



**L'EVOLUCIÓ DEL REPERTORI SIMFÒNIC  
A L'AUDITORI DE SARAGOSSA**

**(1994 – 2023)**

**Alumne:**

Abel Anguera Lleó

**Directora:**

Cristina Llorca García

**Àrea:**

Estudis interdisciplinaris

**UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA**

Grau d'Humanitats

Gener, 2024



# Índex

Resum	4
1. Introducció	5
1.1. Presentació	5
1.2. Tema i objectius	6
1.3. Metodologia i tècniques d'investigació	6
1.4. Estat de la qüestió i marc teòric	9
2. El context: la música simfònica abans de l'Auditori	11
2.1. La música simfònica abans de l'Auditori	11
2.2. La inauguració de l'Auditori el 1994	12
2.3. El públic	15
3. La música	16
3.1. La música més escoltada. El cànon	17
3.2. El cànon comparat	20
3.3. Compositors vius	23
3.4. Estrenes	24
3.5. Les orquestres	24
3.6. El gènere en la direcció d'orquestra	25
3.7. El gènere dels solistes	27
3.8. L'estructura dels concerts	28
4. Conclusions	31
5. Bibliografia	34
6. Webgrafia	35

## **Resum**

L'objecte del present treball és analitzar l'evolució del repertori de música simfònica a l'Auditori de Saragossa, des de la seva inauguració l'any 1994 fins a la fi de la temporada 2022/2023. Sabem quines orquestres han visitat l'Auditori, amb quins directors, quins solistes i, sobretot, quina música simfònica han interpretat, de quins compositors i quines obres. Posem l'accent en l'anàlisi dels compositors més interpretats al llarg d'aquest període que subdividim en tres subperíodes, per tal de veure si es produeixen canvis en l'ordre de prelación d'aquells més interpretats. També analitzem l'evolució de tota una sèrie de variables que considerem rellevants, des d'un punt de vista de l'anàlisi sociològica dels concerts com a màxima expressió de la recepció de la música simfònica, com són: el gènere dels directors d'orquestra i dels solistes; la interpretació d'obres de compositors vius en el moment de la interpretació; així com les estrenes absolutes d'obres a l'Auditori.

Les dades obtingudes de diverses fonts documentals s'analitzen i el resultat d'aquesta anàlisi és valorat qualitativament per tal de copsar, des d'una perspectiva diacrònica, si podem descobrir algun tipus d'evolució en les variables observades al llarg el període analitzat i, des d'una perspectiva sincrònica, si aquestes dades difereixen, i si ho fan, fins a quin grau, de les dades generals publicades en altres investigacions.

**Paraules clau:** Auditori de Saragossa, música simfònica, repertori, gènere, evolució.

## **1. Introducció**

### **1.1. Presentació**

La recerca que s'ha dut a terme en aquest treball pretén esbrinar quina ha sigut l'evolució del repertori de música simfònica a l'Auditori de Saragossa, des de la seva inauguració el mes d'octubre de 1994 fins a la temporada musical 2022/2023 inclosa. Aquest període de trenta anys, que s'inscriu en un període mitjà, des d'un punt de vista de la periodificació en les ciències socials, creiem que és suficient per a observar si existeix algun tipus de variació en el que es coneix com a cànnon, o conjunt d'obres musicals que pertanyen als compositors més interpretats, i que conformen l'estructura vertebral, de lenta variació, dels concerts, com a model originari de la recepció d'obres musicals. Descobrirem quins són aquests compositors més interpretats, a l'Auditori de Saragossa, i si existeix alguna variació en la seva prelación al llarg del període analitzat, que dividirem en tres subperíodes de deu anys (tenint en compte que l'últim període s'allarga per compensar l'absència de concerts durant la crisi sanitària patida). Com a temes annexos, també analitzarem, des d'una perspectiva de gènere, quina ha sigut l'evolució de la direcció d'orquestra, i dels solistes, inclús per cada tipus d'instrument musical. Des d'una altra perspectiva, la de la interpretació de música clàssica contemporània, cavall de batalla per tal que el cànnon interpretat no esdevingui únicament un museu de la història de la música, sinó també l'expressió viva de la creació actual, també analitzarem l'evolució del nombre d'obres interpretades en vida dels seus compositors, i el nombre d'obres que han tingut la seva estrena absoluta a l'Auditori, com a casuística més extrema d'actualització musical. Finalment, analitzarem el format dels concerts, és a dir, quines són les estructures que s'imposen: concerts d'una sola obra, de dues, tres, o més, amb solista o sense, en un terreny en el qual s'han experimentat importants modificacions des de l'inici dels concerts públics fins avui.

## **1.2. Tema i objectius**

El tema del treball és conèixer l'evolució del repertori simfònic a l'Auditori de Saragossa, des de la seva inauguració a l'octubre de 1994 fins a l'última temporada tancada del Cicle de Grans Concerts de l'Auditori el juny de 2023.

Alhora que obtenim aquest coneixement, volem aprofitar la informació obtinguda en la base de dades creada per aquesta fi, per analitzar altres aspectes de caràcter sociològic dels concerts, fent especial èmfasi amb la perspectiva de gènere tant pel que fa a la direcció d'orquestra com pel que fa a la presència d'artistes solistes, masculins o femenins, dels principals instruments solistes.

Com a objectius, voldríem donar resposta a les següents preguntes: quins són els compositors més interpretats en cadascun dels períodes? Hi ha alguna variació en la seva prelatió? Quines són les orquestres que més cops han visitat l'Auditori de Saragossa? Quantes orquestres de les que ens han visitat han estat dirigides per homes i quantes per dones? I els solistes, eren masculins o femenins? Hi ha instruments marcats pel gènere? Quantes obres de les escoltades són de compositors vius en el moment de la seva interpretació? I quantes s'han estrenat a l'Auditori? Ha experimentat alguna evolució l'estructura dels concerts? Les respostes a aquestes preguntes són convergents o divergents respecte de les dades de que disposem d'altres anàlisis semblants en àmbits internacionals?

## **1.3. Metodologia i tècniques d'investigació**

La recerca s'ha basat en els paràmetres que a continuació exposem.

El període temporal abasta des de l'octubre de 1994 (inauguració de l'Auditori), fins al juny de 2023 (fi del Cicle de Grans Concerts de l'Auditori 2022/2023).

L'Auditori de Saragossa manté, des de pràcticament la seva inauguració quatre cicles permanents: el Cicle d'Introducció a la Música, el Cicle de Piano (que ha tingut alguna variació en la seva denominació), el Cicle de Grans Concerts de Tardor, i el Cicle de Grans Concerts de Primavera. Aquests dos últims s'han refós, des de mitjans de 2019 en un sol

cicle, el Cicle de Grans Concerts de l'Auditori, d'una extensió semblant a l'addició dels dos anteriors. L'anàlisi s'ha portat a terme sobre els cicles de Grans Concerts. L'absència del Cicle de Piano, en aquest estudi, es justifica per raons òbvies, ja que la nostra anàlisi se centra exclusivament en la música simfònica, i la del Cicle d'Introducció a la Música es justifica perquè el seu objectiu fonamentalment didàctic i volgudament introductori a la història de la música, fa que la seva programació obeeixi no al gust del públic, és a dir a la demanda de música simfònica, sinó a un necessari discórrer pels diferents estils, formes i èpoques de la música i, a més, no exclusivament simfònica. La seva incorporació no ens permetria copsar, si és que existeix, l'evolució real del cànon. Així i tot, en els mateixos cicles de música simfònica que hem analitzat també s'hi ha interpretat, en algunes ocasions, música que defuig de l'abast de la nostra investigació, com música de cambra, o lírica. En aquest últim cas, aquestes músiques no simfòniques no les hem pres en consideració per la realització de l'anàlisi. Per contra, sí que hem tingut en compte les interpretacions de parts no líriques d'òperes, que podrien arribar a ser considerades, amb pocs dubtes, obres simfòniques en si, com les obertures o les suites.

La mostra sobre la qual s'ha treballat no és tal mostra, sinó la totalitat de les obres interpretades de música simfònica, de forma exhaustiva, dels esmentats cicles, durant el període determinat. Així com la majoria dels escassos estudis existents que analitzen els mateixos i d'altres aspectes semblants es basen en mostres estadístiques, el nostre estudi es basa en la totalitat de les dades existents, de les interpretacions dutes a terme.

No s'ha treballat amb cap hipòtesi prèvia, donada la inexistència de dades públiques abans de l'estudi. És difícil que existeixi cap base de dades que contingui la informació que hem analitzat, sobretot tenint en compte que ni el mateix Auditori disposa de la totalitat d'aquesta informació (que ara li serà facilitada), i encara menys de forma organitzada. I si algú disposa de la informació (pensem, per exemple, en el diari *Heraldo de Aragón*, que ha realitzat crítiques musicals la totalitat dels concerts) no l'ha fet pública ni, probablement, la tingui sistematitzada.

El treball de camp s'ha dut a terme en tres nivells:

- A l'arxiu físic de l'Auditori de Saragossa, mitjançant l'anàlisi dels programes de mà, que són objecte d'arxiu específic. S'ha aprofitat

aquesta intervenció per reorganitzar i sistematitzar l'arxiu dels programes de mà.

- A l'arxiu digital de l'Auditori de Saragossa, per aquells programes, l'absència física dels quals era constatada. Pensem que, sovint, hem disposat dels anuncis de les temporades, però no de la totalitat dels programes de mà particulars o concrets de cada concert. A més hem tingut en compte que, a vegades, alguns concerts han estat cancel·lats, o bé, el director, els solistes, o les obres canviades, respecta de les programades a la presentació de la temporada, quelcom inevitable, sobretot tenint en compte que les temporades s'organitzen amb dos anys d'antelació i que multitud de circumstàncies fan inevitables aquests canvis. En aquest sentit, l'estudi es basa en les obres interpretades, no les programades. Això ens ha obligat a una recerca exhaustiva per tal de detectar aquests canvis que, normalment, es produeixen a última hora, fins i tot, després d'haver entregat el programa de mà al públic o en mig del concert (per indisposició dels artistes, etc.).
- A l'hemeroteca del diari d'abast regional *Heraldo de Aragón*, a la Biblioteca Municipal de Saragossa, per aquells programes anteriors a 2005, absents puntualment a l'arxiu físic com al digital, que comença en aquella data. *Heraldo de Aragón* ha referenciat la totalitat dels concerts d'ambdós cicles i posteriorment de l'únic simfònic actual, amb indicació expressa a l'orquestra, la direcció, els solistes (no sempre) i les obres interpretades i la corresponen crítica, publicada (exclusivament en absència d'entrevista al director o al solista), amb poques excepcions, l'endemà del concert. També aquest medi ha estat molt valuós per detectar canvis de programa o intèrprets d'última hora, inclús en concerts posteriors a 2005.

El treball de camp presencial a l'Auditori de Saragossa ha sigut possible gràcies a la gentil autorització expressa de la direcció de l'Auditori, per dur a terme aquest Treball de Final de Grau, així com a la posada a disposició dels mitjans sol·licitats, i la col·laboració activa de la responsable d'administració, així com del personal de seguretat del centre. A la



Biblioteca de Saragossa, ha sigut possible amb la dedicació del seu personal per fer operatiu el sistema de rotllos de cintes gravades dels exemplars del diari i la localització i posada a disposició dels volums impresos del diari.

La disciplina de la musicologia, com a estudi científic de tots els fenòmens relacionats amb la música, tant amb les seves bases físiques, com amb la seva història i la seva relació amb l'ésser humà i la societat, ha experimentat una important evolució des de finals del segle XX i sobretot des de principis del segle XXI, que ha anat desplaçant l'accent de la recerca des de l'anàlisi dels texts musicals i els aspectes estrictament tècnics de la música, cap a una anàlisi més sociològic i un enfocament multidisciplinari del fenomen musical. Podríem dir que s'ha anat transitant, sense abandonar-lo del tot, d'un enfocament hermenèutic, cap a un enfocament des de l'òptica de l'estètica de la recepció, posant l'accent en la interrelació entre compositors, obres, intèrprets, públics, programadors i crítics, i els espais i condicionants que fan possible aquesta, diguem-li, comunió, que coneixem com a concert, màxima expressió de la recepció de la música simfònica, i fins a la invenció dels aparells de gravació i reproducció sonores, única.

#### **1.4. Estat de la qüestió i marc teòric**

Pel que fa a l'estat de la qüestió, estrictament referit a l'Auditori de Saragossa no existeix cap estudi, ni bibliografia, ni article periodístic, ni treball acadèmic que hàgim pogut descobrir.

Des d'un àmbit més general, hi ha estudis que mostren l'evolució, any rere any, del cànon musical, tant en l'àmbit de la música simfònica, com en l'òpera i d'altres, basats en mostres de diversos auditoris occidentals, especialment d'Alemanya, França, Anglaterra i Estats Units que, pel volum d'obres en conjunt, si bé no totes, també permeten obtenir una visió molt cabal de l'evolució no només del cànon sinó també de les orquestres, directors i solistes. És el cas de la revista en línia Bachtrack<sup>1</sup>, que ofereix

---

<sup>1</sup> BACHTRACK. Música clàssica en 2022. A: *Bachtrack* [en línia]. 2023. [Consulta 18 de novembre de 2023] Disponible a: <https://cdn.bachtrack.com/files/293750-ES%20Annual%20classical%20music%20statistics%202022.pdf>

els resultats anuals de la seva recerca en infografies de gran qualitat molt ben presentades.

També en el mateix sentit hi ha Treballs de Fi de Màster (TFM) on es recullen diversos aspectes de l'evolució del cànon i d'altres variables, en àmbits temporals i espacials diferents. L'exemple en aquest cas és el recent (2021) TFM de José Ramón Rodríguez López<sup>2</sup>, al Màster de Musicologia de la Universitat de La Rioja, que delimita el perímetre de la seva investigació a la programació de les orquestres simfòniques d'Espanya, al lustre 2015-2020, amb especial referència al repertori de música contemporània de compositors vius. També el TFM de Patricia García Sánchez<sup>3</sup>, al mateix Màster, ens parla de música i igualtat de gènere, en aquest cas en l'àmbit de la programació de compositores a la Fundación Juan March, entre 1979 i 2019.

Són coneguts i reconeguts els treballs, pràcticament inaugurals, a l'Estat espanyol, en aquest camp de la musicologia, de Miguel Ángel Marín López<sup>4</sup>, doctor en musicologia per la Universitat de Londres, professor del Màster de la mateixa matèria de la Universitat de La Rioja, i director de Programes Musicals de la Fundación Juan March, en els quals analitza les tendències de la programació de música clàssica i els desafiaments que tenen pel davant els programadors de música simfònica.

Finalment, tenim les dades que recullen el Ministerio de torn, en l'actualitat Ministerio de Cultura y Deporte, mitjançant l'*Encuesta de hábitos culturales*<sup>5</sup> (de periodicitat anual), i de la Sociedad General de Autores y Editores, mitjançant l'*Anuario de las artes*

---

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, José Ramón. *El sistema de orquestas sinfónicas en España y las tendencias de programación: el caso del repertorio contemporáneo vivo (2015-2020)*. TFM: Universidad de La Rioja, 2021 [consulta: 14 de novembre de 2023]. Disponible a:

<https://investigacion.unirioja.es/documentos/61765e149a6e185d8748a1b1>

<sup>3</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Patricia. *Música e igualdad de género: la programación de compositoras en los conciertos de la Fundación Juan March (1979-2019)*. TFM: Universidad de La Rioja, 2019 [consulta: 14 de novembre de 2023]. Disponible a:

<https://investigacion.unirioja.es/documentos/5eda31ea299952715635aada>

<sup>4</sup> MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. Tendencias y desafíos de la programación musical. A: BROCAR [en línia]. 2013. Núm. 37, pàgines. 87-104. ISSN 1885-8309. [consulta: 14 de novembre de 2023]. Disponible a:

<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2539/2365>

<sup>5</sup> MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2021-2022* [en línia]. Setembre 2022 [consulta: 14 de novembre de 2023]. Disponible a:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0c54d7c3-abe2-43ae-9f9d-0fe17dd225d2/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>

*escénicas, musicales y audiovisuales*<sup>6</sup> (amb la mateixa periodicitat que l'anterior), si bé ambdues publicacions analitzen qüestions més aviat sociològiques i econòmiques, com el nombre de representacions, les recaptacions, el nombre de públic que assisteix als concerts, etc., més alienes a l'àmbit de la música en si.

Pel que fa a la bibliografia, no hi ha autors que dediquin publicacions exclusives sobre aquesta temàtica, sinó que la mateixa és recollida en obres, en general col·lectives, on es tracta de multitud de problemàtiques relacionades amb la música clàssica, ja sigui des de l'òptica dels concerts, del gènere, de l'economia del sector, de la indústria de la reproducció de la música, i un molt llarg etc. En aquest apartat volem destacar l'obra col·lectiva dirigida per Martin Tröndle, *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*<sup>7</sup>, també un clàssic que representa molt bé el canvi d'orientació de les preocupacions de la musicologia, o la també col·lectiva *Rethinking Music*<sup>8</sup>, editada per Nicholas Cook i Mark Everist, i l'obra de referència, en tots els estudis de música, de William Weber, *La gran transformación del gusto musical*<sup>9</sup>, de llarguíssim abast temporal i molt general.

## 2. El context

### 2.1. La música simfònica a Saragossa abans de l'Auditori

Com a antecedents llunyans, la guerra de Successió, el fracàs de la Il·lustració, i la debilitat de la classe burgesa, van ser factors que portaren a la decadència de la música a l'Aragó. Aquesta decadència es va allargar fins ben entrat el segle XX, tenint com a contrapunt, la fundació el 1906 de la *Filarmónica de Zaragoza* (nacionalista i anti wagneriana), i el 1933 amb la creació del *Conservatorio Profesional* a conseqüència de la fusió entre les preexistents *Escuela de Música* y el *Conservatorio Aragonés de Música y Declamación*, ara ja amb el reconeixement acadèmic del Ministerio de Instrucción. A

---

<sup>6</sup> SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2022* [en línia]. Octubre 2022 [consulta: 14 de novembre de 2023]. Disponible a: <https://anuariosgae.com/anuario2022/home.html>

<sup>7</sup> TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. ISBN 978-0367855956

<sup>8</sup> COOK, Nicholas. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. ISBN: 978-0198790044

<sup>9</sup> WEBER, William. *La gran transformación del gusto musical*. Méjico: FCE, 2008. ISBN: 978-9805578740

principis del segle XX s'interpreten números musicals de petit format en cafès-concert (Ambos Mundos, Europa, etc.), i es representen més sarsueles que òperes al Teatro Principal (inaugurat el 1799, amb un aforament d'una mica més de 800 persones). Amb la postguerra civil, l'escassíssima vida cultural musical de la regió va quedar del tot assolada. L'únic que restà indemne van ser les bandes militars i la música d'orgue d'església<sup>10</sup>. Coincidint amb la constitució del nou Conservatori professional el 1985<sup>11</sup>, també cal desatacar les aportacions de la *Institución Fernando el Católico*, a través de la revista de musicologia *Nassarre*<sup>12</sup>.

Pel que fa a la interpretació de música simfònica, només ens podem referir als cicles organitzats per l'Ajuntament de Saragossa, amb la col·laboració del Banco Zaragozano, desenvolupats en infraestructures poc adequades, com el Teatro Principal i d'altres petites instal·lacions que no reuniten les condicions mínimes imprescindibles per a poder oferir concerts d'agrupacions simfòniques completes, veient-se obligats a la interpretació d'obres de petit format, sense grans requeriments orquestrals.

## 2.2. La inauguració de l'Auditori el 1994

La inauguració de l'Auditori de Saragossa, el 5 d'octubre de 1994, per l'Orquesta y Coro Nacional de España, amb l'obra del compositor de Terol, Antón García Abril (1933-2021), "Cantos de pleamar", i la "Novena Simfonia" de Ludwig van Beethoven (1770-1827), fou la culminació d'un projecte en el qual, com és natural, varen confluïr multitud de factors. Cal cercar l'origen en la crisi "convulsa" del Conservatori de Música de Saragossa, que acabà amb la posada en marxa del Conservatori Professional el 1985, però que va deixar pel camí a tot un grup de professionals que havien format part del cos docent de l'anterior Conservatori, ja fos perquè van renunciar a presentar-se a les preceptives oposicions per formar part del nou cos docent, ja fos perquè les van suspendre. De la

---

<sup>10</sup> *Música de Aragón* [en línia] [consulta: 30 de desembre de 2023]. Disponible a:

[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_de\\_Arag%C3%B3n#M%C3%BAsica\\_culta](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Arag%C3%B3n#M%C3%BAsica_culta)

<sup>11</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *In honorem José Luis González Uriol*. Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología, XXII (2006). ISSN 0213-7305. [en línia][consulta: 16 de desembre de 2023]. Disponible a:

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/97/ebook.pdf>

<sup>12</sup> INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO. *Nassarre. Revista Aragonesa de musicología*. [en línia]

[consulta: 16 de desembre de 2023]. Disponible a: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/9>



Heraldo de Aragón, de 5 d'octubre de 1994

Biblioteca Municipal de Saragossa

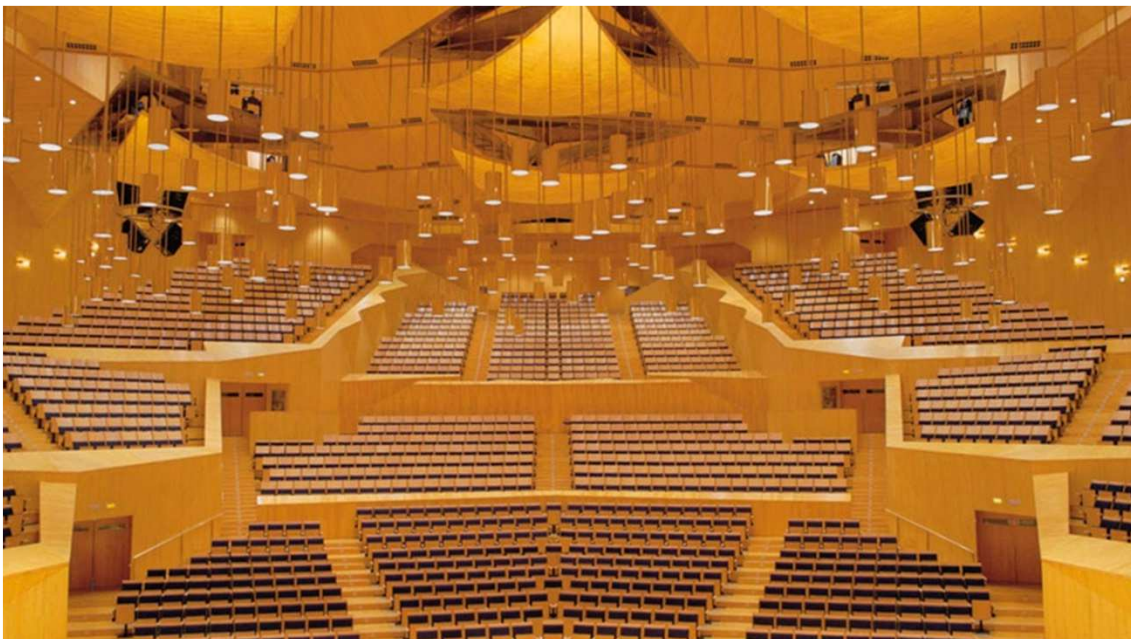
col·laboració d'un d'aquests docents que varen renunciar, Miguel Ángel Tapia (director de l'actual infraestructura des de la seva inauguració) amb el tinent d'alcalde Luis García Nieto va sorgir el projecte de la construcció, llavors pensada dins els programes de construcció d'auditoris impulsada pel Ministerio de Cultura, de l'Auditori de Saragossa. Encarregada la construcció, entre el Camp de Futbol de La Romareda i els terrenys de l'antiga Fira de Mostres<sup>13</sup>, a l'arquitecte José Manuel Pérez Latorre (1947-2023), l'obra no va estar exempta de polèmica, perquè el seu cost real, uns 40 milions d'euros, que sobrepassava amb escreix el pressupost inicial

(multiplicant-lo per catorze) i va comptar amb l'oposició fèrria tant dels partits de dreta com del diari regional *Heraldo de Aragón*, que va intentar torpedinar el projecte amb pàgines dedicades al qüestionament de la infraestructura cultural (com es pot veure a la imatge superior). Tot i la coincidència de partit de govern tant al municipi, com a la comunitat autònoma, com al govern de l'Estat, el PSOE, l'enfrontament entre les diverses famílies polítiques dins el partit, va impedir l'ús de la fórmula generalitzada de finançament d'aquest tipus d'infraestructures a la resta de l'Estat (amb poques excepcions), dins del "Plan de Auditorios"<sup>14</sup>, a tèrcies entre les tres Administracions, com es va fer a Madrid, València, Conca, Sevilla, Murcia, Santiago de Compostela, Santander, Lleida, San Sebastià, obligant a l'Ajuntament de Saragossa a fer-se càrrec del pagament del cent per cent de la infraestructura en solitari.

<sup>13</sup> VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. El edificio de la antigua Feria de Muestras de Zaragoza: ¿El Ave Fénix resurgiendo de las cenizas? A: ARTIGRAMA [en línia]. 2006. Núm. 21, pàgines. 598-631. ISSN 2444-3751. [consulta: 18 de desembre de 2023]. Disponible a: <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/21/3varia/12.pdf>

<sup>14</sup> RUBIO ARÓSTEGUI, Juan Arturo. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Somonte: Ediciones Trea, 2004. ISBN: 978-8497040983

La sala principal (Sala Mozart, per coincidir els dos-cents anys de la mort del salzburguès amb l'any de la inauguració), acull els concerts simfònics, i té un aforament al voltant de les 2.000 persones, amb accessos adequats per a persones amb mobilitat reduïda i sala d'enregistraments. És una sala moderna (en la concepció de finals de segle), seguint una mica d'estil de la Philharmonie de Berlín (de la qual ara es compleixen els seixanta anys de la seva construcció), admirada per la seva acústica per multitud de prestigiosos músics com Zubin Mehta<sup>15</sup>, Daniel Barenboim o Riccardo Muti, motiu pel qual ha estat utilitzada en multitud d'ocasions per realitzar-hi enregistraments per a discogràfiques, tant amb públic com sense. Hi ha, a més, altres sales, de cambra, per a assajos, etc.



Auditori de Saragossa. Sala Mozart. Font: Web de l'Auditori de Saragossa

Disposa, a més, de tota mena d'instal·lacions adequades a les seves funcions, des de sistemes de climatització, sistemes de seguretat, camerinos per encabir-hi orquestres simfòniques, així com a serveis de cafeteria, guarda-roba, i les mateixes oficines de gestió de la infraestructura. També acull nombrosos actes no musicals, com a

---

<sup>15</sup> EUROPAPRESS/ARAGÓN. Zaragoza.- Zubin Mehta resalta que el Auditorio de la capital aragonesa posee "la mejor acústica del mundo". A: EUROPAPRESS ARAGON [en línea]. 4 de febrer de 2006 [Consulta: 18 de desembre de 2023]. Disponible a : <https://www.europapress.es/aragon/noticia-zaragoza-zubin-mehta-resalta-auditorio-capital-aragonesa-posee-mejor-acustica-mundo-20060204161110.html>

congressos, actes de lliurament de titulacions acadèmiques, etc. aprofitant l'important aforament del qual disposa, i la preferent ubicació de l'edificació, pràcticament al centre de la ciutat de Saragossa.

### **2.3. El públic**

En el decurs d'aquests gairebé trenta anys, podríem distingir tres períodes, pel que fa a la fidelitat del públic, en general. En un primer moment, que abasta des de la inauguració fins a la crisi de 2008, els abonaments de les temporades oficials es van vendre de manera generalitzada. Segurament diversos factors (això hauria de ser objecte d'un altre estudi) com la novetat de la música simfònica en una ciutat que pràcticament no l'havia pogut gaudir, la conformació d'un extracte social de caràcter de distinció cultural (en el sentit de Pierre Bourdieu<sup>16</sup>), la institucionalització d'un trobament social en una infraestructura força adequada, afavoriren que hi arribés a haver cues, des de bona hora de la matinada, per renovar els abonaments de temporada. En un segon moment, iniciant-se amb la crisi de 2008, coincidint amb la fracassada Expo Zaragoza, i potser, per un cert cansament, la falta de renovació generacional o, fins i tot, la inflexibilitat de l'oferta, que mantingué la mateixa estructura de venda que durant els anys gloriosos, es va anar produint una davallada que provocà que en comptades ocasions, com la presència d'orquestrès, directors, o solistes de renom internacional, s'omplís la Sala Mozart. Finalment, la crisi sanitària de la COVID-19, va marcar un altre punt d'inflexió, per tornar, si no totalment, si amb molta freqüència, a tenir una ocupació de la sala d'un elevat percentatge. També hi van ajudar segurament factors com una revaloració de la música en directe, o la programació de temporades amb la presència d'orquestrès, directors i músics de primera línia, així com una modificació substancial de l'estructura de l'oferta, flexibilitzant i diversificant les modalitats d'accés a les temporades, aplicant criteris de màrqueting en la venda i promoció del servei.

---

<sup>16</sup> BORDIEU, Pierre. *La distinción*. Barcelona : Taurus, 2016. ISBN : 978-8430609116

Des d'un punt de vista més sociològic, podem trobar, entre el públic, tot el seguit de categories que estableix Adorno a la seva *Introducció a la sociologia de la música*<sup>17</sup>: des de l'expert (que fins i tot segueix la partitura durant el concert), passant per, el bon oient, l'amateur, l'oient emocional (el qual fa el petarrell i li espurnegen els ulls en els *adagios*), el sensual, l'estàtic-musical i el ressentit, però sobretot els que escolten la música com un entreteniment i res més, una mena de relaxació espiritual després d'un dur dia de feina.

### 3. La música

Per analitzar tots els aspectes referits a la música: els compositors en general, els compositors vius interpretats, les orquestres, els directors, els solistes, el gènere d'aquests dos últims i l'estructura dels concerts, s'ha dividit el període analitzat en tres subperíodes: un **període inicial** (o primer període) que va de la temporada inaugural iniciada l'octubre de 1994, fins al final del IX Cicle de Grans Concerts de Primavera, el juny de 2003; un **període intermedi** (o segon període), que va de l'inici del IX Cicle de Grans Concerts de Tardor, l'octubre de 2003, fins al final del XVII de Grans Concerts de Tardor, el gener de 2012; i finalment un **període proper** (o tercer període), que va de l'inici del XVIII Cicle de Grans Concerts de Primavera, el febrer de 2012, fins al final de la Temporada de Grans Concerts de l'Auditori, el juny de 2023. Hem escollit aquests tres períodes perquè cadascun d'ells comptés amb un nombre de temporades semblants (entre 18 i 19), tenint present l'aturada dels concerts durant la pandèmia de la Covi- 19 i la modificació per fusió de les antigues temporades de Grans Concerts de Tardor i Grans Concerts de Primavera, per la de Grans Concerts de l'Auditori. Tot i l'elevada coincidència del nombre de temporades, el nombre de concerts no coincideix perquè, de l'anàlisi, hem expurgat tots els concerts de càmera i lírics inclosos dins de totes aquestes temporades.

---

<sup>17</sup> ADORNO, Th. W. *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, ISBN 3788446016823



### 3.1. La música més escoltada. El cànon

Per tal de conèixer els compositors més sentits s'ha dut a terme una doble anàlisi: d'una banda, hem analitzat el nombre d'obres interpretades per cadascun dels deu compositors amb un major nombre d'obres interpretades; d'altra banda, hem analitzat el nombre de concerts en els quals s'han interpretat obres d'aquests compositors, seleccionant, en ambdós casos, els deu primers en ordre d'interpretació d'obres i d'aparició en concerts, amb els següents resultats:

P. INICIAL	COMPOSITOR	OBRES	CONCERTS
1r	Mozart, W.A.	43	26
2n	Beethoven, L. v.	20	18
3r	Bach, J.S.	20	12
4t	Strauss, R.	15	11
5è	Dvořák, A.	14	12
6è	Sibelius, J.	11	10
7è	Haydn, F.J.	11	9
8è	Prokófiev, S.	9	8
9è	Stravinsky, I.	8	8
10è	Mahler, G.	8	8

Taula 1. Llista del 10 compositors amb més obres interpretades i nombre de concerts on s'han interpretat aquestes obres, durant el període inicial. Origen: Base de Dades del Treball (Annex).

P.INTERMEDI	COMPOSITOR	OBRES	CONCERTS
1r	Mozart, W.A.	34	22
2n	Beethoven, L. v.	32	23
3r	Haydn, F.J.	20	15
4t	Mahler, G.	17	17
5è	Txaikovski, P.I.	16	16
6è	Xostakóvitx, D.	16	15
7è	Brahms, J.	15	12
8è	Bach, J.S.	14	12
9è	Sibelius, J.	14	12
10è	Rakhmàninov, S.	13	11

Taula 2. Llista del 10 compositors amb més obres interpretades i nombre de concerts on s'han interpretat aquestes obres, durant el període intermedi. Origen: Base de Dades del Treball (Annex).

P. PROPER	COMPOSITOR	OBRES	CONCERTS
1r	Beethoven L. v.	41	35
2n	Mozart, W.A.	29	21
3r	Txaikovski, P.I.	27	26
4t	Brahms, J.	22	21
5è	Dvořák, A.	17	13
6è	Bach, J.S.	15	9
7è	Sibelius, J.	14	11
8è	Strauss, R.	13	9
9è	Händel, G.F.	13	5
10è	Rakhmàninov, S.	12	12

Taula 3. Llista del 10 compositors amb més obres interpretades i nombre de concerts on s'han interpretat aquestes obres, durant el període proper. Origen: Base de Dades del Treball (Annex).

Tal com podem comprovar, molt pocs compositors copen les tres llistes, tant pel nombre d'obres interpretades, com per la seva aparició en un determinat nombre de concerts. A més, si analitzem bé la base de dades, podem comprovar que, les obres de la llista dels deu primers compositors més interpretats en tots els períodes, representa, en el primer període el 37% de tota la música interpretada en aquest període, el 40% de la interpretada en el segon, i el 36% de la interpretada en el tercer. Pel que fa a aquests percentatges, respecte dels cinc primers compositors més interpretats, representen, per cada període, el 27%, el 26%, i el 26%, respectivament.

El cànon de l'Auditori de Saragossa està fonamentalment compost per aquest grup de compositors, Mozart, Beethoven, Bach, Sibelius (que estan inclosos en les llistes dels 10 primers en tots tres períodes), Brahms, Haydn Mahler, Dvořák, Txaikovski, Rakhmàninov (que estan inclosos en les llistes dels 10 primers en, com a mínim, dos dels períodes) la prelación dels quals gairebé no es modifica, o ho fa molt lentament. Si parlem dels cinc primers, només Mozart i Beethoven ocupen sempre una plaça en tots tres períodes, i Txaikovski i Dvořák, l'ocupen durant dos períodes, alternant-se en la resta d'aquests 5 primers, Bach, Brahms, R. Strauss, Haydn i Mahler. Només en el tercer període s'imposa Beethoven a Mozart en el primer lloc, això sí, de forma contundent, invertint la relació d'obres i concerts entre tots dos existent en el primer període. La resta dels llocs es van alternant entre músics del període musical del romanticisme, el postromanticisme, i els nacionalismes musicals. La presència sempre, dintre les llistes d'algun compositor de música de l'època barroca es deu a la incorporació en l'anàlisi de l'orquestra resident A/

*Ayre Español*, especialitzada en música d'aquella època, tot i que en algunes temporades ha tingut interpretacions dins dels cicles, però fora d'abonament.

Des de l'òptica de les obres interpretades, els dos primer llocs només s'alternen entre Mozart i Beethoven. Bach, cau de la llista a partir del segon període, igual que Richard Strauss, per donar pas a Haydn i Mahler, i posteriorment a Brahms. Dvořák i Txaikovski van alternant posicions, si bé és cert que Txaikovski es manté i millora posicions a partir del segon període.

Des de l'òptica de la presència d'obres d'aquests compositors entre la totalitat dels concerts, els cinc primers compositors de cada període, apareixen al 51% dels concerts del primer període, al 44% del segon, i al 52% del tercer. Però si parlem dels deu primers compositors de cada període, aquests apareixen al 69% dels concerts del primer període, i al 68% dels concerts del segon i tercer període.

El més jove d'aquests compositors, Strauss, aviat farà setanta-cinc anys que va morir; de la resta, quatre fa més de cent anys que van morir; un, més de cent-cinquanta; dos, més de dos-cents, i Bach més de dos-cents cinquanta. Això ens dona una idea del caràcter museístic del cànon existent, de la dificultat, per moltes raons, d'introducció de producció musical més actual. És molt probable que una conjunció de factors, com el gust d'un públic envellit, amb una escassa taxa de renovació, el temor dels programadors a apartar-se del públic que els hi és fidel (encara que minvant), el conservadorisme de les orquestres a l'hora de programar les gires, la major dificultat tècnica d'interpretació les obres contemporànies, i d'altres, dificultin sortir d'aquest atzucac en el qual es troba la música simfònica. Aquest és el model de cànon, que s'ha anat imposant des de principis del segle XIX, com bé explica Maria I.J. Reich, en el seu estudi *Preludes, Fantasias, and Collages*:

People played music in the style of its time and, up until 1840s, contemporary music was mostly performed in concerts. The Leipzig Gewandhaus's repertoire shows how the number of compositions performed by deceased composers increased rapidly over the course of the nineteenth century. Whereas in 1781-85 it was only 13 percent, in 1828-34 it grew to 39 percent, and in 1865-70 to 76 percent.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> REICH, Maria I.J. *Preludes, Fantasias, and Collages*. A: TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. Pàg. 102. ISBN 978-0367855956

Lamentablement, o no, les afirmacions de Th. W. Adorno el 1961, mantenen tota la seva vigència avui en dia: del repertori de Bach fins a la modernitat moderada del segle XIX i principis del XX, pocs miren a ambdós llocs d'aquest període. Però, si passa, només s'abasteixen de l'àmbit petit i trillat de les obres estàndard;

o s'interpreten un sol cop un parell de novetats radicals, a mitges tintes i mitjançant un encobert acord amb el públic que les rebutja, per sortir del pas al retret de ser reaccionaris i demostrar alhora de manera ladina que, si els moderns no troben cap públic, no és quelcom que depengui de les institucions que els hi donen la seva oportunitat, sinó d'ells mateixos<sup>19</sup>.

### 3.2. El cànon comparat

Una altra anàlisi interessant és comparar el cànon més recent a l'Auditori de Saragossa, l'interpretat després de la crisi sanitària del COVID-19, amb el que reflecteixen les estadístiques de Bachtrack per l'any 2022. Si comparem el que a la revista digital anomena "Top 10 de compositores en conciertos"<sup>20</sup> amb les dades obtingues en el nostre estudi, veurem que les diferències són mínimes, que ambdues llistes (dels 10 compositors més interpretats) coincideixen en 7 compositors (si bé no estrictament en el mateix ordre de classificació).

COMPOSITORS	BACHTRACK	AUDITORI
Mozart, W.A.	1	6
Beethoven, L. v.	2	2
Bach, J.S.	3	
Brahms, J.	4	3
Schubert, F.	5	
Schumann, R.	6	10
Ravel, M.	7	5
Txaikovski, P.I.	8	4
Strauss, R.	9	7
Chopin, F.	10	

Taula 4. Comparació de les llistes del 10 compositors amb més obres interpretades a la revista digital Bachtrack (2022) i a l'Auditori de Saragossa (després de la crisi sanitària). Origen: Base de Dades del Treball (Annex) i Barchtrack.

<sup>19</sup> ADORNO, Th. W. *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, ISBN 3788446016823. Pág. 310.

<sup>20</sup> BACHTRACK. Música clásica en 2022. A: *Bachtrack* [en línia]. 2023. [Consulta 30 de novembre de 2023] Disponible a: <https://cdn.bachtrack.com/files/293750-ES%20Annual%20classical%20music%20statistics%202022.pdf>

Tot i l'enorme diferència en l'origen de les dades (pensem que Bachtrack recull una mostra de 12.211 concerts a Àustria, Alemanya, Suïssa, França, Hongria, Regne Unit, Holanda, Espanya, Suècia i Estats Units) i nosaltres en aquest cas treballem amb només 28 concerts, és sorprenent la coincidència d'un 70% en aquest Top 10. Això ens podria fer pensar en una globalització del cànon simfònic. Fins i tot tenint en compte que les orquestres de cada país tenen tendència a la interpretació d'obres dels seus compositors nacionals (amb importants excepcions, com la Filharmònica de Berlín) i que en les seves gires internacionals deixen la interpretació de compositors propis dels països visitats més aviat per les propines (per a exaltació final del públic), queda palès que el cànon dels compositors "globals" és compartit mundialment.

L'anterior constatació, ens permet qüestionar-nos com es manté l'equilibri inestable en la confecció del repertori entre els diferents actors que hi intervenen: el públic, els programadors musicals dels auditoris, els representants de les orquestres, i les direccions, siguin musicals o executives, de les orquestres. Tot sembla indicar que en l'actualitat, són els equips de direcció (acostumen a ser òrgans col·legiats) de les orquestres els que han adquirit un pes específic rellevant en la fixació del repertori que escoltaran els públics dels auditoris.

Evidentment, existeixen dues menes de programació: una destinada a les temporades d'abonament de l'auditori on són residents, que obliga a cercar un repertori variat que pugui satisfer la diversitat dels públics que adquireixen els abonaments o que assisteixen a concerts concrets, i aquí potser si tenen més pes els programadors del mateix auditori; i una altra destinada a les gires (i cada cop més, minigires) de temporada per altres auditoris, on acostumen a programar dos (o com a màxim tres) repertoris diferents que van variant al canviar de ciutat i molts cops inclús de solistes. En el cas de l'Auditori de Saragossa, no comptant, fins ara, d'una orquestra simfònica resident (tret de l'agrupació *Al Ayre espanyol*, com hem dit, especialitzat amb música antiga) el repertori ve més imposat per les ofertes de repertoris de les orquestres visitants que no pas per una voluntat artística de la programació del centre, encara que, sens dubte, hi té el seu paper. Tot i això, alguna temporada és inevitable escoltar dos cops la mateixa obra, això sí, interpretada per dues orquestres i directors diferents.

Totes aquestes observacions ens obliguen a qüestionar-nos quins són els factors que provoquen o faciliten aquesta globalització del cànnon, que Lydia Goehr<sup>21</sup> ens explica s'inicia a principis del segle XIX. Sens dubte són múltiples i variants amb el pas del temps. La mateixa forma d'escoltar o consumir la música experimenta canvis cada cop més accelerats, passant dels palaus als auditoris, i de la música presencial a la música gravada, amb la seva pròpia evolució, del vinil al CD, fins a arribar al streaming, ja sigui de gravació (amb col·leccions pràcticament il·limitades), o en rigorós directe, com el Digital Concert Hall que ofereix (amb so i imatge d'alta qualitat) la Temporada d'abonament de la Berliner Philharmoniker, inicialment a la seva seu de la Philharmonie i ara ja en diverses seus. Aquesta última iniciativa ja està sent comercialitzada per altres orquestres i empreses, que ofereixen, ja sigui online o offline, concerts en cinemes de tot el món. Creiem que aquest aspecte tecnològic de la recepció de la música és determinant en promoure una globalització del cànnon, però n'hi ha d'altres, com són les commemoracions dels centenaris, tant del naixement com de la mort, dels compositors, etc.

Tots aquests factors, organitzatius, empresarials, tecnològics, i d'altres de molt divers caràcter, l'anàlisi dels quals excedeix amb escreix l'àmbit d'aquest treball, ens ajuden a copsar la progressiva configuració d'aquest cànnon global que afavoreix que la música simfònica que se sent a Viena, sigui, si fa o no fa, la mateixa que se sent a Berlín, París, Londres, Nova York, Los Angeles, Moscou, Tòquio, Barcelona, Madrid, Milà o Saragossa. Òbviament, resten diferències locals, per garantir la promoció de compositors nacionals, que queden fora del cànnon global, o de nous compositors locals, que molt difícilment són interpretats fora del seu lloc d'origen, però totes aquestes petites diferències no fan més que confirmar la generalització d'aquest cànnon global. Potser ens hauríem de plantejar si aquesta concentració en tan pocs compositors, això sí, algunes obres dels quals són interpretades en moltes ocasions i llocs, no empobreix el nostre accés a la música simfònica, en reduir la recepció, fonamentalment en els concerts, renunciant a multitud d'altres compositors i d'obres.

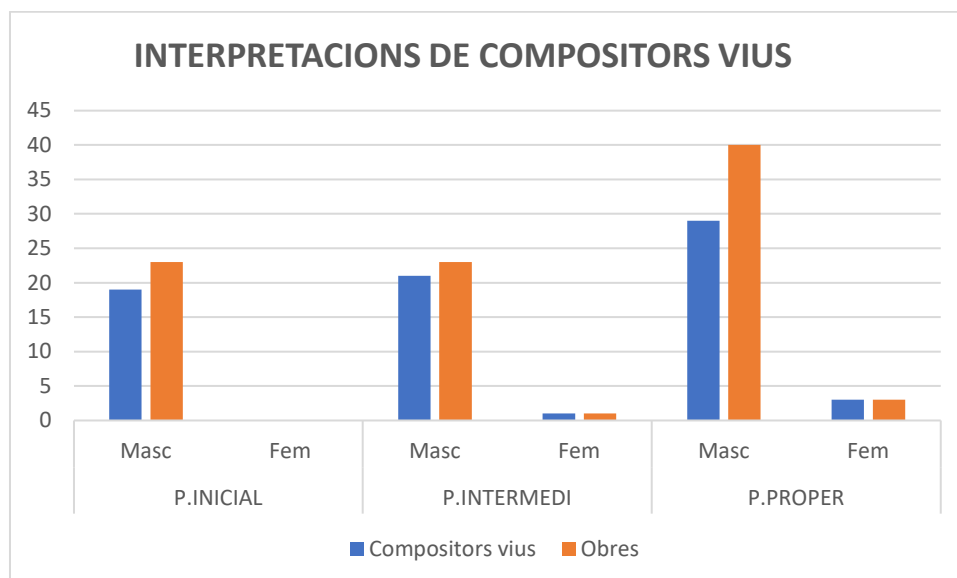
---

<sup>21</sup> GOEHR, Lydia. *El museo imaginario de las obras musicales*. Madrid: Trotta, 2023. Pàg. 275. ISBN 978-8413640433

### 3.3. Compositors vius

En aquest punt, volem fer palès l'esforç creixent per acostar al públic obres de compositors actuals. Hem recollit els compositors que eren vius en el moment de la interpretació de la seva obra, encara que s'hagin mort en una data posterior (no compten les interpretacions posteriors a aquesta data). Si en el primer període s'interpreten 23 obres de 19 compositors vius (tots de gènere masculí), en segon període s'interpreten 23 obres de 21 compositors, i una obra d'una compositora, per passar en el període proper a 40 obres de 29 compositors, i 3 obres de 3 compositoras.

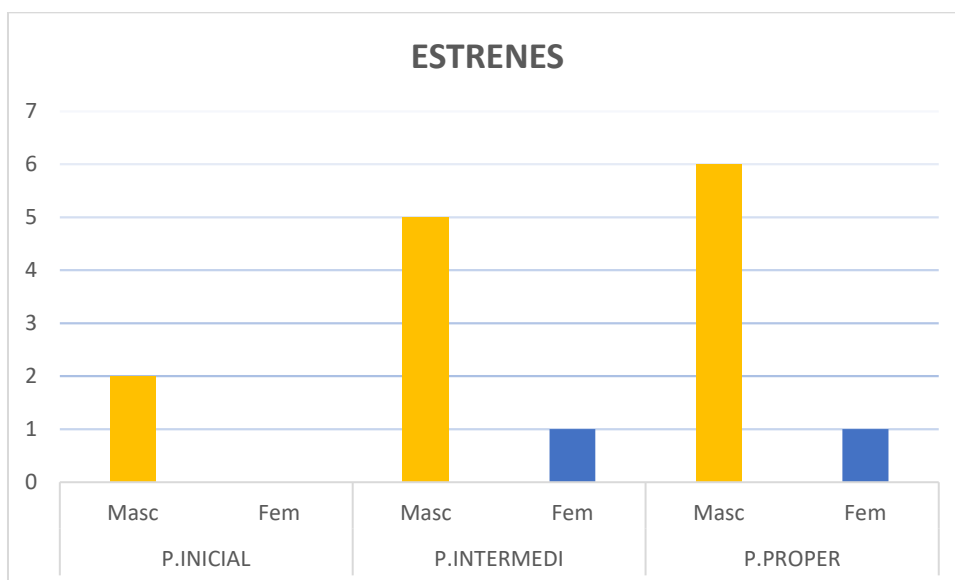
El compositor viu més interpretat és l'aragonès Antón García Abril (1933-2021) de Terol, compositor que inaugura l'Auditori, i les compositoras vives interpretades són: la gaditana Nuria Núñez Hierro (1980), l'alacantina Sonia García Carbonell, la coreana Unsuk Chin (1961), i l'austríaca Hannah Eisendle (1993). Les dades, sigui en termes absoluts o en termes percentuals, reflecteixen l'escàs pes de la que podríem definir com a música actual.



Gràfic 1. Nombre de compositors (distingits per gènere) i de les obres interpretades, en cadascun dels períodes, sent vius el compositor en el moment de la interpretació. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

### 3.4. Estrenes

Pel que fa a l'estrena d'obres en el decurs de les temporades d'abonament, n'hi ha hagut dos (de compositors) en el primer període, cinc de compositors i una d'una compositora en el segon període, i sis de compositors i una d'una altra compositora, en el tercer període. Són les orquestres locals o les nacionals (JONDE, ONE) les habitualment encarregades de dur a terme aquestes estrenes, generalment de compositors nacionals, amb molt poques excepcions.



Gràfic 2. Nombre d'obres estrenades (distingint el gènere dels compositors) en cadascun dels tres períodes. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

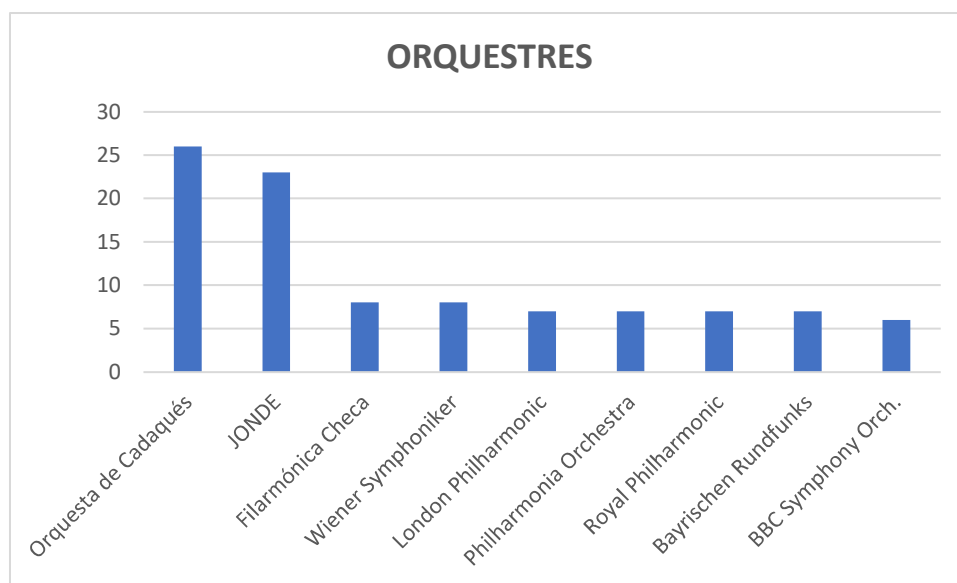
### 3.5. Les orquestres

Durant el període analitzat, 233 orquestres han portat la seva música simfònica a l'Auditori de Saragossa. Onze de les quals han vingut tres cops; quatre ho han fet quatre cops; tres, cinc cops; una, sis; quatre, set; dos, vuit; la JONDE, ha vingut vint-i-tres cops; i l'Orquestra de Cadaqués, vint-i-sis. Cal destacar, també la presència en dues ocasions de la Filharmònica de Berlín, dirigida per Simon Rattle, i per Kirill Petrenko. No hem



tingut en compte, en aquest recompte, les agrupacions residents, per motius obvis, ja que la seva presència queda garantida cada temporada.

La gràfica següent mostra les orquestres amb més presència a l'Auditori de Saragossa, des de la seva inauguració.



Gràfic 3. Orquestres que més temporades han visitat l'Auditori de Saragossa. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

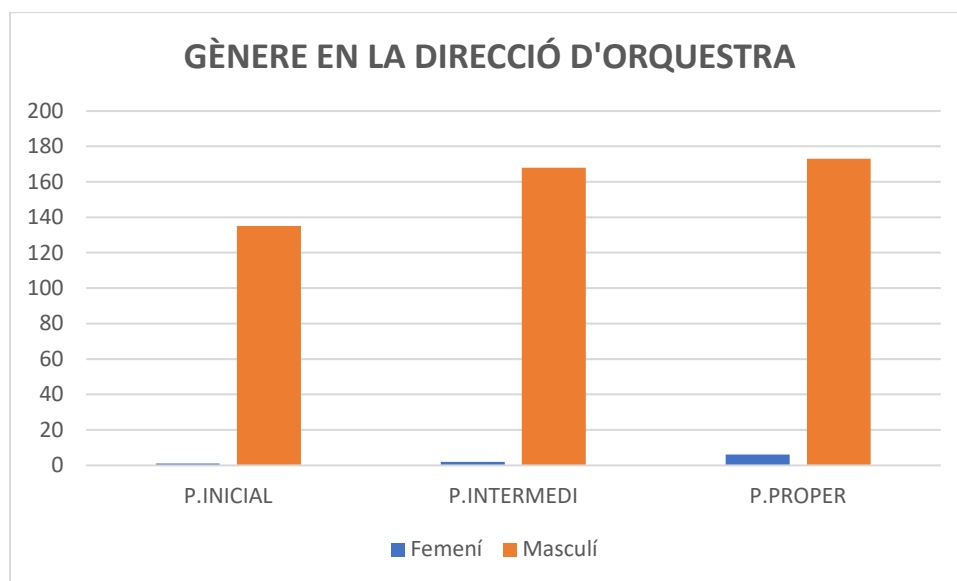
### 3.6. El gènere en la direcció d'orquestra

Les dades reflecteixen una realitat que només ara sembla iniciar el camí del canvi. En el primer període, dels 136 concerts, només un va ser dirigit per una directora (Agnieszka Duczmal, al front de l'Amadeus Chamber Orchestra); en el segon període, dels 170 concerts, només dos (ambdós per Marin Alsop, dirigint el 2005 l'Orquestra Simfònica de Bournemouth, i el 2009 dirigint la London Philharmonic Orchestra); i finalment, en el tercer període, dels 179 concerts, Susanna Mälkki va dirigir l'Orquestra Filharmònica d'Helsinki el 2016, Lorenza Borrani va dirigir la Chamber Orchestra of Europe el 2018, Yuja Wang va fer de concertino directora en el mateix concert anterior, Laura Pérez Soria va dirigir la Sinfónica Ciudad de Zaragoza el 2019, Marin Alsop va dirigir la Radio Symphoienorchester Wien el 2022, i Elim Chan l'Orquestra Simfònica d'Ambers el 2023.

Les dades, que no inviten a l'optimisme, no són molt diferents de les que aporta Susanne Rode-Breyman<sup>22</sup>, en el seu estudi sobre la història de la (no) participació de les dones a la cultura musical. Tal com diu:

During the Second World War, for example, women were accepted into American orchestras and occasionally appeared as conductors. One such person was Nadia Boulanger, who conducted the Boston Symphony Orchestra and also led the Philadelphia Orchestra and New York Philharmonic Orchestra from 1938 to 1941. Apart from that, the only opportunity for women conductors at the time (particularly in the US) was to establish and conduct a women-only symphony orchestra.

Però aquesta excepció, com la d'Elisabeth Kuyper, dirigint la Berliner Philharmoniker el 1909, no oculta una realitat que, justament ara està començant a canviar: *In 2010, only four of 130 orchestras (a Alemanya) were conducted by women*<sup>23</sup>.



Gràfic 4. Gènere dels directors d'orquestra en cadascun dels tres períodes. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

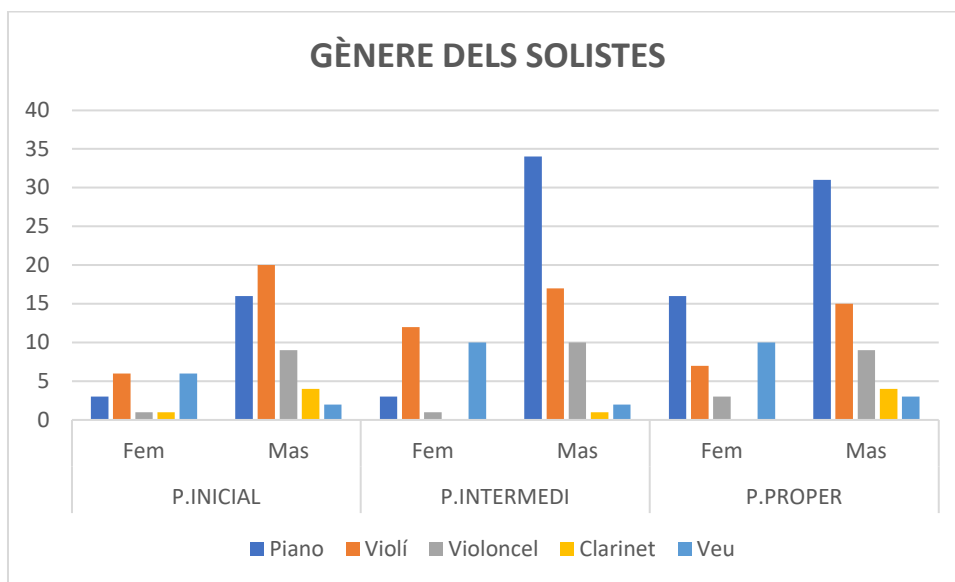
<sup>22</sup> RODE-BRYMANN, Susanne. Women in Music Culture. A History of (Non-)Participation? A: TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. Pàg. 254-362. ISBN 978-0367855956

<sup>23</sup> RODE-BRYMANN, Susanne. Women in Music Culture. A History of (Non-)Participation? A: TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. Pàg. 259. ISBN 978-0367855956

### 3.7. El gènere dels solistes

En el gènere dels solistes sí, s'albira una evolució sostinguda. Si en el primer període, les solistes representen un 25% de tots els solistes que intervenen en concerts; en el segon període ja són un 29%; i en el tercer, arriben a un 37%. No és el camí encallat de la direcció d'orquestra. Tots els instruments analitzats donen resultats semblants, amb majoria clara de solistes masculins, excepte al que hem catalogat com a "veu", és a dir, tenors, sopranos, etc. on la majoria és aclaparadorament femenina, representant el 75% en el primer període, el 83% en el segon, i el 77% en el tercer període. El tercer període, on es referma l'avenç, la millora és substancial pel que fa a intèrprets de piano.

Així i tot, el biaix que denuncia Susanne Rode-Brymann, resulta obvi. Si les dones han normalitzat el seu accés a l'educació musical superior, per contra, continuen tenint una important dificultat pel que fa a la seva incorporació en el món professional<sup>24</sup>.



Gràfic 5. Gènere dels solistes, per instruments, en cadascun dels tres períodes. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

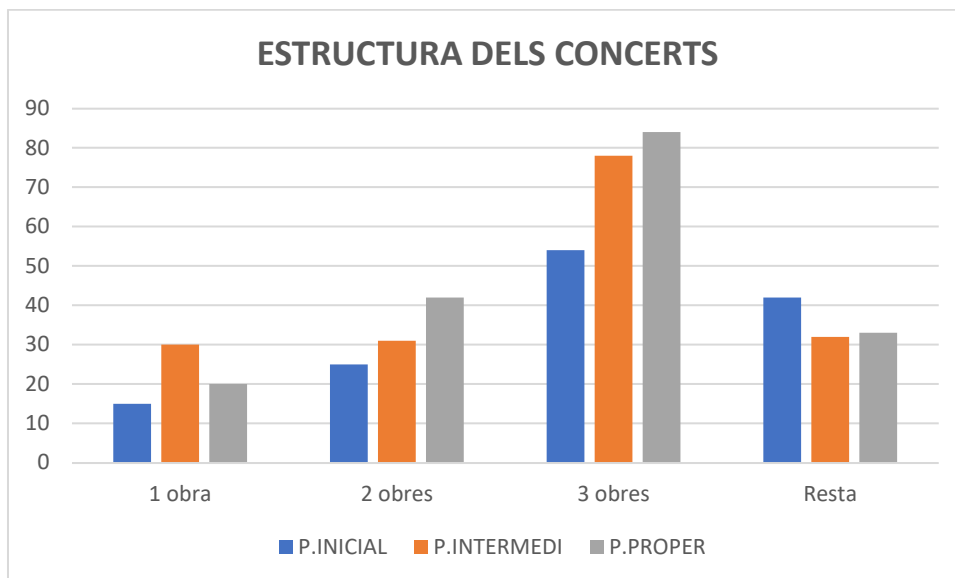
<sup>24</sup> RODE-BRYMANN, Susanne. Women in Music Culture. A History of (Non-)Participation? A: TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. Pàg. 257. ISBN 978-0367855956

### 3.8. L'estructura dels concerts

L'estructura dels concerts, concebuda com a organització interna d'aquests, ha canviat molt des de la generalització del concert obert al públic, a finals del segle XVIII, a Anglaterra, França, i posteriorment a Àustria, Alemanya, etc. La durada dels concerts s'ha estandarditzat, superant aquelles sessions d'estrenes beethovenianes que podien durar quatre, cinc i fins i tot sis hores. També han passat a la història la interpretació de popurris d'obres incompletes, i la barreja duradora en els tempos de música lírica, amb simfònica i de cambra.

El concert simfònic també s'ha estandarditzat. Normalment, quan s'interpreta una obra de llarga durada (més d'una hora), acostuma a ser una obra única en tot el concert. Sempre que hi ha més d'una obra, hi ha un descans (d'una durada de mitja hora). L'estructura més corrent és la d'un concert amb tres obres: una obra curta inicia el programa; la segona obra acostuma a ser un concert per a un instrument solista, al final del qual, amb el permís del concertino, el solista ofereix alguna propina o vaires (si són de curta durada); després arriba el descans; i a la represa s'interpreta l'obra principal, normalment una simfonia, un poema simfònic, etc. Finalment, amb algunes excepcions germàniques, l'orquestra acostuma a oferir una propina, en la majoria dels casos una obra curta, màxim dos. Hi ha obres específiques que són prolíficament usades com a propines. Seria molt interessant estudiar quines són aquestes obres, tot i la dificultat de no figurar mai en els programes de mà, i no ser sempre reconegudes pels crítics musicals, que poden ometre-les en les seves crítiques. Tot i així, no tots els concerts simfònics accepten una propina al final de la interpretació. Les obres simfòniques que acaben en un moviment lent, amb una dinàmica de transició de *moreno*, i que requereixen un perllongat silenci després de la fi de la música, dificulten, pel clima creat entre l'audiència, la continuïtat del concert amb cap mena de propina.

Hem analitzat l'estructura dels concerts a l'Auditori de Saragossa, amb els següents resultats:



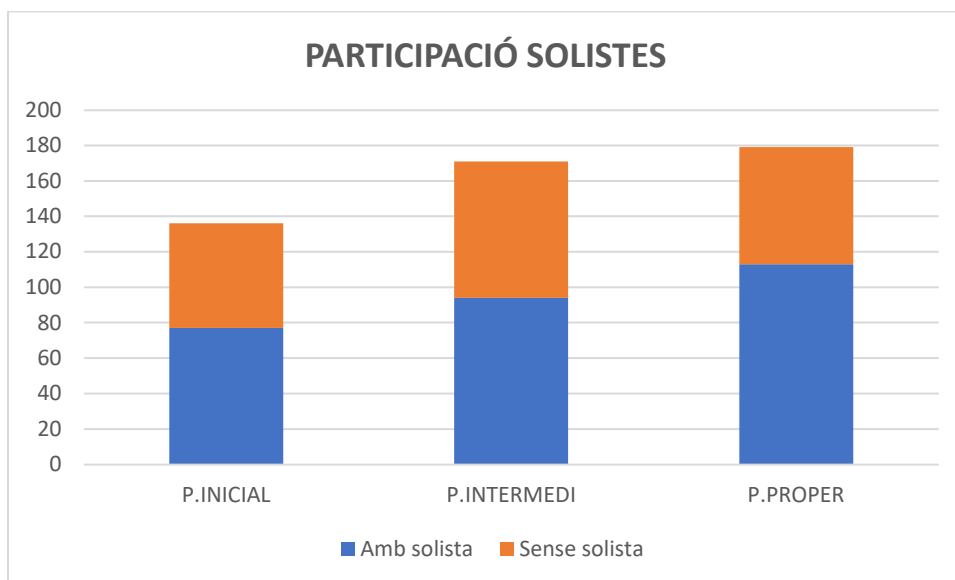
Gràfic 6. Estructura dels concerts en cadascun dels tres períodes. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

La pressió mediàtica, que és consubstancial al mateix naixement del concert simfònic, ha obligat els programadors musicals a buscar l'adhesió dels públics a uns abonaments, normalment de preu elevat, en les següents variables:

- El prestigi del director d'orquestra.
- El prestigi de la mateixa orquestra.
- El prestigi dels solistes.
- La interpretació de les obres que agradin als públics.

La combinació d'aquests factors afavoreix que es programi música amb solistes, que atrauen els diferents públics. El màrqueting, imperant des de bon començament en el concerts amb solistes, posant de relleu aquests últims per sobre dels compositors que interpreten, va experimentar un desenvolupament sense precedents a la època daurada dels segells discogràfiques, on les lletres grans que anunciaven el compositor a les portades, van ser substituïdes per anunciar al solista, deixant en un segon terme al compositor.

Per això hem analitzat també l'evolució de l'estructura dels concerts, en virtut que incorporin o no solistes en la seva programació, amb aquests resultats d'evolució en els tres períodes analitzats.



Gràfic 7. Comparació entre concerts amb i sense solista en cadascun dels tres períodes. Elaboració pròpia, a partir de la base de dades generada.

També en aquest àmbit manté plena vigència una altra observació de Th. W. Adorno, referida als anys seixanta del segle passat: els programes d'avui no haurien de diferir gaire dels elaborats entorn de 1920: *És possible que la provisió d'obres s'encongeixi encara una mica més; segurament es continuaran explotant les obres repetides amb major freqüència, sobretot les grans simfonies. Amb això, l'interès es desplaça necessàriament a la interpretació; ja que sempre s'ofereix el mateix, tot just es presta atenció al Què, sinó en tot cas al mode de representació*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> ADORNO, Th. W. *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, Pág. 311. ISBN 3788446016823

## 4. Conclusions

El temps transcorregut entre la inauguració de l'Auditori de Saragossa el 1994 i el final del Cicle de Grans Concerts de l'Auditori 2022-2023, és un període curt, però suficient per poder analitzar tendències en l'evolució del cànon de la música simfònica que s'hi ha escoltat. Des d'una òptica diacrònica es mostra que les variacions són escasses pel que fa als compositors més sentits, tant si tenim en compte el nombre d'obres sentides, com si tenim en compte el nombre de cops que aquests compositors són escoltats en diferents concerts. La parella Mozart, Beethoven, ocupa sempre les primeres places, decantant-se finalment per Beethoven. La resta, si tenim en compte el pes específic que representa tenir una agrupació de música barroca com a resident, es distribueix entre músics de l'època romàntica, postromàntica i nacionalista (Brahms, Mahler, Txaiovski, Dvořák, etc.). En l'anàlisi sincrònica que hem fet entre els concerts post-pandèmia de l'Auditori i la llista del "Top 10" de la revista Bachtrack de l'any 2022, també es reflecteix una coincidència del 70% entre ambdues. Aquestes dades ens permeten arribar a la conclusió que l'evolució del cànon musical simfònic, a l'Auditori de Saragossa, és escassa, i a més té una forta concordança amb les dades internacionals més actuals. Es manté dins de la tradició creada a principis del segle XIX, on si van incorporant compositors fins a la primera meitat del segle XX. Ens trobem, podríem dir, dins del que Lydia Goehr anomena "el paradigma Beethoven"<sup>26</sup>, que posa fi a la tradició de compondre música per a una única ocasió puntual i sempre per motius extramusicals, per inaugurar una nova etapa, en la que encara romanem, centrada en la interpretació d'obres no actuals, un i un altre cop, compostes ja com a música absoluta, per la música en si, que inaugurat en el naixement del Romanticisme, ha creat un cànon amb poques variacions des de la primera meitat del segle XX. Són molts els debats oberts entorn d'aquest fenomen únic (iniciat el 1800), que converteix la interpretació de música simfònica en una espècie de "museu imaginari de les obres musicals" i que, d'alguna forma, frena la incorporació en les programacions de les obres que es creen en el moment actual.

---

<sup>26</sup> GOEHR, Lydia. *El museo imaginario de las obras musicales*. Madrid: Trotta, 2023. Pàg. 275. ISBN 978-8413640433

Com hem tingut ocasió de veure, la interpretació d'obres de compositors vius en el moment de la interpretació és purament testimonial, tot i que cal reconèixer que es fan esforços (sobretot en últim període analitzat) per incorporar-los en les programacions. És literalment el fenomen contrari al que passava abans del 1800, on només s'interpretaven obres de compositors vius. Tots els agents que intervenen per fer possible els concerts: músics, programadors, gestors culturals, públic, etc., han de fer un esforç, si no per revertir, sí per equilibrar aquesta situació, a risc de provocar la desaparició d'aquest tipus de música per falta de renovació, tant d'obres com de públic.

La introducció de la perspectiva de gènere, tant en la direcció d'orquestrades com en la participació dels solistes en els concerts, dona uns resultats, certament, poc encoratjadors. Indubtablement, tal com reconeix la bibliografia especialitzada, el món professional de la música ha estat un món reservat als homes, i el retard en la incorporació de la dona en les seves estructures ha sigut més acusat que en altres àmbits. Així i tot, el treball que resta per fer és immens, tot i la forta tendència en els últims anys a facilitar l'accés de directores (Mirga Gražnītė-Tyla, Karina Canellakis, Marin Alsop, o Joana Mallwitz, que ha accedit recentment al podi de la Konzerthaus de Berlín, etc.) a orquestrades de renom internacional. Per contra, resten importants excepcions, com la Wiener Philharmoniker (de les últimes de les grans en permetre la incorporació de dones a la mateixa orquestra) i amb l'assignatura encara pendent de fer el primer Concert de Cap d'Any (el concert més vist del món) dirigit per una directora. Aquest biaix masculista, si bé no és tan exagerat en els solistes com en la direcció d'orquestrades, es manté, encara que es vagi corregint lentament. No hem observat instruments solistes especialment marcats pel gènere, sinó més aviat una descompensació general en tots els instruments (menys en la veu).

Pel que fa a l'estructura dels concerts, resulta evident que s'ha anat imposant majoritàriament, amb el pas del temps, l'estructura de tres obres: una obra orquestral d'obertura o introducció, que trenca el gel, i prepara l'orquestra i el públic; una segona obra amb solista (de l'instrument que sigui, però generalment de piano o violí), que permet a aquest últim concedir alguna propina (amb l'instrument sol) al públic; seguit, després del descans, de l'obra principal del concert, generalment una simfonia o un poema simfònic. Acabat el corpus oficial del concert, la majoria de les orquestrades



concedeixen alguna o algunes propines al públic, en general peces curtes on ressalten o bé una obra d'acord amb el context de la segona part, o bé una obra d'un compositor nacional, entre d'altres. Seria un estudi interessant identificar el corpus d'aquestes obres, que acostuma a ser bastant restringit. També aquí hi ha excepcions, amb orquestres que ja tenen per costum no oferir cap mena de bis (com la Berliner Philharmoniker). Són pocs els concerts amb una única obra, sempre obres de gran format amb una durada de més de 80 o 90 minuts, que s'interpreten de forma ininterrompuda.

També hem vist quines són les orquestres que més cops han visitat l'Auditori de Saragossa, sent la recentment desapareguda Orquestra de Cadaqués, i la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), amb diferència, les més assídues. Amb tot, el destacat nombre de 233 orquestres han interpretat la seva música en els Cicles d'abonament de l'Auditori, oferint més de 1.400 obres simfòniques, en 486 concerts. El públic de Saragossa, gràcies a la construcció d'aquesta infraestructura cultural, i a la seva programació, i gestió, ha tingut l'oportunitat de gaudir, sense cap mena de dubte, de les millors orquestres del món, dels millors directors, i els millors solistes en cada instrument. Una elit que no és fàcil sentir en ciutats del nivell demogràfic de Saragossa i amb tan escassa tradició musical, perquè generalment queda reservada a les grans capitals europees i americanes, així com als festivals de música internacionals.

En l'ambient musical aragonès sempre és viva la polèmica entre la possibilitat de disposar d'una orquestra simfònica regional (com tenen altres comunitats autònomes) o gaudir d'aquest ventall de les grans agrupacions simfòniques mundials, ja que ambdues coses a la vegada queda veritablement reservat a molt poques ciutats. No en tenim cap dubte, la política cultural seguida ha permès portar a Saragossa el cànon universal de la música simfònica, servit pels seus millors intèrprets, i posant la ciutat en el mapa de les gires internacionals. I tot partint de zero, ara fa vint-i-nou anys.

Des d'una perspectiva de futur creiem que seria molt enriquidor poder disposar d'un major nombre de variables per tal de poder-les analitzar i comprovar la seva evolució en el decurs d'aquest període analitzat, com poden ser els aforaments aconseguits en els diferents concerts i temporades, les recaptacions econòmiques i, fins i tot, intentar conèixer, amb dades, la composició sociològica del públic. També aportaria un

coneixement molt interessant poder preguntar directament a aquest públic sobre els seus gustos musicals i d'altres aspectes sobre els concerts.

## 5. Bibliografia

ADORNO, Th. W. *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, ISBN 3788446016823

BACHTRACK. Música clásica en 2022. A: *Bachtrack* [en línea]. 2023. [Consulta 18 i 30 de novembre de 2023] Disponible a: <https://cdn.bachtrack.com/files/293750-ES%20Annual%20classical%20music%20statistics%202022.pdf>

BORDIEU, Pierre. *La distinción*. Barcelona: Taurus, 2016. ISBN : 978-8430609116

COOK, Nicholas. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. ISBN: 978-0198790044

GARCÍA SÁNCHEZ, Patricia. *Música e igualdad de género: la programación de compositoras en los conciertos de la Fundación Juan March (1979-2019)*. TFM: Universidad de La Rioja, 2019 [consulta: 14 de noviembre de 2023]. Disponible a: <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5eda31ea299952715635aada>

GOEHR, Lydia. *El museo imaginario de las obras musicales*. Madrid: Trotta, 2023. ISBN 978-8413640433

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO. *Nassarre. Revista Aragonesa de musicología*. [en línea] [consulta: 16 de diciembre de 2023]. Disponible a: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/9>

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel. Tendencias y desafíos de la programación musical. A: BROCAR [en línea]. 2013. Núm. 37, pàgines. 87-104. ISSN 1885-8309. [consulta: 14 de noviembre de 2023]. Disponible a: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2539/2365>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2021-2022* [en línea]. Setembre 2022 [consulta: 14 de noviembre de 2023]. Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0c54d7c3-abe2-43ae-9f9d-0fe17dd225d2/encuesta-de-habitos-y-practicas-culturales-2021-2022.pdf>

RODRÍGUEZ LÓPEZ, José Ramón. *El sistema de orquestas sinfónicas en España y las tendencias de programación: el caso del repertorio contemporáneo vivo (2015-2020)*. TFM: Universidad de La Rioja, 2021 [consulta: 14 de noviembre de 2023]. Disponible a: <https://investigacion.unirioja.es/documentos/61765e149a6e185d8748a1b1>

RUBIO ARÓSTEGUI, Juan Arturo. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Somonte: Ediciones Trea, 2004. ISBN: 978-8497040983

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES. *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2022* [en línea]. Octubre 2022 [consulta: 14 de noviembre de 2023]. Disponible a: <https://anuariosgae.com/anuario2022/home.html>

TRÖNDLE, Martin. *Classical Concert Studies: A Companion to Contemporary Research and Performance*. Oxford: Routledge, 2020. ISBN 978-0367855956

WEBER, William. *La gran transformación del gusto musical*. Méjico: FCE, 2008. ISBN: 978-9805578740

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. *In honorem José Luis González Uriol*. Nasserre, Revista Aragonesa de Musicología, XXII (2006). ISSN 0213-7305. [en línea][consulta: 16 de diciembre de 2023]. Disponible a: [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/97/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/97/_ebook.pdf)

## 6. Webgrafía

*Música de Aragón* [en línea] [consulta: 30 de diciembre de 2023]. Disponible a: [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_de\\_Arag%C3%B3n#M%C3%BAsica\\_culta](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Arag%C3%B3n#M%C3%BAsica_culta)