



MARÍA NAGORE FERRER
Universidad Complutense de Madrid

Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España*

En el siglo XIX Europa vivió una auténtica “revolución musical” de la mano de la popularización del canto coral, que llegó hasta los últimos rincones del continente en un movimiento sin precedentes. El canto en coro constituyó en esos momentos una forma de sociabilidad, un medio de entretenimiento, pero sobre todo un eficaz vehículo de formación musical y de progreso social. Este movimiento llegó a España tardíamente, creándose las primeras sociedades corales en Barcelona en los años cincuenta. Sin embargo, unos años antes Santiago de Masarnau había llevado a cabo dos iniciativas pioneras: la implantación del canto coral *a capella* en la Escuela especial de música que creó en 1843, y el establecimiento de la enseñanza musical en 1846 en varios centros de beneficencia madrileños. En ambos casos utilizó colecciones de coros polifónicos alemanes, adaptados al español con la ayuda de Pedro de Madrazo, como medio para mejorar la calidad de la enseñanza musical y para mostrar un posible camino para reformar la música religiosa española, convirtiéndose de este modo en precursor del movimiento regeneracionista de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Santiago de Masarnau, movimiento coral, música coral, música religiosa, enseñanza musical.

In the nineteenth century a real “musical revolution” took place in Europe through the popularization of choral singing, which reached the furthest corners of the continent as an unprecedented movement. Choral singing at that time constituted a form of sociability, a means of entertainment, but mainly an effective vehicle for musical training and social progress. This movement arrived late at Spain, as the first choral societies were founded in Barcelona in the fifties. A few years earlier, however, Santiago de Masarnau had achieved two pioneering initiatives: the introduction of choral singing a capella in the Escuela Especial de Música created in 1843, and the establishment of musical teaching in 1846 at some charitable institutions in Madrid. In both cases he used German polyphonic choral collections, adapted to Spanish together with Pedro de Madrazo, as a means to improve the quality of musical teaching and to find a possible way to reform the Spanish sacred music, thus becoming a forerunner of the regenerationist movement of the second half of the nineteenth century.

Keywords: Santiago de Masarnau, choral movement, choral music, religious music, music education.

En el siglo XIX, época de las revoluciones, tuvo lugar una “grande y bella revolución” musical¹, en palabras de Berlioz, en la forma de un gran movimiento coral de aficionados que llegó hasta los últimos rincones de Europa. El canto coral constituyó en esos momentos una importante forma

* Una de las líneas de investigación más destacadas de la profesora María Antonia Virgili ha sido la música religiosa del siglo XIX español. En este artículo, en el que se unen la investigación en música coral, tema en el que di los primeros pasos bajo su dirección, y la reforma de la música sacra, deseo rendir homenaje a su fructífera labor.

¹ Véase María Nagore Ferrer: *La revolución coral*, Madrid, ICCMU, 2001.

de sociabilidad y un medio de entretenimiento, pero también un eficaz vehículo de enseñanza y formación musical y de progreso social.

El movimiento coral llegó a España tardíamente con respecto a otros países europeos. Las primeras sociedades corales de aficionados nacieron en Barcelona en los años cincuenta impulsadas por Josep Anselm Clavé y Juan Tolosa, dos figuras de personalidad y formación muy distintas que marcaron el carácter de las agrupaciones que crearon². Sin embargo, unos años antes el pianista y compositor Santiago de Masarnau había llevado a cabo dos iniciativas pioneras en Madrid en el ámbito de la música coral tomando modelo de lo que había visto en otros países europeos.

Masarnau, precursor del regeneracionismo musical

Santiago de Masarnau (1805-1882) fue un pianista y compositor muy relevante en la primera mitad del siglo XIX, considerado uno de los introductores del piano romántico en España junto con Pedro Pérez de Albéniz, pero opuesto a este desde el punto de vista estético³. Mientras Albéniz difundía desde su cátedra de piano en el Conservatorio de Madrid la corriente de piano virtuosístico representada por las obras de su maestro Henri Herz, Masarnau introdujo en España la línea romántica más intimista iniciada por Field, Cramer o Hummel⁴.

Músico precoz⁵, entró en contacto en Londres, a donde se trasladó en 1825 tras una estancia de tres meses en París, con Hummel, Cramer, Moscheles y Schlesinger –de quien recibió lecciones–, entre otros. Allí se familiarizó con la música de Mozart, Beethoven, Schubert y Weber. Su primera estancia londinense, que duró hasta 1829, marcaría sus preferencias y su estilo compositivo. No es casual que en sus posteriores estancias en París (1833-34 y 1837-43) estuviera especialmente vinculado a Alkan y Chopin, dos compositores cercanos también al clasicismo alemán. Uno de

² Véase Jaume Carbonell i Guberna: *José Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000.

³ Véase Gemma Salas Villar: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4, 1997, pp. 197-222; Ídem: “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”, *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, Luisa Morales y Walter Aaron Clark (coords.), Almería, Asociación Cultural Leal, 2010, pp. 25-40.

⁴ En relación a las diferentes corrientes pianísticas cultivadas en España en el siglo XIX, cfr. María Nagore Ferrer: “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, *A propósito de Albéniz. El piano en España entre 1830 y 1920*, José Antonio Gómez (ed.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, en prensa.

⁵ Su principal biógrafo, José María Quadrado, afirma que antes de los diez años tocó el piano en presencia de Fernando VII y cuando tenía trece se estrenó una misa suya en la Capilla de Palacio; José María Quadrado: *Biografía de D. Santiago de Masarnau*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1905, p. 25.

sus grandes amigos, el pintor y escritor Pedro de Madrazo, publicó en 1836 un largo y elogioso artículo sobre él⁶ en el que dividía su obra compositiva en tres estilos: el primero, de juventud, estaba caracterizado por la sencillez, dulzura y melodía triste; el segundo, iniciado en su primer viaje al extranjero, estaba “más al alcance de la generalidad”; y el tercero, “puramente alemán” y, según Madrazo, muy diferente de los anteriores, había sido adquirido durante el último viaje de Masarnau a Londres y París, influyendo en él probablemente el trato que tuvo en la capital de Inglaterra con los compositores alemanes.



Santiago de Masarnau retratado por Federico de Madrazo (Ilustración publicada en *El Artista*, III, 1836)

Madrazo resaltaba en su artículo que Masarnau era prácticamente desconocido en España, a diferencia de lo que ocurría en el extranjero, donde contaba con “la amistad de grandes talentos” como “Arago, Pouillet, Horace, Smith, Faraday, Cramer, Dragonetti, Schlesinger, Bellini, Rossini, lord Holland y otros muchos”⁷. Sin embargo, y a pesar de sus dilatadas estancias en el extranjero, ejerció cierta influencia en España entre 1831 y 1837, período que separa sus dos ausencias más largas: en estos años sus composiciones se editaron y difundieron en Madrid, ganó una plaza de adicto facultativo en el Conservatorio, fundó una sociedad a través de la cual organizaba conciertos semanales en su casa de la calle Hortaleza⁸, y ejerció la crítica y el ensayo musicales en dos relevantes publicaciones de la época: *El Artista* y *El Español*⁹. A través de esas dos importantes tribunas

⁶ P. de M.: “Galería de Ingenios Contemporáneos. D. Santiago de Masarnau”, *El Artista*, III, 1836, pp. 133-135.

⁷ *Ibidem*, pp. 133-135.

⁸ Quadrado afirma que estos conciertos se celebraron sin interrupción durante dos años (1835 y 1836) y que los programas estaban constituidos por un repertorio muy variado, tanto del género alemán como italiano, tanto antiguo como moderno, incluyendo muchas piezas del propio Masarnau; J. M. Quadrado: *Biografía de D. Santiago de Masarnau...*, p. 96.

⁹ *El Artista*, excelente revista fundada por el escritor Eugenio de Ochoa y el pintor Federico Madrazo en 1835, inspirada en la publicación francesa *L'Artiste*, recoge la estética del Romanticismo que llega a España en esos momentos. Debido a graves problemas económicos se publicó solamente durante 15 meses. Algunos de sus principales colaboradores fueron Espronceda, Campo Alange, García Tassara, Pastor Díaz o Zorrilla. El diario *El Español*, fundado ese mismo año, 1835, por el destacado periodista liberal Andrés Borrego, constituyó una verdadera innovación en España por su calidad material, técnica

desplegó una auténtica campaña a favor del “género alemán” y en contra del italiano, llamando la atención sobre la decadencia de la música en España. Ya en el segundo artículo que escribió para *El Artista*, en febrero de 1834, reseñando la representación del *Don Giovanni* de Mozart en Madrid, exponía estas ideas:

Examinemos ahora qué instrucción ha podido adquirir en música el público madrileño. Es verdad que asiste, ya hace algunos años, a la ópera italiana, única que ha tenido; que se ha ido familiarizando con ella hasta llegar a juzgar bastante bien de su género, el más claro, el más fácil de comprender, pudiendo también haber contribuido al efecto la evidente analogía de las dos lenguas. Pero excluyendo el género italiano, ¿a qué otro está acostumbrado? Del género alemán, por ejemplo, ¿qué puede entender? ¿Qué se le ha hecho oír en él? Absolutamente nada [...]. Esta es mi opinión, sujeta como la de cualquier otro a error, y ojalá no fuese exacta! Ojalá que el público del país a que me glorío pertenecer, estuviese en estado de apreciar las particiones de Beethoven, Mozart, Weber y Spohr!¹⁰.

Entre julio y septiembre de 1836, desde su columna semanal en *El Español*, dedicó una serie de artículos a analizar las causas de la decadencia de la música moderna, que tenía su origen, según él, en el virtuosismo vacío y sin alma de la ópera italiana, y que había afectado a todos los géneros musicales. Frente a esta corriente se erigió la “nueva escuela alemana”, que “atiende al canto o melodía como se merece, esto es, sobre todo: manejan la armonía con maestría y novedad”¹¹. Entre todos estos artículos destaca, en relación al tema que nos ocupa, el titulado “Música sagrada”, en el que llamaba la atención sobre las ideas “de la mayor elevación” que promovían los acordes y cadencias de una música que tenía dos mil años de antigüedad y que podía producir “maravillosos resultados”:

... la historia de la música sagrada presenta en cada página una prueba de la influencia que se extiende en sus afectos hasta un grado digno de la mayor atención, influencia que bien manejada, puede producir maravillosos resultados, influencia, en fin, de que tanto partido sacaba el pueblo más ilustrado de la antigüedad, y a la que aludía el célebre Platón cuando exclamaba: ¡Oh griegos! tened gran cuenta con vuestra música, porque si la llegáis a alterar, se alterarán vuestras costumbres¹².

e intelectual, que le situó a la cabeza de la prensa diaria de la época. Uno de sus colaboradores fue Mariano José de Larra. El propio Borrego escribiría años después que, mientras los diarios políticos se reducían en 1834 y 1835 “a meros boletines de escasas, incompletas y tardías noticias”, *El Español* “se ocupó de hacienda, de estadística, de industria, de comercio, de música, de bibliografía, cuando no existía ningún periódico que se dedicara a estas materias”; prospecto de *El Español*, segunda época, 1845.

¹⁰ Santiago de Masarnau: “Don Juan”, *El Artista*, I, II, 1834, pp. 22-24.

¹¹ S. de M.: “Música. Defecto capital de que adolece la tendencia a la mejora de la música moderna”, *El Español*, 7-VIII-1836.

¹² S. de M.: “Música sagrada”, *El Español*, 14-VIII-1836.

En cierto sentido, Masarnau inaugura en fechas muy tempranas la corriente crítica y reformista que imperará en España en la segunda mitad del siglo XIX de la mano del espíritu regeneracionista. Coincide con ella en sus continuas denuncias de la decadencia en que se encuentra la música española, que le llevan a repasar todos los géneros –sagrado, sinfónico, de cámara, militar– sin salvar ninguno; en su deseo de que naciera la ópera nacional española¹³; en su aspiración a que se conocieran en España las obras aún desconocidas de los compositores más importantes, tanto antiguos como modernos, y a que los compositores se formaran con su estudio¹⁴. Pero todo esto teñido por un fuerte pesimismo y una tendencia clásico-germana muy pronunciada.

El canto coral como método de enseñanza en la *Escuela especial de música*

En julio de 1837, Masarnau emprendió un nuevo viaje a Londres y a París. En esta última ciudad, a la que llegó a principios de octubre, permanecería seis años, dando clases particulares de piano y reanudando el contacto con sus numerosos amigos residentes en la capital francesa, entre ellos Federico y Pedro de Madrazo, Eugenio de Ochoa, Louis Viardot, el barón Taylor, el pintor Adrien Dauzats, Rossini o Charles-Valentin Alkan, a través del cual conoció a Chopin.

Durante esta estancia pudo conocer de primera mano las actividades del *Orphéon*, creado por Wilhem mediante la puesta en práctica del sistema de enseñanza simultánea aplicado al canto coral que fue adoptado en todas las escuelas de París en 1833 y ampliado a los cursos de obreros adultos en

¹³ “¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italianos, los alemanes, los franceses, los ingleses y hasta los rusos, y que nosotros carezcamos de ella con la lengua de un Fr. Luis de León, un Rioja, un Villegas, y tantos y tantos otros? Cuando nazca la ópera española nos asombraremos recordando lo que tardó en aparecer”; S. M.: “Los dos Fígaros”, *El Artista*, I, VI, 1834, pp. 65-66.

¹⁴ En esta línea, Masarnau realizó una traducción libre del inglés del método para piano de Hummel, editado en dos partes en 1833 y 1835, al que incorporó como ejercicios obras de Bach, Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Dussek, Clementi y Cramer, entre otros. En 1844, además, publicó la obra *Tesoro del pianista*: “Colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte, escogidas esmeradamente y publicadas por don Santiago de Masarnau”. Los editores, Carraña y Lodre, anunciaban esta colección con el siguiente reclamo: “El objeto de la presente publicación es facilitar a los que en España se dedican al estudio del piano, la adquisición de las mejores obras que se conocen para este instrumento, casi del todo ignoradas entre nosotros y reconocidas por los más eminentes profesores del extranjero como indispensables para formar y mantener el buen gusto”; *Diario de Madrid*, 30-VI-1844. Los autores de esas piezas eran Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Kessler y Schlesinger. A la vuelta de su última estancia en París, donde había tenido un intenso contacto con Chopin y Alkan, Masarnau añadiría también las obras de estos autores a las que ya había recomendado; Santiago de Masarnau: “Estado actual de la música en España. Artículo IV”, *El Renacimiento*, 11-VII-1847.

1835. Pudo también conocer de boca del barón Taylor su proyecto de creación de asociaciones de socorro mutuo para los artistas, entre ellos los músicos¹⁵. Pero hubo un acontecimiento decisivo en su trayectoria posterior: su contacto en 1839 con las Conferencias de San Vicente de Paúl, que habían sido creadas en París en 1833 por un grupo de universitarios con la finalidad de poner en práctica acciones de ayuda a los pobres y necesitados. Masarnau se implicó plenamente desde ese momento en las actividades de la asociación, cuya rama española fundaría en España unos años más tarde.

Masarnau volvió a Madrid en 1843 a petición de su hermano Vicente, catedrático de Física de la Universidad Central. Este había establecido en 1841 en la capital de España un “Colegio preparatorio para todas las carreras” vinculado a la universidad en el que se impartía enseñanza primaria, secundaria y clases preparatorias para las escuelas y facultades universitarias, incluyendo estudios de agricultura, industria y comercio¹⁶. De la nómina de profesores y alumnos que pasaron por el centro —entre estos últimos Sagasta— puede deducirse la categoría del colegio, que, según Antonio Moreno, fue en cierto modo un antecedente del colegio “El Internacional” creado por Salmerón y de la Institución Libre de Enseñanza¹⁷. El ideario del colegio, de hecho, tenía puntos en común con estas iniciativas krausistas posteriores, como refleja el texto introductorio al programa de los primeros exámenes, celebrados en septiembre–octubre de 1842:

Como la educación de la juventud es uno de los principales objetos del interés general y del desvelo de los buenos ciudadanos, parece muy justo que al fundar un establecimiento dedicado al desarrollo intelectual y moral de una generación naciente depositaria del porvenir de la patria, vigile en cierto modo la misma opinión pública sobre la dirección que en él se da a las facultades de los alumnos para que produzcan abundantes y tempranos frutos¹⁸.

Ya en el prospecto elaborado en octubre de 1841 para presentar el nuevo proyecto se advertía que los medios de enseñanza no eran los comunes.

¹⁵ El barón Taylor, nombrado en 1838 Inspector General de Bellas Artes de Francia, creó en los años cuarenta una serie de asociaciones de socorro mutuo para artistas, entre ellas la Association des Artistes Musiciens. Se distinguió además por su mecenazgo y sus actividades filantrópicas.

¹⁶ Véase María del Carmen Simón Palmer: *La enseñanza privada seglar en Madrid. 1820-1868*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972, pp. 230-242.

¹⁷ Antonio Moreno González: *Una ciencia en cuarentena: sobre la física en la universidad y otras instituciones académicas desde la Ilustración hasta la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, p. 258.

¹⁸ *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras, sito en esta corte en la calle del Duque de la Victoria, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau: debiendo celebrarse en los nueve días desde el 23 de setiembre al 2 de octubre, ambos inclusive, del presente año*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 1842.

Desde el primer momento Vicente Masarnau pensó en implantar la enseñanza de la música en el colegio, pidiendo a su hermano que se hiciera cargo de dicha materia, pero este rechazó el ofrecimiento debido a que “la música venía a ser una disciplina de adorno, algo así como la esgrima y el baile”: “no vale la pena de que vaya yo para tan escaso servicio, mucho más cuando observo lo que ahí priva y se aplaude, y la más vergonzosa degradación del arte, que jamás suscribiré”¹⁹. Ya se ha visto la negativa opinión que tenía Masarnau del estado de la música en España. En esta percepción también incluía el lamentable estado de la enseñanza de la música, prácticamente limitada en esa época a nivel institucional al Conservatorio de Madrid²⁰. Según Masarnau, había dos clases de alumnos: los que poseían bienes de fortuna, que aprendían la música generalmente como ramo de puro recreo y/o para exhibirse en sociedad; y los que carecían de ellos, que estudiaban más, pero no mejor, debido a la mala calidad de la enseñanza²¹.

Finalmente, tras la promesa de Vicente de incluir entre los estudios del colegio una clase especial de música, pero no como asignatura de adorno, Masarnau accedió a volver a Madrid y ayudar a su hermano en la dirección del colegio, del que fue nombrado vicedirector, además de profesor de música. Así, en mayo de 1843 llegó a Madrid y en el nuevo curso 1843-44 se inició la escuela de música, tal como refleja el anuncio publicado en la prensa madrileña en octubre de 1843:

Colegio preparatorio para todas las carreras, calle de Alcalá núm. 27.

Los estudios que abraza este colegio son los siguientes: educación primaria con nociones de historia de España, de geografía y de historia natural, latinidad, idiomas griego, francés, inglés, italiano y alemán; aritmética, 1º, 2º y 3º, matemáticas, escuela de comercio, física experimental, química general, teórica y práctica, geografía, lógica y gramática general, literatura, historia, filosofía moral y elementos de religión, repaso de los años de jurisprudencia anteriores al grado de bachiller, dibujo natural, de país, lineal y topográfico, escuela de música elemental, de canto, de piano y de composición, baile y equitación.

Las cátedras de física y de química están a cargo del director del establecimiento don Vicente Santiago de Masarnau, y las de música al del vicedirector don Santiago de Masarnau, ayudado del profesor don Mariano Lidón²².

¹⁹ Citado por Federico Suárez: *Santiago Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*, Madrid, Ediciones Rialp, 1994, pp. 135-136.

²⁰ Véase, en relación con este tema, la tesis doctoral de Fernando Delgado García: *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*, Universidad de Sevilla, 2004. En relación a la decadencia y supresión de la enseñanza en las capillas musicales, véase María Antonia Virgili Blanquet: “La música religiosa en el siglo XIX español”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, pp. 375-405.

²¹ Santiago de Masarnau: “Música. Causas de la decadencia actual de la música. Segundo artículo”, *Revista Barcelonesa*, 13-VI-1847.

²² *Diario de Madrid*, 12-X-1843. Mariano Lidón, sobrino del conocido compositor José Lidón, estuvo como este ligado a la Corte española: fue maestro de cámara de Fernando VII y del infante Francisco de Paula y profesor de música y canto de la reina M^a Cristina de Borbón.

Masarnau tenía una acreditada experiencia como profesor de piano cuando se hizo cargo de esta *escuela especial de música*, como era denominada, en la que se ofrecían estudios de música elemental, canto, piano y composición. Sin embargo, lo que interesa resaltar aquí es que en dicha escuela puso en práctica sus ideas de mejora de la enseñanza musical a través del canto coral, explicadas unos años más tarde por el propio Masarnau²³:

Primero se les enseña [a los niños] el solfeo exclusivamente, con extensión y formalidad. Buenos solfistas, sin auxilio de instrumento. La audición del bajo empieza ya a disponer el oído para la inteligencia de la armonía. Este estudio, seguido con la mayor severidad en las siete llaves y por todos los géneros de dificultad, tanto de afinación como de medida, alterna desde que el niño empieza ya a leer correctamente, con el estudio simultáneo, esto es, con el que se le hace hacer con los demás niños y cantores de coro. En este estudio simultáneo se va formando admirablemente el tierno oído del niño, acostumbrándose a apreciar la buena marcha de las voces en la armonía, y todos los efectos que de ella se originan. [...] Solfeando así, y cantando siempre música de buen género, y repitiendo a menudo lo mejor que se conoce en ese mismo buen género, pasan estos niños la primera época de su vida...²⁴.

Masarnau puso en práctica este sistema de enseñanza elaborando su propio método de solfeo, publicado hacia 1845 con el título *Nuevo Método de Solfeo para uso de los alumnos de la Escuela especial de Música establecida en el Colegio de D. Vicente de Masarnau por su hermano*. El método consta de 264 ejercicios (llamados “lecciones”) escritos en las claves de Do en primera línea, Do en tercera, Do en cuarta y Fa en cuarta –correspondientes con los cuatro registros vocales del coro–, cuya dificultad va aumentando progresivamente, completados con ejercicios a dos voces y con veinticinco composiciones a cuatro voces. Estas composiciones van precedidas por una nota que indica que “no son del autor de esta obra”, pero no se especifica quiénes son sus autores. Se trata de piezas sencillas en estilo homofónico, a través de las cuales Masarnau pretende potenciar en el estudiante el aprendizaje de “los efectos armónicos, los más grandiosos y sublimes sin duda de que el arte es susceptible, y cuya apreciación exige, además de un oído bien ejercitado, la más completa atención”²⁵.

²³ Entre mayo y julio de 1847 Masarnau volvió a publicar una serie de artículos sobre el “Estado de la música actual en España” y sobre los “Medios de restablecer la música en estado normal” en dos publicaciones de la época de corta vida: *El Renacimiento*, revista literaria y artística creada por Federico de Madrazo y Antonio de Zabaleta como continuación de *El Artista*, y la *Revista Barcelonesa*, semanario dirigido por Augusto de Burgos cuyo objetivo era dar a conocer los adelantos y descubrimientos verificados en el extranjero y fomentar los procedimientos agrícolas e industriales, dando también cabida a extensos artículos literarios.

²⁴ Santiago de Masarnau: “Medios de restablecer la música en estado normal. Tercero y último artículo”, *Revista Barcelonesa*, 18-VII-1847.

²⁵ Santiago de Masarnau: “Música. Causas de la decadencia actual de la música. Segundo artículo”, *Revista Barcelonesa*, 13-VI-1847.

Simultáneamente al método de solfeo, Masarnau elaboró, junto con Pedro de Madrazo, una colección de cantos religiosos alemanes a cuatro voces traducidos al español para ser cantados por los alumnos de la escuela. La colección se publicó también en 1845, en la Imprenta de don Antonio Mateis Muñoz, con el título *Cánticos y Salmos de varios compositores alemanes, que se ejecutan en la Escuela especial de música de D. Vicente Masarnau*, pero únicamente están editados los textos, sin música. Entre los autores de esos textos, traducidos al español por Madrazo, figuran poetas y escritores alemanes tan conocidos como Schlegel, Klopstock, Lavater o Krummacher. Son veinticinco textos en total, divididos en diecisiete cánticos y ocho salmos, que se corresponden perfectamente con las veinticinco composiciones incluidas en el método de solfeo de Masarnau. De hecho, si intentamos insertar los textos en las composiciones musicales correspondientes se ve que hay una perfecta adecuación entre ellos. Incluso el carácter de la música de cada pieza coincide con el carácter del texto correspondiente.

Moderato

¡Oh Je - sús, que a - man - te lle - vas a los ni - ños en tus bra - zos

¡Oh Je - sús, que a - man - te lle - vas a los ni - ños en tus bra - zos

¡Oh Je - sús, que a - man - te lle - vas a los ni - ños en tus bra - zos

¡Oh Je - sús, que a - man - te lle - vas a los ni - ños en tus bra - zos

5

y a tu se - no los es - tre - chas y te go - zas en mi - rar - los!

y a tu se - no los es - tre - chas y te go - zas en mi - rar - los

y a tu se - no los es - tre - chas y te go - zas en mi - rar - los

y a tu se - no los es - tre - chas y te go - zas en mi - rar - los.

Ejemplo 1. Composición III del Método de Solfeo con texto de la primera estrofa del tercer cántico, "Jesús amante de los niños", texto de Lavater traducido del alemán por Pedro de Madrazo

Todos los cantos son del mismo estilo. Como se puede observar en el ejemplo 1, se trata de composiciones sencillas y breves, constituidas por frases simétricas de textura homofónica, a modo de corales. La estructura es estrófica: todos los poemas constan de varias estrofas que se cantan con la misma música. La única dificultad que encontramos a la hora de analizar estos cantos es no conocer los autores de la música, por lo que no hemos podido compararlos con las versiones originales.

No eran solo los alumnos de solfeo y canto los que interpretaban estos coros: la escuela establecía que todos los alumnos, incluidos los de piano y composición, “solicitarán lecciones del nuevo método y cantarán himnos y salmos”²⁶. Una de las razones de esta disposición se ha señalado más arriba: Masarnau consideraba el canto coral polifónico *a capella* como un magnífico medio de ejercitar el oído en los efectos armónicos. El que el repertorio escogido fuera religioso podía responder a las inclinaciones místicas de Masarnau desde su vuelta de Francia, también a su utilidad –los alumnos podían cantarlo en las funciones religiosas organizadas en el propio colegio o fuera de él–, pero, indudablemente, la razón principal era la convicción de Masarnau de que “el género sagrado es el único que se apoya casi exclusivamente en la armonía producida por las voces, y el único que puede sacar provecho de ese recurso, por las palabras mismas que emplea”²⁷.

La elección de coros alemanes respondía a la predilección de Masarnau por la música alemana, considerada por él más elevada, a lo que se añadía su negativa opinión sobre la música religiosa en España, que según él se hablaba en un lamentable estado de decadencia:

¿Se podría creer, no viéndolo, lo que es hoy un funeral en Madrid? ¿A qué clase de música y a qué especie de ejecución se encomienda el terrible oficio de difuntos? Pues y ¿qué diremos de los *Misereres* a grande orquesta con versos en tono y hasta en compás de baile? ¿Qué diremos de una atronadora multitud de instrumentos ejecutando la obertura del *Barbero de Sevilla*, mientras que el obispo se postra delante del altar para dar principio al santo sacrificio de la misa, esto es, para pedir perdón por sus pecados y por los del pueblo? ¿Qué diremos de un organista haciendo oír con toda la trompetería de que puede disponer un coro de ópera durante el ofertorio, o una escena de baile *sentimentalmente* en el momento solemne de la elevación? Y ¿qué diremos del registro llamado *de viejas*, usado del modo más ridículo en un Jueves Santo, como si se tratase de hacer reír o de hacer rabiar al público que llena el templo en aquel tremendo día? Pues todo estoy y mucho más *hemos oído* y estamos oyendo. [...] Hay en Madrid una escuela de música, la única sin duda, en que no se toca ni se canta música de ópera²⁸.

²⁶ *La Esperanza*, 17-IX-1845.

²⁷ Santiago de Masarnau: “Música. Medios de restablecer la música en estado normal. Tercero y último artículo (Conclusión)”, *Revista Barcelonesa*, 25-VII-1847.

²⁸ *El Renacimiento*, 23-V-1847.

Este es uno de los primeros textos de denuncia de la decadencia de la música religiosa que aparecen en la prensa española, iniciándose así un movimiento reformista que se generalizará a partir de los años cincuenta²⁹. La última frase del texto es reveladora: se percibe en ella un cierto timbre de orgullo por haber introducido en España un estilo musical novedoso. Y, efectivamente, esa singularidad quedó patente la primera vez que los alumnos de la escuela de música cantaron estos coros, en los primeros exámenes públicos celebrados en septiembre de 1844:

A propósito de la música, no podemos pasar por alto el sorprendente efecto que por su gran novedad y por la habilidad de la ejecución produjeron en todos los asistentes los *cantos religiosos* alemanes, entonados a coro por más de treinta alumnos de las clases de los Sres. Masarnau (D. Santiago) y Lidón. Este género de canto desconocido hasta ahora entre nosotros, es de tan mágico efecto, que no hay orquesta ninguna, por bien combinada que esté, que pueda igualársele. Cantan los alumnos sin acompañamiento de instrumento alguno, y ellos mismos, antes de comenzar sus *salmos* o *himnos*, se dan el tono por su correspondiente fórmula, y sin que haya apenas una sola voz que discrepe. No hemos oído nada más bello, nada más sublime en su sencillez, nada más insinuante en su naturalidad que aquellas frases llenas de unción y de espiritualismo, y aquellos giros alemanes de la escuela más pura y castiza. Deseamos vivamente ver propagado en todos nuestros colegios este método de canto, cuya introducción debemos a los trabajos sabios y profundos del compositor D. Santiago de Masarnau, de reputación ya europea. Dámosle nuestro más sincero parabién por haber conseguido, en los pocos meses que lleva de este género de enseñanza, un resultado que no tememos calificar de *prodigioso*. Las palabras de estos *salmos* o *himnos* han sido vertidos al castellano por nuestro colaborador el señor Madrazo; conservando a los versos de Schlegel, Schade, Krummacher, y demás poetas alemanes de aquella colección la misma acentuación que tienen en su texto original; y hemos tenido ocasión de oír cuán perfectamente se presta nuestra lengua a aquellas deliciosas y sagradas melodías³⁰.

Es interesante comprobar, al leer esta reseña, que esos coros eran percibidos como un género de canto desconocido, produciendo por lo tanto

²⁹ La “cuestión de la música religiosa” será una más de las cuestiones debatidas en los cenáculos musicales decimonónicos, entre las que destacan las de la ópera española y la enseñanza musical. En el caso de la música religiosa la nota de discordia durante la mayor parte del siglo XIX fue su supuesta falta de adecuación al templo, la “contaminación” de la música sacra por parte de la profana, cuestión que se venía arrastrando desde el siglo anterior. Pero en el XIX a esta acusación se añade casi siempre la de la ausencia de calidad, achacada a la escasez de recursos de las capillas musicales y a la falta de preparación y adecuación de los maestros de capilla, aspectos que no mejoraron precisamente tras el concordato de 1851. Tanto el deseo de mejorar la calidad de la música religiosa y su interpretación como el de conseguir una mejor adecuación a su función, cuestiones a las que hay que añadir la corriente historicista decimonónica con su interés por recuperar el patrimonio musical del pasado, dieron lugar a una progresiva corriente de opinión reformista y a actuaciones concretas a partir de los años cincuenta. La figura fundamental en esos años sería la de Hilarión Eslava.

³⁰ *El Heraldo*, 12-X-1844.

un “sorprendente efecto”. En los años siguientes los alumnos de la escuela continuarían cantando esos sencillos coros alemanes, pero ampliaron su repertorio con obras de mayor envergadura: en 1846 interpretaron, por ejemplo, una misa de Mozart³¹ y la oda-sinfonía *El Desierto* de Félicien David³².

La enseñanza del canto coral en los centros de beneficencia madrileños

Masarnau llegaba del extranjero impresionado por los resultados de las iniciativas relacionadas con la enseñanza del canto coral que había conocido en Inglaterra, Francia y Alemania. Unos años antes, en 1837, había escrito un largo artículo, publicado en las páginas de la revista *No me olvides*³³, en el que manifestaba su admiración por un acontecimiento que se celebraba anualmente, en el mes de mayo, en la catedral de San Pablo de Londres: una función “tan grandiosa y diferente de todo lo que se suele ver en este género, que no es posible formarse idea de ella sin presenciarse”, “la escena más espléndida, más sublime y al mismo tiempo más tierna que han presenciado en su vida”³⁴. Se trataba de un oficio divino solemne en el que cantaban salmos y antífonas entre seis y ocho mil niños y niñas pobres educados en doscientas treinta y siete escuelas de parroquias gratuitas

... para dar gracias al Ser Supremo por los beneficios que les dispensa. [...] El efecto es verdaderamente inexplicable. No es posible dejar de conmoverse profundamente al oír ciertos versículos y sobre todo el salmo 99 de la vulgata latina o uno del texto hebreo *jubilare Deo omnis terra*, etc., cuyas ideas se adaptan de tal modo a esta ocasión que parece escrito expresamente para ella. Así se observa que la mayor parte de los concurrentes no pueden contener las lágrimas³⁵.

En este mismo artículo Masarnau manifestaba también su admiración por la filantropía del pueblo inglés, de la que este acontecimiento era una consecuencia:

Solo para citar los diferentes hospitales, los establecimientos para recoger y ocupar huérfanos, ancianos o desgraciados de ambos sexos, las casas de misericordia,

³¹ En la primera misa del abogado Juan Nepomuceno Lobo, amigo de los Masarnau, que sería nombrado capellán del colegio. La misa se celebró el 25 de diciembre de 1846; *La Esperanza*, 26-XII-1846.

³² Cfr. *El Renacimiento*, 28-III-1847.

³³ Revista poética romántica fundada en Madrid por Jacinto de Salas y Quiroga.

³⁴ Santiago de Masarnau: “Gran función anual en la catedral de S. Pablo de Londres”, *No me olvides. Periódico de literatura y bellas artes*, 26-XI-1837.

³⁵ S. de Masarnau: “Gran función anual...”.

las escuelas gratuitas, etc. que se sostienen en Inglaterra por donativos o contribuciones voluntarias, sería preciso traspasar de mucho los límites de este artículo. Baste decir de paso que lo gastado anualmente en Londres en establecimientos de caridad y beneficencia se gradúa en 85.000 libras esterlinas, que vienen a ser 85 millones de reales³⁶.

Posiblemente Masarnau tuviera en mente esas conmovedoras funciones religiosas cuando preparó junto con Madrazo sus cánticos y salmos para ser cantados por los alumnos de su escuela de música. Pero los estudiantes del colegio preparatorio de Vicente Masarnau eran de clase acomodada: “Entre los alumnos hay muchos jóvenes de casas ilustres, y muchos hijos de distinguidas notabilidades”³⁷. Por otra parte, Masarnau volvía a Madrid decidido a poner en práctica su nueva vocación de servicio a los pobres y necesitados. No es extraño, por lo tanto, que pusiera enseguida los medios para implantar la enseñanza de la música en los establecimientos de beneficencia madrileños.

Ya en enero de 1846 la prensa madrileña anunciaba: “la sociedad de beneficencia de esta corte acaba de disponer que a todos sus alumnos se les procure la enseñanza de la música”³⁸. Masarnau recabó la ayuda del presbítero Francisco Blanco y ambos comenzaron a impartir gratuitamente clases de música en dos de los establecimientos de beneficencia existentes en Madrid: el Hospicio, situado en la calle Fuencarral, y el Colegio de los Niños Desamparados, en la calle Atocha. Ambos tenían como finalidad recoger niños y adultos sin hogar, educarles y enseñarles un oficio. Poco después ampliarían esa enseñanza al Colegio de Niñas de la Paz, que recogía a mujeres y niñas menesterosas.

Los resultados no se hicieron esperar: el 26 de marzo de 1847 se presentaron por primera vez al público en la iglesia de Santo Tomás más de doscientos acogidos en estos establecimientos, niños y adultos, cantando un *Miserere* y un *Stabat Mater*. En su reseña de este acto, el crítico musical Eduardo Velaz de Medrano resaltaba que la idea de enseñar música en las casas de beneficencia había encontrado una gran oposición al principio “por ser muy pocas las personas que tienen alguna noticia de lo que hace tiempo se está practicando en otros países, y de los maravillosos resultados obtenidos por medio de la música en la conducta moral de los recogidos a la beneficencia”³⁹. Pero además destacaba otra novedad: nunca se había visto en España un numeroso cuerpo de voces cantando en coro sin acompañamiento de ninguna clase. Efectivamente, aunque ya anteriormente los

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *La Esperanza*, 9-X-1845.

³⁸ *Semanario Pintoresco Español*, 11-I-1846.

³⁹ *El Renacimiento*, 4-IV-1847.

alumnos de la escuela de música de Masarnau habían cantado de esa manera, lo habían hecho ante un público muy reducido, en los exámenes públicos de la escuela. Velaz destacaba, de hecho, que el público asistente no había entendido esta novedad:

Esto ha sido tan nuevo para la mayor parte de los que asistieron el sábado a Santo Tomás, que el juicio que han formado de lo que han oído por primera vez, ha sido naturalmente erróneo. Según vemos, los señores Masarnau y Blanco debieron haber hecho acompañar el *Miserere* y *Stabat* por una orquesta acomodada a la índole de los cantantes; otros, menos exigentes, se han quejado tan solo de los *pocos violines* que formaban la orquesta. Pero como se trata precisamente de cantar *sin acompañamiento ninguno*, y siendo esto la principal base de la enseñanza, la orquesta y el aumento de violines no eran del caso, ni maldita la falta que hacían⁴⁰.

En los días y meses posteriores se multiplicaron en la prensa madrileña las reseñas sobre esta iniciativa, comparándola con lo que se hacía en otros países europeos y resaltando sus beneficios: esta práctica hacía posible cultivar la música sin necesidad de tener que invertir dinero en la compra de instrumentos, y la ponía por lo tanto al alcance de las personas sin recursos; ofrecía además a estas personas la posibilidad de encontrar un oficio⁴¹; pero sobre todo se destacaban los beneficios morales que producía en el pueblo:

La enseñanza de la música, tal como la están practicando los señores Masarnau y Blanco con los pobres de la beneficencia, tiene luego su aplicación en mayor escala y puede introducirse en todas las escuelas primarias del reino, como sucede en el extranjero, y principalmente en Alemania, Bélgica y Francia, no tanto con el objeto de tener cantantes para el teatro, pues para eso están los conservatorios y otros establecimientos, como para formar el buen gusto del pueblo, corregir sus malos instintos, y desterrar así los cantos obscenos, como las vociferaciones descompasadas, tan usuales entre la clase baja⁴².

Aparecen aquí dos ideas fundamentales en el origen y desarrollo del canto coral europeo. La primera de ellas es la idea de la necesidad de introducir la enseñanza de la música en las escuelas. Esto, que se llevó a cabo con relativa rapidez en otros países europeos mediante diversos sistemas, pero en general bajo la influencia de las teorías educativas de Rousseau y sobre todo de Pestalozzi, llegaría a España muy tardíamente: el canto se incorporó a las escuelas privadas de párvulos aproximadamente desde 1839,

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Véase *El Heraldo*, 22-II-1848.

⁴² *El Renacimiento*, 4-IV-1847.

pero en los centros públicos los programas oficiales no lo incluirían como materia obligatoria hasta 1884⁴³. La segunda idea es la concepción de la música como medio de progreso social, vinculada a la herencia del filantropismo y a los movimientos sociales decimonónicos. Fue esta idea la que impulsó sobre todo el origen y desarrollo de las sociedades corales creadas unos años más tarde en Barcelona y otros lugares. En este sentido, Masarnau puede ser también considerado un precursor. La descripción del milagroso cambio que se había operado en los acogidos tras unos meses de enseñanza musical es muy parecida a la que se encuentra en innumerables descripciones y reseñas de iniciativas similares desarrolladas en la misma época en Europa o posteriormente en España:

Anteriormente, y hasta el día en que se empezó a enseñar la música en el Hospicio y Desamparados, la índole de los hombres acogidos al primero de estos establecimientos (en los Desamparados solo se recogen los niños de cierta edad) era airada y fiera, hasta el punto de necesitarse para la custodia de aquellos desgraciados la vigilancia continua de ciertos *cómitres* destinados a cuidar de su conducta, y contener sus desmanes. Cuando nuestro ilustrado colaborador D. Santiago Masarnau se ofreció y presentó en aquel establecimiento para dar principio a la enseñanza música, ni los empleados en la casa de Misericordia creían pudiera llevarse a buen fin la enseñanza, ni los pobres se mostraron en un principio muy dispuestos a dejarse enseñar. Sin embargo, todo ha cambiado en pocos meses. A las riñas ha sucedido la mayor fraternidad entre los pobres; los cantos religiosos han desterrado las blasfemias, y los mismos hombres que antes desafiaban a sus guardianes, aquellos mismos para quienes había que emplear continuamente las amenazas y el castigo, se dejan hoy persuadir fácilmente, y escuchan humildes la voz de sus directores. Todas las personas que han asistido y presenciado la clase de música, han quedado admiradas de la compostura y buen porte de los acogidos que siguen la enseñanza: las costumbres e inclinaciones de estos pobres se han reformado, a tal punto, que los mismos que antes ambicionaban el feliz instante de poder salir fuera de la casa de Misericordia, se niegan ahora a abandonarla, y solo ruegan que se les siga enseñando la música. Su conducta ha llegado a moralizarse hasta tal punto, que se ha creído poder dejarlos salir solos a pasear, cuando antes nunca se les perdía de vista ni un solo instante, y sin embargo, después de este primer ensayo ninguna queja ha habido contra estos desgraciados, ni ellos han dejado de recogerse a la

⁴³ Como ha estudiado Leticia Sánchez de Andrés, algunos destacados pedagogos, como Montesinos, promovían su práctica diaria basándose en el modelo fröbeliano. Este autor afirmaba: “el cántico es un ejercicio repetido a todas horas en las escuelas de párvulos, y es uno de los principales medios de educación en ellas. La influencia moral de la música contribuye a dulcificar las costumbres y extender la civilización”; Pablo Montesinos: *Manual para los maestros de Escuelas de Párvulos*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1850. La Institución Libre de Enseñanza retomará esta actividad, pero no como mero apoyo lúdico para contribuir a otros aprendizajes y estimular el desarrollo afectivo del niño, sino como una materia indispensable de la cultura general humana que tendrá continuidad a lo largo de todas las etapas de formación del alumno; Leticia Sánchez de Andrés: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009, pp. 253 y ss.

hora marcada. De todos estos hechos, y otros muchos más que omitimos, podrá cerciorarse el que lo desee, con solo informarse de aquellas mismas personas que más se opusieron a la introducción de la enseñanza musical en las casas de Beneficencia, y que aun después de comenzada dudaban de su buen éxito⁴⁴.

En estas clases los niños y adultos acogidos aprendían a cantar en coro, de manera similar a los estudiantes de la escuela especial de música, y Masarnau y Pedro de Madrazo elaboraron para ellos, como habían hecho dos años antes, una nueva colección de coros alemanes, en este caso titulada *Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes y versificadas en español*⁴⁵. La obra contiene ochenta y siete cantos religiosos de carácter parecido a los anteriores, sencillos y de textura homofónica, aunque, a diferencia de la colección anterior, en esta los coros se presentan en una reducción a tres voces, más sencilla de interpretar y con la posibilidad de cantar únicamente la voz o dos voces superiores acompañadas por órgano o piano, como se indica en la “Advertencia inicial”.

Moderato

Al Dios de las al-tu-ras pres-tad ho-nor y o-fidi: vo-so-tros sus he-chu-ras, su-san-ta voz se-guid.

Oraciones puestas en música... n° 2: “Al Gloria”

A pesar de ello, los testimonios de la época indican que los niños del hospicio lo interpretaban *a capella*:

... cuando los oímos cantar en el referido establecimiento [la escuela especial de música], no había más que voces solas, en número de 30 o 40 por lo menos; y tampoco iban acompañados por ningún instrumento cuando los ejecutaron, hace más de un año, los 80 o 100 niños del Hospicio a quienes en pocos meses de lección enseñó a rivalizar con los más diestros cantores de los templos católicos de Alemania el sabio, modesto y benéfico profesor que hemos citado [Masarnau]. A la vibrante armonía de aquellas tiernas voces infantiles entonando himnos de gratitud y amor al supremo dispensador de la vida, vimos entonces correr dulces lágrimas por más de una sonrosada mejilla, y nosotros mismos sentimos abrirse en nuestro corazón una fuente hasta entonces ignorada de deliciosa melancolía; entonces concebimos los prodigiosos efectos de la música vocal sagrada, cual se ejecuta en la capilla Sixtina, en San Pablo de Londres, y en muchos templos fuera de

⁴⁴ El Renacimiento, 4-IV-1847.

⁴⁵ El título completo es el siguiente: *Oraciones puestas en música por varios compositores alemanes y versificadas en español por D. S. de M. y D. P. de M. las cuales pueden ejecutarse con cualquier clase y número de voces solas o con acompañamiento de piano u órgano. Obra sumamente moral y útil para colegios, comunidades religiosas y toda clase de corporaciones en que se rinda culto a nuestra santa religión*, Madrid, Antonio Romero, [1849]

España; entonces comprendimos verdaderamente la importancia de ese arte maravilloso, cuyas actuales conquistas ni siquiera sospecharon en sus modestas inspiraciones los Sauveur, los Rameau y los Kirnberger, a quienes tanto debe la ciencia de la armonía⁴⁶.

En la colección no figuran los nombres de los autores de música ni texto. La prensa informaba, en cuanto a la música, que “todos ellos son debidos a los primeros genios que posee el privilegiado país de allende el Rhin”⁴⁷, y que los textos eran obras de grandes poetas como Klopstock, Lavater, Schiller o Krummacher⁴⁸. También se indica que Masarnau era el autor de las traducciones y de las armonizaciones, ya que los cantos originales estaban escritos para voces solas, y Madrazo de la adaptación de la versificación al castellano.

Aunque los cantos recogidos en esta colección son muy sencillos y sentimentales, supusieron una novedad en la época, contribuyendo a introducir en España el estilo austero que sería una de las señas de identidad del movimiento cecilianista europeo. En su reseña de esta obra, Velaz de Medrano resaltaba su importancia, tanto en la popularización de la educación como en su contribución a la reforma de la música religiosa en España:

... primero como aplicación de un método de canto dirigido a facilitar la enseñanza y popularizar la educación musical en España; en segundo lugar, como tentativa de regeneración del gusto en la música sagrada, y primer ensayo para hacer renacer en nuestros templos un género puro y adecuado a la santidad del culto, desterrando de ellos ese detestable *barroquismo* musical que vemos hoy desgraciadamente arraigado con ese estilo melodramático que convierte los coros de nuestras iglesias en escenarios, y profana los cánticos sagrados triturándolos para ajustarlos a un corte puramente profano e impropio de las antiguas y augustas tradiciones de la disciplina católica. [...] En la música sagrada se nota también una saludable reforma, renunciando al estilo dramático de los exagerados y ridículos imitadores de los mejores compositores italianos y alemanes del siglo pasado, sin recaer por eso en la desagradable desnudez de un *canto llano* desfigurado y rastrero como el que usan los chantres de algunas iglesias católicas de Francia, por ejemplo, lanzando cavernosos berridos. Esta reforma consiste en combinar la majestad y la calma religiosa y pura de las inspiraciones de Palestrina con la sencillez de los cánticos sagrados populares de que habían hecho un envidiable y exclusivo patrimonio las iglesias reformadas de Inglaterra y Alemania. El culto protestante no puede ya enorgullecerse de esta ventaja; también en los templos católicos una ya su voz el pueblo en solemne y poderoso concierto con la voz de los ministros de la religión, ya contrastan en ellos en un género fácil y sencillo de música usual, con

⁴⁶ “Variedades. Esfuerzos para mejorar la educación musical en España. Música sagrada (I)”, *El Heraldo*, 30-V-1849.

⁴⁷ “Variedades. Esfuerzos para mejorar...”.

⁴⁸ Eduardo Velaz de Medrano: “Revista musical”, *La España*, 9-VI-1849.

palabras en lengua nativa, los graves acordes del órgano con las mil voces argentinas de los niños, acostumbrando insensiblemente al público a un gusto puro, que al paso que cautiva su oído, le penetra de religioso recogimiento⁴⁹.

Sin embargo, y a pesar de los deseos, manifestados por muchos, de que este tipo de iniciativas se extendieran y popularizaran, el proyecto tuvo muy corta vida. En 1853 Velaz de Medrano informaba de que hacía un tiempo Masarnau había tenido que suspender sus trabajos, aunque ignoraba las razones⁵⁰. El relevo se tomaría en otros lugares en los años cincuenta, momento en el que se empezaron a crear sociedades corales y surgieron diversas iniciativas de educación musical popular. En Madrid diversas figuras, destacando entre ellas Hilarión Eslava, lanzaron propuestas de extensión de la enseñanza musical y de reforma de la música religiosa. Sin embargo, en la capital de España no volvería a haber una iniciativa de fomento del canto coral hasta la implantación de la enseñanza de la música en 1861 en la sociedad El Fomento de las Artes, sociedad obrera vinculada con el krausismo.

⁴⁹ E. Velaz de Medrano: "Revista musical...".

⁵⁰ Eduardo Velaz de Medrano: "Variedades. Influencia de la música, como tratamiento moral de la locura, y buenos resultados que ha producido su enseñanza en los establecimientos de beneficencia", *La España*, 30-VII-1853.