

La pervivencia de los grandes compositores del pasado en los músicos del presente

epistemus

Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura

 **José Miguel Barberá**

Banda Municipal de Granada, España
jomibarsol@gmail.com

 **Marta Vela González**

Universidad Internacional de La Rioja, España
marta.vela@unir.net

 **Vicenta Gisbert Caudeli**

Universidad Autónoma de Madrid, España
vicenta.gisbert@uam.es

Epistemus

vol. 12, núm. 1, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN-E: 1853-0494

Periodicidad: Semestral

epistemus@sacom.org.ar

Recepción: 22 Octubre 2023

Aprobación: 22 Febrero 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e071>

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7274938001/>

Resumen: Entre 2018 y 2021 se realizó una macroencuesta en la que participaron cuatro mil sujetos, todos ellos músicos profesionales y en activo, de la tradición llamada *clásica* y de formación académica, de noventa y seis países diferentes. Se considera que los participantes han de poseer amplios conocimientos y dominio del repertorio musical de los estilos musicales de diferentes épocas históricas, y con ello se pretende conocer la preferencia musical y dilucidar hasta qué punto ésta puede estar condicionada por el repertorio predominante a lo largo de su formación. La pregunta nuclear de esta investigación solicitaba el nombre de cinco compositores y el resultado obtenido mostró una clara tendencia hacia el barroco y el clasicismo, pues el 51,1% de la muestra coincidió citando a tres compositores: Bach, Mozart y Beethoven, reuniendo el 48,9% restante a más de novecientos compositores. La presencia de compositoras es mínima, pues solo un 3,2% del total de las respuestas se decanta por el repertorio compuesto por mujeres. Predomina el repertorio histórico frente al contemporáneo en la formación profesional, algo que puede verse reflejado tanto en la preferencia musical como en la escucha o la interpretación, ocupando en este estudio lugares poco relevantes.

Palabras clave: música, arte, composición, período Histórico.

Abstract: Between 2018 and 2021, a macro-survey was carried out in which four thousand subjects participated, all of them professional musicians, from ninety-six different countries. It is considered that the participants must have extensive knowledge and mastery of the musical repertoire of the musical styles of different historical eras, this aims to know the musical preference and elucidate to what extent it may be conditioned by the predominant repertoire throughout their training. The core question of this research requested the name of five composers and the result obtained showed a clear tendency with predominance towards Baroque and classicism, since 51.1% of the sample coincided citing three composers: Bach, Mozart and Beethoven, bringing together the remaining 48.9% to more than nine hundred composers. The presence of female composers is minimal, since only 3.2% of the total

responses opt for the repertoire composed of women. The historical repertoire predominates over the contemporary repertoire in professional training, something that can be reflected both in musical preference and in listening or interpretation, occupying less relevant places in this study.

Keywords: music, art, composition, historical Period.

Introducción

Durante el azaroso siglo XX, numerosos músicos de gran prestigio alertaron sobre la decadencia de la interpretación musical, basada en la gran tradición europea decimonónica, incluso, antes de la Segunda Guerra Mundial. En 1937, el eminente director de orquesta Wilhelm Furtwängler, quizá instalado en el pesimismo de una élite intelectual contraria al régimen nacionalsocialista, enunciaba una predicción:

No se puede negar que hoy esta música está en peligro. Numerosos indicios lo demuestran. Esto quiere decir que toda nuestra vida musical, tal como la conocemos, está en peligro, y considero sumamente importante llamar la atención sobre este peligro porque hasta ahora apenas hemos tomado conciencia de ello (Furtwängler, 2011, p. 29).

Considerando que la música siempre ha sido un recurso que contribuye a la aproximación y comprensión de la realidad social globalizada en la que estamos inmersos, más allá de la funcionalidad expresiva del arte musical (Fernández Velázquez, 2021) el gusto musical de especialistas y público puede llegar a reflejar el sentir emocional (diferenciado por Lorenzo de Reizábal, 2023, con relación al estado anímico y el estado sentimental). Además, guarda vinculación con el sentir identitario, que por lógica ha de ser flexible y no puede ni debe permanecer estático, siguiendo los preceptos de Bauman (2022) que realzan la capacidad adaptativa del ser humano.

Posteriormente, en el escenario de la Europa pacificada, a la que pertenecía una Alemania reconstruida de la debacle y de la partición establecida durante la Guerra Fría, uno de los directores musicales más relevantes del panorama internacional y heredero directo de Furtwängler (2011) tras el tamiz del legendario Herbert von Karajan (2021), Christian Thielemann (2013), expresaba una opinión parecida, matizada por los tintes climáticos que amenazan hoy día el planeta a causa de los excesos humanos:

Sueño con que la calidad artística ya no es la misma. Sueño con que el arte y la música languidecen... porque la calidad ya no es la misma. Porque se aplauden y se toleran demasiadas cosas sin sustancia, vacías, superficiales e indiferentes. Y porque ya nadie se toma su tiempo con un propósito creador auténtico, ni para sí mismo ni para producir una obra tan grandiosa como la de Richard Wagner (...) en el pasado había muchas cosas que eran mejores, es un hecho, por más que en algo se haya cambiado. Así como los glaciares se están derritiendo en los Alpes, la calidad del arte también se está derritiendo (p. 263).

A pesar del marco actual de la manifiesta decadencia intelectual propia de la posmodernidad, la llamada “civilización del espectáculo” elucidada por Vargas Llosa (2012), la “modernidad líquida” de

Bauman (2022) y, más allá de lo fluido, la “sociedad gaseosa” de Royo (2017), los grandes compositores del pasado perviven en el imaginario de los adeptos de la llamada “música académica”. Ésta, definida por Harnoncourt (2006) como seria, parece estar clasificada en tres ámbitos: “si pensamos en la música actual, observamos enseguida que está dividida: diferenciamos entre música popular, música ligera y música seria” (2006, p. 22). Al pensar en el universo sonoro de los músicos profesionales y el de la población en general no especializada, podríamos encontrar un gran contraste en el gusto musical, atendiendo, como en cualquier otro campo profesional, al criterio de su conocimiento profundo.

Esta preferencia musical suele guardar conexión con otros factores, estilo de vida, tendencia política e, incluso, personalidad, encontrándose mayor disfrute por la sonoridad intensa en sujetos extrovertidos (Ferguson et al., 2016) o tendencia al consumo de sustancias en jóvenes con preferencia musical similar (ter Bogt et al., 2012). Los gustos de escucha musical están también vinculados con la identidad cultural, las actitudes vitales y los valores individuales (Pimentel et al., 2018). Algunos estudios encuentran también relación entre preferencia musical y respuestas emocionales (Ruíz Gallo et al., 2016).

De hecho, todo indica que, en la presente posmodernidad, la clasificación de Harnoncourt (2006) palidece por el surgimiento de diversos géneros híbridos y la reiterada mezcla de música popular, ligera y seria, tendencia que ha sido mencionada en estudios previos como reinterpretación o hibridación que contribuye a la distorsión musical (Dumosseau, 2019). Este hecho no resulta novedoso, pues ya desde épocas anteriores encontramos como la Partita de Johann Sebastian Bach, recibe el nombre italiano de la suite en Alemania, algo que procede de las danzas populares del momento, transformadas después en música cortesana para paladares sutiles.

La importancia de la educación musical

Sin duda, al analizar el repertorio que conforma el plan de estudios en educación musical, podemos encontrar una tendencia predominante, tanto en ámbito nacional como internacional, basada en la música del pasado. Aspecto reflejado en las salas de concierto que vienen programando la música compuesta desde mediados del siglo XVIII hasta primeros del siglo XX, considerada como repertorio canónico, con una puesta en escena tradicional y previsible (Marín, 2013). Este es un bagaje cultural que los músicos profesionales empiezan a adquirir a tempranas edades y que, con el paso del tiempo, puede derivar en algo conocido como “cultura aristocrática” (Stravinski, 2006) o “sabiduría completa” (Swarowsky,

1989). Derivado de ello, se debería introducir también una educación musical centrada en el futuro público, acompañando desde la infancia a la escucha basada en el conocimiento y disfrute de este repertorio, potenciando así el acercamiento y fidelización de la música (Sánchez López, 2018), aunque lógicamente es muy complicado satisfacer a un público variado, pues en una misma sala conviven distintos tipos de oyentes y con diversos orígenes, intereses y gustos (Marín, 2013).

El estilo es también un aspecto necesario y relevante en cualquier rama artística, está implicado además en la transmisión de herencia cultural (López-Peláez, 2022). La concepción estilística conforma uno de los elementos rectores de la enseñanza musical, que incide directamente en el proceso de enseñanza-aprendizaje y, por tanto, en el conocimiento de la música del pasado: “el estilo es un todo intelectual”, en opinión de Swarowsky (1989, p. 10). Éste es uno de los aspectos más complicados de trasladar al público, sobre todo al público de menor edad. Surgen numerosas propuestas culturales innovadoras, que fusionan el juego, la imaginación y la interacción, con la intención de contribuir al acercamiento y comprensión de los diversos estilos musicales y apoyar la educación emocional aportando experiencias artísticas (Sánchez López, 2018) y sorprendentes propuestas (Marín, 2013).

Furtwängler explicaba la relación entre el compositor y el intérprete de su música en el futuro, como un proceso histórico de ida y vuelta:

El intérprete debe retroceder, por así decirlo, no avanzar, como el creador. Debe, contrariamente, al camino de toda vida, moverse de fuera hacia dentro; no como el creador, de dentro hacia afuera. No es la improvisación, es decir, el crecimiento natural, lo que caracteriza su camino, sino la tarea de reunir y agrupar curiosamente una serie de detalles listos. Mientras para el creador, como en todo proceso orgánico, éstos se someten dócilmente a una visión de conjunto y obtienen de ella su lógica, su vida, propiamente dicha; para el intérprete se trata de reconstruir con gran esfuerzo, a partir de los detalles existentes, esa visión de conjunto que había guiado al creador. En estas diferencias, de la situación y, por ende, de la tarea, yace oculto el problema de la interpretación (Furtwängler, 2012, p. 78).

Mientras que Swarowsky realza el matiz de la conexión entre intérprete y compositor, incluso, a través de tanto tiempo, siglos enteros, con el único nexo de la partitura y el lenguaje musical:

Su esfuerzo intelectual [el del intérprete] es comparable al del historiador del arte: reconocer y comprender por observación de la obra la idea y su desarrollo (...) Su actuación [la del intérprete] es diferente, según esté ensayando o en el concierto. Para ensayar ha sido siempre necesaria y lo seguirá siendo siempre. En épocas anteriores era el mismo compositor y, por

tanto, la mejor garantía de una realización auténtica (Swarowsky, 1989, p. 81).

Por su parte, Monique Deschausées (2009) ha calificado, directamente, con el término de “ósmosis”, la íntima unión entre intérprete y compositor:

El conocimiento de una partitura nos induce a pensar que, en alguna parte, existe un arquetipo de interpretación, pero muy flexible, puesto que el artista, re-improvisa y re-inventa la música cada ejecución (...). El ideal del intérprete consiste en tener un respeto absoluto por el texto, en ser totalmente receptivo al pensamiento del compositor y en dejar que la obra se encarne en él para hacerla suya. ¿No es extraordinaria esa ósmosis entre dos seres, conseguida en la transparencia? (p. 105).

Por tanto, no resulta extraño que, pese a los inconvenientes de la época actual, el estudio de la música del pasado sea materia obligatoria para cualquier profesional que se precie de serlo. Así como resulta habitual el predominio del repertorio clásico y romántico en las programaciones de los auditorios y centros culturales, aunque podamos encontrar en ocasiones música tradicional, música del mundo, algunas obras barrocas, música programática o ballet (Sánchez López, 2018) que conectan nuestro pasado humanístico con su recreación del presente. Es destacable el valor del programador cultural que ha de encontrar el equilibrio entre el peso cultural que supone el estudio de la música del pasado y lo novedoso del acercamiento al repertorio menos frecuente y con estéticas poco tradicionales (Marín, 2013).

La base insustituible de los clásicos

En la tradición musical de Occidente, el estilo clásico cúspide del sistema tonal, al que pertenece la armonía normativa que se estudia a nivel académico, se revela como el más importante, según los tratados referentes de las últimas décadas, Gauldin (2009), Piston (2012), De la Motte (1998), etc. En efecto, el artista es hijo de su tiempo y, de esta manera, a menudo resulta difícil transportarse a una época anterior, a una sociedad que ya no existe, para poder comprender los designios ocultos en una partitura, a menudo, un sistema de notación terriblemente pobre que puede dejar muchos detalles al azar.

El grado y el alcance de la desviación y la rapidez del cambio estilístico depende de las fuerzas extramusicales que intervienen en la situación histórica, la situación específicamente musical y la personalidad del compositor. Si Bach efectuó menos cambios en el estilo que heredó de lo que lo hizo Beethoven, ello no fue necesariamente porque tuviera menos placer en el juego de la desviación y la superación de dificultades, sino más bien debido a la situación cultural y social en la que se encontró el mismo y debido

a su personalidad, que fue, en parte, producto de dicha situación (Meyer, 2009, p. 87).

De tal modo que el período clasicista, que abarca, aproximadamente, el último tercio del siglo XVIII y los veintisiete años de la vida de Beethoven en el siglo XIX –mientras el paradigma artístico evolucionaba hacia el estilo romántico– es uno de los más importantes a nivel musical, basado en la tríada de compositores de la llamada Escuela de Viena, Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1797) y Beethoven (1770-1827):

El modelo a seguir en la primera década del siglo XIX fue Mozart: fue, más que Haydn, quien determinó la forma que iba a adoptar la sonata excepto en Francia, donde el ejemplo de Haydn reflejó su influencia en Méhul y Cherubini (Rosen, 1987, p. 309).

Sin embargo, sería Beethoven el gran crisol donde confluían los logros conseguidos por sus dos ilustres predecesores vieneses –ninguno de los tres era nacido en la ciudad–, tras un contacto muy cercano Haydn, con quien estudió a partir de 1792, y con el propio Mozart, cuya obra estudió con ahínco durante su juventud:

(...) sería justo afirmar, como hizo Tovey, que las innovaciones de Beethoven constituyen, básicamente, una combinación de los diferentes métodos de Mozart y Haydn, y que el modo mejor de comprenderlo es situarlo dentro de la misma tradición; al dinámico sentido del continuo desarrollo motivico de Haydn añadió el sentimiento mozartiano del movimiento de gran envergadura y tratamiento masivo de las áreas tonales subsidiarias (Rosen, 1987, p. 312).

La variedad de formas que presentan las sonatas de Beethoven es asombrosa. Parece haber intentado encontrar en cada ocasión una estructura con un programa dramático diferente de cualquier obra anterior. En el aspecto puramente formal, la gama es sorprendente: por ejemplo, una sección inicial en la tónica puede ser espaciosa (como en la Sonata Op. 2 n.º 3 y la Op. 111) o estar comprimida en siete segundos (como en la Sonata Op. 109). Ningún otro compositor de sonatas se ha acercado a una gama tan amplia de caracteres, estilos y formas (Rosen, 2005).

Sin embargo, el estilo clasicista no hubiese alcanzado semejantes cotas de perfección sin haber sido precedido por el período barroco, cuya máxima expresión se dio en la primera mitad del siglo XVIII, con la expansión del estilo polifónico, en parte, gracias a J. S. Bach. El apasionante estudio de la evolución de los estilos (Vela, 2017) demuestra que, con bastante frecuencia, el final de cada período ofrece su mayor perfección formal y artística, de tal manera que compositores como Bach, Beethoven o Wagner tienen un gran peso

en la tradición occidental precisamente por su contribución al avance del arte musical a través del tiempo:

Cuando una tendencia artística llega a un grado de perfección tal que parece imposible exceder los resultados alcanzados o es inconcebible, por lo menos para los contemporáneos, un progreso en el mismo sentido suele producirse un cambio de rumbo en la evolución, en busca de nuevos horizontes. Así sucedió después de todas las grandes personalidades que dieron cima y acabada perfección a un estilo determinado; así sucedió después de Beethoven, que concluye el período del estilo instrumental clásico; después de Wagner, que da cabal cumplimiento al drama musical; después de Bach, que lleva a su más elevado grado de perfección el estilo polifónico (Toch, 1989, p. 95).

Probablemente, éste es uno de los motivos por los cuales, la música del pasado resulta la más interpretada en la actualidad, año tras año, a pesar de que la diferencia temporal con el presente aumenta cada vez más, frente a la música contemporánea, es decir, la música sería del presente:

Si hoy en día se retirase la música histórica de las salas de concierto y solo se ejecutaran obras modernas, pronto quedarían desiertas; exactamente lo mismo, a la inversa, habría pasado en tiempos de Mozart si se hubiese privado al público de la música contemporánea y solo si hubiese ofrecido música antigua (por ejemplo, música barroca) (Harnoncourt, 2006, p. 15).

A continuación, ofrecemos los datos de la macro-encuesta realizada durante cuatro años (2018-2021) entre personalidades de la música de la música académica a nivel internacional, por los cinco continentes del mundo, acerca de sus preferencias en cuanto a sus compositores.

Método

A partir de un análisis de datos de tipo cuantitativo, se va a proceder a analizar los datos de la macroencuesta realizada en una muestra aleatorizada de participantes, todos ellos músicos, intérpretes y teóricos, en activo de su profesión –las normas éticas de la investigación académica impiden desvelar sus nombres, aunque algunos de ellos son figuras de renombre mundial–. A fin de conocer el panorama actual de la preferencia en cuanto a compositores, tanto en intérpretes como teóricos, a los que se lanzó una pregunta a responder libremente con cinco nombres de compositores en riguroso orden de preferencia –junto a las prescriptivas coordinadas personales, nombre completo, sexo, país de nacimiento y especialidad musical: *Would you be so kind as to name your FIVE favourite composers?* [¿Sería tan amable de nombrar a sus cinco compositores favoritos?]

Resultados

La recogida de datos, pues, tuvo lugar a través de las redes sociales, aproximadamente, entre abril de 2018 y abril de 2021. Habiéndose enviado unas diez mil encuestas a músicos profesionales y en activo de la tradición “clásica” de todo el mundo, evidentemente, con una formación “académica” de la música, fueron cuatro mil las recibidas en el período de tiempo mencionado y, por tanto, veinte mil compositores referenciados (934 diferentes, 904 compositores y 30 compositoras). Un primer análisis socio-demográfico de la muestra arrojó la gran diversidad de la procedencia de los encuestados de hasta 96 países^[1] -siendo participantes de España, Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania, Rusia y Reino Unido (en ese orden) quienes más habían realizado la encuesta-, y de la variedad en la especialidad instrumental y/o musical -con hasta 24 especialidades de interpretación diferentes (acordeón, arpa, canto, clarinete, clave, contrabajo, dirección^[2], fagot, flauta, viola da gamba, guitarra, laúd, oboe, órgano, percusión, piano, saxofón, trombón, trompeta, trompa, tuba/bombardino, violín, viola y violoncello) y tres teóricas, composición, musicología y musicografía, donde se han encuadrado críticos musicales, directores de escena, productores y gestores^[3].

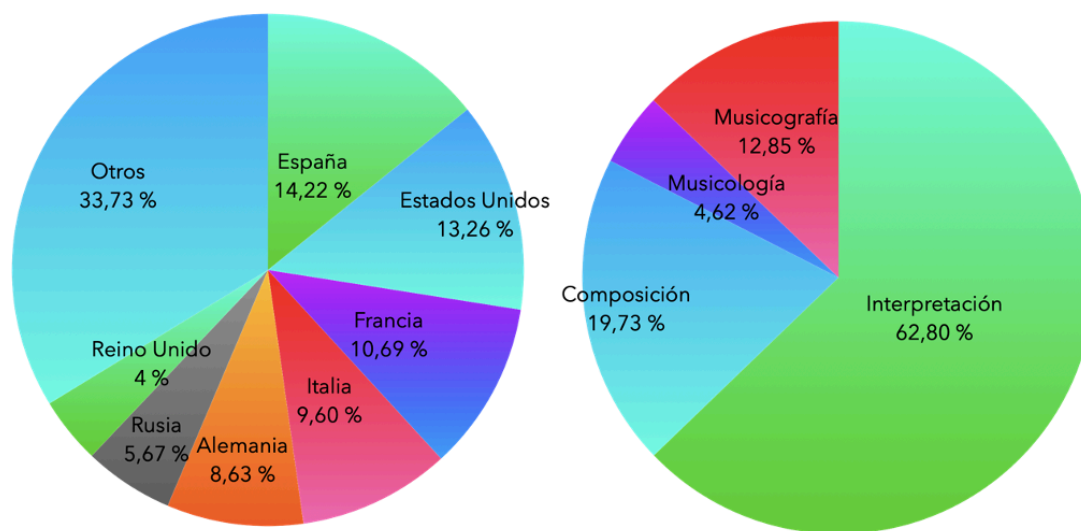


Figura 1

Gráfica de porcentajes de nacionalidad y especialidad

Imagen original

Por sexos, se demostró una ligera desigualdad de la muestra, con un 61,07% de los encuestados, que se definieron como hombres, frente a

un 38,93%, que se definieron como mujeres. Las franjas de edad más numerosas, en el caso de esta muestra de músicos en activo, pertenecen al rango comprendido entre los treinta y los cincuenta años, según la figura 2.

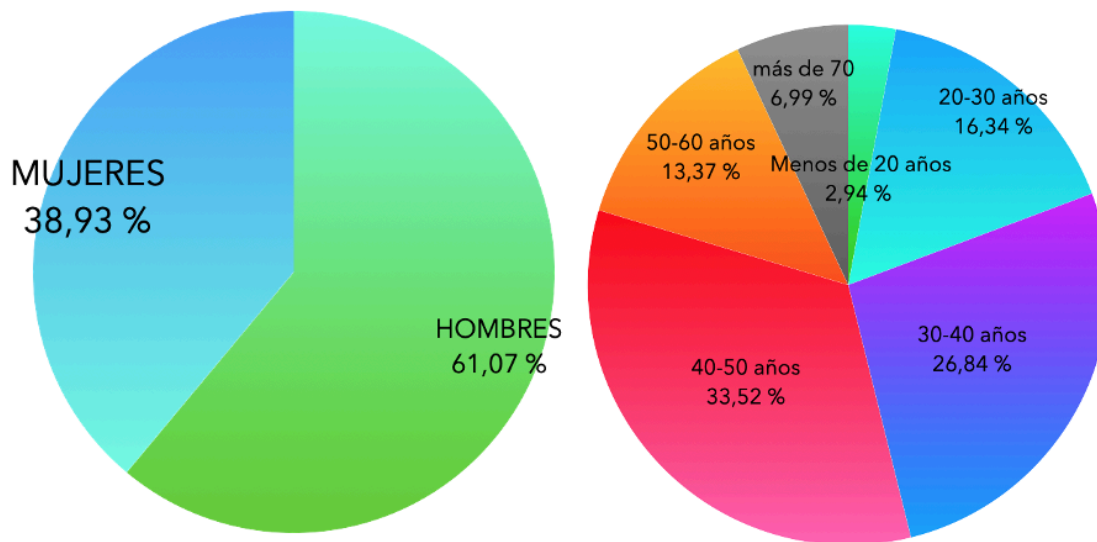


Figura 2

Gráfica de porcentajes de sexo y edad
Imagen original

El análisis de datos, con veinte mil respuestas recogidas, mostraron predominio de los grandes compositores del pasado en los músicos académicos y teóricos del presente. De entre los primeros veinte compositores elegidos, por riguroso orden en número de votaciones – Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Tchaikovski, Schubert, Shostakóvitch, Ravel, R. Strauss, Verdi, Stravinski, Debussy, Rachmaninov, Puccini, Wagner, Chopin, Schumann Monteverdi y Händel–, tan solo uno de ellos (Shostakóvitch) era nacido durante el siglo XX (1908), mientras que una importante mayoría de los compositores escogidos (38%) pertenecían al llamado *fin de siècle* o primeras vanguardias (Ravel, Strauss, Stravinski, Debussy, Rachmaninov, Puccini) y solo dos de los anteriores murieron después de 1945 (Strauss en 1949 y Stravinski en 1971). En cuanto al resto el 14% pertenece al Barroco, el período de tiempo más largo (Monteverdi, Händel y Bach), el 10% al Clasicismo, con dos de los integrantes de la llamada Escuela de Viena en primer lugar en la encuesta (Mozart y Beethoven) y, en cuanto al resto, se adscriben al período romántico, esto es, al siglo XIX, Brahms, Tchaikovski, Schubert, Verdi, Wagner, Chopin y Schumann, conforme se aprecia en la figura 3:

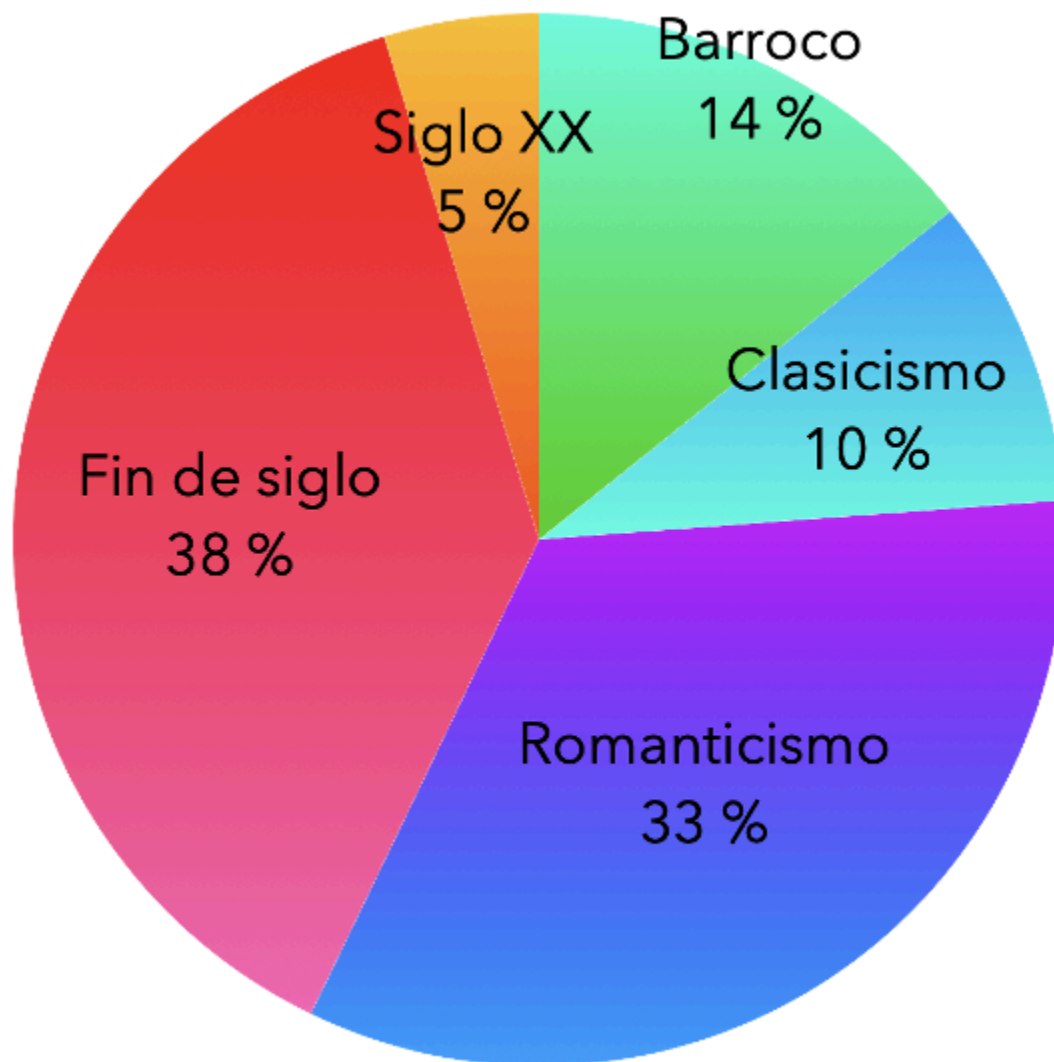


Figura 3
Gráfica de porcentaje de estilos
Imagen original

Tras un recuento minucioso de los 20.000 compositores obtenidos, 12.111 de los votos correspondieron a los veinte primeros compositores más elegidos por los participantes, lo que supone un 60,55% del total, mientras que el resto, un 39,45%; es decir, 7889 votos, estuvieron repartidos entre los 931 compositores restantes. De entre los veinte primeros compositores, se observa la puntuación, en primera posición, de J. S. Bach, con 1905 votos (un 9,52% del total), seguida de la de Mozart (1378 votos; 6,89%), Beethoven (1135 votos;

5,67%), Brahms (868 votos; 4,34%) y Mahler (737 votos; 3,68%), según refleja la tabla n ° 1:

Tabla 1

Primeros veinte compositores más votados

| | Compositor | Puntuación | % |
|----|--------------|------------|-------|
| 1 | BACH | 1905 | 9,525 |
| 2 | MOZART | 1378 | 6,89 |
| 3 | BEETHOVEN | 1135 | 5,675 |
| 4 | BRAHMS | 868 | 4,34 |
| 5 | MAHLER | 737 | 3,68 |
| 6 | TCHAIKOSVKI | 529 | 2,64 |
| 7 | SCHUBERT | 524 | 2,62 |
| 8 | SHOTAKOVITCH | 432 | 2,16 |
| 9 | RAVEL | 427 | 2,135 |
| 10 | R. STRAUSS | 425 | 2,12 |
| 11 | VERDI | 422 | 2,11 |
| 12 | STRAVINSKI | 420 | 2,1 |
| 13 | DEBUSSY | 412 | 2,06 |
| 14 | RACHMANINOV | 412 | 2,06 |
| 15 | PUCCINI | 400 | 2 |
| 16 | WAGNER | 354 | 1,77 |
| 17 | CHOPIN | 354 | 1,77 |
| 18 | SCHUMANN | 343 | 1,75 |
| 19 | MONTEVERDI | 323 | 1,61 |

| | | | |
|----|--------|--------|-------|
| 20 | HÄNDEL | 311 | 1,55 |
| | TOTAL | 12.111 | 60,55 |

Por otro lado, cabe destacar la presencia de treinta compositoras, desde Hildegard von Bingen, en el siglo XII, hasta numerosas figuras de la actualidad, que enunciamos a continuación en riguroso orden alfabético: Lera Auerbach; Grażyna Bacewicz; Amy Beach; Hildegard von Bingen; Nadia Boulanger; Rebecca Clark; Anne Cleare; Chaya Czernowin; Louise Farrenc; Elisabeth Jacques de la Guerre; Kancheli Giva; Sofiya Gubaidulina; Jennifer Higdon; Clata Iannotta; Liza Lim; Meredith Monk, Olga Neuwirth; Pauline Oliveros; Diana Pérez Custodio; Éliane Radigue; Henriette Renié; Kaija Saariaho; Rebecca Saunders; Clara Schumann; Caroline Shaw; Barbara Strozzi; Anna Thorvaldsdottir; Joan Tower; Galina Ustvolskaia y Jennifer Whalse; (en este sentido, llama la atención la ausencia de Fanny Mendelsshon y Pauline Viardot).

La presencia de las compositoras en los datos recogidos en la encuesta es el 3,2% frente al 96,8% de compositores y, en cuanto a la puntuación, 175, cuyo número de votos representa el 0.87% del total de la encuesta. Por otro lado, de los 175 votos recibidos por las compositoras mencionadas en la encuesta, un 78,6% procedía de los hombres de la muestra, mientras que un 21,4% procedía de las propias mujeres.

Tabla 2
Mujeres compositoras de la encuesta

| | Compositora | Puntuación |
|----|---|------------|
| 1 | SAARIAHO | 32 |
| 2 | GUBAIDULINA | 19 |
| 3 | STROZZI | 17 |
| 4 | VON BINGEN | 12 |
| 5 | SAUNDERS | 12 |
| 6 | C. SCHUMANN | 9 |
| 7 | CZERNOWIN | 6 |
| 8 | FARRENC | 6 |
| 9 | CLARK, RIM, RENIÉ, SHAW | 4 |
| 10 | UTSVOLSKAIA, MONK, WALSE | 4 |
| 11 | IANNOTTA, GIYA, OLIVEROS, | 3 |
| 12 | RADIGUE, THORVALDSDOTTIR | 3 |
| 13 | N. BOULANGER, CLEARE, BEACH, CUSTODIO | 2 |
| 14 | BACEWICZ, AUERBACH, HIGDON | 2 |
| 15 | JACQUES DE LA GUERRE, NEUWIRTH, TOWER | 2 |
| | TOTAL | 175 |

En cuanto al compositor nombrado en primer lugar por los participantes de la encuesta, la muestra se redujo a 4.000 compositores, que coincidieron con los resultados mostrados en el análisis de la muestra de 20.000, incrementándose las diferencias numéricas entre los tres primeros, con casi la mitad de los votos, frente al resto. En cabeza, encontramos los nombres de J. S. Bach, Mozart y Beethoven como primer compositor mencionado de cinco posibles, aglutinando solo ellos tres el 51,1% de los votos de la encuesta, frente al 48,9%, que se decantaron por los compositores restantes, según se puede observar en la figura 4:

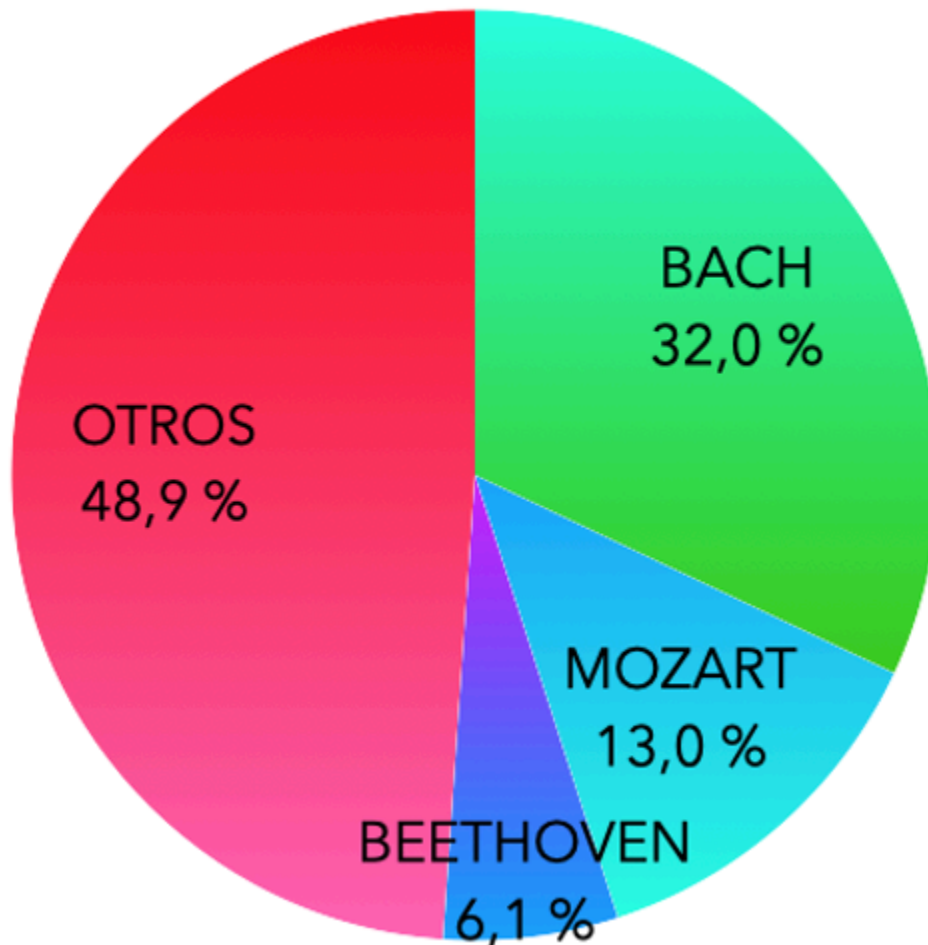


Figura 4
Gráfica de porcentaje de primer compositor citado
Imagen original

Por su parte, las compositoras votadas en primer lugar fueron Barbara Strozzi (en cuatro ocasiones), Louise Farrenc (en tres), Saariaho, Saunders y Gubaidulina (en dos ocasiones cada una) y, por

último, Radigue, Czernowin y Clara Schumann (en una ocasión cada una).

En cuanto a la distribución por sexos (figura 5), el análisis de datos arroja una mayor puntuación para hombres que para mujeres en los tres primeros compositores más votados como primer compositor, pero el mismo orden elegido, con un 35% para hombres en Bach, frente al 29,4% de mujeres, un 14%,5 en Mozart para hombres frente a un 12,09% en mujeres y un 6,6% en Beethoven para hombres frente a un 5,2% en mujeres:

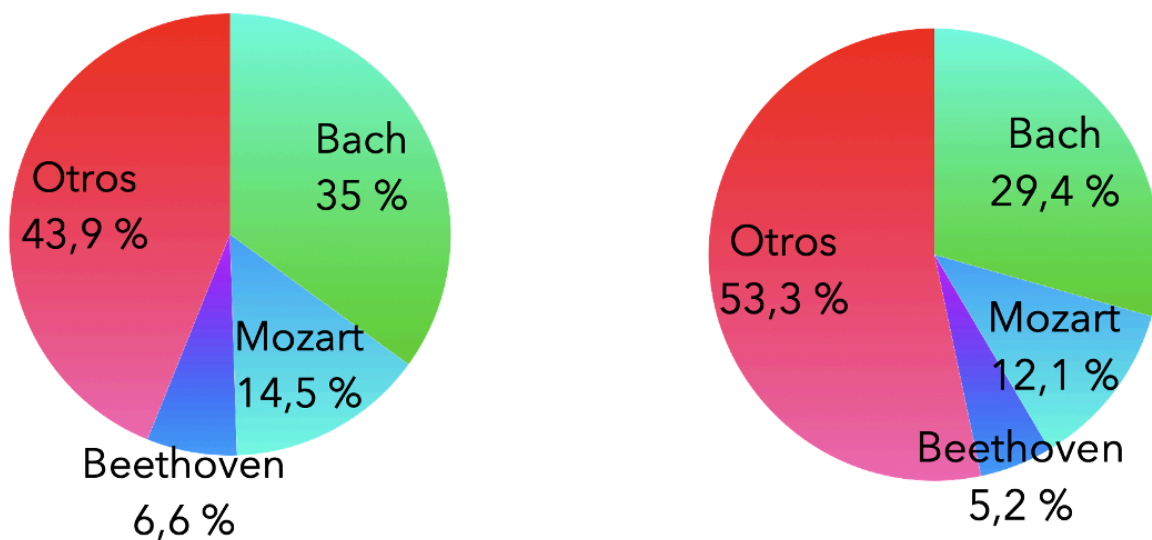


Figura 5

Gráfica de porcentaje de primer compositor citado por sexo (hombres-mujeres)

Imagen original

Como se aprecia en la figura 4, el 56,1% de los hombres eligió como primer compositor a Bach, Mozart o Beethoven, frente al 43,9% que eligió a otro compositor, mientras que las mujeres puntuaron algo más bajo, con el 46,69% frente al 53,3% que se decantaron por otro de los restantes.

Tabla 3

Primer compositor citado por sexo

| | Bach | Mozart | Beethoven | TOTAL |
|---------|--------|--------|-----------|---------|
| Hombres | 35 % | 14,5 % | 6,6 % | 56,1 % |
| Mujeres | 29,4 % | 12,09 | 5,2 % | 46,69 % |

Por países, al menos, los de representación mayoritaria en la encuesta, los valores obtenidos se asemejan a la puntuación general de la encuesta sin segmentaciones de género o nacionalidad:

Tabla 4

Distribución por países en el primer compositor citado

| | Bach | Mozart | Beethoven |
|----------------|-------|--------|-----------|
| España | 11,4% | 6,5% | 5,2% |
| Estados Unidos | 10,2% | 4,5% | 4,1% |
| Francia | 9,4% | 6,4% | 5,8% |
| Italia | 15,4% | 4,6% | 3,8% |
| Alemania | 14,1% | 4,4% | 8,2% |
| Rusia | 12,3% | 6,2% | 3,9% |
| Reino Unido | 9,8% | 7,1% | 6,4% |

Por otra parte, el estudio ofrece el dato de que la especialidad instrumental tiene cierta influencia en la elección del primer compositor, dada la importancia de la muestra que dice dedicarse a la interpretación, hasta un 62,8% del total. Sin embargo, una gran mayoría de instrumentistas, tras el análisis de los datos, han mostrado que su elección coincide con la mayoritaria, independientemente de su especialidad, como es el caso de la guitarra o de los instrumentistas de viento-madera.

Tabla 5

Primer compositor citado por especialidades de interpretación (I)

| | | trompeta | trompa | trombón | tuba | soprano | mezzo | tenor | bajo | contra-tenor | musicografía |
|----|---------------|----------|--------|---------|------|---------|-------|-------|------|--------------|--------------|
| 1 | BACH | 1 | 2 | | 2 | | 1 | | 2 | 2 | 1 |
| 2 | MOZART | | | | | 1 | 2 | 3 | 1 | | 2 |
| 3 | BEETHOVEN | 3 | | 3 | | | | | 3 | | 3 |
| 4 | BRAHMS | | | | | | | | | | |
| 5 | MAHLER | 2 | 1 | 2 | 1 | | | | | | |
| 6 | TCHAIKOVSKI | | | | | | | | | | |
| 7 | SCHUBERT | | | | | | | | | | |
| 8 | SHOSTAKOVITCH | | | | | | | | | | |
| 9 | RAVEL | | | | | | | | | | |
| 10 | R. STRAUSS | | 3 | 1 | 2 | | | | | | |
| 11 | VERDI | | | | | 2 | 3 | 1 | | | |
| 12 | STRAVINSKI | | | | | | | | | | 3 |
| 13 | DEBUSSY | | | | | | | | | | |
| 14 | RAJMANINOV | | | | | | | | | | |
| 15 | PUCCINI | | | | | 3 | | 2 | | | |
| 16 | WAGNER | | | | 3 | | | | | | |
| 17 | CHOPIN | | | | | | | | | | |
| 18 | SCHUMANN | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|------------|--|--|--|--|--|--|--|--|---|--|
| 19 | MONTEVERDI | | | | | | | | | 3 | |
| 20 | HÄNDEL | | | | | | | | | 1 | |

Es remarcable también, en el caso del canto –como en el de los pianistas, que eligen mayoritariamente a Chopin en tercer lugar–, su marcada preferencia por los operistas Verdi y Puccini –y, en el caso de los contratenores, los compositores barrocos Monteverdi y Händel–, como Mahler y Richard Strauss aparecen consignados en el caso de los instrumentistas de viento-metal.

Tabla 6

Primer compositor citado por especialidades de interpretación (II)

| | | órgano | clave | laúd | percusión | arpa | saxofón | acordeón | composición | dirección | Viola da gamba |
|----|---------------|--------|-------|------|-----------|------|---------|----------|-------------|-----------|----------------|
| 1 | BACH | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | MOZART | 2 | 3 | | | | | | | 3 | |
| 3 | BEETHOVEN | | | | 3 | | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| 4 | BRAHMS | | | | | | | | | | |
| 5 | MAHLER | | | | 2 | | | | | | |
| 6 | TCHAIKOVSKI | | | | | | | | | | |
| 7 | SCHUBERT | | | | | | | | | | |
| 8 | SHOSTAKOVITCH | | | | | | | | | | |
| 9 | RAVEL | | | | | 1 | | | | | |
| 10 | R. STRAUSS | | | | | | | | | | |
| 11 | VERDI | | | | | | | | | | |
| 12 | STRAVINSKI | | | | | | | | 3 | | |
| 13 | DEBUSSY | | | | | 3 | 3 | | | | |
| 14 | RAJMANINOV | | | | | | | 3 | | | |
| 15 | PUCCINI | | | | | | | | | | |
| 16 | WAGNER | | | | | | | | | | |
| 17 | CHOPIN | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|------------|--------|--------|---------|--|--|--|--|--|--|--------|
| 18 | SCHUMANN | | | | | | | | | | |
| 19 | MONTEVERDI | | | 2 | | | | | | | 3 |
| 20 | HÄNDEL | | | | | | | | | | |
| | (otro) | Franck | Rameau | Dowland | | | | | | | Marais |

Un resultado parecido se obtiene en el caso de los instrumentos de música antigua –órgano, clave, *viola da gamba* o laúd (instrumentos de pulso y púa), que incluyen compositores fuera del *ranking* de los veinte más votados: Franck, Rameau, Dowland y Marais.

Tabla 7

Primer compositor citado por especialidades de interpretación (III)

| | | órgano | clave | laúd | percusión | arpa | saxofón | acordeón | composición | dirección | Viola da gamba |
|----|---------------|--------|-------|------|-----------|------|---------|----------|-------------|-----------|----------------|
| 1 | BACH | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | MOZART | 2 | 3 | | | | | | | 3 | |
| 3 | BEETHOVEN | | | | 3 | | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| 4 | BRAHMS | | | | | | | | | | |
| 5 | MAHLER | | | | 2 | | | | | | |
| 6 | TCHAIKOVSKI | | | | | | | | | | |
| 7 | SCHUBERT | | | | | | | | | | |
| 8 | SHOSTAKOVITCH | | | | | | | | | | |
| 9 | RAVEL | | | | | 1 | | | | | |
| 10 | R. STRAUSS | | | | | | | | | | |
| 11 | VERDI | | | | | | | | | | |
| 12 | STRAVINSKI | | | | | | | | 3 | | |
| 13 | DEBUSSY | | | | | 3 | 3 | | | | |
| 14 | RAJMANINOV | | | | | | | 3 | | | |
| 15 | PUCCINI | | | | | | | | | | |
| 16 | WAGNER | | | | | | | | | | |
| 17 | CHOPIN | | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|------------|--------|--------|---------|--|--|--|--|--|--|--------|
| 18 | SCHUMANN | | | | | | | | | | |
| 19 | MONTEVERDI | | | 2 | | | | | | | 3 |
| 20 | HÄNDEL | | | | | | | | | | |
| | (otro) | Franck | Rameau | Dowland | | | | | | | Marais |

Igualmente, en el caso de las especialidades que podríamos llamar teóricas, dado que no implican al oficio de la interpretación, composición (19,73 %), musicología (4,62%) y musicografía (12,85%), los resultados fueron similares, con los compositores Bach, Mozart y Beethoven como tres primeros compositores más votados, aunque con diversos matices según la especialidad, distintos de los resultados del apartado de interpretación. En la preferencia de compositores, Ligeti aparecía en séptima posición y Händel en octava para musicólogos.

Por otra parte, el presente estudio arroja otros datos interesantes, a saber, el primer compositor vivo mencionado, Arvo Part (1935-actualidad), se encuentra en el puesto n ° 41, seguido de John Williams (1932-actualidad) en el 49 y de Steve Reich (1936-actualidad), en el 58, precedidos todos del primer compositor que ha desarrollado toda su carrera en la segunda mitad del siglo XX, György Ligeti, en el 25; el primer compositor español, Manuel de Falla, en el n ° 45, seguido muy de cerca por el polifonista Victoria, en el n ° 59. Entre los cien más votados, hay dos compositores latinoamericanos, Piazzolla y Villa-Lobos. De todos los compositores más votados, el más antiguo es Petrus Abelard, nacido en 1079, con un voto, y el más joven, Inti Figgis-Virueta, nacido en 1993, con dos votos.

Discusión

El análisis pormenorizado de los datos revela el predominio de los compositores del Clasicismo y Barroco, y el peso de la música del pasado en la formación humanística de los músicos actuales a través de sus preferencias directas. La muestra está conformada por músicos en activo (tanto prácticos como teóricos) que han recibido formación académica de tradición clásica. Se observa una abrumadora mayoría de votos para Bach, Mozart y Beethoven, junto a otros diecisiete compositores de entre 934 mencionados (más de la mitad del total, el 22,08% de los veinte mil mencionados en la encuesta) tanto en hombres como en mujeres. Este resultado se agrava, con valores mayores, dado que se multiplica por dos, en el caso del primer compositor citado, es decir, hasta el 51,1% solo en los tres compositores mencionados anteriormente, y en el mismo orden. De hecho, este estudio podría complementarse en el futuro con una encuesta en centros de enseñanza musical de diversos niveles acerca de los compositores más estudiados y programados en audiciones y /o conciertos, especialmente, en centros de enseñanza superior como conservatorios y universidades: “el sistema se aprende del mismo modo que los niños aprenden un idioma, es decir, escuchando a sus padres y a sus hermanos mayores y a amigos” (Rosen, 2010, p. 22).

De este modo, dada la enorme mayoría de la encuesta en la preferencia de determinados compositores, algunos músicos han reflexionado sobre este fenómeno, que también tiene sus efectos peyorativos:

A veces hay orquestas demasiado cansadas (...) Se hace lo que se puede (...) Sobre todo cuando se trata de obras de repertorio que se tocan con relativa frecuencia, como la Quinta [Sinfonía] de Beethoven, por ejemplo, y hay peligro de que los músicos pongan el piloto automático. Entonces el resultado es una ejecución en la que aquí no pasa nada y que no tiene ningún interés, a pesar de que todo esté teóricamente bien y en su sitio (Ros Marbà en Madigan, 2008, p. 102).

Del comentario anterior se trasluce la poca presencia de la música contemporánea al público de hoy –y, en realidad, desde 1945–, como también podría ser el caso, de ahí la prospectiva mencionada antes, en centros de enseñanza y salas de concierto, con una estadística aproximada de los compositores más interpretados año tras año:

La modernidad en pintura y literatura se soporta más fácilmente que en música, ya que uno puede pasar de largo rápidamente junto a la pintura o cerrar el libro. Pero sentarse pacientemente durante una interpretación pública de una obra musical larga y moderna es una tortura para el oyente adverso, y no es sorprendente que ocasionalmente inspire perturbadoras salidas calculadas para arruinar el placer de los que se quedan (Rosen, 2014, pp. 241-242).

Esta perspectiva, es decir, el manifiesto alejamiento del público en cuanto a la música seria creada en la actualidad, ha obligado a revisar las opiniones de los más acérrimos defensores de la música contemporánea: “cuando le preguntaron [a Boulez] en 1999 por qué tan pocas obras importantes de los años cincuenta y sesenta habían entrado a formar parte del repertorio, confesó sin inmutarse: «Bueno, quizá no tuvimos suficientemente en cuenta el modo en que la música es percibida por el oyente»” (Ross, 2009, p. 646).

Conocer las preferencias musicales del público general permite reforzar, mediante la escucha musical, aspectos relacionados con la identidad cultural y orientados hacia un determinado estilo de vida. Así pues, los gustos musicales se presentan en general vinculados a la personalidad, los hábitos saludables y los valores inicialmente intrafamiliares y posteriormente, tras la adolescencia, del grupo de iguales (Marín-Liébana, Blasco-Magraner y Botella-Nicolás, 2021).

Observamos en este trabajo que el gusto musical de los profesionales de la música en activo, tanto prácticos como teóricos, que también ha de estar contemplado en la elección de repertorio (Capistrán, 2021), no se rige por aspectos técnicos, sino que prevalece el hábito de escucha, pues presenta mayor aceptación el género más escuchado (en ambos casos), así como la música que favorece una

experiencia social con huella emocional (Barriach, 2020). En los profesionales participantes las preferencias musicales se presentan condicionadas por la especialización, de ahí que el entorno más próximo y los compañeros, así como las experiencias compartidas en el ejercicio de la formación musical, puedan influir en el establecimiento del gusto musical. Hemos visto relación en la preferencia de compositor en las distintas especialidades instrumentales, un grupo mucho más allegado al individuo y que comparte dedicación y estudio de un mismo repertorio.

La interdisciplinariedad y la transversalidad en la formación integral contribuyen al aprendizaje en valores, la música se convierte en un recurso óptimo en la formación integral y humana para comprender el valor de la interacción social, la visión crítica de la realidad en la que se desarrolla el individuo y la contribución a la transformación y mejora de la convivencia cotidiana (Fajardo Pascagaza y Hernández Barriga, 2022), aspectos comunes en el desarrollo de la profesión musical. Se establece por tanto una agrupación natural basada en un mismo gusto musical, un gusto estético y filosófico, un código comunicativo y hábitos cotidianos similares. Estos grupos que parten del núcleo artístico, común y conocido por todos los componentes, se pueden llegar a convertir en movimientos sociales con reivindicaciones reales, en muchos casos, vemos hasta qué punto la expresión musical puede promover la crítica, la participación y la transformación social (Schenffeldt Ulloa y García-Huidobro Munita, 2021).

En conclusión, podemos tomar como una especie de premonición el testimonio de Charles Rosen, en 2014, que acierta, solo cuatro años antes del inicio de la encuesta, dos de los tres más votados, Bach y Mozart, y los cuatro de los veinte más elegidos, junto a Tchaikovski y Chopin, bajo la evidente premisa de que la música que ya se conoce es la que más agrada:

La mayor parte del público no se halla interesado en absoluto en ninguna música contemporánea. Es cierto que resistirán más pacientemente toda una obra si no agrede sus oídos con el ruido más atrozmente desagradable, pero no será lo que les empujó a la sala de conciertos. Quieren más Mozart, Bach, Tchaikovsky, Chopin: más de lo que ya saben que les gusta (Rosen, 2014, p. 132).

Siguiendo esta premisa, no resulta sorprendente observar la desigualdad en la presencia de las mujeres compositoras, que reciben 175 votos de los 20000 votos totales. Pues al incorporar de forma escasa composiciones femeninas en las programaciones de conciertos (Oropesa, 2023), es lógico que resulten menos escuchadas y, por tanto, más desconocidas para el público. Seguramente, esta tendencia es compartida también en las programaciones de los estudios

musicales, tanto en interpretación como en el ámbito teórico, por lo que podemos aventurarnos a considerar que los músicos profesionales conocerán menos mujeres compositoras. Aun así, se mencionan treinta mujeres compositoras en este trabajo y, de hecho, algunas de ellas aparecen como opción preferente: Strozzi, Saunders Radigue, Clara Schumann, Chaya Czernowin, Louise Farrenc y Gubaidulina. A partir de una visión retrospectiva, podemos considerar que el valor de 3,2% de compositoras mencionadas puede valorarse como un positivo avance histórico, pues no podemos equiparar la presencia de la mujer con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX, al encontrarse en inferioridad de oportunidades laborales y educativas. La incorporación de referentes femeninos es un hecho relativamente reciente, la presencia femenina en la música sinfónica sigue resultando anecdótica, encontramos recientes investigaciones que cifran las mujeres compositoras programadas en salas de concierto en un 5% del total, sólo un 15% de los directores titulares son mujeres y únicamente el 14% son directoras invitadas, un 33% de la plantilla orquestal son intérpretes femeninas (Oropesa, 2023). A nivel mundial, todavía queda mucho por hacer, pues.

Referencias

- Bauman, S. (2022). *Tiempos líquidos*. Tusquets editores.
- Barriach, C. (2020). Gustos musicales juveniles: consumos y valoraciones estéticas por parte de jóvenes de sectores populares de la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes (La Plata, Buenos Aires). *Question Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(65), 1-23. <https://doi.org/10.24215/16696581e265>
- Bogt, T. F. ter, Gabhaim, S. N., Simons-Morton, B. G., Ferreira, M., Hublet, A., Godeau, E., Kuntsche, E., Richter, M., HBSC Risk Behavior y HBSC Peer Culture Focus Groups. (2012). Dance is the new metal: Adolescent music preferences and substance use across Europe. *Substance Use & Misuse*, 47, 130-142. <https://doi.org/10.3109/10826084.2012.637438>
- Capistrán, R. W. (2021). La formación de los profesionales de la música del siglo XXI desde la perspectiva del profesorado de instrumento musical: Un enfoque internacional. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 9(1), 0-30. <https://doi.org/10.24215/18530494e030>
- De la Motte, D. (1998). *Armonía*. Idea Books.
- Deschaisées, M. (2009). *El intérprete y la música*. Rialp.
- Dumosseau, M. (2019). La reinterpretación del género tradicional de la copla en las músicas españolas actuales. *Trama y Fondo: Revista De Cultura*, 47, 159-171.
- Fajardo Pascagaza, E. y Hernández Barriga, F.I. (2022). La formación integral universitaria desde el contexto de las humanidades y su aporte al aprendizaje experiencial para el servicio. *Revista Humanidades*, 12(2). <https://doi.org/10.15517/h.v12i2.51289>
- Ferguson, G. M., Boer, D., Fischer, R., Hanke, J., Ferreira, M. C., Gouveia, V. V., Tekman, H. G., Chang, A., Pilati, R., Bond, M. H., Adams, B. G., Hernández, J. G., Atilano, M. L. G., García, M. C., Prade, C., Saroglou, V. y Zenger, M. (2016). "Get up, stand up, stand up for your rights!" The Jamaicanization of youth across 11 countries through reggae music? *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 47(4), 581-604. <https://doi.org/10.1177/0022022116632910>
- Fernández Velázquez, J.A. (2021). Consumos musicales: Reflexiones de la historia de las mentalidades a la historia cultural. *Revista de Ciencias Sociales*, XXVII(4), 18-29.
- Furtwängler, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Acantilado.

- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Akal.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Acantilado.
- López-Peláez, M.P. (2022). Educación musical para la transformación social. Por una redefinición de objetivos. *Encuentros: Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, 15, 214-227. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5980069>
- Lorenzo de Reizábal, M. (2023). El binomio emociones-música. Conceptualización, taxonomías, evidencias científicas y problemas metodológicos. *Epistemos. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, 11(1), 0-53. <https://doi.org/10.24215/18530494e053>
- Madigan, A. (2008). *Un acto de libertad: charlando con Antoni Ros-Marbà*. Ediciones Autor.
- Marín, M.A. (2013). El musicólogo como programador. Retos actuales de la programación musical. *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, 3(1), 71-77. <https://doi.org/10.6092/issn.2039-9715/4019>
- Marín-Liévana, P., Blasco Magraner, J. S. y Botella Nicolás, A. M. (2021). Las preferencias musicales de los estudiantes: hacia un reconocimiento de sus identidades culturales. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 154, 43-67. <https://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1236>
- Meyer, L. (2009). *La emoción en el significado de la música*. Alianza Editorial.
- Oropesa, C. (2023). *Los públicos de las orquestas sinfónicas españolas: Un estudio sobre el vínculo entre entidad y públicos*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Pimentel, C., Milfont, T., Gouveia, V., Vione, K. y Monteiro, R. (2018). Music preference and attitudes toward drugs use: the moderating role of human values. *Interamerican Journal of Psychology*, 52(1). 15-24. <https://doi.org/10.30849/rip/ijp.v52i1.89>
- Piston, W. (2012). *Armonía*. Idea Books.
- Rosen, C. (1987). *Formas de sonata*. Labor.
- Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Alianza.
- Rosen, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Alianza.
- Rosen, C. (2014). *El piano: notas y vivencias*. Alianza.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno*. Seix Barral.

- Royo, A. (2017). *La sociedad gaseosa*. Plataforma Actual.
- Ruiz Gallo, W., Rodríguez-Angarita, O.G., Prado-Rivera, M. A., y Cárdenas-Poveda, D. C. (2016). La escucha de música antes del TSSST regula los niveles de cortisol en saliva independiente de la preferencia musical en estudiantes universitarios. *Universitas Psychologica*, 15(5). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.upsy15-5.emrn>
- Sánchez-López, V. (2018). Programación musical y educación para la infancia: los proyectos educativos del Centro Cultural de Belén y la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. *Per Musi*, 1-22. <http://dx.doi.org/10.35699/2317-6377.2018.5264>
- Schenffeldt Ulloa, N. y García-Huidobro Munita, R. (2021). El sentido pedagógico de las artes en las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Artes en Chile. *Revista Humanidades*, 11(2). <https://doi.org/10.15517/h.v11i2.47312>
- Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Acantilado.
- Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Real Musical.
- Thielemann, C. (2013). *Mi vida con Wagner*. Akal.
- Toch, E. (1989). *La melodía*. Labor.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara.
- Vela, M. (2017). La noción de paradigma en el estilo musical. *Sinfonía Virtual*, 32, 1-27.

Notas

- [1] Albania, Alemania, Argelia, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Azerbaiyán, Bélgica, Bielorrusia, Bolivia, Bosnia Herzegovina, Brasil, Bulgaria, Canadá, Colombia, Corea del Sur, Costa Rica, Croacia, Cuba, República Checa, Chile, China, Chipre, Dinamarca, República Dominicana, Ecuador, Egipto, España, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Estados Unidos., Filipinas, Finlandia, Francia, Georgia, Grecia, Guatemala, Haití, Holanda, Honduras, Hungría, India, Indonesia, Irán, Irlanda del Sur, Islandia, Islas Feroe, Israel, Italia, Japón, Kazajistán, Kosovo, Letonia, Líbano, Lituania, Luxemburgo, Macedonia, Malasia, Malta, Marruecos, México, Moldavia, Mongolia, Montenegro, Nigeria, Noruega, Nueva Zelanda, Palestina, Panamá, Paraguay, Perú, Polonia, Portugal, Puerto Rico, Reino Unido, Rumanía, Rusia, Samoa, Serbia, Singapur, República Sudafricana, Suecia, Suiza, Tailandia, Taiwán, Túnez, Turquía, Trinidad y Tobago, Ucrania, Uruguay, Uzbekistán, Venezuela, Vietnam, Zimbabue.

- [2] En lo que respecta a instrumentos, se menciona el más habitual, es decir, los expertos en corno inglés se incluyen en el grupo de los oboístas, los de bombardino en la familia de la tuba, y la vihuela y otros instrumentos de cuerda pulsada en la categoría de laúd.
- [3] En la categoría de directores se han incluido los que lo son de orquesta, coro o diversos tipos de grupos instrumentales o ensembles.



Disponible en:

[/articulo.oa?id=72749387274938001](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [redalyc.org](#)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

José Miguel Barberá, Marta Vela González,
Vicenta Gisbert Caudeli

**La pervivencia de los grandes compositores del pasado
en los músicos del presente**

Epistemus

vol. 12, núm. 1, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

epistemus@sacom.org.ar

/ ISSN-E: 1853-0494

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e071>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**