a AVIÑO A, X. (ed.): *Miscel·lània. Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 223-266.
- MARTÍNEZ-GIL, C.: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- MASSOT, J., PUEYO, J. i MARTORELL, O.: *Els Segadors. Himne nacional de Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993.
- MAZA, E.: “Sociabilidad e historiografía en la España contemporánea”, *Ayer*, núm. 42, 2001, pp. 241-252.
- MILLÁN, Á.: *Historia de las bandas de música en Aragón*, Editorial Comuniter, Zaragoza, 2001.
- MILLÁN Y GARCÍA-VARELA, J.: *Rentistas y campesinos: desarrollo agrario y tradicionalismo político en el sur del País Valenciano: 1680-1840*, Alacant, Instituto Juan Gil Albert, 1984.
- *La herencia política de la Revolución liberal en la sociedad agraria española*, Roma, Ecole Française de Rome, 2000.
- MOLAS, J.: “Notas para un informe sobre la cultura catalana del siglo XX”, a: MORALES, A. (coord.): *La cultura*, Claves de la España del siglo XX, Sociedad estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001.
- MORENO, I.: *Las Hermandades Andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*, Universidad de Sevilla, 1974.
- MORÁN, M^a L.: “Sociedad, cultura y política: continuidad y novedad en el análisis cultural”, *Zona Abierta*, 77-78, 1996-1997, pp. 1-29.
- MORALES, M.: “Sociedades musicales y cantantes en Andalucía (1843-1913)”, *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)*, núm. 20, CNRS, 1994, pp. 57-66.

- “Sociedades corales y orfeones en Málaga, 1853-1936”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 119-134.

MORENO, I.: *Propiedad, clases sociales y hermandades en la Baja Andalucía*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

MUÑOZ, A. i CABEZA, A.: “Algunos aspectos de la vida musical de Palencia en el siglo XIX: las bandas de música”, *Revista de Musicología*, vol. 14, núms. 1-2, 1991, pp. 279-296.

MUÑOZ-ROJAS, O.: “L’Europa dels cafés: algunes reflexions sobre eurocentrisme i modernitat”, *Temps d’Educació*, núm. 30, 2006, pp. 337-347.

MYERS, S.: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”, *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 1, 2005, pp. 310-327.

NADAL, J.: *Cataluña, la fábrica de España. Un siglo de industrialización catalana (1833-1936)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985.

NAGORE, M.: “Orígenes del movimiento coral en Bilbao en el siglo XIX”, *Revista de musicología*, vol. 14, núms. 1-2, 1991, pp. 125-134.

- “La música coral en España en el siglo XIX”, a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 425-462.

- “Aportaciones al estudio del movimiento coral en España”, a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 345-358.

- “El origen de las sociedades corales en el País Vasco”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 143-156.

- “Orígenes y evolución de la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao”, *Bidebarrieta III*, 1998, pp. 169-184.

- *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001.

- “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 211-225.

- “Tesis doctorales. La investigación musical en España: situación actual y perspectivas de futuro”, *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 2, 2005, pp. 1.452-1.470.

NARVÀEZ, M.: “La participació de les dones en el cant coral català: secció de dones de l’Orfeó Català” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 71- 81.

- *L’Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, tesi doctoral presentada en el departament d’Història Contemporània de la Universitat de Barcelona, 2005.

NAVARRO, J.: “Sociabilidad e Historiografía: trayectorias, perspectivas y retos”, *Saitabi*, núm. 56, 2006, pp. 99-120.

NIELFA, G.: “Madrid en la crisis finisecular”, a VVAA, *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. 1, Madrid, Comunidad de Madrid / Consejería de Cultura, 1986.

OLLER, N.: *La febre d’or*, Barcelona, Edicions 62, 1994.

OLSON, G.: “Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento”, a CARRERAS, J.J. i MARÍN, M.A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*, València, Universitat de València, 2005, pp. 279-294.

ORTEGA y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*, Madrid, *El País*. Clásicos del siglo XX, 2002.

ORTIZ, J.M.: “Desamortización”, a FERNÁNDEZ, J. i FUENTES, J.F. (dirs.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 235-240.

PAN-MONTOJO, J.: “Introducción. ¿98 o fin de siglo?”, a PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998.

- “El atraso económico y al regeneración”, a PAN-MONTOJO, J. (coord.): *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998.

PANIAGUA, J. i PIQUERAS, J.A. (dirs.): *Diccionario Biográfico de políticos valencianos: 1810-2005*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2003.

PARETS i SERRA, J.: “Les bandes de música. Apunts per a una història de la música de Mallorca”, *Palau Reial*, núm.8, Consell Insular de Mallorca, agost 1987, pp. 28-33.

PASCUAL, J.R.: “Las bandas de música: de la tradición a lo contemporáneo”, *Eufonía*, Barcelona, núm. 18, gener 2000, pp. 21-29.

PAVIA, J.: *La música en la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.

PELÁEZ, E.: “Ruiz de Lihory y Pardines, José María [Barón de Alcahalí]”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. 2, Madrid, Iberautor, 2006.

PÉREZ GALDÓS, B.: *Miau*, Madrid, Castalia, 2006.

PÉREZ, R.: “Camp i ciutat al País Valencià recent”, *L'Espill*, 1-2, primavera-estiu, 1979, pp. 37-61.

PEÑA Y GOÑI, A.: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, El Liberal, 1881 [facsimil, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004].

- *España desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza, 1967.

PIDAL, M.A.: “Breve reflexión sobre la *Gaceta Musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX”, a AVIÑO, X. (ed.): *Miscel·lània. Oriol Martorell*, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 359-378.

PIÑEIRO, J.: “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX”, *Historia actual On-Line*, 5, 2004, [revista en línia], <http://www.hapress.com/haol.php?a=n05a01>, pp. 1-17.

- “El teatro de ópera como centro de articulación social y cultural en España durante el siglo XIX: Madrid y Barcelona” a NICOLÁS, E. i GONZÁLEZ, C. (eds.): *Ayeres en discusión. Temas clave de Historia Contemporánea hoy*, Murcia, Editum, 2008.

PIQUERAS, A.: “Formas de relación y organización social: sociedades deportivo-recreativas en el País Valenciano” a CUCÓ, J. i PUJADAS, J.J. (coords.): *Identidades colectivas. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica*, València, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 285-294.

- *La trama de la identidad en el País Valenciano: un estudio de identidades colectivas*, tesi doctoral, Universitat de València, Facultat de Ciències Econòmiques i Empresariales, 1994.

PLANTINGA, L.: *La música romántica*, Madrid, Akal Música, 1992.

POBLET, J. M.: *Josep Anselm Clavé i la seva època, 1824-1874*, Barcelona, Dopesa, 1973.

PONS, A.: *La desamortització i els seus beneficiaris a les comarques centrals del País Valencià: un procés de canvi de propietat (1855-1867)*, tesi doctoral, Universitat de València, 1987, 2 vols.

PONS, A. i SERNA, J.: *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, València, Diputació, 1992.

- "La identidad y sociabilidad burguesas: El espectáculo del ocio", a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 465-476.

- "La demolición de las murallas", a FURIÓ, A. (dir.): *Historia de Valencia*, Universitat de València-Levante EMV, 1992, pp. 501-503.

- "Los burgueses valencianos. Lo que sabemos y lo que no sabemos", a PRESTON, P. i SAZ, I. (eds.): *De la revolución liberal a la democracia parlamentaria. Valencia (1808-1975)*, València, Biblioteca Nueva. Universitat de València, 2001.

POULLAIN, C.: "Apuntes sobre la vida musical en España en la época romántica", a FERNÁNDEZ, I. i GUIJARRO, E. (coords.): *La musicología española en el contexto internacional: los congresos internacionales de Música*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1992.

PUELL DE LA VILLA, F.: *Historia del ejército en España*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

PUJOL, J. et al.: *El pozo de todos los males*, Barcelona, Crítica, 2001.

QUINTANAL, I.: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII-Consejería de Educación de Asturias, 1983.

RADIGALES, J.: "El Gran Teatre del Liceu: Intent de síntesi històrica", *L'Avenç*, núm. 240, 1999, pp. 15-21.

RALLE, M.: “*Que el deleite sea provechoso, instructivo...* Sociedades corales y rituales obreros hasta 1910”, a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 95-107.

RAMOS, P.: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols., Granada, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, 1994.

- “Nuevas tendencias en la investigación musicológica”, *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 2, 2005, pp. 1.381-1.401.

RANCH, A.: “La Música en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en el siglo XVIII”, *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, (1987-1989), València, 1989, pp. 61-81.

REICHARDT, R.: *La Revolución Francesa y la cultura democrática*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

RICHARDS, J.: *Imperialism and music: Britain, 1876-1953*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La banda municipal de música de Bilbao: al servicio de la villa del Nervión*, Bilbao, Área de Cultura y Euskera, 2006.

ROS-FÁBREGAS, E.: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, núm. 1, 1998, pp. 68-135.

ROSALÉN, F.: “Sociabilitat i identitat en un poble semicomunal: el cas de Lliria”, *Lauro. Quaderns d'història i societat*, núm. 8, M.I. Ajuntament de Lliria, 1995.

- “Les desamortitzacions del segle XIX a Lliria”, *Lauro. Revista d'història i societat*, núm. 2, 1986, pp. 83-117,

ROSS, J.: “Music in the French Salon”, a LANGHAM, R. i POTTER, C. (eds.): *French Music since Berlioz*, Burlington, Ashgate Publishing, 2006.

RUIZ JIMÉNEZ, J.: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, núm. 52, CSIC, 1997, pp. 39-75.

- “Ministril”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. 593-597
- RUIZ DE LIHORY, J.: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Domenech, 1903.
- RUIZ MONRABAL, V.: *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana : les bandes de música i la seua federació*, València, Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, 1993.
- RUIZ TORRES, P.: “El ascenso de la burguesía, 1833-1890”, a RUIZ TORRES, P. (dir.): *Historia del País Valenciano. Época Contemporánea*, vol. VI, Barcelona, Planeta, 1981
- “Reforma agraria y revolución liberal en España”, a GARCÍA SANZ, A. i SANZ FERNÁNDEZ, J. (coords.): *Reformas y políticas agrarias en la historia de España. De la Ilustración al primer franquismo*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Centro de Publicaciones Agrarias, Pesqueras y Alimentarias, 1996, pp. 201-145.
- “La historiografía de la “cuestión agraria” en España”, a *Josep Fontana: historia y proyecto social*, Crítica: Universitat Pompeu Fabra, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 149-238.
- *Reformismo e Ilustración* a FONTANA, J. i VILLARES, R. (dirs.): *Historia de España*, vol. 5, Madrid, Crítica / Marcial Pons, 2008.
- SAID, E. W.: *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*, Madrid, Debate, 2007, p. 22.
- SALA, T.M.: *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005.
- SALAÛN, S.: *El Cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- SANCHO GARCÍA, M.: *El compositor Salvador Giner. Vida y obra musical*, Ajuntament de València, 2002.
- *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesi doctoral, València, departament d’Història de l’Art, Universitat de València, 2003. Aquesta tesi fou publicada amb el mateix nom pel Servei de Publicacions de la Universitat de València en 2004.

- "Orfeonismo y canto coral en Valencia (1850-1910)", *Revista de Musicología*, XXX, núm. 1, 2007, pp. 103-126.

SANTOS, J.: "Madrid, capital del Estado (1833-1993)" a SANTOS, J., RINGROSE, D., SEGURA, C.: *Madrid. Historia de una capital*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 315-576

SAPENA, S.: *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Universitat Politècnica de València. Departamento de Comunicacion Audiovisual, Documentacion e Historia del arte, 2007.

SHUBERT, A.: *Death and Money in the Afternoon. A History of the Spanish Bullfight*, Nova York, Oxford University Press, 1999.

- *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo*, Madrid, Turner, 2002.

SIEMENS, L. i SAAVEDRA, I.: "El asociacionismo musical en España: el camino hacia un marco legal", *Revista de Musicología*, XXVIII, núm. 1, 2005, pp. 269-279.

SIMEÓN RIERA, D.: "Carlisme i bandolerisme a la Llíria del segle XIX", *Lauro, quaderns d'història i societat*, núm. 1, 1984, pp. 137-150.

- "Reflexions sobre la ideologia d'una classe dominant: la burgesia terratinent lleriana (1833-1965)", *Lauro. Quaderns d'història i societat*, Llíria, núm. 6, 1992, pp. 73-8

SIRERA, J.LL.: *El Teatre Principal de Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1986.

SIRERA MIRALLES, C.: *Cuando el futbol no era el rey*, València, Universitat de València, 2008.

SOBRINO, R.: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario Musical*, Barcelona, núm. 45, 1990, pp. 235-296.

- *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*, tesi doctoral, Universidad de Oviedo. Departamento de Historia y Artes, 1992.

- "La música sinfónica en el siglo XIX", a CASARES, E. i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995.

- i CORTIZO, M. E.: "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 11-16.

- “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid”, *Recerca Musicològica*, Barcelona, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175.
- SOLÀ, P.: “Asociacionismo en la España periférica: tipología y rasgos dominantes”, a MAZA, E. (coord.): *Asociacionismo en la España contemporánea. Vertientes y análisis interdisciplinar*, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 89-145.
- SOPEÑA, F.: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- STEINBERG, M.P.: *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- STEINER, G.: *La idea de Europa*, Madrid, Siruela, 2005.
- SUBIRÀ, J.: “La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX”, *Temas Musicales Madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 25-41.
- SUÁREZ CORTINA, M. : “¿David frente a Goliat?: secularización y confesionalidad en la España contemporánea”, a SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *Secularización y laicismo en la España contemporánea. III Encuentro de Historia de la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- SUÁREZ-PAJARES, J.: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols., Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1998.
- TARASTI, E.: “Is music a sign?”, *Signs of music. A guide to Musical Semiotics*, Berlin-Nova York, Mouton de Grutier, 2002.
- “¿Es la música un signo?”, a MARTÍN, J. i VILLAR-TABOADA, C. (coord.): *Los últimos diez años de la investigación musical*, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 37-62.
- TORRES, J.: *Las publicaciones periódicas musicales en España, 1812-1990. Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- *El romanticismo musical español*, Madrid, per Antonio Rodríguez Moreno, 1982.
- “El origen de los orfeones y sociedades corales en España”, *Ritmo*, núm. 2, octubre 1982, pp. 79-91.

- “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, núm. 3, 1993, pp. 1.679-1.700.
- “Periódicos Musicales. ESPAÑA”, a CASARES, E. (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2001, pp. 692-702.
- TREITLER, L.: *Music and the historical imagination* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- TURINA, J.: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997.
- URÍA, J.: *Sociedad, ocio y cultura en Asturias (1898-1914)*, Universidad de Oviedo, 1991.
- *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, UGT, 1996.
- “En torno a las comunicaciones presentadas a: Asociacionismo”, a CASTILLO, S. i ORTIZ, J. M^a (coords.): *Estado, protesta y movimientos sociales*, Bilbao, Asociación de Historia Social, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 339-352, pp. 350-351.
- “El proceso de formación de las sociedades corales en Asturias. De los inicios de siglo a los años treinta” a CARBONELL, J. (coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (S. XIX-XX)*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau, 1998, pp. 179-226.
- “La cultura popular en la Restauración. El declive de un mundo tradicional y desarrollo de una sociedad de masas”, a SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *La cultura española en la Restauración*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1999,
- “De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX”, *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, núms. 30-31, 2000, pp. 195-226.
- “Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española”, *Historia social*, núm. 41, 2001, pp. 89-111.
- , GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001.
- “La formación de coros en Asturias (S. XIX-1936)”, a URÍA, J., GUEREÑA, J.L., LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001.

- “Introducción: el mito de Euterpe”, a URÍA, J., GUEREÑA, J.L. i LE BIGOT, C. (coords.): *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Oviedo, Federación Coral Asturiana, 2001.
- (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- “Cultura popular y actividades recreativas: La Restauración”, a URÍA, J. (ed.): *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- *La España liberal (1868-1917) Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008.
- URIEL, D.: “Bosquejo histórico de la música en Llíria, excluyendo los tiempos actuales”, *Saitabi*, 20-21, València, 1946, pp. 95-109.
- URQUIJO, J.R.: *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- VAN HORN, J.: *La aparición del público durante la Ilustración europea*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- VARELA ORTEGA, J.: *Los amigos políticos: partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración: 1875-1900*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- VÁZQUEZ, M.: “Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, núms. 1-2, 1991, pp. 225-248.
- VEGA, J.B.: *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, 1984.
- *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.
- VINYES, R.: “Música, ball i cant en els moviments socials: El cas Clavé”, *Revista de Catalunya*, núm. 37, gener 1990, pp. 81-96.
- VIRGILI, M. A.: “La música religiosa en el siglo XIX español” a CASARES, E i ALONSO, C. (coords.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995, pp. 375-405.
- “La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española”, en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995.

- “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicologia*, núm. II, 2004, pp. 181-202.

- “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del Motu Proprio en España”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, núm. 1, 2004, pp. 23-39.

VOLTES, P.: “Espartero y Barcelona: un decenio de agitación”, *Berceo*, núm. 148, 2005, pp. 179-196.

VVAA: *Antiguo Régimen y liberalismo: Homenaje a Miguel Artola*, Madrid, Alianza, 1994-1995.

VVAA: *Història de la Música de la Comunitat Valenciana*, Levante, València, 1992.

VVAA: *Secularización y laicismo en la España contemporánea*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.

WAISMAN, L.: *Vicente Martín y Soler: un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007.

WEBER, W.: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Londres, Ashgate Press, 2004.

- *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms*, Nova York, Cambridge University Press, 2008.

WHITE, H. i MURPHY, M. (eds): *Musical constructions of nationalism, essays on the history and ideology of European musical culture: 1800-1945*, Cork, Cork University Press, 2001.

WOLFF, J.: “The ideology of autonomous art”, a LEPPERT, R. i McCLARY, S. (eds.): *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, 1994.

WYN JONES, D.: “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”, a BOYD, M. i CARRERAS, J.J. (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, 1998, pp. 145-165.

ZWEIG, S.: *El món d'ahir. Memòries d'un europeu*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001.

REVISTES MUSICALS D'ÈPOCA:

- Publicades a València:

Las Bellas Artes: 1854-1855; 1858-1859

Boletín Musical: 1892-1895; 1897-1900

Mundial Música: 1916-1918

Boletín musical dedicado a las bandas de música: 1927-1930

- Publicades a Madrid:

La Iberia Musical: 1842

La Iberia Musical y Literaria: 1842-1846

El Anfión Matritense: 1843

Gaceta Literaria y Musical de España: 1843-1844

El Arlequín: 1844

El Artista Español: 1844-1845

La Ópera: 1850-1851

Gaceta Musical de Madrid: 1855-1856 i 1865-1866 i 1877-1878

La Zarzuela: 1856-1857

La España Artística: 1857-1858

Anuario de la Sociedad de Socorros Mutuos: 1860 i 1861-1869

El Artista: 1866-1868

Revista y Gaceta Musical: 1867-1868

La Correspondencia de los Bufos: 1871

La Armonía: 1872

Calendario Histórico Musical: 1873

El Arte: 1873-1874

La Correspondencia Teatral: 1873-1875

La Crítica: 1874-1875

La Ópera Española: 1875-1877

Crónica de la Música: 1878-1882

La Correspondencia Musical: 1881-1885

Chorizos y Polacos: 1882-1883

La Propaganda Musical: 1883

Ilustración Musical: 1883

Almanaque musical: 1885

Boletín de espectáculos: 1885

La España Artística: 1888, 1891-1892

Boletín Musical: 1893-1894, 1898-1899 i 1917-1918

La música religiosa en España: 1896-1898

Fidelio: 1902-1903

Mundo Artístico: 1902-1909

Respetable Público: 1908

Federación Musical: 1911-1920

Lira Española: 1914-1916

Revista Musical Hispano-americana: 1914-1917

Harmonía: 1916-1959

Música. Álbum revista musical: 1917

Informador Musical: 1922-1923

Boletín de la Asociación de directores de bandas de música: 1935-1936

- Publicades a Barcelona:

El Mundo Musical: 1845

La Gaceta Musical Barcelonesa: 1861-1865

El Orfeón Español: 1862-1864

La España musical 1868-1871

Notas musicales y literarias: 1882

Enciclopedia Musical: 1884-1886

Ilustración Musical Hispano-americana: 1888-1896

La Música Ilustrada. Revista Hispano-americana: 1898-1902

Arte musical: 1900

Música: 1915-1916

Musical-Hermés: 1928-1931

Música. Ilustración Ibero-americana: 1929-1931

Gaceta Musical: 1930

- Publicadas a Sevilla:

Revista Musical Española: 1856-1858

- Publicadas a Bilbao:

Revista Musical: 1909-1913

- Publicadas a Córdoba:

Boletín Musical: 1928-1931

PREMSA

Gaceta de Madrid: 1809-1936

Diario Mercantil: 1850-1872

Las Provincias: 1870-1955

El Mercantil Valenciano: 1886-1903

El Pueblo: 1886-1903

Diario de Barcelona: 1888; 1929

Diario Oficial de la Exposición Internaciona de Barcelona: 1929

Diario de Valencia: 1929

La Vanguardia: 1929

La Veu de Catalunya: 1890-1899; 1929

ARXIUS CONSULTATS:

Arxiu del Instituto Complutense de Ciencias Musicales a Madrid (ICCMU)

Fons de Música i Musicologia de la Biblioteca Nacional de España (BNE)

Hemeroteca Municipal de Madrid

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)

Arxiu Central de la Generalitat Valenciana (ACGV)

Arxiu del Regne de València (ARV)

Arxiu Històric Municipal de València (AHMV)

Arxiu de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana (FSMCMV)

Hemeroteca Municipal de València

Arxiu Municipal de Llíria (AMLL)

Arxiu Unió Musical de Llíria (AUMLL)

Arxiu particular d'Amadeo Santapau Merenciano

