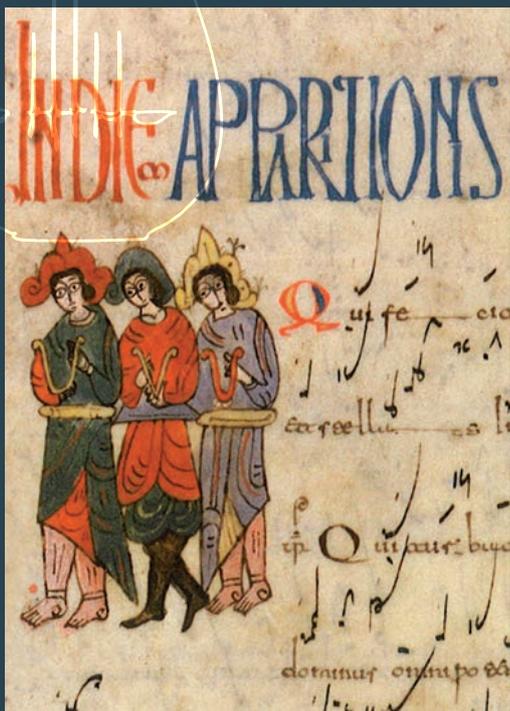


La gestión del patrimonio musical.

Situación actual y perspectivas de futuro

ACTAS DEL SIMPOSIO



**La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro.
(2014. Madrid)**

La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro: Actas del Simposio; Madrid, 19-21 de noviembre de 2014 / organizado por el Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM; [Antonio Álvarez Cañibano, director]. – Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2014.

Recurso electrónico, CD-Rom
ISBN: 978-84-9041-118-6
NIPO 035-14-049-3

1. Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM – Congresos y Asambleas.
2. Patrimonio musical. 3. Gestión cultural.

SIMPOSIO

La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro.

Celebrado en Madrid, los días 19, 20 y 21 de noviembre de 2014 en el Auditorio de la Secretaría de Estado de Cultura, organizado por el Centro de Documentación de Música y Danza.

Edición al cuidado de: Antonio Álvarez Cañibano, Eugenio Gómez del Pulgar, M^a José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño

Diseño y maquetación: Itziar Olaberria
Fabricación cd-rom: Oneupweb

© Edición: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM
© De los artículos: sus autores
© De las imágenes: sus autores

ISBN: 978-84-9041-118-6
NIPO: 035-14-049-3
D.L: M-31854-2014

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

***La gestión del patrimonio musical.
Situación actual y perspectivas de futuro***

Actas del Simposio

Madrid, 19, 20 y 21 noviembre de 2014

Madrid, 2014

Centro de Documentación de Música y Danza

ÍNDICE GENERAL

Presentación

Antonio Álvarez Cañibano	9
--------------------------------	---

BIBLIOTECAS PATRIMONIALES

Gestión del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

José Carlos Gosálvez Lara	13
---------------------------------	----

***PM or not PM* en la Biblioteca de Catalunya**

Rosa M. Montalt Matas	19
-----------------------------	----

Arreglo de piezas: gestión del patrimonio musical de la corte en la Real Biblioteca

María Luisa E. López-Vidriero Abelló	31
--	----

ARCHIVOS

El patrimonio musical de la Iglesia: la gestión de sus fondos archivísticos

Pedro José Gómez González	39
---------------------------------	----

Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español: el caso del RISM (Répertoire International des Sources Musicales)

Antonio Ezquerro Esteban	49
--------------------------------	----

“Un tesoro escondido”: el desconocido archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

M ^a Luz González Peña	67
--	----

MUSEOS, COLECCIONES Y ÓRGANOS

Los instrumentos musicales y sus colecciones: nuevas perspectivas desde la organología y la museología

Cristina Bordas Ibáñez	83
------------------------------	----

La museización de los instrumentos musicales	
Romà Escalas i Llimona	91
¿Artefactos en uso? Protección, conservación, restauración y utilización del patrimonio organístico en España	
Andrés Cea Galán	101
EL PAPEL DE LA UNIVERSIDAD	
Recuperación del patrimonio musical y proyectos de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid	
Begoña Lolo Herranz	113
La necesidad de hacer historia y de rescatar los sonidos del pasado, motor de la recuperación del patrimonio musical de Canarias	
Rosario Álvarez Martínez	123
La Universidad de Granada: treinta años de investigación sobre el patrimonio musical de Andalucía	
Joaquín López González	133
POLÍTICAS GEOCULTURALES	
Música y patrimonio: actuaciones y revalorizaciones en el ámbito del País Vasco y Navarra	
Jon Bagüés Erriondo	153
El patrimonio musical de Andalucía y el CDMA, presente y futuro	
Reynaldo Fernández Manzano	167
La gestión del patrimonio musical desde la Generalitat Valenciana	
Jorge García	175
RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN	
El patrimonio musical hispano. Un legado que espera	
Emilio Casares Rodicio	189
El problema del patrimonio musical “español” y su recuperación a través del concierto	
Miguel Ángel Marín López	197

Recuperación de patrimonio musical histórico: El largo camino desde el archivo al concierto	
Luis Antonio González Marín	201
El Canto Litúrgico posterior al Medieval. Tareas pendientes de recuperación y difusión.	
Juan Carlos Asensio Palacios	213
PATRIMONIO INMATERIAL	
Músicas y patrimonio: los retos y paradojas de patrimonializar una actividad	
Jaume Ayats i Abeyà	231
Algo más que un archivo	
Joaquín Díaz González	237
La gestión del patrimonio sonoro. Algunos retos y apuestas desde Galicia	
Luís Costa Vázquez y Cristina Pujales Prats	241
LA MÚSICA COMO PATRIMONIO	
Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español: dos modelos de puesta en valor del patrimonio musical en la trayectoria del CSIC y sus perspectivas de futuro	
María Gembero-Ustárriz	253
Ausencia de fuentes musicales en los archivos históricos de titularidad estatal	
Carmen Sierra Bárcena	271
La música y sus derechos de propiedad intelectual	
Carmen Páez Soria	277
LOS AUTORES	283

Presentación

Antonio Álvarez Cañibano

Director del Centro de Documentación de Música y Danza

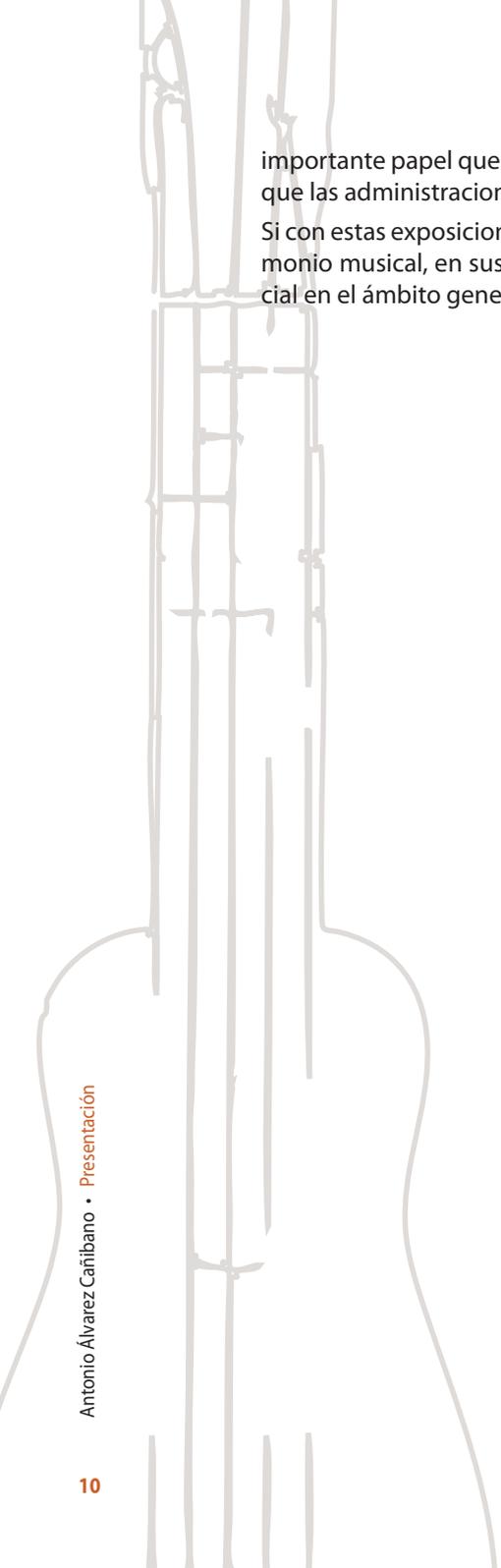
Tiene el lector ante sí los textos que los ponentes del simposio: “La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro”, organizado por el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM¹, han aportado con motivo de su participación en el mismo. Son veinticinco enfoques diferentes que enriquecen el eje y denominador común que nos reúne en este evento: la preocupación por el patrimonio musical.

Definir qué es, cuál es su alcance, sus soportes y manifestaciones, cuáles los problemas de su gestión, su consideración legal y académica, el desafío y la ayuda de las nuevas tecnologías, su difusión y el reto que plantea su preservación para las nuevas generaciones, son temas que recorren transversalmente la mayoría de las ponencias que ofrecemos en esta edición.

El contenido está dividido en ocho apartados, que se corresponden con las mesas en las que se ha articulado el simposio: ‘Bibliotecas patrimoniales’, ‘Archivos’, ‘Museos, colecciones y órganos’, ‘El papel de la Universidad’, ‘Políticas geoculturales’, ‘Recuperación y difusión’, ‘Patrimonio inmaterial’ y ‘La música como patrimonio’.

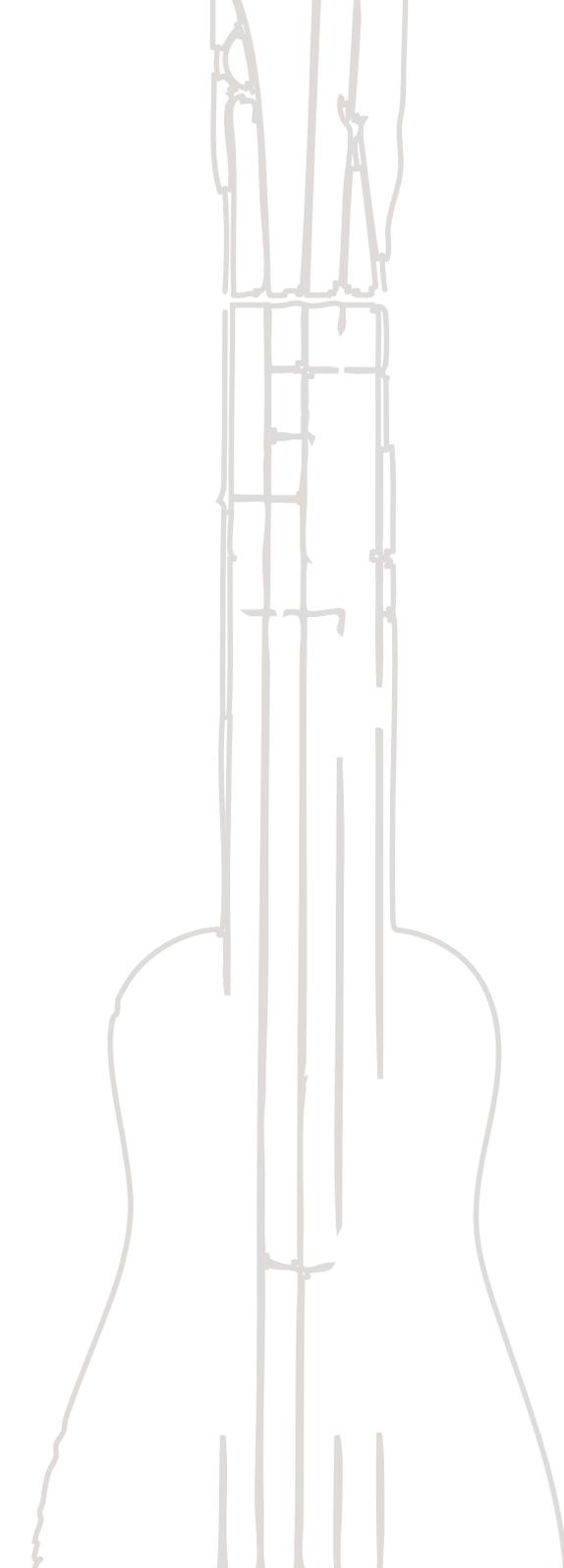
Se ha buscado trazar un panorama lo más completo posible, desde la singularidad de los documentos musicales y su integración en archivos y bibliotecas generales, hasta aspectos que a veces se orillan cuando se habla de patrimonio musical como es el tratamiento de los instrumentos musicales en grandes museos, la restauración de los órganos históricos, o la preocupación por la tradición oral. Todo ello sin olvidar el

1 La comisión organizadora, dirigida por quien firma estas líneas, está formada por Eugenio Gómez del Pulgar, Cristina González García, M^a José González Ribot, Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño, documentalistas y secretaria del CDMyD.



importante papel que juega la investigación a la hora de poner en valor y difundir un valioso legado, con el que las administraciones y los gestores tienen una responsabilidad ineludible.

Si con estas exposiciones y reflexiones conseguimos dar un paso más en favor de la consideración del patrimonio musical, en sus diferentes manifestaciones, como algo singular, que requiere un tratamiento especial en el ámbito general de la cultura y sus gestores, habremos ganado una batalla a la incuria y el olvido.



BIBLIOTECAS PATRIMONIALES

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

Gestión del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

José Carlos Gosálvez Lara

Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España

Resumen: Descripción de los proyectos llevados a cabo por la Biblioteca Nacional en los últimos años o previstos para el futuro en relación a su rico patrimonio musical. En dichos proyectos las nuevas tecnologías han jugado un papel decisivo con la puesta en marcha de la digitalización masiva de sus fondos. Se describen igualmente las tareas encaminadas a la difusión de los mismos, materializadas en la publicación de catálogos y organización de exposiciones. Por último, se explica la gestión de los archivos o colecciones singulares, así como la participación de la biblioteca en proyectos de investigación y docentes a través de cursos, seminarios o másters.

Palabras clave: Bibliotecas patrimoniales - Fondos musicales - Patrimonio musical - Conservación - Difusión - Digitalización - Biblioteca Nacional

En representación del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE dedicaré mi intervención a hablarles de nuestra actividad en estos últimos años y de las expectativas de futuro inmediatas.

Nuestro centro conserva unos fondos de música impresa y manuscrita únicos en España, muy conocidos por investigadores pero muy poco utilizados por los músicos prácticos. Ambos grupos profesionales, musicólogos e intérpretes, son los usuarios habituales de la Biblioteca, a los que ahora servimos con mayor eficacia gracias al catálogo en línea, la digitalización y el acceso virtual a las colecciones. Debido a su peculiar lenguaje, la música notada que se conserva en la Biblioteca (por encima de las 300.000 partituras) siempre tendrá un público mucho más restringido que el de sus fondos sonoros (más de 500.000 documentos), otra de las grandes colecciones del Departamento, que a pesar de ser menos conocida es más accesible y puede orientarse a otro tipo de usuarios. Nuestras colecciones históricas de sonido del último tercio del siglo XIX y primera mitad del XX ofrecen un campo excelente de estudio a musicólogos, sociólogos e historiadores, pero también múltiples opciones de entretenimiento a un público general que sólo pretenda ocupar su

ocio. Desde el punto de vista de la difusión, nuestros retos actuales son, por tanto, incrementar considerablemente el uso de las colecciones por parte de los intérpretes y, al mismo tiempo, captar a esos otros destinatarios potenciales de nuestras grabaciones sonoras.

Todo esto se ha hecho posible por la intensa transformación que en los últimos años ha experimentado la Biblioteca Nacional de España, incorporada a tecnologías que propician nuevos sistemas de acceso a la información y que marcan un uso y una gestión bibliotecaria diferente, más acorde con los cambios sociales de nuestra época. Debido a ello, aspectos desatendidos hasta hace muy poco tiempo, como la comunicación, adquieren ahora enorme protagonismo en nuestro trabajo, mientras que otras tareas tradicionalmente más asociadas a nuestra profesión (catalogación, atención presencial a los investigadores, elaboración de obras de referencia) van perdiendo peso paulatinamente. Los bibliotecarios tenemos cada vez menos contacto directo con los que se benefician de nuestros esfuerzos (sin duda la digitalización masiva ha contribuido a ello), pero nos consuela saber que cada vez son más los que pueden hacerlo.

Siguiendo estas orientaciones, nuestro Departamento de Música y Audiovisuales tiene la responsabilidad de desempeñar una importante tarea de difusión y, simultáneamente, otra igualmente grande de gestión de colecciones: debemos tratar unos fondos que se acercan al millón de documentos, salvando todas las dificultades que puedan imaginarse relacionadas con su almacenamiento, catalogación, preservación y digitalización, y teniendo además en cuenta el carácter dinámico de la Biblioteca y el hecho de que sus colecciones se incrementan regularmente con nuevos ingresos de depósito legal¹ y mediante una política muy activa de compra, canje y donación. La riqueza y variedad de las colecciones de nuestro Departamento son a la vez nuestra alegría, nuestro orgullo y una fuente inagotable de preocupaciones.

1. INICIATIVAS DE CATALOGACIÓN

Cuando llegué a la BNE en abril de 2009 mi primer propósito fue impulsar una revisión completa de los catálogos históricos de música notada y de monografías sobre música. Me pareció especialmente urgente incorporar al sistema automatizado todo el fondo anterior al siglo XIX pendiente de control, ya que muchos investigadores seguían utilizando como única fuente bibliográfica el viejo catálogo de Inglés y Subirá, donde hay lagunas importantes y no aparecen miles de obras incorporadas a la Biblioteca desde la fecha de su publicación hace ya más de sesenta años². Aunque algunos de los catálogos impresos posteriores ya se habían volcado en la base de datos³ quedaba todavía un número importante de obras sin procesar, que

- 1 En 2012 ingresaron en nuestro Departamento por esa vía alrededor de 21.000 nuevos documentos.
- 2 Inglés H. y Subirá, J. (1946-1951). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional*. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- 3 *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (1989). [Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales]. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas; *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915* (1997). [Dirección, Nieves Iglesias Martínez]. Madrid: Biblioteca Nacional.

se vio incrementado por las nuevas compras de música del siglo XVIII y XIX que hemos efectuado en los últimos años (por ejemplo, el archivo del Colegio de Niños de Coro de la Catedral de Salamanca o algunos fondos procedentes de la colección de los Duques de Osuna). En 2012 acordamos con el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB), coordinado por el Ministerio de Educación y Cultura, volcar en su base de datos todo nuestro catálogo de música notada anterior al siglo XX (más de 30.000 obras); desde entonces constituye el catálogo base para ese tipo de documento, al que van sumándose las demás colecciones, y al parecer es también la mayor aportación de la Biblioteca Nacional de España al CCPB.

Dentro de este plan de control de nuestra colección histórica de música, ha tenido un papel especial la catalogación de los grandes cantorales de los siglos XV-XIX, un fondo inexplorado hasta hace muy poco y que procede de conventos desamortizados tras el decreto de 1836 y otras incautaciones de bienes eclesiásticos del siglo XIX. Los libros permanecían guardados en los depósitos de Alcalá de Henares y el Servicio de Partituras se volcó en el objetivo de su estudio y catalogación, cuya primera fase ha supuesto tres años de trabajo que culminaron el pasado mes de septiembre con la inauguración de la actual Exposición “Cantorales”, concebida precisamente para dar a conocer este proyecto. La Biblioteca muestra algunos de sus mejores códices medievales con música, y junto a ellos, por primera vez, una selección de su rica colección de libros de coro (sobre todo antifonarios y graduales), de los que 87 han sido catalogados con el mayor nivel de detalle y codificadas sus más de 9.400 melodías gregorianas por un sistema alfabético, con el fin de procesarlas informáticamente. En un primer momento, en la primavera de 2011, la Biblioteca impulsó el proyecto a través de un convenio de colaboración con la Fundación General Universidad de Alcalá de Henares, que facilitó la participación de tres musicólogos, Raúl Luis García, Ana Gallego y Jesús Rubio García-Noblejas, que siempre han estado vinculados al proyecto y que trabajaron bajo la dirección técnica del Departamento de Música de la BNE y la asesoría científica del catedrático de canto gregoriano Ismael Fernández de la Cuesta; a todos ellos quiero expresar aquí nuestro más sincero agradecimiento. Este proyecto ha sido fruto de un gran esfuerzo colectivo, en el que también es justo agradecer el magnífico trabajo realizado por otras unidades de la Biblioteca que intervinieron en distintos momentos del proceso, en un auténtico modelo de trabajo multidisciplinar: el Servicio de Desarrollos Informáticos de BNE, que preparó una aplicación específica de catalogación para este tipo de documentos, consultable en nuestra Web (en la que tenemos previsto incorporar futuros desarrollos, como la sonorización de melodías), la Biblioteca Digital Hispánica, que digitalizó todos los libros, el Departamento de Preservación, que los ha restaurado y, finalmente, también los servicios de exposiciones y publicaciones que han contribuido a mostrar todo ese trabajo a través de la exposición actual y su correspondiente catálogo.

Como vemos, la catalogación del fondo antiguo en general, y de los cantorales en particular, ha avanzado de forma espectacular en la BNE, pero otros fondos musicales no han tenido tanta suerte. Con una plantilla escasa de bibliotecarios (problema endémico de la BNE, agravado durante la crisis por la desaparición de la oferta de empleo público), nuestro Departamento, como todos los de la Biblioteca, ha visto en estos años una rápida sustitución del personal bibliotecario fijo por otro eventual, proporcionado por empresas de servicios. No ha habido otra solución que encauzar por ese procedimiento de trabajo, basado en la contratación externa, la mayor parte del proceso técnico del depósito legal y de la catalogación retrospectiva de música, a pesar de que este sistema nos condena inevitablemente a la precariedad, porque hace depender de circunstancias coyunturales (la fluctuación presupuestaria o las decisiones políticas) aquellas tareas re-

gulares, masivas y que, como el proceso técnico de una biblioteca, exigen un continuo mantenimiento. A modo de ejemplo, el recorte de la inversión en nuestro Departamento, cuantificable en más de un ochenta por ciento durante los últimos cinco años (con su equivalente reducción en el número de servicios contratados), hace completamente imposible mantener actualizada la catalogación del depósito legal y retrasa inevitablemente la catalogación de los últimos fondos pendientes de control.

2. PROYECTOS DE DIGITALIZACIÓN

Otro foco de atención prioritario del Departamento en estos últimos cinco años ha sido la digitalización de sus colecciones. Unas 60 revistas y periódicos musicales anteriores a 1920 ya están disponibles en la Hemeroteca Digital (HD) dentro de la Web de la Biblioteca desde hace cuatro años; lamentablemente, algunas revistas muy importantes no pudieron digitalizarse debido al avanzado estado de acidificación del papel de nuestros ejemplares, como fue el caso de la *Correspondencia musical* (1881-1887). Desde mayo de 2010 el Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE está inmerso en una nueva fase del proceso de digitalización sistemática de sus fondos, dentro del proyecto Biblioteca Digital Hispánica (BDH) financiado mediante un convenio entre la Biblioteca Nacional de España y la empresa Telefónica⁴. BDH está planteada como aportación española a Europea y otros proyectos de digitalización de la Comunidad Europea, y en su vertiente musical trabaja con equipos de apoyo que ya han escaneado una selección de más de dos mil monografías de música anteriores al siglo XX y alrededor de 22.000 grabaciones sonoras, digitalizadas a partir de discos de pizarra, cilindros de fonógrafo, hilos magnéticos y discos perforados. En octubre de 2014 había disponibles en BDH 12.828 de estas grabaciones anteriores a la aparición del disco microsurco, que pueden ser escuchadas en “streaming” gracias a un convenio firmado con SGAE. Mayor aún ha sido el volumen de trabajo en la digitalización masiva de partituras anteriores a 1920; en junio de 2011 empezamos a escanearlas y en octubre de este año 2014 hemos alcanzado el objetivo de poner 30.671 partituras de dominio público, la mayor parte de la colección histórica de la BNE, a disposición de los usuarios de nuestra biblioteca virtual.

Durante el año 2015 tenemos previsto realizar un nuevo proyecto de digitalización y sonorización de nuestra colección de cerca de 6.000 rollos de pianola. Para ello utilizaremos una aplicación informática que los descodifica y convierte en sonido las imágenes de las perforaciones, de forma similar a como ya hicimos en nuestra colección de discos perforados del siglo XIX, gracias al soporte técnico de la empresa Tecnológica. Con estos proyectos, la música mecánica ha recibido en estos últimos años un fuerte impulso en la BNE, a lo que se suma la adquisición de numerosos discos de pizarra y de diversos aparatos reproductores para soportes codificados y sonido grabado (Ariston, Symphonion, Polyphon, Organette, Seraphone, fonógrafos

4 Para mayor información sobre el proceso pueden consultarse dos artículos: Hernández Muñoz, C. (2011). “Los registros sonoros en la Biblioteca Digital Hispánica”, *Boletín DM*, XV, 58-60, y Delgado Sánchez, M. T. (2012). “Hacia una biblioteca digital de música: el caso de la Biblioteca Nacional de España”, *Boletín DM*, XVI, 30-39.

y gramófonos de diferentes modelos, reproductores de hilo magnético, etc.), que ahora exhibimos en unas vitrinas instaladas en la Sala Barbieri.

3. GESTION DE ARCHIVOS PERSONALES Y DE ENTIDADES

A finales de 2009 la Biblioteca desarrolló una aplicación específica para la catalogación de archivos personales (de compositores, musicólogos, intérpretes, críticos musicales) y de aquellas otras colecciones generadas por la actividad de entidades desaparecidas y que en su día estuvieron dedicadas a la música: Sección Femenina, Editorial Música Moderna, Editorial Ildefonso Alíer, Asociación Wagneriana de Madrid, etc., de los que nuestro Departamento reúne más de medio centenar. Muchos archivos están todavía en proceso de catalogación y de momento no se muestran en la Web de la Biblioteca, pero ya tenemos 19 disponibles en la aplicación. Entre ellos, podríamos citar colecciones tan importantes como las de Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón, Joaquín Gaztambide, Ruperto Chapí, Juan María Guelbenzu, Julián Bautista, Rafael Rodríguez Albert, José Subirá, Manuel Manrique de Lara, etc. Son colecciones muy heterogéneas, en las que con frecuencia se reúnen documentos personales, libros, partituras, archivos sonoros, etc., de tal manera que concebimos la aplicación con el fin de que pudieran ser procesados cada uno de ellos de manera específica, pero que al mismo tiempo pudieran ser consultados de forma conjunta, junto a recursos complementarios (archivos digitales, enlaces a BDH, enlaces externos, etc.). A través de la base de datos de archivos personales puede accederse de forma ordenada a los contenidos, agrupados en secciones y series, y también a una completa información relativa a la gestación del fondo, circunstancias de adquisición, etc. Entre los últimos archivos ingresados en BNE destacan el del musicólogo Antonio Iglesias, parte de los archivos personales de Joan Manén, John Milanés o José Subirá y también el del compositor José Luis de Delás. Precisamente coincidiendo con el homenaje a este último, programado el próximo diciembre, presentaremos en el salón de actos de la Biblioteca la iniciativa que hemos emprendido para promover la donación de colecciones personales de compositores españoles contemporáneos; con esta finalidad mantenemos contactos con autores tan importantes como Luis de Pablo, Félix Ibarro, Jesús Villa Rojo, José María Sánchez Verdú, Joan Guinjoan o la propietaria legal del archivo de Francisco Guerrero. Puesto que la Biblioteca Nacional de España es ya una importante referencia en archivos de músicos españoles del siglo XIX, pretende ahora convertirse también en punto de referencia de la creación contemporánea española. Para emprender este nuevo plan contamos con la ayuda inestimable del director de orquesta Arturo Tamayo, al que agradecemos su excelente labor y que nos haya abierto el camino con sus múltiples contactos y su entusiasmo arrollador.

Una parte importante del trabajo de descripción y estudio desarrollado en los archivos personales se realiza mediante convenios de colaboración con universidades, promovidos por el Departamento durante estos últimos cinco años (Universidad Complutense, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Carlos III, Universidad de Granada, UNED, Universidad de Alcalá de Henares, Escuela Superior de Música de Catalunya, etc.). Bajo la supervisión de bibliotecarios del Departamento, 18 alumnos de estos centros han realizado sus prácticas durante el pasado curso académico.

4. INICIATIVAS DE DIFUSIÓN

En estos últimos años, con el apoyo de la Dirección Cultural de BNE, han sido numerosas y muy diversas las iniciativas de difusión emprendidas por el Departamento. Entre ellas, la programación regular de visitas de grupos de conservatorios y universidades, cursos de formación de usuarios, convocatorias anuales (desde 2011) de jornadas técnicas con motivo el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual de la UNESCO, exposiciones monográficas sobre música en las salas de la Biblioteca (*Libros de danza cortesana, El Jazz en España, La zarzuela y la Guerra de la Independencia, Cantorales: libros de música litúrgica en la BNE*); también se han programado cursos monográficos sobre fuentes de la música española del Renacimiento para los alumnos y profesores de musicología del Real Conservatorio Superior de Madrid (2010), o de iniciación a la música para bibliotecarios (2014); se han sucedido las conferencias, conciertos, presentaciones, talleres relacionados con la música en el Museo de la Biblioteca (para aprender a bailar contradanzas o sobre el *Juego Filarmónico* de Haydn). Han sido numerosas las intervenciones de bibliotecarios del Departamentos en cursos, seminarios, congresos, etc., programados fuera de la Biblioteca y también frecuente nuestra participación en artículos de revista y obras colectivas publicadas por otros organismos.

En lo que se refiere a publicaciones propuestas y realizadas en el Departamento, en 2012 apareció un estudio sobre la colección musical del Infante Francisco de Paula Antonio⁵ y acabamos de publicar el catálogo de la Exposición “Cantorales”⁶, que pretende ser algo más que un catálogo y en el que hemos tratado de abordar aspectos diversos sobre estos libros y sobre el trabajo que hemos hecho con ellos (su historia, usos, procedencias, iconografía, preservación, catalogación, etc.). Estamos también corrigiendo las últimas pruebas antes de hacer público un catálogo de música del periodo 1789-1833 con especial interés histórico (textos y partituras de himnos, marchas, canciones políticas, piezas musicales con referencias explícitas a los acontecimientos históricos de la época, etc.), y también se está trabajando en lo que será un futuro catálogo analítico del archivo de la editorial Música Moderna, de la que conservamos en el Departamento no sólo toda su producción de más de 1.700 partituras, sino también una parte importante de su archivo administrativo, generado desde la fecha de fundación en 1935 hasta su reciente desaparición.

5 Lozano Martínez, I. y Soto de Lanuza, J. M. (2012). *La colección de música del Infante Don Francisco de Paula Antonio de Borbón*. Madrid: BNE. (Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional, 10).

6 Biblioteca Nacional de España. (2014). *Cantorales: libros de música litúrgica en la BNE* [exposición del 19 de septiembre de 2014 al 18 de enero de 2015/ Comisario, José Carlos Gosálvez Lara]. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España.

PM or not PM en la Biblioteca de Catalunya

Rosa M. Montalt Matas

Jefa de la Sección de Música. Biblioteca de Catalunya

Resumen: La Biblioteca de Catalunya celebra el centenario de su apertura al público con una mirada retrospectiva a sus inicios, una intensa dedicación a los numerosos ingresos patrimoniales en el presente y múltiples proyectos para el futuro. La custodia del patrimonio musical desde la Sección de Música implica la identificación de dicho patrimonio y la adaptación de su gestión a los sucesivos cambios sociales y culturales.

Palabras clave: Biblioteca de Catalunya - Sección de Música - Patrimonio musical - Fondos - Archivos personales - Catalogación - Digitalización - Cooperación.

1. PREFACIO

Los últimos veinticinco años han supuesto un gran esfuerzo y dedicación a la adquisición, catalogación, conservación y difusión del patrimonio bibliográfico y documental custodiado en la Biblioteca de Catalunya y, especialmente, del patrimonio musical.

La presente comunicación se centra en el patrimonio musical escrito, concretamente en el patrimonio gestionado desde la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya¹, la cuna de la musicología catalana y el núcleo donde empezó la identificación, recopilación y difusión de buena parte del patrimonio musical español.

PM or not PM, ésta es la cuestión. Pero... ¿nos referimos a *printed music*, *post meridiem*, "patrimonio musical" en lenguaje sms?... Probablemente sean todas las opciones al mismo tiempo. Por un lado, en los años

1 Puede ampliarse la información en los distintos artículos de Joana Crespi, Montalt (2012) y Sección (2008).

ochenta y noventa, las pautas de descripción para la música impresa, *ISBD(PM)*², se convirtieron en todo un referente para la Sección de Música, ya que dieron visibilidad a las ediciones musicales dentro del catálogo general de la Biblioteca. Por otro lado, la Biblioteca de Catalunya se encuentra en un momento de expansión, quizás en el meridiano, con un recorrido de más de cien años dedicados al patrimonio tanto de carácter universal y enciclopédico, en general, como de carácter catalán, en particular. Y, en los últimos años, el trabajo realizado en el ámbito de la música impresa se ha visto relativamente relegado por los esfuerzos dedicados a la descripción de los manuscritos musicales y, sobre todo, de los archivos personales. Verdaderamente, el patrimonio musical ha irrumpido en la Biblioteca en todas sus manifestaciones: ediciones, manuscritos, registros sonoros, iconografía, instrumentos, conciertos...

Este año 2014, la Biblioteca de Catalunya celebra el centenario de su apertura al público. Y llega participando y colaborando activamente en este ámbito que gestionan unos pocos, crean unos cuantos y consumen millones: el patrimonio musical. El futuro de este tesoro reunido pasa por definir el sentido del patrimonio musical, el "PM" en mayúsculas.

2. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

El fondo patrimonial musical que conserva la Biblioteca de Catalunya se incrementa constantemente y esto es así por voluntad de la institución, como ya lo fue por la de sus fundadores.

La Mancomunitat de Catalunya³, jugó un papel primordial en la salvaguarda del patrimonio catalán. Impulsó la creación y consolidación de una serie de instituciones culturales, entre ellas el Institut d'Estudis Catalans (IEC), que contó desde su creación con una biblioteca para sus miembros que, en 1914, abrió al público con una doble voluntad⁴; por una parte, la biblioteca tenía que convertirse en un centro científico, de vanguardia y de referencia, y, por otra parte, en una biblioteca patrimonial "con la función de recoger y conservar la producción bibliográfica catalana, con la tarea esencial de salvaguarda histórica de la antigua cultura escrita, a menudo en peligro de perderse", como anotan Fontanals y Losantos (2007, 35).

Muy pronto, se incorporaron legados de personalidades del ámbito cultural, muchos de ellos mecenas y, gracias a la implicación incondicional de los miembros del IEC, el proyecto de salvaguarda del patrimonio bibliográfico y documental adquirió unas dimensiones realmente extraordinarias. Esta tradición de donaciones no sólo ha perdurado hasta nuestros días sino que se ha visto incrementada enormemente en los últimos años.

- 2 *ISBD(PM): descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a música impresa* (1986). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Institut Català de Bibliografia. – CCUC (2005). "Concrecions a las *ISBD(PM)*".
- 3 Se trata del órgano de gestión y representación de las cuatro provincias catalanas creado en 1914.
- 4 Los estatutos de la Biblioteca fueron publicados en el *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* (1914, 1, 13), fuente imprescindible para conocer los orígenes de la institución.

El musicólogo Higiní Anglès, bibliotecario y conservador de la Sección de Música entre los años 1917-1958, relata el origen de la Sección de Música en un escrito mecanografiado⁵. En él, repasa la situación de desprotección generalizada del patrimonio musical español y comenta:

“Los únicos bibliófilos musicales conocidos entre nosotros, nos llegan ya a la segunda mitad del siglo XIX con Barbieri para Castilla y J. Carreras y Dagas para Cataluña. Con la colección de Barbieri y otras adquisiciones anteriores y posteriores se fundó la Sección Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid; con la de Carreras el Departamento Musical de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona. [...]. De todo lo expuesto hasta aquí se deduce, que se imponía el estudio y la búsqueda de la música peninsular de tiempos pretéritos. La Biblioteca Musical de Cataluña tiene la honra de haber sido la primera Corporación oficial de España que se preocupó de los estudios musicológicos en tiempos modernos. Ello fue que F. Pedrell, el fundador de los estudios históricos sobre la música española en nuestros tiempos, en 1917, viviendo aún, legó a la Biblioteca de Cataluña del Institut d'Estudis Catalans, su biblioteca musical con la condición [de] que fomentaran tales estudios. En esta ocasión, la Excm. Diputación Provincial de Barcelona, tuvo a bien confiar al redactor de las presentes líneas, la dirección del Departamento Musical de la Biblioteca de Cataluña de nueva creación. Nuestro Departamento Musical ya desde sus principios persiguió dos fines principales: a) investigar el patrimonio musical conservado en España, estudiar la historia de nuestra historia musical y publicar los principales monumentos de la música nacional; b) promover los estudios musicológicos en España y fomentar la cultura musical teórica y práctica. [...] Inventariados que tengamos todos los fondos musicales de nuestra historia y publicados paralelamente los principales monumentos de la música peninsular, entonces habrá llegado la hora de estudiar científicamente las características de nuestra escuela nacional. Entonces podremos decir hasta donde llegó la fuerza creatiz de nuestros compositores en los diferentes géneros de la música histórica. [...] En cuanto al segundo aspecto, esto es en cuanto a la creación y enriquecimiento de nuestra biblioteca de música práctica y de consulta, basta por hoy decir que no hemos querido inventar nada. Nos hemos atenido simplemente a imitar lo que habían hecho en este sentido las bibliotecas de Berlín, de Munich, de Viena, etc. etc.”

Conocidos los orígenes, la siguiente tabla cronológica destaca algunas de las fechas y acontecimientos que han marcado la evolución y dinámica tanto de la Biblioteca de Catalunya como de la Sección de Música. Le sigue otra tabla con algunas cifras⁶ representativas de la institución y la sección.

5 Dicho escrito lleva por título *El Departamento Musical de la Biblioteca de Cataluña* y se conserva en el fondo personal de Anglès.

6 Algunas de estas cifras son accesibles en “La BC en cifras” de la web de la Biblioteca. <<http://www.bnc.cat/esl/Conocenos/La-BC-en-cifras>> (22 de septiembre de 2014).

3. CRONOLOGÍA

1907	Creación del Institut d'Estudis Catalans y su biblioteca en el edificio del Palau de la Generalitat. Ingresan manuscritos musicales litúrgicos a la recién creada Sección de Manuscritos.
1908-1909	Publicación del catálogo de la colección musical de Joan Carreras Dagas ⁱ , adquirida por la Diputación de Barcelona en 1892 e incorporada posteriormente, en 1912, a la Biblioteca.
1914	La Biblioteca de Catalunya se abre al público.
1917	Creación del Departamento de Música a petición de Felip Pedrell e ingreso de su archivo y biblioteca personal. Higiní Anglès empieza a trabajar de forma regular; se jubilará en 1958.
1927	Ingreso del segundo archivo personal en donación: el fondo Isaac Albéniz.
1934	El compositor Robert Gerhard ocupa de forma interina el cargo de bibliotecario en el Departamento de Música; se exiliará en 1939.
1936	Anglès i Gerhard hacen posible que el Departamento de Música se convierta en el centro vertebrador del III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM) y del XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Durante la Guerra Civil se contribuye activamente en la salvaguarda del patrimonio documental y bibliográfico.
1940	Aprovechando el cambio de sede –del Palau de la Generalitat al edificio del antiguo Hospital de la Santa Cruz–, y a raíz del período histórico del momento, la biblioteca abre como Biblioteca Central y el Departamento de Música pasa a denominarse Sección de Música.
1941	Ingreso del tercer archivo personal en donación: el fondo Joaquim Pena.
1948-1958	Higiní Anglès dirige la Sección de Música desde Roma, siendo presidente del Pontificio Istituto di Musica Sacra, hasta su jubilación.
1959	Incorporación de Josep M ^a Llorens al frente de la Sección, con el rango de conservador. Abandona la plaza en 1973 y con él se extingue la plaza de conservador de la Sección de Música.
1980-1982	El Departamento queda sin titulares.
1981	El Parlament de Catalunya aprueba la Ley 3/1981 de bibliotecas, otorgando a la Biblioteca de Catalunya la condición de biblioteca nacional, lo que supone recibir, conservar y difundir el depósito legal ⁱⁱ de los documentos impresos en Cataluña.
1983	Incorporación de la bibliotecaria Joana Crespi, siendo jefa de la Sección hasta su deceso, en 2005.

1990	Acceso al catálogo de la Biblioteca a través de internet.
1991	El depósito legal de la música impresa es accesible desde el catálogo en línea.
1992-1998	Remodelación del edificio.
1993	El Parlament de Catalunya aprueba la Ley 4/1993 ⁱⁱⁱ del sistema bibliotecario, y la Ley 9/1993 ^{iv} sobre el patrimonio cultural catalán. El traspaso de la Hemeroteca, la Fonoteca, el Material Menor y los servicios bibliográficos nacionales a la Biblioteca comporta su estructuración en cuatro grandes unidades, entre ellas, la Unidad Bibliográfica en la cual se integra la Sección de Música, que centra su gestión en la música notada, colecciones y fondos personales.
1996	Integración de la Biblioteca en el Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya (CBUC) ^v .
2000	Inicio de proyectos digitales.
2005	Incorporación de los fondos y del personal del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya.
2008	Implementación del formato <i>MARC 21</i> -utilizado por bibliotecas de referencia de todo el mundo y adoptado por el <i>Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM)</i> - que permite incluir manuscritos musicales y fondos personales en el catálogo general.

Información extraída de la bibliografía anotada y elaboración propia.

- i Este fondo fundacional contiene una colección patrimonial extraordinaria, en la que se encuentran la mayoría de tesoros musicales de la Biblioteca. La realización del catálogo estuvo a cargo de Pedrell (1908).
- ii Cabe señalar que el depósito legal de la música impresa quedó almacenado en unas dependencias de la Universidad de Barcelona y no empezó a ingresar en la Biblioteca hasta 1988, gracias a la insistencia de Joana Crespi, jefa de la Sección de Música en aquel momento.
- iii Ley 4/1993, 18 de marzo, del sistema bibliotecario de Catalunya, DOGC nº 1727, 29.3.1993. <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Documents/Arxiu/LLEI%204_1993,%20de%2018%20de%20mar%C3%A7,%20del%20sistema%20bibliotecari%20de%20Catalunya.pdf> (22 de septiembre de 2014), que determina la misión de la Biblioteca de Catalunya de recoger, preservar y difundir el patrimonio bibliográfico catalán.
- iv Ley 9/1993, 30 de septiembre, del patrimonio cultural catalán, DOGC nº 1807, 11.10.1993. <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Documents/Arxiu/LLEI%209_1993,%20de%2030%20de%20setembre,%20del%20patrimoni%20cultural%20català.pdf> (22 de septiembre de 2014). El patrimonio documental y bibliográfico se define en los artículos 19 y 20.
- v Actualmente es el Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC).

4. ALGUNAS CIFRAS DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

Documentos en general: más de 3.722.899 unidades.
Fondo musical en general: más de 15.000 partituras manuscritas, 40.000 partituras impresas, unos 50.000 documentos procedentes de más de 130 fondos singulares ^{vi} de creadores catalanes o vinculados a la cultura catalana (unos 90 son accesibles desde la web).
Período comprendido: siglos IX-XXI.
Documento con notación musical más antiguo: pergamino de la consagración de la iglesia de Sant Andreu en el castillo de Tona del año 889 (BC, Perg. 99, R.9135 ^{vii}).
Partituras digitalizadas: unas 1.400.
Adquisición de fondos patrimoniales: hay un 97% de colecciones y archivos personales musicales frente a un 3% de documentos musicales individuales.
Espacio ocupado por los fondos patrimoniales musicales: unos 1.000 metros lineales.
Plantilla general: 159.
Plantilla de la Sección de Música: 6 (3 de los cuales a tiempo parcial).
Actividades 2013 (exposiciones, conferencias, conciertos, etc.): 241.

Datos extraídos de “La BC en cifras” de la web de la BC y elaboración propia.

- vi Los fondos pueden consultarse a través de la web de la Biblioteca: <<http://www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions>> (22 de septiembre de 2014).
- vii Documento accesible en la Memòria Digital de Catalunya: <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/pergamBC/id/55616>> (22 de septiembre de 2014).

5. NORMALIZACIÓN Y PROYECTOS

Una diferencia sustancial durante esta última década ha sido la normalización, o en cualquier caso una mejora en ella, de la mayoría de los procesos de adquisición, catalogación e inventariado, conservación y digitalización.

Por ejemplo, el fondo Higiní Anglès, ingresado en el año 1970, cuenta con un recibo de su recepción, en el que se contabilizan “91 bultos con libros y efectos personales”. Hoy en día es impensable que la información relativa al ingreso de un conjunto de documentación sea tan poco precisa porque la aceptación de un fondo pasa por una valoración previa, sea compra o donativo. Tal y como anota Escobedo (2006), esta valoración técnica consta de dos partes: una estimación de la importancia cultural e histórica de los documentos

y su valoración económica. En Cataluña, la adquisición de cualquier fondo considerado un bien de interés patrimonial por parte de una institución pública debe ser sometida a la Junta de Valoración y Cualificación dependiente del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a la que se presentan los informes técnicos.

Durante los últimos veinticinco años han ingresado más de setenta fondos personales⁷, esto supone más del doble de lo adquirido durante los anteriores ochenta años. Este tipo de fondos se incluyen dentro del ámbito de las colecciones especiales, por su riqueza y valor testimonial.

La adquisición de donativos implica, en su mayoría, un ofrecimiento de contrapartidas por parte de la Biblioteca que quedan recogidas en un convenio. Estos acuerdos pueden comprender desde la solicitud de la descripción de la documentación más rápida de lo habitual, actos de distinto tipo -sea exposición, conferencia o concierto- o alguna edición, aunque esta última opción es menos habitual.

La descripción de las colecciones y fondos ha contado con herramientas regladas⁸ ampliamente aceptadas hasta finales del siglo XX o inicios del siglo XXI. En la actualidad, para la descripción de los fondos la Biblioteca utiliza el manual *Describing Archives: a content standard (DACS)*⁹ y las directrices de la *ISAD(G)* según la *NODAC*¹⁰.

Por la propia experiencia de la Biblioteca, y aun considerando de gran utilidad las ediciones en papel, los inventarios y catálogos de los fondos acostumbran a editarse a través de la página web. Esta práctica permite una serie de ventajas como la de incorporar nuevas entregas de fondos abiertos; la posibilidad de modificar fácilmente los datos (errores, identificación de autorías y obras, etc.); contar con una difusión más rápida y a un coste menor o disponer de un acceso abierto con múltiples posibilidades de búsqueda a través de las palabras clave.

7 Según su productor, la mayoría corresponden a fondos de compositores, seguidos por los de intérpretes –tanto cantantes como instrumentistas–, pedagogos, musicólogos, entidades, melómanos y coleccionistas, críticos musicales y otros, en menor número, como bailarines. Según el ámbito musical, predominan los fondos relacionados con la música clásica –incluida la contemporánea–, y siguen los de música folclórica –con una considerable representación de fondos de compositores de sardanas- y, casi de forma testimonial, los de música popular y los de jazz.

8 Son herramientas relativamente modernas que han surgido como consecuencia, por un lado, del aumento de este tipo de materiales en las bibliotecas y, por otro lado, por los cambios habidos en el terreno de la investigación y la enseñanza interdisciplinar. Recordemos que no es hasta el año 1983 cuando aparece el manual *Archives, Personal Papers, and Manuscripts (APPM)* de Steven L. Hensen que se convierte en normativo en los Estados Unidos y, en 1993, la herramienta de descripción *Encoded Archival Description (EAD)*, revisada en 2013.

9 <<http://www2.archivists.org/groups/technical-subcommittee-on-describing-archives-a-content-standard-dacs/describing-archives-a-content-standard-second-editi>> (22 de septiembre de 2014).

10 *Norma de Descripció Arxivística de Catalunya (NODAC)* (2007). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. <http://www2.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Temes/Arxius/Norma%20de%20Descripci%C3%B3Arxiv%C3%ADstica%20de%20Catalunya/arxius/ISAD2_catala.pdf> (22 de septiembre de 2014).

Para llevar a cabo la digitalización de los documentos se han consensuado una serie de prioridades. Así, los documentos a digitalizar deben ser frágiles y/o deteriorados, singulares, de interés para la investigación y con usuarios potenciales definidos, difíciles de consultar por necesitar requerimientos técnicos especiales (cilindros de cera, etc.), catalogados o inventariados y, preferentemente, en dominio público. Por otro lado, la reproducción digital ha comportado una serie de concreciones (ordenación de materiales, etc.) para poder mostrar los documentos lo más correctamente posible.

La Biblioteca impulsa y participa en una serie de proyectos digitales¹¹ como: ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques), RACO (Revistes Catalanes d'Accés Obert), MDC (Memòria Digital de Catalunya) o Google Libros por citar los más representativos. Entre los proyectos de preservación digital destacan: PADICAT (Patrimoni Digital de Catalunya) y COFRE (Conservem per al Futur Recursos Electrònics) que, entre otros, también preserva documentos de depósito legal de origen digital y sirve de repositorio para otras instituciones catalanas.

En relación a la colaboración académica, la Biblioteca ofrece visitas concertadas y clases prácticas con documentos patrimoniales, y mantiene diversos convenios de colaboración con instituciones académicas¹².

También debe anotarse una reciente colaboración con el Centre Robert Gerhard (C_RG) que ha facilitado la digitalización de buena parte del fondo musical de la Catedral de Barcelona¹³.

La participación en proyectos cooperativos internacionales¹⁴ como Europea, en el que la Biblioteca colabora desde el principio proveyendo contenidos propios y facilitando la incorporación de otras instituciones catalanas, o la presencia en las redes sociales como Pinterest, Facebook o Twitter, así como la accesibilidad a los inventarios desde el mismo Google, ha aumentado de forma sustancial la visibilidad de los fondos patrimoniales.

Wikipedia, la gran enciclopedia de contenido libre, es otro escaparate a tener en cuenta. Un equipo de trabajo de la propia Biblioteca, que cuenta con unos 34 editores voluntarios, colabora periódicamente ampliando contenidos y referenciando enlaces en las versiones catalana, castellana e inglesa.

El potencial humano, tanto el interno de la Biblioteca como el externo, es fundamental. La cooperación se ha convertido en una herramienta que contribuye enormemente a paliar la falta de recursos. El proyecto "Transcriu-me"¹⁵, basado en el *crowdsourcing*, es un buen ejemplo. A partir de esta experiencia se ha planteado la posibilidad de transcribir también partituras de época barroca.

11 Algunos de los proyectos más destacados están recogidos en la web de la Biblioteca <<http://www.bnc.cat/esl/Conocenos/Cooperacion-y-proyectos>> (22 de septiembre de 2014).

12 Entre los proyectos llevados a cabo destacan las colaboraciones con la Universidad Autònoma de Barcelona (UAB), el CSIC y la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC), que han potenciado el estudio y la descripción del fondo musical de la Catedral de Barcelona, el epistolario de Felip Pedrell, el fondo de Higiní Anglès, las fuentes litúrgicas antes de Trento y la identificación de manuscritos musicales del fondo retrospectivo.

13 <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/landingpage/collection/musicatedra>> (22 de septiembre de 2014).

14 <<http://www.bnc.cat/esl/Conocenos/Cooperacion-y-proyectos>> (22 de septiembre de 2014).

15 <<http://transcriu.bnc.cat/>> (22 de septiembre de 2014)

6. LOS TIEMPOS ESTÁN CAMBIANDO

En los últimos años han surgido nuevos escenarios y diversos planteamientos que requieren cierta atención y enfoques normalizados.

Red de salvaguarda

El paisaje de la salvaguarda del patrimonio musical está constituido por un conjunto heterogéneo de agentes: bibliotecas, archivos, museos, fundaciones, particulares... Todos ellos son necesarios y contribuyen con su aportación a enriquecer el ámbito patrimonial. Lo cierto es que se han intensificado las relaciones entre los distintos agentes para consensuar procedimientos y mejorar el desarrollo de los fondos y colecciones. También es de gran valor la red de contactos y relaciones establecidas, así como las recomendaciones y desideratas de los propios usuarios, interesantes de por sí ya que conocen tanto los fondos como sus carencias.

Depósito Legal

La nueva ley no obliga a entregar reimpresiones. Esta práctica puede provocar una pérdida de obras válidas y únicas porque, en el campo musical, es probable que la primera edición lleve errores de imprenta o ejecución que, posteriormente, con una primera interpretación de la obra, el compositor modifica. Las bibliotecas patrimoniales deberían intentar no renunciar a estas ediciones.

Duplicados

A partir de la catalogación externalizada de fondos retrospectivos y la descripción de los fondos personales, han aparecido numerosos duplicados, especialmente colecciones de revistas, programas y repertorios de estudio. Es difícil desestimar los documentos porque la mayoría incluyen anotaciones manuscritas. En principio, se debería acordar en el convenio de donación la posibilidad de derivar los duplicados a otras instituciones u organizaciones sin afán de lucro.

Preservación y conservación

Actualmente, el Taller de Restauración comparte su imprescindible tarea con la Unidad de Digitalización. Es habitual que ambos servicios consensuen si primeramente se lleva a cabo la digitalización (en caso de manuscritos perforados, etc.) o la restauración (folios enganchados, etc.).

Patrimonio o no patrimonio

El fetichismo patrimonial ha perdido valor en la actualidad. La proliferación de dedicatorias manuscritas por encargo, la publicación de patrimonio en soportes informáticos o la difusión de reproducciones de originales en la red puede alterar la valoración de los documentos. Es necesario replantear qué se considera patrimonio (e-mails, fotocopias, etc.).

Patrimonio musical o no patrimonio musical

Los compositores e intérpretes de música clásica y contemporánea catalanes han demostrado su confianza en la Biblioteca. Si la British Library puede conservar materiales del grupo The Beatles, y se pueden consultar documentos de George Gershwin o Duke Ellington en la Library of Congress, la Biblioteca de Catalunya no debe renunciar a custodiar fondos de autores e intérpretes de música popular y folclórica. Se debe garantizar la preservación y la difusión de las distintas manifestaciones y expresiones musicales de todas las épocas y géneros, acotando y buscando cierto equilibrio.

Printed music or not printed music

“Música impresa” equivale a un formato y diversas tipologías... Es evidente que las antiguas nociones de formato y tipología han sido superadas. Los músicos prácticos reclaman más contenido y menos forma, menos centímetros y más plantilla, duración e íncipit, aunque no esté en la portada ni en las sucesivas fuentes. La “música manuscrita” permite más libertad de maniobra y está más valorada en general, aunque, curiosamente muchos compositores valoran más la música impresa; quizás porque consideran la manuscrita como un borrador y la impresa la versión autorizada y validada, o simplemente porque el documento editado es preferido por intérpretes y programadores. Cabe atender a todas las peculiaridades.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Es incuestionable que los inicios musicológicos de la Sección de Música estimularon una serie de actuaciones respecto al patrimonio musical que la han llevado a ser un centro de referencia musical y musicológico a nivel internacional. También lo es que, en los últimos años, la vertiente más musicológica de la Sección –a cuyo estudio se han dedicado las instituciones académicas– se ha visto reducida, y ha dado paso a un trabajo de fondo más relacionado con la descripción, accesibilidad y difusión del conjunto de la documentación patrimonial. Ambas aportaciones complementan y enriquecen el tratamiento de la documentación patrimonial.

La entrada masiva de fondos personales ha comportado variedad, riqueza, contemporaneidad y especialización, un conjunto que conforma una de las particularidades más relevantes de la Biblioteca de Catalunya, y que enriquece y beneficia a los usuarios en su búsqueda documental.

Es muy significativo que en los últimos años hayan ingresado fondos de personalidades catalanas que se encontraban fuera de Cataluña como -Gonçal Tintorer, Montserrat Campmany, Josep Valls i Royo o Ramon Codina i Bonet-, y es una muestra más de la confianza que despierta la institución. Esta voluntad debe agradecerse profundamente por dos razones: por permitir recuperar patrimonio musical y por la apuesta que supone dar acceso a los investigadores y a la sociedad en general a obras con frecuencia difícilmente disponibles.

El intelectual Raymond Williams (1921-1988) dijo que la cultura es algo ordinario, se produce de forma cotidiana aunque compleja, nos permite reflexionar acerca de las experiencias acumuladas y, por lo tanto, está

en constante transformación y conflicto. La cultura no es sólo aquello que producimos o consumimos sino también aquello que nos constituye.

Uno de nuestros retos es el de poder identificar “la cultura” para concentrar los esfuerzos en la dirección correcta y preservarla sin olvidar ningún aspecto del patrimonio cultural en general, y del patrimonio musical en el caso que nos incumbe.

Debemos seguir trabajando en la identificación y compleción de nuestro patrimonio escrito, sonoro, audiovisual e iconográfico para abarcar el patrimonio musical en su globalidad, el “PM” en mayúsculas; minimizar costes, tiempo y espacio; ofrecer correctas y rápidas respuestas; darle visibilidad y ayudar a situarlo en el lugar que se merece. Como decía Anglès, poco se puede decir si no se conoce. Cabe evaluar con profundidad cualquier documento, sea original, copia o reproducción, con anotaciones manuscritas y dedicatorias autógrafas o sin ellas, de ámbito local o universal, en definitiva, tratar el “Patrimonio Musical” o sencillamente desestimar el “no Patrimonio Musical”, ésta es la cuestión.

8. BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca de Catalunya (2014). <<http://www.bnc.cat>> (22 de septiembre de 2014).

Butlletí de la Biblioteca de Catalunya (1914, gener-abril). any 1, núm. 1, 13.

<http://www.bnc.cat/digital/arca/titols/butlleti_biblioteca_catalunya.html> (22 de septiembre de 2014).

Crespi, J. (1994). “El Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)”, *Anuario musical*, 49, 6-9.

-- (1995). “El patrimoni musical a Catalunya”, *Ítem*, 17, 74-82.

-- (2001). “Els arxius musicals de la Biblioteca de Catalunya”. En: *En torno al patrimonio musical en Catalunya: [archivos familiares]*. (pp. 29-56). Trujillo: Ediciones de La Coria, Fundación Xavier de Salas.

Escobedo, J. (2006). “Los caminos de la memoria. Archivos personales”. En: *Seminario de archivos personales: (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)* (pp. 55-57). Madrid: Biblioteca Nacional.

Fontanals, R.; Losantos, M. (2007). *Biblioteca de Catalunya. 100 anys. 1907-2007*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Gudayol, A. (2006). “Los archivos personales en una biblioteca patrimonial de ámbito territorial: la Biblioteca de Catalunya”. En: *Seminario de archivos personales: (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)* (pp. 55-57). Madrid: Biblioteca Nacional.

Montalt, M. R. (2012). “Cent anys de patrimoni musical a la Biblioteca de Catalunya, 1908-2008”. En: *Segon Congrés Internacional de Música a Catalunya (Barcelona 8, 9 i 10 de maig de 2008): llibre d'actes*. (pp. 626-631). Barcelona: Consell Català de la Música.

Pedrell, F. (1908-1909). *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació.

VVAA. (2010). "La Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya" (2010), *Boletín DM*, 14, 39-49.

Arreglo de piezas: gestión del patrimonio musical de la corte en la Real Biblioteca

María Luisa E. López-Vidriero Abelló

Directora de la Real Biblioteca

Resumen: Descripción del tratamiento de las diferentes informaciones contenidas en los documentos musicales depositados en las colecciones de Real Biblioteca de Madrid, en especial del programa “Música inédita”, y del establecimiento de relaciones entre las diferentes bases de datos que los describen desde puntos de vista diversos. La institución prioriza el tratamiento de los materiales únicos que alberga, vinculando su contenido con la historia de la pieza desde el momento de su incorporación a las colecciones reales; como ejemplo, se aborda el caso del “Cancionero musical de Palacio”.

Palabras clave: Patrimonio Nacional - Colecciones reales - Archivos musicales - Catalogación - Cancionero musical de Palacio (ms II/1335) - Real Biblioteca (Madrid).

El surgimiento de las posibilidades de acceso electrónico y digital a las colecciones alumbró una forma completamente nueva de comprender las fuentes históricas que conservamos como depósito privilegiado de la memoria.

Acceder electrónicamente a los catálogos es habitual; nos resulta hoy familiar consultar, localizar y acceder a una obra en cualquier momento gracias a medios técnicos cada vez más sofisticados y versátiles.

La implantación de lo que en el presente se ha convertido en una práctica cotidiana nos ha llevado a plantearnos, como centro de investigación y de conservación de memoria patrimonial, los límites informativos de lo que se obtiene a través de los catálogos y las bibliotecas digitales y a considerar su insuficiencia. Pensamos que satisfacer el consumo informativo no es ni la prioridad ni el objetivo de un centro de investigación y que su finalidad y, por lo tanto sus esfuerzos, deben dirigirse a facilitar la comprensión y a hacer ver las particularidades de las distintas obras que constituyen su fondo como parte de una colección real única que, junto a las demás, forman la historia cultural española. Restituir la identidad cultural de las piezas

a través del estudio de sus procedencias, de sus marcas de uso, de sus encuadernaciones y de su relación con otro tipo de colecciones patrimoniales nos lleva como Real Biblioteca a proyectar acciones dirigidas a la integración de los datos y, en el futuro, a la vinculación de los documentos a través del uso tecnológico de la web semántica. En la intervención, se mostrará la tecnología del *Linked data* a partir de cuatro piezas de distinta naturaleza, descritas en sus correspondientes bases de datos: bibliográfica, encuadernación y exlibris (IBIS), objeto artístico (GOYA), fotografía (FODI), documental (CLIO), y, el propio objeto digital, archivo musical.

Arreglo de piezas –tomando un préstamo de la terminología musical– expresa el trabajo que consideramos que debemos abordar y que, como en música, sobrepasa la mera transcripción de datos que de modo más o menos extenso describe bibliográficamente una obra. Superada esa etapa inicial, que abordamos a partir de 1991 con la catalogación exhaustiva, la informatización y puesta en red del catálogo de la Real Biblioteca y el de los monasterios reales (Encarnación, Descalzas, Huelgas) y que complementamos poco después con la digitalización, la siguiente fase nos ha llevado, como en música, a abordar la paráfrasis y la recreación, a reorganizar los materiales que a ese nivel descriptivo hemos trabajado de forma exhaustiva para aportar ahora nuevos elementos originales informativos. Ya no se trata de alimentar mediante descripciones e imágenes la decimonónica idea de que una biblioteca, por real que sea, es un depósito de tesoros, rarezas y obras valiosísimas sino de hacer comprender que lo singular y lo valioso de sus piezas reside en su historia diferenciada y exclusiva; su interconexión con el resto de las colecciones mediante la utilización de un lenguaje propio, el lenguaje de corte, en el que debemos avanzar.

La diversidad y el número de fuentes desconexas –las bases de datos locales del Archivo General de Palacio (CLIO), de colecciones artísticas y de artes decorativas (GOYA), de fotografía histórica (FODI)– son evidentemente un obstáculo mayor para un proyecto de Web semántica que el organismo tendrá que encarar. Con los medios actuales, la Real Biblioteca ha hecho un avance con la puesta a punto del micrositio *Álbum de Dibujos de Fernando VII* que nos ha permitido vincular piezas procedentes de colecciones diversas: gráficas (dibujos de la Real Biblioteca), pictóricas, escultóricas y del Archivo General de Palacio. Cada uno de los dibujos es simultáneamente su descripción, su imagen que, al ligarse ahora con el objeto artístico para el que fue creada pasa a ser un documento real y su autor, si se trata de un artista al servicio de la corona, se restituye en el contexto del *cursum cortesanum* a través de los testimonios de archivo. La pieza en sí –encuadernación, exlibris, historia– es, lógicamente, un elemento vinculado con las bases de datos especializadas de la Real Biblioteca.

Este problema –diversidad y número de fuentes– fue el que primero encaramos en la Real Biblioteca. Plantearlo y resolverlo era una labor imprescindible para abordar lo que debía ser nuestro objetivo.

La prioridad del trabajo se centró en los materiales únicos, los que diferenciaban e individualizaban la colección –manuscritos, impresos raros, dibujos, encuadernaciones– y en los datos que identificaban la historia de la pieza, y por lo tanto de la colección, y la constituían en un ejemplar único –marcas de propiedad y encuadernación–. Simultáneamente se emprendió la catalogación del archivo interno como fuente excepcional y básica para reconstruir la historia de la Real Biblioteca y determinar el sentido que el ingreso de una pieza determinada o de un fondo concreto pudo haber tenido en un momento de su larga vida.

En lo relativo a la colección de música, el primer trabajo de catalogación se hizo a través de un proyecto con la Fundación Caja Madrid en 2002. 'Música inédita' tuvo como objetivo la descripción automatizada del fondo musical manuscrito de Patrimonio Nacional: Real Biblioteca, Descalzas Reales, La Encarnación, Santa Clara de Tordesillas y Las Huelgas. Un total de nueve mil piezas para música vocal, coral, organística, para tecla e instrumental en sus vertientes profana y religiosa que, durante más de tres años, fueron investigadas, descritas, ordenadas y digitalizadas. Como catálogo de material especializado, consideramos que era obligatorio abordarlo con un equipo de expertos en los dos aspectos implicados, musical y bibliográfico. La Fundación Caja Madrid, con Pilar Tomás, se responsabilizó del equipo de musicólogos y de los asesores musicológicos. Nombres de todos conocidos y reconocidos como autoridades en las diversas especialidades se dieron cita en el Comité de Asesores Técnicos y en la Comisión Científica del Proyecto. Cito sólo a quien nos dejó, Joana Crespi, Directora del Servicio de Música de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, un motor precioso de este proyecto y una amiga que siempre me falta. Las normas internacionales elaboradas por el RISM, el estándar MARC, eran básicos puntos de partida. Entre las novedades de 'Música inédita' estuvo la inclusión del *incipit* musical textual y su representación en imagen mediante la utilización del programa *Finale*. En aquel momento, nuestro trabajo se anticipó en Europa al catálogo de música de la Bibliothèque Nationale de France.

Con ser 'Música inédita' un proyecto bibliográfico importante y pionero y, además, un laboratorio de trabajo para comprobar el funcionamiento de equipos mixtos de expertos –experiencia que en la Real Biblioteca proseguiríamos con la colección de dibujos y grabados– su alcance hubiese quedado muy mermado si no hubiese sido planteado dentro de un programa más amplio. Contextualizar los manuscritos musicales en la colección de la Real Biblioteca.

Tres estudios a ese nivel plasmados, además, en las bases de datos especializadas de la Real Biblioteca fueron imprescindibles; las precedencias, las encuadernaciones y la colección del conde de Gondomar «Ex bibliotheca Gondomariensi».

El ejemplo más conspicuo de lo que exponemos es, sin duda, el *Cancionero musical de Palacio*, el manuscrito de la Real Biblioteca ii/1335. Dos trabajos de investigación internos, el bibliográfico de Pablo Andrés Escapa y el que llevé a cabo sobre encuadernación emblemática de Alfonso XIII, han sido cruciales para comprender la trayectoria y la trascendencia de su sentido como pieza excepcional dentro de la historia del coleccionismo nobiliario y real español.

Asenjo Barbieri, primer editor del código (1890), es el responsable del título con el que se conoce una de las más importantes fuentes de la música profana española de los siglos XV y XVI. Villaamil le había comentado en 1870 la existencia de un código en la entonces llamada Biblioteca de Palacio lleno de música antigua española. En sus memorias, Barbieri describe un asombro que le hacía ya intuir al pie de la estantería que «ahí debe haber música de Juan del Encina». El manuscrito fue aún más generoso y al nombre de Encina se sumaron muchos más.

El bibliotecario de Isabel II, calígrafo consumado y minucioso bibliógrafo, Manuel Carnicero Weber, lo había descrito con toda precisión respetando su falta de título: «Ms. Libro de Cantos, que contiene letrillas, romances y villancicos antiguos, puestos en música. Letra del siglo 16. 1 vol., 4º, pta. Por fuera dice: Libro de Cantos. S. 2, est. I, p. 5».

Esta descripción incluida en *el Índice de los códices y mss. de la Biblioteca particular de S. M. la reina N^a. S^a. Isabel 2^a*, es la primera que se hace de este códice cuando ya llevaba formando parte de la colección real sesenta años. El cancionero había ingresado en palacio, en la colección real de Carlos IV, en 1806. La respetuosa y profesional descripción de Carnicero Weber es la que ha permitido vincularlo con una librería altomoderna extraordinaria, la del primer conde de Gondomar que, junto con su correspondencia fue adquirida por este rey como codiciable fondo patrimonial y bibliófilo y desde entonces forma parte de la Real Biblioteca. En el inventario de la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña de 1623, cuando estaba en la conocida como «Casa del Sol» de Valladolid, una entrada con una escueta mención de «libro de cantos», era la clave que permitía identificarlo con el *Índice* de Carnicero Weber. Todo radicaba en entender cuál había sido el proceso de reencuadernación que el códice, como el resto de manuscritos de la librería del conde de Gondomar, había seguido al pasar a formar parte de la colección del rey perdiendo, en ese momento, su anterior vestidura. La investigación sobre este proceso iluminaba ahora estos datos y permitía leerlos sin titubeos. El códice había sido reencuadernado en el Taller del Juego de Pelota, entre 1806-1808; los encuadernadores respetaban en la nueva encuadernación de taller –en pasta, lomera cuajada y cifra del rey– el tejuelo de título que traían los manuscritos en sus encuadernaciones originales, en este caso *Libro de cantos* que es el que figuraba en el catálogo de 1623 de Gondomar y en el de mediados del siglo XIX de Carnicero Weber. Como tal «Libro de cantos» que mostraba la encuadernación lo tuvo en sus manos y lo estudio Asenjo Barbieri, pero él decidió, a raíz de su trabajo de identificación musical precisa, darle una nueva apelación que, a partir de ese momento, pasaría a ser su seña de identidad, *Cancionero musical de palacio*. Es en una segunda etapa de reencuadernación real, la emprendida durante el reinado de Alfonso XIII, cuando se planteó la necesidad de hacer de la Real Biblioteca un aparato simbólico y de representación de la monarquía constitucional. En ese momento, el Bibliotecario Mayor, el conde de las Navas, junto con el grupo intelectual que puso en marcha este movimiento, seleccionó, dentro de la colección bibliográfica, aquellas piezas que por su valor emblemático eran idóneas para encarnar los valores que ejemplificaba el rey. Esta identificación se señaló plásticamente y los manuscritos e impresos raros que se consideraron de valor para sustanciar esa nueva identidad nacional representada por la monarquía, se encuadernaron de una forma igualmente metafórica. La piel de cerdo, los hierros secos, la decoración gótica y desnuda, la cifra de Alfonso XIII al pie de una lomera sobria y sin concesiones. El lujo siempre se reservó para el interior y así las contratapas acogieron sedas, canutones, y hierros identificativos de mayor envergadura. Por supuesto, el «Libro de cantos» que ya llevaba veinte años respetándose como *Cancionero musical*, fue parte del tesoro del conde de las Navas y, como tal, pasó por el taller de Justo Luna para vestirse de piel de cerdo y lucir en el lomo el título que le diera Asenjo Barbieri.

El fondo de manuscritos poéticos de don Diego Sarmiento de Acuña era considerable y desde la primera lista de fondos de su librería que conservamos, un inventario datable hacia 1599, figuran poemas de Hernán Pérez de Guzmán y de Íñigo López de Mendoza, de Diego de Mendoza y de fray Luis de León. En el inventario de 1623, se añadirán muchos más: Juan de Tovar, Bartolomé Cairasco de Figueroa, Lope de Salinas, Luis de Góngora y hasta ocho volúmenes de comedias de Lope de Vega, que en ese catálogo se recogen como «Poesías de diferentes autores», «Poesías diferentes» o «Poesías varias». Volviendo al *Cancionero musical*, el título que los bibliotecarios del conde de Gondomar le dieron al códice, «Libro de cantos», parece señalar

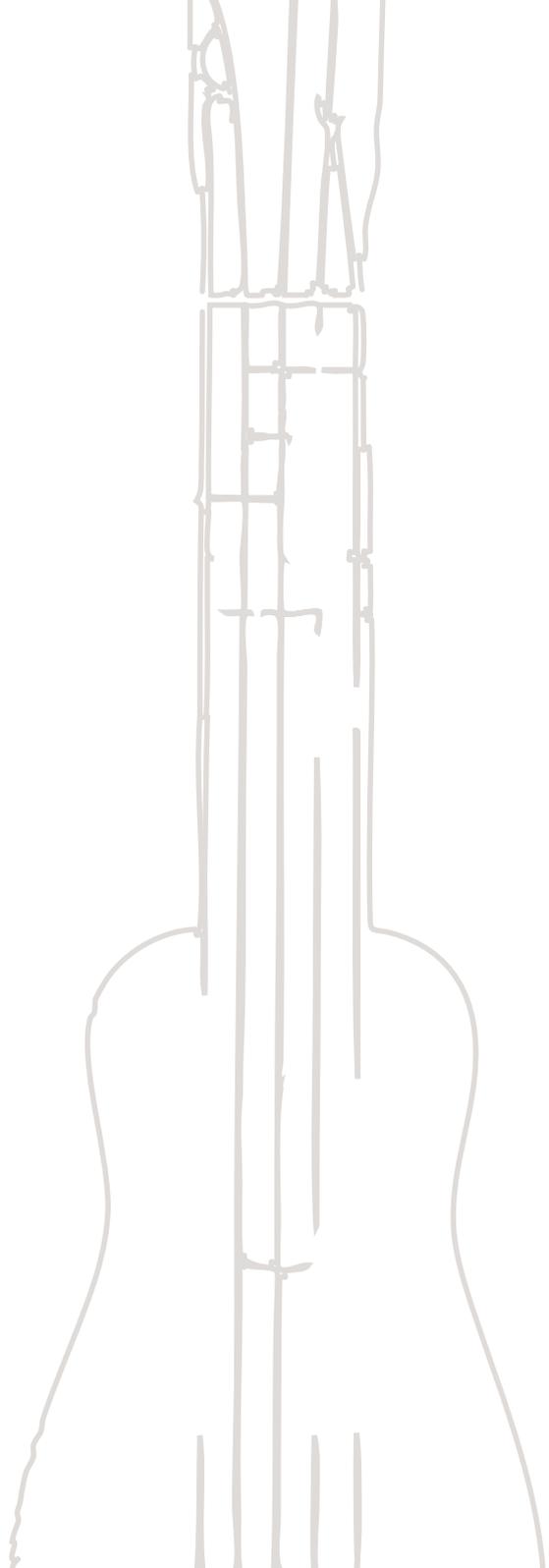
que también para ellos la pieza era una recopilación singular y diferente a las que ellos habían ido titulando con un genérico *Poesías*.

De dónde surgió en 1623 ese título lo revela el cuarto folio del *Cancionero musical* que, en aquel momento, antes de reordenarse el códice, era el primero. El códice en la biblioteca del conde de Gondomar estaba mal ordenado y se abría por un índice de versos a la altura de la letra «G» (el actual fol. 4r). El bibliotecario del conde, al encontrarse ante un manuscrito poético en el que pentagramas y notaciones musicales eran profusos, lo registró con ese rasgo que lo identificaba inequívocamente frente a otros cancioneros carentes de notación musical y escribió «Libro de cantos» en esa primera hoja. De ahí, pasó al tejuelo de título de la encuadernación en el Taller del Juego de Pelota.

Carnicero Weber describió con precisión la encuadernación serial que Amat y Pont y Ramírez de Alamanzón idearon para homologar en la colección del rey los grandes ingresos de fondos de esos años (la librería de la Casa del Sol y las de los Colegios Mayores de Salamanca, Alcalá de Henares y Valladolid). Santiago Martín había sido el encargado de ejecutarla en el Juego de Pelota: «el manuscrito está encuadernado en pasta moderna española, con hierros dorados y con tejuelo que dice libro de cantos».

Asenjo Barbieri anotó en 1890 «el encuadernador barajó las primeras hojas del índice, cosiendo las que debieran ocupar el primero y segundo lugar en el séptimo y octavo», pero si bien es verdad que el códice estaba desordenado, el error no era culpa del encuadernador real. Santiago Martín mantuvo el orden del códice tal como le había llegado desde los tiempos de Gondomar. La reordenación de los folios del índice que ahora presenta el *Cancionero musical* no se produjo hasta entrado el siglo XX, durante el proceso de reencuadernación emblemática para Alfonso XIII. Se siguió entonces el estudio de la edición de Barbieri (1890) y los trabajos de Menéndez Pidal con el fondo de manuscritos poéticos de Gondomar (1906). Se corrigió también entonces el trastorno de las primeras hojas. No escapó a la sólida formación bibliográfica del conde de las Navas la necesidad de restituir el orden de cuadernos.

Las piezas estaban todas, pero si no se hubiesen puesto en un nuevo orden, para acomodarlas a un nuevo estilo, habríamos perdido lo que, más allá de su contenido, hace único un ejemplar, su historia material en la que se contienen su trayectoria, su uso, su percepción y, por lo tanto, su sentido.



ARCHIVOS

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

El patrimonio musical de la Iglesia: la gestión de sus fondos archivísticos

Pedro José Gómez González

Archivo Catedral de Salamanca

Resumen: Los fondos archivísticos de música sacra serán el objeto del presente trabajo. En él se da un repaso a su origen, formación, organización y gestión a lo largo de su dilatada historia, así como al vertiginoso ritmo en el tratamiento de la documentación eclesiástica que se ha producido en las últimas décadas.

Del mismo modo se ofrece una visión del panorama actual en cuanto a la preocupación de la Iglesia por mejorar la gestión de este material, y se dan ciertas pistas sobre las posibilidades de desarrollo futuro en este campo.

Palabras clave: Archivos eclesiásticos - Archivos musicales - Gestión documental - Patrimonio musical.

1. INTRODUCCIÓN¹

Fruto de su actividad cultural, la Iglesia en España ha acumulado una ingente cantidad de fondos musicales, por lo que este patrimonio representa una altísima proporción en relación al total de la documentación musical a nivel nacional. Ha sido fundamental la continuidad de las instituciones eclesiásticas en el tiempo y una exquisita sensibilidad de cara a su valoración, que en consecuencia han posibilitado un extraordinario cuidado en conservarlo, a pesar de los avatares de la historia, la pérdida de vigencia de los textos, las modas o los gustos de cada momento.

¹ Este trabajo ha recibido el inestimable apoyo de Francisco Juan Martínez Rojas y José Ángel Garro, presidente y tesorero de la AAIE respectivamente, Matías Vicario, Magín Arroyas y Josefa Montero.

Para la elaboración del presente trabajo nos hemos centrado en el ámbito nacional de los fondos eclesiásticos. Aunque tendremos en cuenta todas las cronologías, incidiremos más en el patrimonio del Antiguo Régimen, dado que cuantitativa y cualitativamente es más representativo que el de la Edad Contemporánea. Del mismo modo focalizaremos nuestra atención en los fondos estrictamente musicales sobre el resto de documentos generados por instituciones de tipo musical, también denominados perimusicales como clasifica Montero (2008, 106); pues, aunque son de gran interés otros tipos de materiales para estudios de esta materia (actas, libros de fábrica, expedientes de provisión...), podría resultar una laboriosa tarea que ciertamente no tendría cabida en el presente trabajo. A su vez, de forma general, utilizaremos de modelo el patrimonio de nuestras catedrales, considerando que otras entidades eclesísticas de menor actividad musical se gestionan tomando como modelo el de las primeras iglesias. En este aspecto tendremos en cuenta a colegiadas, monasterios y conventos, parroquias, cofradías, seminarios, archivos personales...; pero también otras partidas de centros custodios no productores que albergan documentación musical eclesiástica (Archivo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional, Biblioteca de Cataluña, etc.). Las seos serán históricamente los principales centros religiosos de formación, composición e interpretación musical, y marcarán las directrices que se observarán en el resto de entes eclesiásticos en este campo².

Dicho patrimonio, aunque en principio impregnado de un carácter archivístico, dado que se generó en el desarrollo de las actividades litúrgicas de las iglesias que lo crearon, es susceptible de ser considerado como material de bibliotecas, centros de documentación, fonotecas...; pues las características de las obras musicales se acercan manifiestamente al coleccionismo en el entorno subjetivo del gusto por unas determinadas formas musicales.

Como ya se ha adelantado, la función esencial y primaria de la actividad musical en este caso, y por ende del patrimonio musical, es la de dar solemnidad al culto en cada iglesia. Sobre este aspecto los principales ritos serán: la misa y el oficio divino, que tendrán una representación musical importante. Después de haberse perdido este valor originario, o no, podrá subsistir uno secundario de naturaleza histórico musicológica (estudio y/o interpretación), como señala López-Calo (2008a, 313). Desde el punto de vista de su organización este tipo de fondos se mostrarán dependientes de los órganos responsables de las funciones del culto.

La producción de documentos litúrgicos musicales y su acumulación en los archivos que a este tenor se van creando, históricamente, está tremendamente influida por el canto gregoriano en sus inicios, que se mueven entre la normalización en el orbe de la Iglesia cristiana y el regionalismo; pero sobre todo por el surgimiento en el Renacimiento de la música polifónica y el desarrollo de las capillas musicales (en cortes, catedrales...) (Bagüés, 2008, 30).

2 Dada la vocación necesariamente breve de este trabajo, para su elaboración se han tenido en cuenta principalmente trabajos generalistas como: Bagüés (2008); López-Calo (2008a) y Gómez (2008), que se encuentran en nuestra edición: *El archivo de los sonidos...*

Quedará corroborado que cada archivo es único y particular, en especial en el caso que ahora nos atañe ya que la idiosincrasia de cada catedral, monasterio, parroquia, etc., en sus elementos litúrgicos, situación... o morfología de sus capillas, irá definiendo su propio repertorio musical (Bagüés, 2008, 34 y ss.).

2. LA ORGANIZACIÓN DE LOS ARCHIVOS ECLESIASTICOS A LO LARGO DE LA HISTORIA

Durante el Medievo la documentación musical de nuestras iglesias, materializada sólo en formato librario, solía guardarse en las bibliotecas o en el tesoro de las mismas, en arcas, bancos, alacenas, armarios, etc. Eran grandes volúmenes dedicados al canto gregoriano que instalados en mobiliario apropiado a su tamaño, estarían listos para ser llevados a las estancias del culto. Durante el Renacimiento, con los mismos formatos se irá consolidando la idea de ir reuniendo los fondos musicales (ahora ya también la polifonía) en estancias próximas al coro (capillas, antesalas...). Entre los siglos XVI y XVII, coincidiendo con el surgimiento y desarrollo de las capillas de música, podremos afirmar que queda definitivamente acuñado el concepto de archivo de música, máxime cuando ya el formato de muchas obras comienza a presentarse en papeles sueltos y pliegos, y claramente separados del resto de documentos de la institución (Gómez, 2008, 135 y ss.).

Tomando como patrón las catedrales, concretaremos un poco más sobre la localización y custodia de obras litúrgico-musicales desde esta época en adelante. Habría un primer archivo de volúmenes de canto llano custodiado en las proximidades del coro por el sochantre y los salmistas. Por otro lado se encontrarían los fondos polifónicos cuya responsabilidad correría a cargo del maestro de capilla³, los cuales se conformarían en dos depósitos diferenciados, como apunta López-Calo (2004, 78); uno de obras en desuso más apartado (en capillas, sacristías, casa de niños de coro, espacios de ensayo...) denominado histórico, y otro corriente para aquellas de utilización frecuente (Gómez, 2008, 135).

Todo cambiará cuando avanzado el siglo XX, influenciadas por el fomento de la investigación musicológica, las catedrales irán reuniendo la documentación musical histórica, que pudiera estar dispersa por diversas dependencias de los templos, para ir integrando en el archivo de la catedral. También a finales de siglo, especialmente en la mitad septentrional de España, se da el fenómeno de la concentración en archivos diocesanos de un importante número de archivos parroquiales o monásticos que contaban con fondos musicales. Aún así, el convulso siglo XIX supuso un importante fenómeno de desnaturalización. El traslado a centros estatales o la pérdida de documentación musical eclesiástica por las guerras y los acontecimientos político-sociales (francesada, desamortizaciones, expolio de 1869...) pudo ser la causa de ésta.

Como apunta Bagüés (2008, 35 y ss.), la procedencia de las obras no sólo se debe a la génesis de los agentes musicales de cada seo (composiciones de los maestros de capilla por obligación estatutaria o contractual),

3 Esta competencia era frecuente que estuviera normalizada estatutariamente, por la que ante su toma de posesión debían firmar un inventario de obras existentes de las que se responsabilizaban.

sino que también se ha recopilado música proveniente de intercambios con otros maestros de capilla, donaciones o legados de músicos relacionados con la institución, compras, envíos realizados por músicos que editaban, o encargos de copias de obras renombradas de otras catedrales e instituciones para su interpretación y/o aprovechamiento. Pero es cierto que esa primera y principal naturaleza de las obras era la que otorgaba los rasgos específicos para ir configurando un repertorio propio y particular de cada catedral –festividades, géneros, lenguas, etc. –.

En lo que se refiere a la organización original de nuestros archivos musicales, aunque nos han llegado pocos ejemplos, podemos afirmar que solía coincidir con su instalación en alacenas o estantes, al estilo de un catálogo topográfico. En términos generales se ajustarían a criterios muy simples y prácticos como son los tipos de géneros y tiempos litúrgicos, festividades, etc. Podemos concretar algunos de los sistemas más usados: distinguiendo polifonía de monodía; según su uso al servicio de la liturgia (latín) o la paraliturgia (normalmente en castellano); música religiosa respecto de la profana; vocal o instrumental (Ezquerro, 2008, 464); distinguiendo las estancias donde se depositaban (capillas, coro...); etc. Más modernamente se fueron incluyendo divisiones secundarias internas con los nombres de los autores.

Si nos detenemos en los fondos de música sacra de archivos no religiosos (capillas reales, casas nobiliarias...) las pautas no variaban en un principio; los géneros litúrgicos y musicales serán también el patrón de clasificación.

Durante el Antiguo Régimen los centros eclesiásticos fueron los principales focos musicales y los únicos lugares donde se podía seguir una enseñanza reglada de la música. Con la llegada del siglo XIX, se crearán conservatorios, academias y escuelas de música, donde se centrará buena parte de la vida musical, y donde ganarán protagonismo los autores.

La conservación de obras musicales ha mostrado ciertas dificultades por diversas causas: pérdida de obras por falta de vigencia, cambio de repertorio, evolución de gustos o estética, deterioro del material rescriptorio fruto de su mala calidad, traslados y reubicaciones, desastres (incendios, inundaciones, guerras y saqueos...) o dispersiones en situaciones políticas o sociales convulsas como apunta Bagüés (2008, 43).

3. LA GESTIÓN ACTUAL DE LOS FONDOS ECLESIÁSTICOS

Los archivos eclesiásticos, y sus fondos musicales no son una excepción, han estado a disposición exclusiva del personal propio de cada iglesia. Además, estaban pensados solamente para el servicio de la institución productora. Sólo a partir de mediados del siglo XX se podrá apreciar una apertura real de las obras musicales catedralicias al investigador⁴ (Rubio, 1999, 177 y ss.).

4 Debemos advertir que aunque se produce un importante paso en el acceso a los archivos eclesiásticos con la apertura del Archivo Secreto Vaticano dispuesta por León XIII en 1880, el proceso será lento en términos generales, pero especialmente para los fondos musicales que debían concentrarse en el archivo general de cada iglesia, desde su previa dispersión por las estancias de los templos.

Desde estos momentos, los cabildos de las catedrales comenzarán tímidamente a abrir sus archivos (tanto generales como musicales) en beneficio de la investigación y la cultura. Pero para poner a disposición de los usuarios la documentación, será necesario que ésta sea organizada y descrita; proceso que se irá desarrollando correlativamente. Con el tiempo, el esfuerzo de las catedrales (que pondrán a disposición de los investigadores mejores medios y mayor horario) se materializará en la realización de catálogos y documentarios de prácticamente todas las catedrales, y muchos de monasterios, colegiatas e iglesias⁵.

López-Calo, musicólogo y el mayor exponente de la catalogación de música sacra nacional, será uno de los pioneros en estas labores a partir de 1953. A sus espaldas tendrá la descripción de los fondos musicales de más de una decena de catedrales y otras instituciones eclesíásticas.

Si antes la lógica inclinaba a tener una organización basada en los géneros litúrgicos para su utilización en determinados actos del culto, ahora muy frecuentemente esta clasificación se modifica para aplicarle un orden alfabético por autor (a veces especificando en grupos por: maestros de capilla, músicos de la catedral, compositores españoles, extranjeros y anónimos), atendiendo más a las demandas de la investigación. En realidad los trabajos se ceñían estrictamente a la catalogación, careciendo prácticamente de tareas clasificatorias de los fondos (López-Calo, 2008b, 34).

Como ya adelantamos, los archivos eclesíásticos con el tiempo irán disponiendo de más medios y personal para su gestión, lo cual beneficia su capacidad a la hora de acometer trabajos de organización. Se irá pasando de procedimientos personalistas a técnicas con un mayor grado de profesionalización. La mejora en tareas y resultados ha sido progresiva durante estas últimas décadas. Además, la utilización de procedimientos archivísticos, nuevas tecnologías, la formación de equipos de trabajo multidisciplinares (de archiveros, musicólogos, informáticos...) y aprovisionamiento de estándares ha aportado una ostensible mayor calidad a los trabajos de organización e instrumentos de descripción resultantes. En este sentido se pasó de utilizar como base ciertas normas propias a otras internacionales musicológicas como RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) Serie A/II. Pero también normas de corte bibliotecario o archivístico. Este es el caso del Archivo Catedral de Salamanca que en la descripción de sus fondos musicales tomó como referente las normas de la *General International Standard Archival Description* (ISAD –G–), a las cuales se les añadió un área específica de música basada entre otras en las ya mentadas RISM⁶ (Montero, 2011, 88 y ss.). Del mismo modo se han elaborado otra serie de documentarios (vaciados de temática musical en

5 Evitamos citar los catálogos publicados de todas estas instituciones, pues la lista sería muy larga y creemos que este no es el lugar oportuno para ello dada la limitación de espacio de que disponemos.

6 Este proyecto de descripción obtuvo la colaboración del entonces Ministerio de Cultura, quien cargó las bases de datos de catalogación en su sistema PARES. Previo a esta tarea, la catedral salmantina hubo de realizar una propuesta de adaptación a la plataforma (y consiguiente aprobación), consistente en la creación de un nuevo área dedicada a documentos musicales (a semejanza de otras de materiales especiales ya existentes de “fotografías” o “mapas, planos y dibujos”), donde tuvieran cabida la totalidad de los mismos (partituras, grabaciones sonoras, cantorales gregorianos...). Fruto de esta mejora es la posibilidad de incluir todos los fondos musicales que se estimen en dicha plataforma estatal, con independencia de su formato y características.

actas, cuentas de fábrica...), índices (onomásticos, toponímicos...) y estudios para ayudar a la investigación musical, así como transcripciones de obras de catedrales y colegiadas.

Además de la Iglesia y sus instituciones, también habrá administraciones públicas que ofrecerán su apoyo para la gestión documental de música sacra. Un proyecto precursor fue desarrollado en Andalucía, fruto de la colaboración del gobierno autonómico y la Iglesia para la catalogación, microfilmación, estudio, edición y difusión del patrimonio musical eclesiástico desde los años 80 del pasado siglo (Fernández, 2008, 213-229). Servirá de modelo a otras iniciativas autonómicas de las cuales podemos citar, en mayor o menor medida, las aportaciones realizadas en Galicia por el entonces Instituto Galego das Artes Escénicas y Musicais (hoy: Axencia Galega de Industrias Culturais –AGADIC–), entre otras. La Fundación Edades del Hombre, entidad de las diócesis castellano-leonesas, igualmente llevará a cabo una significativa labor de difusión musical (ediciones de libros y grabaciones, exposiciones...). Por su lado, algunas diputaciones provinciales han desarrollado una importantísima labor promoviendo y editando catálogos de música de catedral, y otros proyectos en muchas ocasiones con vocación regional. Estos pueden ser los casos de: la Diputación de Cuenca, por mediación de su Instituto de Música Religiosa, que desde los años 60 publicó trabajos de un importante número de seos; la Diputación de Zaragoza, a través de la Institución Fernando el Católico (Sección de Música Antigua) o la Diputación de Valencia –Institución Alfonso el Magnánimo–, a demás de otras (Vicente, 2008, 21 y ss.) que han realizado o realizan una buena labor en este ámbito. También están cumpliendo un gran cometido entidades culturales con respecto a los fondos sacros. No debemos olvidar el trabajo de recopilación realizado por el Centro de Investigación de la Música Religiosa Española (CIMRE) dirigido por López-Calo; o la labor editora y difusora de la Fundación Caja Madrid, entre otras.

También la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España (AAIE) ha llevado a cabo una imponente labor en favor de los fondos musicales. Se han celebrado diversos simposios en beneficio de la formación técnica y difusión de este patrimonio⁷. Pero además, en colaboración con la Comisión Episcopal del Patrimonio Cultura de la Iglesia, de la Conferencia Episcopal Española, ha ido trabajando, visiblemente desde 2002, en la confección de un Directorio y Guía de Archivos Musicales de la Iglesia en España. En su seno la asociación articula el Grupo de Trabajo de Archiveros de la Iglesia (GTAI), para el estudio de cuestiones técnicas de la archivística eclesiástica. En concreto se ha profundizado en los aspectos de accesibilidad, divulgación y reproducción de documentos y configuración de instrumentos de descripción de música. En este aspecto pueden verse algunos resultados en el trabajo de Arroyas (2011).

La necesidad de aunar esfuerzos con el fin de tratar de crear procedimientos y estándares comunes llevó a la creación de un grupo de trabajo en 1988 denominado RISM-España, a partir de su matriz internacional,

7 Se celebró en 2005 un congreso en Santander con título “Música y archivos de la Iglesia” (Música, 2008) y en 2013 (29 y 30 de mayo) las VIII Jornadas de Archiveros de la Iglesia, teniendo como lugar la sede de la Conferencia Episcopal Española en Madrid, cuyo tema fue “Fondos musicales de la Iglesia. Propuesta de catalogación y difusión”. En el congreso se pusieron sobre la mesa, además de las propuestas de directorio y guía de archivos musicales, la necesidad de realizar ciertos proyectos como: la redacción de un catálogo de catálogos de música, un elenco de cargos musicales (maestros de capilla, organistas, sochantres, etc.)..., o un catálogo de fragmentos de pergaminos musicales, entre otros.

en el que entró a participar la Comisión Episcopal del Patrimonio Cultural de la Iglesia, entre otras instancias. Desde estos inicios ha venido colaborando la Iglesia española, y sigue apostando por su desarrollo (Ezquerro, 1999, 335).

La Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), continuadora del espíritu de la comunión de esfuerzos y resultados para un entendimiento común en beneficio de la gestión de fondos archivísticos de música, desde 2008 se encuentra coordinando, en estrecha colaboración con el Archivo Vasco de la Música (Eresbil), el proyecto AMA (Access to Music Archives). Dicha iniciativa, de envergadura internacional, se articuló en el seno de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (IAML), y su finalidad era abrir la información de archivos y colecciones musicales a la comunidad del conocimiento. En concreto se trataba de crear un censo de recursos archivísticos musicales integrados en archivos y bibliotecas. El proyecto se basaba en el apoyo y los recursos del RISM. Prueba de ello es que la realización del directorio de centros custodios de documentación musical comenzaría haciendo uso de la norma RISM Serie C (véase para ello: <http://www.aedom.org/index.php/actividades/proyectos-internacionales/102-amaaccess-to-music-archives> (27 de septiembre de 2014).

La Asociación de Archiveros de la Iglesia (AAIE) como ya se adelantó, se muestra coincidente con el espíritu del proyecto AMA-España. Ya desde hace varias décadas ella y la Conferencia Episcopal Española han colaborado en proyectos comunes en beneficio de la difusión de los fondos musicales. En concreto recordamos que la asociación está embarcada en la realización de un directorio y una guía de recursos musicales de los archivos eclesiásticos nacionales.

En esta coincidencia de fines parece imprescindible la cooperación de dichas entidades a la hora de recabar y procesar los datos relativos al patrimonio musical eclesiástico. Por ello se tiene previsto la firma de un convenio entre la AAIE y AEDOM en beneficio del intercambio de información y la óptima redacción de instrumentos⁸. Para ello se contará con algunos recursos previos ya existentes que se irán actualizando con diversos trabajos de campo.

4. CONCLUSIONES

La Iglesia continúa atesorando un riquísimo patrimonio musical, en su histórica tarea de composición, custodia y difusión. Debe seguir conservando y gestionando los fondos musicales de sus archivos, como lo ha venido haciendo durante siglos. En esta tarea será preciso evitar cualquier descontextualización de obras,

8 La confección de bases de datos se basará en un sistema de fichas estructuradas a partir de la norma internacional ISDIAH (*International for Describing Institutions with Archival Holdings*) norma internacional para la descripción de centros custodios de fondos archivísticos, elaborada por el Consejo Internacional de Archivos (Véase: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/recursos-profesionales/normas-archivisticas/ISDIAH_ESP.pdf -27 de septiembre de 2014-).

que supondría la desnaturalización de sus fondos según se crearon, si bien adaptándolos a los nuevos fines de investigación e interpretación hacia la sociedad.

Durante este último medio siglo los fondos musicales de nuestras iglesias han experimentado un impresionante desarrollo en su organización y descripción, como no se había dado hasta el momento. Unas veces se ha actuado con más fortuna que otras. Por ello, para asegurarnos de la calidad de los trabajos debemos procurar utilizar las técnicas archivísticas oportunas, adquirir los recursos necesarios para tal empresa, crear equipos de trabajo interdisciplinares y hacer uso de las convenciones y recursos acordados de forma general, máxime según las demandas de información que se han creado a través de Internet y la globalización de recursos.

Del mismo modo debemos aunar esfuerzos a la hora de acometer proyectos que generen recursos comunes, que mejoren la conservación documental y el acceso ordenado a la información musical, que en definitiva sirvan para lograr un mayor reconocimiento de la sociedad respecto del patrimonio sacro musical.

5. BIBLIOGRAFÍA

- El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales.* (2008). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Arroyas Serrano, M; Martínez Molés, V. (2011). "Problemas y formas de conservación de la música antigua en los archivos eclesiásticos". Ponencia presentada en el *Curso congreso conmemorativo del cuarto centenario de la muerte de san Juan de Rivera* (29 de junio al 2 de julio de 2011). Valencia: Instituto Valenciano de la Música. Pendiente de publicación.
- Bagüés, J. (2008). "Archivos musicales: un acercamiento a la historia y tipos de archivos musicales en el entorno hispánico". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 57-90). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Ezquerro Esteban, A. (1999). "El trabajo del RISM en España". En: *Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas. 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAML, IVMB, AIBM, Palacio de Miramar, Donostia.* (pp. 335-342). Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (Aedom).
- (2008). "RISM-España y la catalogación musical en los archivos de la Iglesia. Una reflexión crítica y polémica ante los problemas existentes, y una propuesta de solución para el ámbito hispánico". En: *Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España. Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005).* Memoria Ecclesiae XXXI. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España.
- Fernández Manzano, R. (2008). "Catalogación, microfilmación, estudio, edición y difusión del patrimonio musical de la Iglesia Católica en Andalucía por el Centro de Documentación Musical de Andalucía (1987-2007)". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 211-229). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.

- Gómez González, P. J. (2008). "La organización de archivos musicales". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 123-154). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- López-Calo, J. (2004). "Los archivos musicales de la Iglesia en la historia de la música en España", *Patrimonio cultural*, 40, 56-82.
- (2008a). "Los archivos musicales de las catedrales españolas". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 311-338). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- (2008b). "La música en las catedrales. Mirando al futuro de los archivos catedralicios españoles", *Archivamos*, 68, 29-36.
- Montero García, J. (2008). "La documentación musical: fuentes para su estudio". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 91-122). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.
- Montero García, J. (coord.). (2011). *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Catedral.
- Música y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España. Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander (12 al 16 de septiembre de 2005)*. (2008). Memoria Ecclesiae XXXI. Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España.
- Rubio Merino, P. (1999). *Archivística eclesiástica. Nociones básicas*. Sevilla: Pedro Rubio Merino.
- Vicente Baz, R. (2008). "Los archivos musicales: estado de la cuestión". En: *El archivo de los sonidos. La gestión de fondos musicales* (pp. 21-56). Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León.

Los nuevos retos de la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales en el entorno español: el caso del RISM (Répertoire International des Sources Musicales)

Antonio Ezquerro Esteban

RISM-España / DCH-Musicología, IMF-CSIC

Resumen: La catalogación de fuentes histórico-documentales de música ha sufrido, al menos desde mediados del siglo XIX, unos procesos de cambio que se han acelerado vertiginosamente en las últimas décadas, merced a los avances de las nuevas tecnologías. En este contexto, algunos proyectos de catalogación integral del patrimonio musical conservado, han debido –deben– adaptarse a las nuevas exigencias y retos que la sociedad de cada momento les demanda, en un itinerario no siempre sencillo, que ha de salvar importantes escollos para coronar su objetivo final con éxito. En el tiempo de la realidad virtual, las autopistas de la información, la domótica o las enormes expectativas que depara la telefonía móvil, el RISM sigue siendo un referente para la investigación musicológica internacional, y trata de adecuarse a una nueva situación, aunque todavía plagada de interrogantes, de modo que su labor pueda proyectarse hacia el futuro.

Palabras clave: RISM - Catalogación - Patrimonio musical - Documentación histórica - Nuevas tecnologías.

Dividiré el presente trabajo en dos apartados: el primero, dedicado a establecer una reflexión ante el panorama que actualmente se presenta ante la catalogación de fuentes histórico-documentales de música, y el segundo, ya de carácter más técnico, en el que expondré cuál es el trabajo realizado a ese respecto por el RISM y cómo se encara de manera colegiada, cada uno de los retos que, paso a paso, se plantean a la investigación.

Para el primer apartado, les propongo un ejercicio de imaginación, como si de una película de ciencia ficción (virtual y convencional desde el punto de vista de la emisión de su mensaje, aunque bien real desde la reflexión que pretende suscitar) se tratara:

Hablar de la importancia de la catalogación del patrimonio histórico y documental español viene ya siendo, más allá de un lugar común, casi un tema constante y machaconamente recurrente en el panorama académ-

mico y científico de las últimas décadas. Todo el mundo coincide, casi sin excepción, en la necesidad y aun en la bondad, cuando no en la urgencia, de emprender una tarea como esta con las máximas garantías y contando con el especial apoyo y sensibilidad en tal sentido de instituciones y fondos públicos, que, entre sus muchas obligaciones “éticas”, cuentan también con la de velar por la guarda y custodia de un rico pasado, para legarlo a las generaciones venideras. Pero no es menos cierto que, entre tanta preocupación por el problema de hoy, por solucionar tan grande (¿y grave?) cuestión a corto y medio plazo, todavía se echa de menos una reflexión razonada y razonable sobre lo que se espera (sobre lo que se prevé de esta “política científica”) a largo plazo.

Podría decirse que, salvo en contadas excepciones que vendrían a confirmar la regla, el árbol no nos deja ver el bosque, acuciados como estamos por ordenar, clasificar, inventariar y sanear las enormes pilas de documentación que se acumulan en nuestros archivos y bibliotecas, fruto de una tenaz tarea de siglos, por doquier, en una sociedad que dejaba constancia y registro escrito de su actividad casi a cada paso. Un problema que, como es sabido, nos comporta hoy no pocos quebraderos de cabeza, por los costes que genera el almacenaje y mantenimiento de grandes cantidades de material, manuscrito o impreso, llenando salas y espacios que, a menudo, se nos aduce que se precisarían para otros menesteres, acaso más mundanos, pero no por ello menos necesarios.

El caso es que, simultáneamente, nos encontramos con la paradójica situación de vivir inmersos en una sociedad cada vez más rápidamente cambiante, en la que la conservación de materiales “per se”, va perdiendo, poco a poco, su sentido original. Pocos serán ya quienes todavía impriman sus fotografías familiares o graben en vídeo o cinta sus películas favoritas, mientras observamos a diario cómo rastros y mercadillos se llenan de viejos álbumes de fotografías, de cassettes, de vídeos, que un día importaron a sus recopiladores concretos pero que, con el tiempo, dejaron de hacerlo casi tanto a propios como a extraños.

Algo parecido está sucediendo también con los materiales musicales. Y hora va siendo ya de dar la señal, no sé si de alarma, pero al menos sí de atención, respecto a cuanto viene sucediendo. Pues unas cuantas (pocas) personas, generalmente procedentes de profesiones y vías muy especializadas, nos dedicamos a velar por este patrimonio, mientras la inmensa mayoría de la población no se detiene, o lo hace muy poco y con un interés cada vez menor, a valorar la mucha o poca importancia que tareas como ésta puedan tener. Existe en este sentido una máxima que responde a una gran verdad, y es aquella que dice que no podemos valorar lo que desconocemos. Y en nuestro concreto ámbito musical, padecemos mucho de esta gran verdad. Porque no todo el mundo conoce o comprende el lenguaje específicamente musical, la notación, y de éstos, son pocos quienes generalmente sienten algún tipo de preocupación por la custodia de aquel saber pasado anotado en unos signos tan concretos como los musicales.

Se precisa, por tanto, para mantener e impulsar la valoración social hacia la custodia del patrimonio musical pasado, de una labor paralela de concienciación, que, desde la pedagogía, enseñe a nuestros jóvenes a comprender más y mejor dicha herencia sonora y auditiva. Y no es empresa fácil, en un tiempo zarandeado por las prisas, y en el que “el tiempo es oro”. Así, vemos cómo nuestra disciplina se atomiza hasta límites verdaderamente insospechados, convirtiendo grandes obras, como por ejemplo la Tetralogía de Wagner o las sinfonías de Beethoven, en una claqueta de pocos segundos que acompaña por televisión a unas imágenes publicitarias, o cómo largas óperas, misas para orquesta u obras de gran formato y extensión,

quedan convertidas en meras breves selecciones o “highlights” para cubrir las estanterías de los grandes establecimientos comerciales, o en pases de poco más de un minuto para escuchar a través del hilo musical en las salas de espera de las consultas médicas o mientras esperamos la llegada de nuestro tren en la estación de metro correspondiente.

Desde luego, nada de lo que comento es nuevo. Pero tal vez sí lo sea la urgente necesidad de acomodar tres factores:

1. Los fondos conservados, que ocupan espacio y agobian a sus gestores por la responsabilidad que comportan;
2. La realidad social, cada vez más alejada de la naturaleza propiamente musical que encierran esos documentos (hoy en día cada vez “se hace” menos música y, en contrapartida, se consume cada vez más otro tipo de música –no necesariamente registrada por escrito–, en soportes cambiantes y cada vez más “virtuales” o menos tangibles); y
3. Los derroteros que toma una sociedad cada vez más influida por el manejo de las nuevas tecnologías, tendentes a dejar al individuo cada vez más desprovisto de objetos (todo se lleva en el móvil: reloj, agenda, teléfono, música, internet, películas...). Conviene destacar, además, que esta última tendencia resulta, ya, imparable: encaja muy bien con la optimización de los espacios (casas urbanas generalmente pequeñas en donde resulta muy complicado acumular objetos, sean libros o discos, vehículos dotados de espacios limitados donde guardar discos, tendentes a desaparecer, etc.). Podría decirse, en este sentido, que nos hallamos inmersos en una sociedad cada vez menos “fetichista” (menos devota hacia los objetos materiales), pues la acumulación de objetos parece, cada vez más, verse relegada al estricto entorno del coleccionismo.

Y aquí, es precisamente adonde quería ir a parar: la catalogación de documentos de música, hoy día, está cambiando en su sentido más esencial, pues cada vez el bibliotecario o archivero trabaja menos para “dar un servicio” al usuario, cuanto para ofrecer –a un destinatario casi siempre desconocido e incluso tal vez alejado en el tiempo y/o el espacio– una accesibilidad a las fuentes que sea ágil y eficaz (la cual se hace una sola vez, para todos los casos o usuarios posibles, y ya no de manera individualizada o puntual, “en sala”). Y la tarea de dicho bibliotecario o archivero se dirige cada vez más, también, y tal vez, sobre todo, a garantizar la preservación de unos originales –casi museísticos–, cuyo valor no siempre sería digno de merecer –lógicamente, salvo excepciones–, los costes derivados de su exhibición y mantenimiento. Por tanto, su papel de intermediario queda en cierto modo en entredicho, pues el primer punto mencionado se solventaría con la digitalización de originales y su volcado o “upload” para hacerlos accesibles a través de Internet (con lo cual, el bibliotecario acabaría siendo poco menos que un técnico en reprografía y en gestión de páginas web), en un trabajo que apenas precisaría de un seguimiento más o menos esporádico del acceso y uso de fuentes por parte de los posibles interesados (algo asimismo cada vez más controlado por máquinas). Mientras que, por otra parte, el segundo punto mencionado convertiría al bibliotecario y archivero en algo así como en un comisario de exposición permanente. Y todo ello, pendiente, únicamente, del desarrollo de *posibilidades* técnicas que, en cualquier momento, podrán pasar a ser *realidades*.

Me explicaré: es una certeza (que cuantos nos dedicamos al tratamiento documental podremos corroborar), que el usuario siempre va un paso por delante del catalogador, bibliotecario o archivero. El usuario,

siempre quiere más. Si en nuestro catálogo se le ofrece el nombre del compositor, el usuario querrá distinguir entre la “versión” normalizada, uniforme, de dicho nombre, y cómo aparece éste reflejado (ortográficamente, con abreviaturas, etc.) en la fuente objeto de estudio. Si le damos la tonalidad de la composición, querrá poder compararla con una supuesta composición igual, aunque transportada. Y si la descripción catalográfica es excelente, además, pedirá la posibilidad de contar con una buena digitalización del original, que le permita apreciar cómo es gráficamente ese documento. Esto es algo, podríamos decir, que está en la naturaleza de las cosas. Pero es que hoy en día, cuando obtener una digitalización es tan sumamente sencillo ya (de modo que puedes imprimir, ampliar, girar o voltear un documento desde la cómoda butaca de tu casa), poco más precisamos ya, salvo un topográfico o signatura de localización, pues el resto puede “hacérselo Vd. mismo”.

El problema, claro está, radica, no tanto en los impresos de música, fáciles de intercambiar y reconocer, cuanto en los manuscritos. Cuestión que con el desarrollo del OCR (Reconocimiento Óptico de Caracteres / Optical Character Recognition), podría quedar zanjado en breve plazo de tiempo. Pues hoy en día casi cualquier cosa (¿todo?) es posible en cuestiones informáticas, siempre y cuando haya algún interesado (sea un individuo o una empresa) dispuesto a financiar y desarrollar el software necesario al efecto. A pequeñísima escala, sabemos que ya es posible identificar manuscritos de música y pasarlos a su formato estandarizado e impreso, simplemente aplicándoles los principios técnicos del OCR.

Simplemente falta que alguien esté interesado y dispuesto a financiar dicho trabajo a gran escala, y podremos identificar, por ejemplo, códices medievales y compararlos, desde casa, con fuentes posteriores e incluso con transcripciones, de cara a la investigación. Y eso, que pudiera parecer ciencia ficción hasta hace no mucho tiempo, hoy está dejando de serlo para pasar a encontrarse entre las perspectivas razonables a corto-medio plazo. ¿Dejará entonces de tener sentido la tarea de catalogación de documentos musicales tal y como la veníamos entendiendo hasta hace poco?, ¿deberá amoldarse el trabajo de los catalogadores a las nuevas exigencias que plantea la evolución de los tiempos y las posibilidades informáticas y virtuales? Seguramente, a lo primero los colegas respondan que no, y a lo segundo, que seguramente, y que eso es, precisamente, lo interesante. Pero cuando tengamos, pongo por caso, la Biblioteca Nacional en casa –si me permiten la broma o la exageración–, con sus fondos digitalizados y permitiéndonos comparar sus contenidos con otros documentos análogos conservados en cualquier otro lugar, en cierto modo, la razón de ser de la misma, como tal biblioteca, haya cambiado tanto su razón de ser, haya debido adecuarse tanto a lo que la sociedad le exige en plazo récord, que pierda buena parte de su sentido inicial.

Y éste es el mensaje que pretendía lanzar hoy: verdaderamente, no sabemos hacia dónde se encamina la catalogación documental de música, como tarea, en los próximos años. Son tan rápidos los cambios sociales, son tan rápidas las apariciones de nuevas tecnologías a nuestro alcance (que nos llegan a cambiar diametralmente la vida a los ciudadanos –v.g., el uso de los móviles–), que resulta muy complicado prever cuál podrá ser el sentido de nuestro trabajo, y en qué podrá consistir, en concreto, dentro de no muchos años. Tal vez, pulsando al aire frente a un holograma parlante, podamos acceder al *Códice Calixtino* o, quién sabe, a una sonata del padre Soler, ver su aspecto real, hojearlo, y averiguar en un mínimo lapso de tiempo, cuántas reelaboraciones ha tenido una composición concreta a lo largo de la historia en todo el mundo,

dónde se halla dicha obra transportada, y por qué, qué variantes presenta frente a otras copias, etc. etc. Simplemente, mediante su cotejo informatizado, y en cuestión de segundos.

Hacia un reto tan fantástico, tal vez, nos encaminamos, pues el catalogador, el bibliotecario o archivero, no ha de ser sino el intérprete de los deseos del usuario, que, como decía antes, son inagotables, y por ello, ha de saber adelantarse y dar respuesta a lo que otros posibles usuarios (entendido él mismo como el primer usuario), le pudieran pedir.

En esta dinámica, desde el año 1952, y con los auspicios de las principales y más prestigiosas entidades del mundo dedicadas al tratamiento documental de música (Sociedad Internacional de Musicología, y Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación Musical), se sitúa el proyecto RISM. Un proyecto que ha evolucionado, a lo largo del tiempo, a través de todo tipo de modalidades técnicas, que le han permitido, poco a poco, ir haciendo realidad lo que otrora no fuera más que una mera fantasía. Desde aquellas viejas fichas catalográficas en cartulina y anotadas a mano, hasta su página web, que recoge más de 850.000 registros catalográficos de manuscritos musicales conservados en todo el mundo (35 países). Cifras, obviamente, en expansión, y que sólo pueden responder a una empresa común, en equipo, de muchos profesionales en muchos centros de documentación de todo el mundo, trabajando con una misma normativa y objetivo común: brindar gratuitamente los resultados de su investigación a la comunidad científica internacional.

Pero, para terminar mi intervención con una segunda parte que les anunciaba, les planteo un recorrido, ahora tal vez algo más técnico, por cuanto he venido explicando, del siguiente modo:

1. EL MARCO Y LOS CONTENIDOS

Tradicionalmente, se ha estudiado la música histórica atendiendo a diversas “maneras de entender el fenómeno musical” a lo largo del tiempo. Siempre se atendió al patrón occidental (–incluyendo en él apenas a los Estados Unidos– siglos XIX-XXI), cuando no, exclusivamente europeo (hasta el siglo XIX), y dentro de este último espectro espacial, con particular atención a unos territorios bien focalizados, cuando no excluyentes: el entorno pangermánico, el italiano (fundamentalmente romano, veneciano y del norte en general, por cuanto la música suritaliana –de Nápoles, Sicilia...– comenzó a cobrar especial interés por parte de la Musicología únicamente ya bien entrado el siglo XX), el parisino y londinense (como ciudades excepcionales dentro de sus respectivos países, donde poco o nada se dedicaba a estudiar sobre la música en otras regiones), y poco más (podrían ahí entrar los territorios del actual Benelux, pero seguramente no, ni el territorio ruso, ni el escandinavo, ni el ibérico o el de los Balcanes...). Esto conformaba un espacio objeto de estudio bien concreto y, a menudo, cerrado. Pero otro tanto podría decirse del espectro temporal, a menudo centrado, para los estudios tradicionales de música en los viejos conservatorios, entre 1700 y los comienzos del siglo XX. Todavía somos muchos quienes comenzamos a estudiar obras para teclado con J. S. Bach, y acabamos con alguno de los representantes del llamado nacionalismo español de fines del siglo XIX y comienzos del XX, sin atender a cuanto había antes de las fechas mencionadas, ni después, del mismo modo que ése era, precisamente, el espectro básico en el que se fijaban buena parte de las enciclopedias

comerciales de la disciplina, que apenas atendían al período medieval o renacentista, que solían ventilar rápidamente en uno o dos temas, o a la llamada música “contemporánea”. Naturalmente, todo esto son ideas muy generalistas, pero que no por ello dejan de responder a realidad; ideas que responden a un viejo patrón, afortunadamente desde hace ya algún tiempo superado (o así se nos dice), y que encajaban con aquel antiguo criterio de “jerarquía y modelo”, según el cual los compositores a estudiar respondían a una extraña jerarquía entre ellos mismos y la validez de sus respectivas producciones, poniéndose el énfasis en analizar el impacto de aquellas grandes excepciones, como las célebres “tres B” germánicas (Bach, Beethoven y Brahms), o los grandes nombres del “clasicismo vienés” (Haydn, Mozart y Beethoven), etc. etc.

Hoy en cambio son muchas las perspectivas a partir de las cuales tendemos a analizar y valorar la música del pasado, y así hablamos –de manera muy diversificada– de distintas aproximaciones a la historia de la música, ya sea desde posturas marxistas, o feministas, o bien considerando la llamada “historia débil”, la “historia sin nombres”, desde posicionamientos mercantilistas o capitalistas, fijándonos en conceptos tan discutibles y discutidos como “centro y periferia”, o bien desde otros más en boga como la “circulación de la música y los músicos”, o también, desde ópticas combinadas con otras disciplinas, como la sociología, la antropología...

El caso es que el panorama al respecto ha devenido en considerar hoy diversas modalidades del patrimonio musical, para abandonar, definitivamente, aquella vieja apreciación unívoca. Y así, hablamos de la existencia de un rico patrimonio musical sonoro-auditivo, regido y transmitido por tradición oral, pero hablamos también de un patrimonio musical organológico (que se fija en la aparición y desarrollo de los instrumentos musicales), incluso de un patrimonio musical iconográfico (pendiente de las representaciones gráficas del fenómeno sonoro y sus protagonistas a lo largo del tiempo), o de un patrimonio musical centrado en el estudio de los espacios donde se hizo o se hace música: teatros de ópera, salas de concierto, centros de documentación/investigación, bibliotecas y librerías de música, cámaras palatinas destinadas a la audición o celebración de veladas musicales, museos de música, incluso talleres de construcción de instrumentos... Para, finalmente, fijarnos en la propia documentación musical, entendiendo, dado que lamentablemente y en la mayoría de los casos no se nos ha conservado la plasmación sonora de siglos pasados, que la música, aparte de realidad sonora, es también grafía, aparte de, frecuentemente, lo único –o casi– (y lo único más o menos seguro, podríamos decir) con lo que hoy contamos de cara a su revivificación (recuperación, restitución, reconstrucción...) en material sonoro.

Y con esto nos adentramos ya en el último apartado de mi intervención, dedicado ya a los aspectos más técnicos relacionados con la catalogación y estudio crítico de las fuentes histórico-documentales de música, y con las propuestas que, relacionadas con ello, plantea el RISM.



El caso es que, para encauzar los estudios sobre las fuentes musicales con el rigor necesario, existen desde hace ya muchas décadas dos instituciones fundamentales a nivel internacional: la Sociedad Internacional de Musicología (SIM) y la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación Musical (AIBM). Es decir, la principal reunión de los musicólogos del mundo, por un lado, y su homóloga respecto a los bibliotecarios y archiveros de música, por otro. Ambas asociaciones dieron lugar, después de la Segunda Guerra Mundial, y con vistas a encarar los retos que la nueva sociedad surgida de aquella contienda demandaba, a los llamados cuatro proyectos "R":

The Four Rs of International Music Research

"without doubt, the most important current bibliographic documentation projects in the field of music research"

*Founded under the auspices of the
International Musicological Society*

International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres

RISM (Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales) – RILM (Repertorio Internacional de la Literatura Musical) – RIdIM (Repertorio Internacional de Iconografía Musical), y – RIPM (Repertorio Internacional de la Prensa Musical). [Obviaré la descripción de los tres últimos, dado que son bien conocidos por los profesionales y es posible obtener información básica sobre ellos consultando cualquier buscador en Internet o mediante la bibliografía especializada al uso].



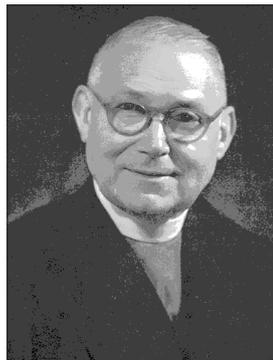
2. EL RISM

Existente desde 1952 y con implantación en 35 países, el RISM supone una empresa plurinacional sin ánimo de lucro que se dedica a hacer la catalogación y estudio crítico de las fuentes musicales (impresos y manuscritos, partituras, tratados teórico-musicales, etc.) conservados en todo el mundo, con vistas a ofrecer los resultados de sus investigaciones a la comunidad científica internacional. Básicamente, su utilidad se

cifra en que ahorra el primer estadio de su trabajo al investigador, aportándole los argumentos necesarios, a manera de estado de la cuestión, para, a partir de ahí, permitirle lanzar nuevas tesis que avancen en el conocimiento científico de la disciplina musical y musicológica.



Robert Eitner



Higinio Anglés

Sus orígenes remotos alcanzan los trabajos del músico, bibliógrafo e investigador alemán Robert Eitner (*1832; †1905) que, aparte de ser conocido por su célebre redacción del *Eitner Quellen-Lexicon* –un catálogo de bibliotecas musicales y trabajos bibliográficos–, publicó también una serie de bibliografías como la *Bibliographie der Musiksammlwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* (Berlín, 1877) –una compilación de obras de los siglos XVI y XVII–, o el monumental *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (en 10 tomos, Leipzig, 1900-1904). Estas obras dejaron muy pronto clara la idea de que era necesario abordar un trabajo sistemático sobre las fuentes documentales de música europeas, de cara a facilitar la tarea a los investigadores. Pero dicha idea no cuajó sino después de la Segunda Guerra Mundial, cuando, desaparecidos, bombardeados, exiliados o fragmentados abundantes archivos de música y bibliotecas europeos a causa de la contienda, la SIM y la AIBM decidieron organizar y dar lugar a un RISM, que nació como iniciativa plurinacional en la parisina Biblioteca Nacional de Francia en 1952, con los auspicios de la UNESCO, entre otras muchas instituciones. En su constitución original participó el catalán Higinio Anglés, al frente del entonces llamado Instituto Español de Musicología del CSIC en Barcelona. Y desde entonces, largo ha sido el camino emprendido en pro de la catalogación y estudio crítico de fuentes documentales de música, tanto fuera, como dentro del territorio español.



Sea como fuere, en la actualidad conforman el RISM una Redacción Central (ZR) situada en Frankfurt y adscrita a su universidad, que es la que se encarga de coordinar los trabajos de 35 países que trabajan de manera autónoma (que disponen sus trabajos según sus propios criterios, aunque en conjunción con la ZR), y de preparar su edición. La sede del RISM se ha ubicado históricamente en París (desde 1952),

luego en Kassel, y desde hace ya bastantes años, en Frankfurt, financiándose a través de instituciones públicas y privadas (como la Academia de Ciencias y Literatura de Maguncia, el comité de Humanidades de la UNESCO, las fundaciones Rockefeller, Ford de Nueva York, Volkswagen de Hannover...), así como, para sus grupos nacionales, a través de sus respectivas bibliotecas nacionales, universidades, etc. Actualmente, y para articular mejor los trabajos de catalogación (a partir de manuscritos, impresos, libretos y tratados teórico-musicales), el RISM divide sus tareas en diversas series:

Serie A/I: *impresos musicales, hasta 1800*. Dispone inventarios de fuentes musicales, organizadas por compositores individuales. Reúne más de 100.000 registros catalográficos. La publica la editorial Bärenreiter, de Kassel, y han aparecido 9 vols., más otros 4 de suplementos, uno de índices, y una edición suplementaria en CD-ROM. Gracias a estos libros, se pueden conocer con cierto detalle prácticamente todos los impresos de música protagonizados por un compositor individual, realizados entre la invención de la imprenta a mediados del siglo XV y el año 1800 aproximadamente.

Serie A/II: *manuscritos musicales desde 1600*. Reúne información bibliográfica completa de 850.000 registros catalográficos, sobre fuentes musicales manuscritas, procedentes de más de 900 archivos, o conservadas en bibliotecas, museos, iglesias, escuelas y colecciones privadas de más de 35 países. Se ha ido editando, en primer término, como índice de la base de datos en microficha (1986), en formato de CD-ROM acumulativo (1985-2010), y finalmente, a modo de una base de datos (primero desarrollada a partir del programa informático PIKaDo, y más tarde de Kallisto), disponible *online* de forma gratuita desde el año 2010, la cual se actualiza mensualmente. Editores: De Gruyter / Saur Verlag, NISC, EBSCO, y Georg Olms. Su base de datos está diseñada de manera relacional (articulando diferentes ficheros de autoridades en torno a una presentación principal, de modo que se puede realizar el trabajo de manera especializada, según los datos o contenidos a introducir –compositores, formas musicales, íncipits musicales y literarios, etc.–). Para el manejo de la misma, el Grupo de Trabajo de Ámbito Estatal RISM-España procedió a realizar la traducción de las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas, RISM A/II, Manuscritos desde 1600* (Madrid, Arco/Libros, 1994), que han constituido desde entonces un valioso modelo de trabajo, de aplicación en archivos, bibliotecas y trabajos de investigación del área de habla hispana (no solamente España, sino también toda Latinoamérica). No cabe duda de que, junto a los volúmenes de impresos de autor individual, o a la publicación en dos tomos de los *Recueils imprimés* (recopilaciones o misceláneas impresas) y de los *Écrits imprimés concernant la musique* (tratados teórico-musicales, asimismo en dos volúmenes), la base de datos de la presente Serie A/II de Manuscritos musicales es, con mucho, la más utilizada a nivel mundial por los usuarios de entre las muchas herramientas que ofrece el RISM, aportando, así, un excelente servicio a la comunidad científica internacional.

Serie B: *sistemática*. Bibliografías de materiales, organizados por temas. Publicada por la editorial G. Henle de Múnich. Una treintena de volúmenes. *-B/I y B/II:* Colecciones impresas de los siglos XVI-XVIII. Con más de 4.500 colecciones impresas publicadas en antologías a cargo de especialistas. -François Lesure: *Recueils imprimés*. 2 vols. *-B/III:* Teoría musical desde la época carolingia hasta 1500c. Fuentes de la tradística musical medieval. 6 vols. M. Huglo, Chr. Meyer...: *-B/III/1:* Catálogo descriptivo de manuscritos. *-B/III/2:* Italia. *-B/III/3:* Alemania. *-B/III/4:* Gran Bretaña y Estados Unidos. *-B/III/5:* República Checa, Polonia, España y Portugal. *-B/III/6:* Addenda et Corrigenda. *-B/IV:* Manuscritos de música polifónica, siglos

XI-XVI. Descripciones de fuentes polifónicas manuscritas, bibliografías, e incipits temáticos. G. Reaney, K. von Fischer, N. Bridgman...: -B/IV/1: Manuscritos de música polifónica, del siglo XI hasta el *Ars Nova* (principios del XIV). -B/IV/2: Manuscritos de música polifónica, 1320c-1400. -B/IV/supl.1-2: Islas británicas, 1100-1400. -B/IV/3-4: Manuscritos de música polifónica, de los siglos XIV, XV y XVI. -B/IV/5: Manuscritos de música polifónica, de los siglos XV y XVI. Italia. -B/IV/6: Addenda et Corrigenda. -B/V: Manuscritos con tropos y secuencias. -Heinrich Hussmann: *Tropen- und Sequenzen Handschriften*. 2(1964). -B/VI: Escritos impresos sobre música (Tratados teórico-musicales). Literatura sobre música, ya sea teórica, histórica, estética o técnica. -B/VI/1-2: -François Lesure: *Écrits imprimés concernant la musique*. 2 vols. (1971). -B/VII: Manuscritos de laúd y tabulaturas para guitarra. Catálogo descriptivo de todo tipo de manuscritos para instrumentos de cuerda pinzada o pulsada. -B/VII/1: -Wolfgang Boetticher: *Handschriften überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*. (1978). -B/VIII: Himnos alemanes. Catálogo de fuentes impresas con himnos alemanes (fines siglo XV-1800), con melodías en notación musical, e índices. Da también referencia de obras desaparecidas. -B/VIII/1: *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800*. -B/VIII/2: Índices. -B/IX: Fuentes hebreas. Tratados judíos de música y fuentes musicales impresas y manuscritas. Israel Adler. -B/IX/1: Fuentes manuscritas anotadas hebreas hasta 1840c. Catálogo descriptivo con lista de comprobación de las fuentes impresas. 2 vols. -B/IX/2: Escritos hebreos sobre música en libros manuscritos e impresos desde tiempo Geónico hasta 1800. -B/X: Teoría musical en los escritos árabes, 900c-1900. Más de 500 fuentes de teoría musical árabe desde sus comienzos hasta fines del siglo XIX. -B/X/1-2: -Amnon Shiloah: *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900). Descriptive Catalogue of Manuscripts*. 2 vols. (Procedentes de bibliotecas europeas, de EE.UU, Egipto, Israel, Marruecos, Rusia, Túnez y Uzbekistán). + Suplemento. -B/XI, B/XII y B/XIII: Teoría musical de la Grecia antigua, y de Persia. E himnos eslavos. Descripciones de unos 300 códices teóricos griegos, del siglo XI al XVII, y de más de 200 manuscritos teóricos persas. Fuentes himnódicas con notación musical, en lengua checa, eslovaca, polaca y serbia, de los siglos XVI al XVIII. 3 vols. -B/XIV: Manuscritos del procesional. Descripción de más de 1100 procesionales anotados y más de 150 manuscritos con cantos procesionales. 2 vols. -B/XIV/1-2: -Michel Huglo: *Les manuscrits du processionnal*. (Austria-España / Francia-Sudáfrica). -B/XV: Música polifónica en fuentes ibero-americanas. -B/XV: -Cristina Urchueguía: *Misas polifónicas en fuentes procedentes de España, Portugal y Latinoamérica, 1490c-1630. Impresos, manuscritos y fuentes perdidas*.

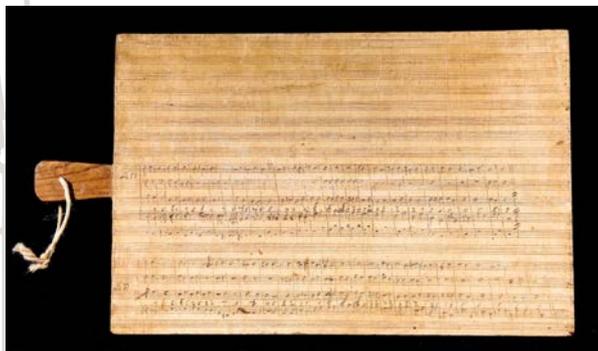
Serie C: directorio de archivos y bibliotecas. -C/I: Canadá y Estados Unidos. -C/II: Dieciséis países europeos (A, B, CH, D, DK, E). -C/III,1: Dieciséis países europeos (F, FIN, GB, IRL, L, N, NL, P, S). -C/III,2: Italia. -C/IV: Australia, Israel, Japón, Nueva Zelanda. -C/V: República Checa, Eslovaquia, Hungría, Polonia, antigua Yugoslavia.

Vols. especiales: *RISM. Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis*.

Aparte de la parcelación de sus trabajos en diferentes series, RISM procede también, periódicamente, a la realización de distinto tipo de actividades, como la organización de diversos cursos de catalogación, simposios y seminarios, como el celebrado en Frankfurt, *Congreso 50º RISM 2002* (Hildesheim-Zurich-Nueva York, 2010).

3. LOS MATERIALES OBJETO DE CATALOGACIÓN Y ESTUDIO

La catalogación de fuentes histórico-documentales de música se remonta en Occidente, *grosso modo*, hasta aproximadamente el siglo IX, cuando aparecen los primeros testimonios escritos, anotados sobre pergamino, que registran una serie de signos codificados o neumas para representar el sonido y sus distintas agrupaciones, coincidiendo asimismo con la aparición de la polifonía, como una forma musical compleja y más o menos estereotipada con el transcurrir del tiempo, que se irá desarrollando como cosa propia y casi exclusiva del ámbito europeo. Con el desarrollo del canto llano y de la polifonía medievales, se produjo asimismo un auge de la música instrumental, todo ello anotado en bifolios o en cantorales específicos como recopilaciones especializadas, ahora registradas de manera manuscrita, de este tipo de material sonoro. Pero la notación, por la propia naturaleza compleja de los distintos tipos de música que se trataba de reflejar, y como recurso mnemotécnico ideado de cara a facilitar su reproducción reiterada cuantas veces se deseara en el tiempo, tendió a hacerse cada vez más intrincada y a buscar las vías más eficaces y menos sujetas a distintas interpretaciones por cada uno de los usuarios, a la hora de leerse y de materializarse nuevamente en material sonoro, que era su objetivo principal. Surgieron así –se idearon así– distintas disposiciones escriturarias, que poco a poco se fueron fijando y estandarizando –si se permite el término– entre los profesionales, tales como la típica disposición de atril o cantoral para anotar la polifonía, el paso en la escritura para instrumentos de tecla desde su anotación a cuatro pautas a su actual registro en solamente dos pautas (en clave de Sol para la mano derecha y clave de Fa en cuarta línea para la mano izquierda), el empleo de *tabulas compositorias*, la invención más o menos efímera y variada de distintas tabulaturas para los instrumentos de tecla, arpa o vihuela, la confección de libretos individuales (manuscritos primero y más tarde impresos) para cada voz o instrumento entendidos como recopilaciones de distintas obras de música, el despliegue de la música “a papeles” o en partichelas entre los siglos XVI y XIX (y con él, su almacenamiento en legajos), la aparición de las primeras partituras ya concebidas como una concepción “vertical” de la escritura musical, etc. Un nuevo mundo, tanto para el músico práctico como para el teórico o especulativo que, poco a poco, iba encauzando todo el saber a propósito de la disciplina. Un saber que, paralelamente, se iba “normalizando” (regularizando, homogeneizando), merced al gran avance que supuso en este sentido la imprenta, y también, a las disposiciones uniformadoras de Estados y gobernantes (el papado –con sus recomendaciones periódicas respecto a la implantación progresiva del canto gregoriano en detrimento de los ritos “nacionales”–, las distintas monarquías –recordemos también al respecto, por ejemplo, el derecho de impresión de textos religiosos otorgado por Felipe II en exclusiva al librero de Amberes, “architipógrafo regio”, Cristóbal Plantino–, etc. etc.). En dicho contexto, iban a surgir múltiples modalidades de fuentes, cuyo motor (el sentimiento o concepción que las generaba) y elemento común, era su contenido musical: tratados teórico-musicales, un sinnúmero de textos impresos de villancicos en hojas volantes (casi ideados como verdaderos programas de concierto), y no pocos casos curiosos y complejidades, incluyendo una suerte de emblemas o jeroglíficos (o, si se quiere –en un guiño más actual–, de crucigramas o sudokus musicales) como los enigmas musicales.



Distintas presentaciones del material musical: una *tabula compositoria*; una composición originalmente vocal (los *Magnificats* de Sebastián Aguilera de Heredia) anotada en cuatro pautas, para teclado; un villancico “a papeles”, y una composición manuscrita anotada en partitura.

En definitiva, un corpus variadísimo de materiales, acumulados con el transcurso de los años, y aun de los siglos, que hoy en día el catalogador ha de conocer al menos, y ha de saber enfrentar de modo inteligente, con vistas no solamente a darlos a conocer a la sociedad, sino, sobre todo y principal, a hacerlos susceptibles de su cotejo, con unas normas entendibles (desentrañables, descifrables, decodificables) por todos, –lógicamente con un mínimo entrenamiento–, con vistas a poderlos conocer y evaluar mejor, y a permitir que otros puedan realizar investigación a partir de ellos.

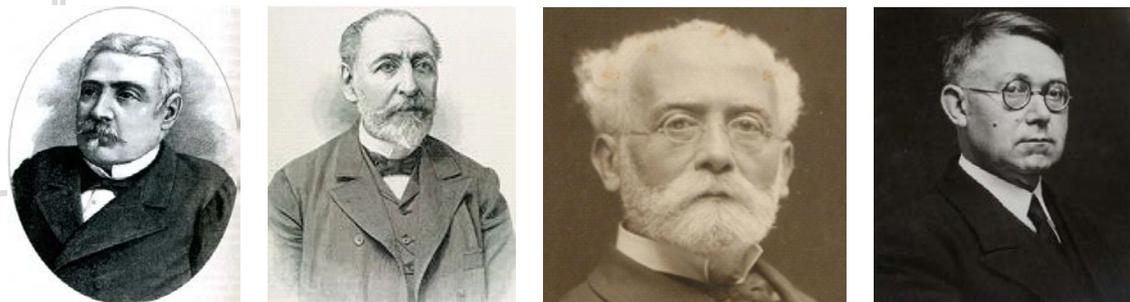
Y de ese modo, casi por sedimentación de materiales o puro almacenamiento (sabemos de muchas composiciones de música que únicamente se interpretaron una vez, pasando automáticamente a ser archivadas), es como se fueron conformando, muy poco a poco, los primeros archivos específicamente musicales (pues hay que tener en cuenta que el primer mecenas musical en el ámbito hispánico fue siempre la Iglesia católica, con lo cual, del mismo modo que, por ejemplo, no se podía desechar un cáliz –entendido como objeto sagrado– por más que hubiera quedado roto o inservible con el tiempo, o por accidente, tampoco se podían desechar unos materiales musicales –anotados sobre pergaminos o papeles– que se habían elaborado “ad maiorem Dei gloriam” y que se habían costeado –también la tinta, los cálamos, el salario del copiante, la actividad de los propios músicos...– con unos fondos procedentes de la Iglesia y destinados al culto divino). Podemos ver, de este modo, distintos archivos de música eclesiásticos del ámbito panhispánico que, en líneas generales, y sobre todo, conceptuales, difieren muy poco entre sí a uno y otro lado del océano.

Y para estudiar críticamente los materiales conservados, y para su mejor conservación, localización y manejo optimizado desde el punto de vista espacial, la investigación ha debido valerse (con el paso del tiempo y el avance de las tecnologías disponibles en cada momento histórico) de diversas estrategias, que pueden ir desde la antigua construcción de armarios o anaqueles de madera a la medida para el almacenamiento de cantorales o legajos; a la confección de viejas fichas catalográficas en cartulina –“de apoyo” a la investigación–, que se depositaban en cedularios o archivadores para su consulta; hasta la confección de álbumes a manera de guías de consulta (caso por ejemplo de las colecciones de figurines teatrales, o de escenografías, en el caso de la documentación teatral y escénica, de cara a las sucesivas representaciones); o a la colocación espacial, aneja, de toda una serie de “documentación auxiliar” (protocolos notariales, actas capitulares, libros de fábrica...) que pueda servir de apoyo a la catalogación y estudio específicamente musicales. Todo ello respondiendo a una serie de políticas de almacenamiento, conservación y aun consulta (más arcaicas o más progresistas, dependiendo de las épocas y los casos), que, hoy en día, pueden disponer de todo un aparato técnico de primer nivel: empleo de archivos compactos, controladores de plagas, humedad, empleo de materiales ignífugos y antiácidos, etc.

4. BREVE HISTORIA DE LA CATALOGACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

La historia de la catalogación documental de música puede retrotraerse hasta los lejanos tiempos de su propia producción en siglos pasados (prácticamente desde el tiempo medieval), en un principio con un simple afán de almacenamiento y/o para facilitar su uso y conservación. Sabemos en este sentido de la confección de inventarios (más bien, meros elencos de obras), al menos desde el siglo XVI, que se entregaban por parte de sus propietarios, los cabildos eclesiásticos, a sus maestros de capilla, en el momento de tomar posesión de sus respectivos cargos, con vistas a poner a su disposición una serie de materiales que les fueran de utilidad para el desempeño cotidiano de sus obligaciones, al tiempo que para ponerlos al día de los usos y costumbres locales –es decir, de las “tradiciones”– en materia musical. Dichos inventarios debían actualizarse al abandonar el maestro su puesto, o poco antes de licitar nuevamente la plaza a un

nuevo titular de la misma. Estos antiguos inventarios, rastreables al menos desde el siglo XVI, coincidieron con la aparición de los primeros archivos específicamente musicales en los templos catedralicios hispanos (ya prácticamente a comienzos del siglo XVII), si bien, no sería hasta bien entrado el siglo XIX, cuando, con el auge del historicismo en toda Europa y la nueva mirada hacia las prácticas musicales del pasado, se procedió a elaborar unos catálogos, aunque todavía vinculados a su uso práctico (se atribuye el primero de ellos a Cosme José de Benito, entonces maestro de capilla del monasterio de El Escorial), que tenían ya mucho más presente una idea de mantenimiento de los repertorios que se iban desdibujando con el paso del tiempo, y de preservación de unos materiales a los que se les comenzaba a dar cierto valor patrimonial.



Los pioneros: Cosme José de Benito, Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell e Higinio Anglés.



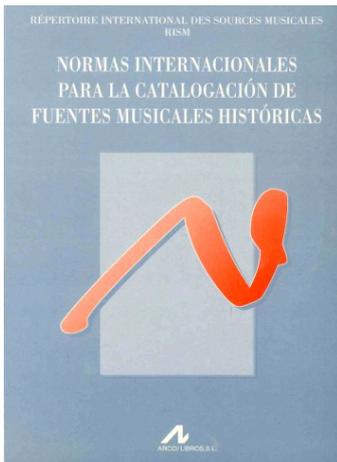
La estela de H. Anglés. Algunos de sus discípulos, y sus sucesores al frente del Instituto Español de Musicología (IEM-CSIC) y/o del RISM en España: Miguel Querol, José Mª Llorens, José López-Calo y José Vicente González-Valle.

Afortunadamente, la tarea de una Musicología pionera desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (con Francisco A. Barbieri y F. Pedrell a la cabeza), iba a dar lugar a un nuevo interés por registrar impresos y manuscritos de música, de cara a hacerlos accesibles a la sociedad, y así por ejemplo surgió el *Catàlech de la Biblioteca de la Diputació de Barcelona* publicado en dos volúmenes en 1908-1909 por el citado musicólogo catalán.

Desde entonces, fueron muchos los títulos que, poco a poco, fueron apareciendo en el panorama editorial español (ya en forma de monografías, ya como artículos dentro de publicaciones periódicas), particular-

mente floreciente en este sentido después de finalizar la Segunda Guerra Mundial (Guadalupe, 1947; Valladolid, 1948; Plasencia, 1950...), para reunir, en décadas sucesivas y prácticamente hasta hoy, un mapa peculiar, con destacados centros históricos de producción musical, junto a otros de menor entidad, sin faltar tampoco algunas carencias significativas. Entre otras muchas publicaciones posibles, podemos mencionar la aparición de inventarios o catálogos musicales de centros como las catedrales de Albarracín, Astorga, Ávila, Burgos, Cuenca, Huesca, León, Mondoñedo, Orense, Palencia, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Valladolid..., la concatedral de Soria, las colegiatas de Alfaro, Roncesvalles, Manresa..., el santuario de Aránzazu, el monasterio de El Escorial, la Universidad de Salamanca, las parroquiales de Santa María de Mataró, el Sant Esperit de Terrassa..., la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio, o la larga serie de catálogos emprendida por la Junta de Andalucía (con el catálogo de los libros de polifonía de la catedral de Sevilla, o los de otras catedrales y colegiatas como las de Almería, Cádiz, Málaga, Jaén, Antequera...).

Y paralelamente, también aparecieron algunos catálogos de archivos y bibliotecas de música en ámbito latinoamericano, de capital importancia para conocer nuestro verdadero patrimonio en su sentido más amplio, y más "histórico", especialmente si nos referimos al período comprendido entre los siglos XVI y XIX: catedrales de México, Bogotá..., Seminario de San Antonio Abad del Cuzco, Basílica de Guadalupe (México), etc. Pero no se trata de hacer aquí un nuevo listado más, sino de llamar la atención sobre la importancia, cuando tratamos de música histórica, ya no tanto de "lo español", sino de lo panhispánico. Difícilmente conoceremos bien nuestro patrimonio musical del Setecientos, teniendo en cuenta por ejemplo el incendio que afectó a los archivos de Palacio en 1734, si no nos fijamos en las fuentes documentales de música que se llevaron entonces a las cabezas de virreinato americanas, la Ciudad de México-Tenochtitlán, y la Ciudad de los Reyes-Lima.



Y sin embargo, muy pocos, prácticamente ninguno de todos estos catálogos, se han confeccionado (bien por meras cuestiones de cronología, al ser anteriores a su constitución, bien por falta de interés), de acuerdo con las normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas, que, con el apoyo de la SIM y la AIBM, utiliza el RISM desde hace 62 años, en treinta y cinco países, y que fueron traducidas en 1994 a la lengua de Cervantes, en una edición, que aunque hace años ya agotada, sigue sin utilizarse todo lo que debiera y sería deseable por parte del colectivo investigador y musicológico hispánico.

Esto, ha derivado en que nuestra capacidad de cotejo con otros fondos nacionales quede muy mermada, por ejemplo, a la hora de consultar y comparar fuentes musicales de nuestro entorno más cercano con los más de 850.000 registros catalográficos hoy día disponibles vía Internet de forma gratuita. Pues el primer objetivo de un catálogo, aparte de dejar constancia de la existencia de unos materiales, es hacerlos suscep-

tibles de ser comparados, contribuyendo así a la investigación y el conocimiento. De donde se infiere la absoluta necesidad, y aun la urgencia, del trabajo colaborativo y en equipo en cuanto se relacione con la catalogación y estudio crítico de fuentes musicales.

5. LA IMPORTANCIA DE LOS MATERIALES DE APOYO

Una realidad con la que debemos enfrentarnos quienes nos dedicamos a la catalogación y estudio crítico de las fuentes documentales de música, es la constatación de que, a pesar de lo mucho avanzado en este sentido gracias a las enormes posibilidades que nos brinda hoy Internet, es francamente difícil poder disponer, en el archivo concreto donde se hallan los documentos, de una bibliografía especializada de consulta que pueda apoyar nuestro trabajo de forma bien argumentada. Si esto es algo que acaso pueda producirse en una buena biblioteca, no siempre lo es en el caso de buena parte de los archivos. Esto hace que, salvo que sea la propia fuente la que nos ofrezca dicha información, sea difícil rastrear *in situ* si la obra concreta que queremos catalogar responde a un número de opus concreto, si se halla registrada en el catálogo temático del compositor correspondiente (BWV para J. S. Bach, Köchel para Mozart, Hoboken para Haydn, etc.), o si las fechas de nacimiento y muerte del compositor equis, autor de la obra que tratamos de registrar, son unas u otras. Naturalmente, en tales casos este tipo de cuestiones quedaría para un trabajo fuera del archivo, y sujeto a las posibilidades de consulta del usuario o catalogador concreto. Pero esto, como también es conocido, se soluciona en RISM a través del trabajo coordinado con las redacciones nacionales, y en última instancia, con la “Zentralredaktion” en Frankfurt.

De ese modo, y siguiendo la máxima del “do ut des”, se intercambian, por un lado, los datos procedentes de la fuente original conservada en el archivo, con el suministro de informaciones relativas a bibliografía, que se revisan a partir de diccionarios enciclopédicos y una lexicografía especializados (New Grove, MGG, Diccionario de la UTET, Diccionario de la SGAE, Riemann Lexikon, Diccionario políglota en siete lenguas..., Historia de la Música Catalana, Valenciana y Balear...). Pero no sólo eso, pues son muchos los materiales que pueden servir de apoyo a las tareas de catalogación: *opera omnia*, *Gesamtausgabe*, ediciones *Urtext*, Monumentos de la música nacionales (Alemania, Portugal, Baviera, España, México...), catálogos temáticos de compositores (Kinsky, Deutsch, Ryom, Benton..., el “catálogo de catálogos” de Barry S. Brook...), los propios catálogos editados en España (y en otros países) de archivos y bibliotecas de música, catálogos de textos impresos de villancicos y oratorios (Biblioteca Nacional, Biblioteca de Catalunya, Monasterio de Montserrat, The Hispanic Society, British Library...), registro de tesis doctorales (Teseo...), artículos de investigación en publicaciones periódicas de referencia (*Acta Musicologica*, *Musica Disciplina*, *Fontes Artis Musicae*, *JAMS*, *Anuario Musical*, *Archiv für Musikwissenschaft*...), ediciones “autorizadas” en partitura (críticas, anotadas, o incluso de bolsillo: Eulenburg...), ediciones facsimilares de obras litúrgicas de referencia (misales, breviarios), y un sinfín de materiales de apoyo al análisis y estudio del cantollano (desde los recursos “online”, como el *Thesaurus Musicarum Latinarum*, a los más tradicionales *Graduale Triplex*, Kyriales (Ratisbona), Antifonales (Vaticano), *Liber Usualis*, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, etc.). Todo ello, naturalmente, sin perder de vista algunas herramientas muy útiles para documentar el caso español, con obras como *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, el *Diccionario Técnico* de Felipe Pedrell, el *Diccionario del órgano en España*, catálogos cercanos al concepto de “catálogo temático” (como por ejemplo, el catálogo de obras de Ramón Carnicer), obras para referenciar composiciones impresas (*La edición musical española hasta 1936*, *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, el *Archivo Histórico de la Unión Musical Española*...), o algunos catálogos de exposiciones de música (*Las edades del hombre* para Castilla-León, *La música a Mallorca, una aproximació històrica*, *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*...).

6. LA ACTUALIDAD Y SUS PERSPECTIVAS

Para terminar, y retomando la reflexión inicial, es preciso referirse a los avances de las nuevas tecnologías aplicadas al fenómeno musical, pues hemos pasado en breve tiempo del empleo de CDs, al MP3, MP4, MP5... al uso de las tablets y los pen-drives..., que están haciendo que sean cada vez menos quienes dediquen una parte de sus gastos a la adquisición de "música", todo ello por no hablar de las fotocopias, y su paso al uso y envío de pdfs, a recursos "online" como el célebre IMSLP (International Music Score Library Project / Petrucci Music Library), con casi 300.000 partituras disponibles para los usuarios gratuitamente.

El camino parece encauzarse, poco a poco, hacia el mundo del "hágaselo Vd. mismo", y con él, a la autoedición, y a la autoedición musical, mediante el uso de programas más o menos estandarizados, según los entornos (PC, Mac, Linux...): Finale, Sibelius, Encore, PhotoScore... Un nuevo mundo, podríamos decir, que requiere, a su vez, una serie de textos de apoyo (*Interpretación. Del texto al sonido, Edición de partituras y su didáctica...*), que ayuden al usuario a comprender, con relativo poco esfuerzo, los nuevos recursos a su alcance: software para notación musical, incluso videojuegos, y muy importante para nuestro caso concreto, el OCR (Photoscore) o Reconocimiento Óptico de Caracteres, que posibilita (y que posibilitará, seguramente en breve tiempo) el conducirnos hacia unos derroteros, todavía hoy, insospechados. Llegá(re)mos, así, a la era real de las nuevas (y ya no tan nuevas) tecnologías, sea por medio de las pizarras digitales, de sus aplicaciones a la pedagogía, el aula y la didáctica, pero también, al entorno doméstico y del hogar a través de la domótica. Tendremos el archivo, la biblioteca, el original (digitalizado, e incluso en 3D –repárese en la reciente llegada de las nuevas impresoras digitales en 3D y en color–), en y desde casa. ¿Ciencia ficción vs. Ficción científica? ... De momento, ante el reto, y a la expectativa de cuanto pueda venir, ahí tenemos el mejor recurso, hoy en día, mundial, y capaz de aportarnos fiabilidad a nuestras investigaciones: el RISM.

“Un tesoro escondido”: el desconocido archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)

M^a Luz González Peña

Directora CEDOA (SGAE)

Resumen: Partiendo del título de la zarzuela de Barbieri, se narra la historia del archivo de la SGAE, rico y desconocido, describiendo sus fondos, funciones y actividad, su difusión y promoción, así como los trabajos de investigación y publicaciones realizados a partir de esos fondos.

Palabras clave: Zarzuela - Sociedad de Autores - Ruperto Chapí - Sinesio Delgado - Editoriales - Compositores españoles - Derechos de autor - Partituras - Libretos - Fondos personales.

1. CREACIÓN DEL CEDOA

El 12 de noviembre de 1861 se estrenaba en el Teatro de la Zarzuela de Madrid *Un tesoro escondido*, zarzuela en tres actos con libreto de Ventura de la Vega y música de Francisco Asenjo Barbieri. El éxito de la obra respondió plenamente a la expectación que había despertado. Faltaban aún 38 años para que Ruperto Chapí y Sinesio Delgado tuviesen la idea de fundar la Sociedad de Autores Españoles y 40 para que *Un tesoro escondido*, como todas las zarzuelas de Barbieri, Arrieta, Gaztambide y el resto de los autores de la zarzuela romántica, pasasen a formar parte del patrimonio de la SAE, al comprar ésta los fondos editoriales de Florencio Fiscowich, Pablo Martín, Enrique Arregui y Luis Aruej, entre otras que se unirían al archivo de Chapí y a las obras que los nuevos autores iban entregando a la Sociedad. Se consiguió así el anhelado “archivo único”, que puso en manos de la Sociedad de Autores la totalidad del teatro y la zarzuela producidos en España (González Peña, 1998), y que constituyó un auténtico “tesoro escondido”. No para los teatros, orquestas y compañías teatrales, que acudían al archivo de la SAE primero y de la SGAE a partir de 1932, para proveerse de los libretos y materiales necesarios para poner en escena las obras deseadas, pero sí para la mayor parte de los investigadores, hasta que en 1993 se crea el CEDOA: Centro de Documentación

y Archivo de la SGAE, que pone este rico patrimonio a disposición de cualquiera que lo desee consultar e investigar (González Peña, 1999).



F. A. Barbieri: Materiales de *Un tesoro escondido*

El patrimonio cultural de la SGAE comprende, pues, las obras que escribieron los primeros autores, socios y fundadores de la Sociedad de Autores Españoles (SAE)¹, y por otra parte las obras administradas, hasta este momento, por las galerías dramático– musicales que funcionaron en España en el siglo XIX, a las que en 1901 la SAE compró sus fondos, lo que constituyó así un patrimonio músico-teatral que no tiene parangón en España, sobre todo en lo que al teatro y la zarzuela de los siglos XIX y XX se refiere (Delgado, 1999).

En números estamos hablando de unas 2.000 partituras orquestales de zarzuela, más de 10.000 materiales de este género, unos 30.000 libretos..., sin contar las fotografías, las partituras sinfónicas, los libros de teatro y todos los diversos objetos que se han ido incorporando a nuestros fondos mediante legados o donaciones, que en la actualidad superan la treintena, con un claro predominio de legados de compositores, pero también de algunos dramaturgos, incluso de cantantes y actores. La SGAE sigue gestionando los derechos de autor de todas estas obras y de las que sus socios —más de 106.000 en septiembre de 2014— siguen registrando en la entidad.

El 26 de julio de 1993, el Consejo de Dirección de la SGAE decide unir la Biblioteca —riquísima en fondos y colecciones teatrales y sólo abierta a los socios— y el Archivo lírico, que funcionaba desde la creación de la SAE, en un nuevo servicio, el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), creado específicamente para cuidar el rico patrimonio de la SGAE y ponerlo a disposición de los investigadores y el público en general. El CEDOA nace con estos objetivos: gestión del archivo histórico de partituras originales; gestión del archivo comercial, a través del alquiler de partituras; gestión de la biblioteca, fonoteca y videoteca de la SGAE —estos dos últimos son fondos pequeños y especializados en zarzuela—; realización de proyectos bibliográficos en colaboración con el ICCMU, a través de la copistería electrónica, y digitalización de fondos originales,

1 La Sociedad de Autores Españoles, SAE, se crea el 16 de junio de 1899, siendo Vital Aza su primer presidente.

que en la actualidad se realiza exclusivamente desde el CEDOA, además de la creación de una nueva base de datos única, con un sistema de acceso para investigadores, proyecto en el que aún estamos trabajando en la actualidad, y que esperamos sea una realidad en 2015.

2. FONDOS DEL CEDOA

Describimos a continuación, brevemente, cada uno de los fondos y colecciones que el CEDOA custodia y gestiona:

2.1. Colección General

La historia del archivo de la SGAE está unida a la creación y desarrollo de la entidad, de tal modo que los fondos del archivo han ido creciendo a lo largo de las décadas, mientras se ha ido desarrollando la actividad creativa de los socios. El nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles (SAE) está ligada al archivo de Ruperto Chapí, y a las obras de los autores que se iban incorporando a la entidad, enriqueciéndose, como ya hemos dicho, mediante la compra de los archivos de las editoriales que habían gestionado hasta ese momento el repertorio lírico (González Peña 2009). Por ello en nuestra colección tiene una presencia predominante el teatro lírico español de los siglos XIX y XX, sin olvidar la música instrumental y vocal no escénica.

De más reciente origen es el importante conjunto de música popular comercial que cubre un inmenso repertorio escrito entre 1940 y 1980. Los textos dramáticos conforman una de las bibliotecas teatrales más completas del país, y tenemos además una colección bibliográfica especializada en Teatro, Música y Derecho Autoral. Otros tipos de fondos (hemerográfico, iconográfico y documental) complementan la riqueza de este patrimonio, de obligada consulta para cualquier estudioso de la música o el teatro españoles de los siglos XIX al XXI.

2.2. Teatro Lírico: Partituras orquestales

El archivo lírico comprende casi dos mil partituras de orquesta de las zarzuelas más conocidas. La mayor parte del teatro lírico español escrito entre 1849 y 1981² se encuentra en este archivo, y entre estas partituras, 37 son autógrafas, lo que les añade un valor especial. Destacamos las de Barbieri: *Chorizos y polacos*, *Gato por liebre*, *Gibraltar en 1890*, *Trocar los frenos* y *Robinson*, en las que, además de la firma de Barbieri, encontramos datos de su estreno y de la acogida de la obra.

Por la significación de Chapí para la SAE y su archivo, destacamos entre sus obras: *El rey que rabió*, que es de las pocas que tiene una ilustración, probablemente debida a Ramón Cilla, el dibujante de *Madrid Cómic*,

2 La última obra lírica llegada al archivo fue *Fuenteovejuna* de Manuel Moreno Buendía, con libreto de José Luis Martín Descalzo, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 16 de enero de 1981.

semanario en el que trabajaban Ramos Carrión y Vital Aza, los libretistas de la obra, que se cuentan entre los 11 fundadores de la SAE. (González Peña, 2012).

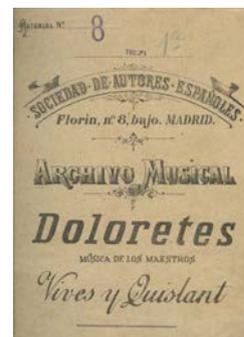


Cubierta de *El rey que rabió*, Archivo SGAE, [TL-405]

De estas partituras, 182 proceden del Archivo de Florencio Fiscowich, 57 del de Eduardo Hidalgo, 14 de la compañía de Juan Orejón, y en número menor de otros archivos y compañías teatrales. La mayoría, sin embargo, se realizaron, a partir de 1899, en el archivo y copistería de la SAE. En general se trata de copias fechadas y firmadas, en algunos casos, autógrafas. Este fondo está catalogado, su catálogo se publicó en 1994 (Cortizo, 1994) y se encuentra en proceso de digitalización, alcanzando ya las 1200 partituras digitalizadas.

2.3. Teatro Lírico: Materiales de orquesta

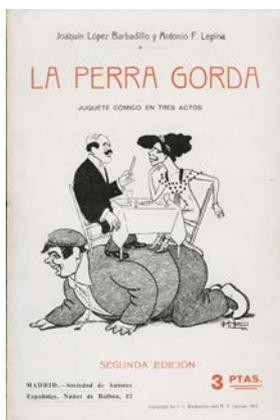
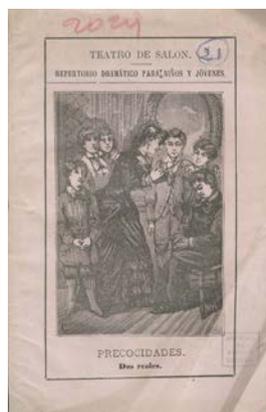
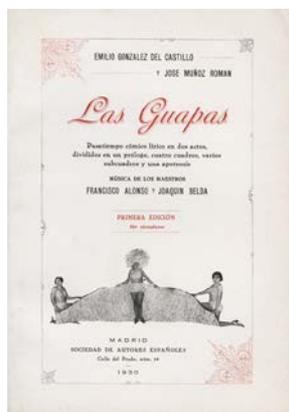
Alrededor de diez mil zarzuelas cuentan con materiales de orquesta, más el libreto y la reducción para canto y piano empleada como parte de apuntar o dirigir. Este archivo tenía una función comercial, alquilándose dichos materiales a los teatros, auditorios y compañías líricas para la interpretación de estas zarzuelas en cualquier lugar del mundo. Esa función se mantiene aún hoy en día. La colección madrileña de materiales líricos se complementa con la de los archivos musicales en las sedes de SGAE en Valencia, con cerca de trescientas cincuenta obras líricas, en su mayoría piezas en lengua valenciana, y de Barcelona, con tres mil setecientas obras, cuatrocientas de las cuales son *sarsuelas catalanas*. Entre estos materiales los hay manuscritos, y litografiados. Sigue en marcha el proceso de catalogación y revisión de estos materiales, para editar posteriormente el catálogo. Estamos en proceso de digitalización de las partituras de canto y piano, y cualquier investigador puede acceder a estos fondos en nuestra Sala de Consulta.



Portadas de *La Lola se va a los Puertos* y *Dolorettes*

2.4. Teatro Lírico: Libretos

A los libretos integrados en la colección de materiales de orquesta, hay que añadir una inmensa colección de libretos de teatro lírico, incluyendo obras de las



Libretos y argumentos de diversas obras

que no se conservan materiales o partitura. Casi siempre contamos con diferentes ediciones de un mismo título y en ocasiones ejemplares manuscritos o mecanografiados nunca editados. Unida a la colección de libretos de teatro declamado, suman más de treinta mil volúmenes. El archivo musical de la SGAE en Barcelona custodia además otros quince mil libretos líricos. Todo este fondo está catalogado, y se va digitalizando respondiendo a las peticiones del Teatro de la Zarzuela, compañías líricas y cualquier investigador que lo solicite. Esta colección se puede consultar en el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español³.

2.5. Música instrumental

Es la sección más viva del archivo, puesto que semana a semana crece con la música de los socios de SGAE. Consta de partituras y partes de orquesta de toda la música clásica no lírica (sinfónica, coral, de cámara, etc...) presente en nuestro archivo. El fondo histórico cuenta con partituras de autores como Barbieri, Bretón, Chapí, Giménez, Conrado del Campo, Julio Gómez, los autores de la Generación del 27, algunas autoras como María Rodrigo..., etc. Desde el momento en que se crea la SAE, los autores traen su partitura al

3 *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. [Libretos de Teatro Lírico y Teatro Declamado] <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/bibliotecas/mc/ccpb/direcciones-y-contactos.html>.

archivo-copistería⁴ para que se realice la copia de la misma y se extraigan los materiales de orquesta, así pues, en el archivo histórico solemos tener la partitura manuscrita, original, incluso autógrafa en muchos casos, y los materiales de orquesta manuscritos o litografiados, como ocurre en el archivo lírico de materiales. A día de hoy hay 38.000 registros en ese archivo. Gran importancia presentan las obras sinfónicas escritas para la danza y el cine. En 1995 se editó el *Catálogo* (VV.AA, 1995) de la parte histórica, compuesto de unas 2.000 obras, pero la catalogación es continua, ya que llegan unas 100 partituras semanales; en lo que llevamos de año son 1.500 las partituras llegadas al archivo.

2.6. Repertorio de Pequeño Derecho

Integran este archivo guiones manuscritos, materiales para diversas agrupaciones instrumentales (desde bandas de rock a orquestinas) y reducciones para canto y piano manuscritas o editadas. Este conjunto, de unas cuarenta mil partituras, tiene una enorme relevancia, y es clave a la hora de estudiar el repertorio de música popular española entre 1940 y 1980. Está en proceso de catalogación, y aún no puede consultarse.

2.7. Teatro Declamado: Libretos

Se trata de libretos editados de teatro no musical, tanto en su lengua original como traducidos. Destaca por su singularidad e importancia la colección de teatro catalán (original o traducido a esta lengua) con cerca de tres mil volúmenes. Este fondo está catalogado y se puede consultar, al igual que los libretos líricos, en el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, ya aludido.



Miguel Ramos Carrión, Ruperto Chapí y Vital Aza, Foto Compañía

2.8. Fondos Iconográficos

La importante colección fotográfica del Archivo parte de la donación del compositor y archivero de la SGAE Ángel Andrada que reunió las fotos dedicadas a él por diversos autores y compositores. Las fotografías son de prestigiosos profesionales como Compañy, Alfonso, etc. A dicho fondo se han ido sumando por compra o donación más fotografías de autores, de intérpretes líricos o de montajes de obras músico-teatrales. Destacan de manera especial las colecciones de fotos donadas por los dramaturgos Eduardo Marquina, Francisco Serano Anguita, Antonio Buero Vallejo y por el compositor Pablo Luna.



F. A. Barbieri: *Sinfonía sobre motivos de zarzuela*

4 González Peña, M.L. (2012). "La copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa". En: B. Lolo y J. Gosálvez (eds.), *Imprenta y edición musical en España (siglos XVII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; AEDOM.

Este banco iconográfico se complementa con imágenes digitales de portadas o ilustraciones interiores de publicaciones o documentos de otras secciones del archivo. Cuenta con alrededor de cinco mil imágenes. Estos fondos están inventariados y digitalizados y en parte se han utilizado en varias publicaciones (Casares, 2000/Casares, 2001). Hay que destacar un manuscrito de Álvaro Retana, con fotografías de actrices, cantantes y bailarinas, parcialmente reproducido en un libro editado por la SGAE en 1996, *Mujeres de la escena* (González Peña, Suárez Pajares y Arce Bueno, 1996).

3. FONDOS ESPECIALES

Un sinfín de documentos y objetos heterogéneos, desde efectos personales de autores o intérpretes hasta documentos variados como autógrafos, cartas, programas de mano, folletos con “argumento y cantables”, carteles, documentación administrativa, etc., complementan los fondos de la SGAE. Estos fondos están siendo inventariados.

3.1. Colecciones Especiales y Archivos Personales

Nuestro archivo se ha visto enriquecido a lo largo de las últimas décadas con adquisiciones, donaciones y legados, de instituciones o de particulares, herederos de autores o de intérpretes, que constituyen las denominadas Colecciones Especiales y Archivos Personales. Nos limitamos aquí a enumerar los fondos, algunos de ellos ya inventariados, incluso digitalizados, como ocurre con el de Francisco Alonso.

Fondo Celso Lucio (1865-1915). Dramaturgo y libretista de género chico, llegó en 2007.

Fondo Carmen Cobeña (1869-1963) & Federico Oliver (1873-1957). Custodiamos un álbum fotográfico familiar con imágenes personales y profesionales del matrimonio de la actriz y el dramaturgo. Este fondo está inventariado y digitalizado.

Fondo Conrado del Campo (1878-1953). Llegó en julio de 1999, procedente de la Fundación Juan March; completando los fondos que ya teníamos. Ya catalogado, está siendo muy consultado en los últimos años. (González Peña, 2000).

Fondo Pablo Luna (1879-1942). Cedido por sus herederos en 1994, comprende también la colección de su esposa, la cantante Lola Monti. Este fondo está inventariado.

Fondo Eduardo Marquina (1879-1946). Poeta y dramaturgo, fue el primer presidente de la recién nacida SGAE entre 1932 y 1946. Este fondo está inventariado y digitalizado.



Conrado del Campo y portada de *Obertura asturiana*

Fondo Antonio Torrandell (1881-1963). Compositor y pianista mallorquín. Su hijo donó en 1997 su archivo, que ya está inventariado.

Fondo Francisco Alonso (1887-1948). Compositor y director, presidió la SGAE. Su archivo fue donado por sus herederos en el año 2000. Ya inventariado y digitalizado, ha servido de base a *Francisco Alonso, Otra cara de la modernidad*, biografía del maestro a cargo de Celsa Alonso⁵, de la Universidad de Oviedo, que se presentará en diciembre en Granada.

Fondo Jacinto Guerrero (1895-1951). ICCMU.

Juan González Guerrero, sobrino de este compositor, director y empresario, donó en 2002 al Instituto Complutense de Ciencias Musicales una parte del archivo de su tío, bajo cuya presidencia la SGAE adquirió el madrileño Palacio de Longoria, desde entonces convertida en su sede emblemática. Este fondo está catalogado y digitalizado.

Fondo Francisco Serrano Anguita (1887-1968). Dramaturgo y periodista, fue director de la Biblioteca de la SGAE. Este fondo —fotográfico— está inventariado y digitalizado.

Fondo Ernesto Pérez Rosillo (1893-1968). En mayo de 2010 recibimos este fondo que ya está catalogado.

Fondo Jesús Tordesillas (1893-1973). Actor y empresario teatral, donó a la SGAE el archivo teatral de la "Compañía Española de Alta Comedia", que ya está inventariado.

Fondo Genaro Monreal (1894-1974). Legado por la Mutualidad de Previsión Social de Autores y Editores en el año 2000; está inventariado.

Fondo Manuel Blancafort (1897-1987). Su hija Camila Blancafort donó a la SGAE en 2001 este fondo, que también está inventariado.

Fondo Joaquín Gasca (1897-1984). Sus hijos donaron este fondo en 1996. Destaca por su importancia la colección de partituras sinfónicas. Este fondo está inventariado.

Fondo José Forns (1898-1952). Este fondo llegó en el año 2001 y está inventariado.

Fondo José M^a Legaza (1898-1983). Su archivo, donado en 1995 por su hijo, está inventariado.

Fondo Guillermo Cases (1899-1961). Este fondo está inventariado.



Francisco Alonso y portada de *La Parranda*

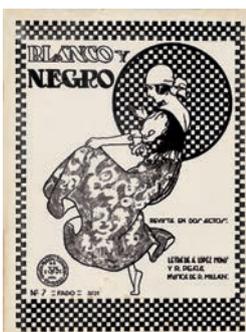
5 Alonso, C. (2014). *Francisco Alonso, Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

- Fondo Manuel Gordillo (1899-1982) y Editorial Música de España.** Recibido en junio de 2012, contiene partituras y documentación relacionada con su editorial Música de España. Está pendiente de ser inventariado.
- Fondo Josep Maria Torrens (1899-2001).** Este fondo fue recibido en 2001 en el archivo musical de la SGAE en Barcelona y está pendiente de ser inventariado.
- Fondo Daniel Montorio (1904-1982).** Ya figuraba en la SGAE cuando se creó el CEDOA. Es de suponer que llegase a raíz de la muerte del compositor en 1982. Este fondo está inventariado.
- Fondo Jaume Mestres (1907-1994).** Este fondo llegó a la sede barcelonesa de SGAE el año 2012. Está pendiente de ser inventariado.
- Fondo Joseíto Fernández (1908-1979).** Los descendientes del autor de *Guantanamera* legaron su archivo a la SGAE en los años 90 del siglo XX. Este fondo está pendiente de ser inventariado.
- Fondo Salvador Ruiz de Luna (1908-1978).** Su archivo fue entregado a la SGAE por su hija, Marianela Ruiz de Luna, durante el verano de 2010. Está inventariado.
- Fondo Hugo Monte (Ugo Chiaramonte) (1911-1975).** Fue donado en 2001 por la viuda del autor dramático y empresario. Está inventariado.
- Fondo César de la Fuente (1911-1998).** Su viuda, María Cruz Valero, donó en julio de 1999 este archivo, ya inventariado.
- Fondo Fernando Moraleda (1911-1985).** Donado en 1998 por sus herederos, complementa el existente en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España. Este fondo está inventariado.
- Fondo Fernando García Morcillo (1916-2002).** Sus herederos donaron su archivo en 2002. Este fondo está pendiente de ser inventariado.
- Fondo Carmen Ontiveros (Carmen Serrano Díaz) (1916-2007).** Legado en su testamento el año 2007. Está inventariado.
- Fondo Antonio Buero Vallejo (1916-2000).** El dramaturgo donó una colección de fotografías con imágenes de los estrenos de sus obras y con varios retratos y el manuscrito de su drama en tres actos *La tejedora de sueños*. Este fondo está inventariado y digitalizado.
- Fondo Miguel Alonso (1925-2002).** Donado en 2003 por Társila Alonso, hermana del compositor, está inventariado.
- Fondo Waldo de los Ríos (1934-1977).** Su archivo fue donado por su viuda, Isabel Pisano, en 1996. Está siendo inventariado.
- Fondo Agustín Serrano Mata (n. 1939).** Este archivo fue donado por el propio autor en el año 2009 y está inventariado.
- Fondo Alfonso Santisteban (1943-2013).** Donado en vida por el compositor, está pendiente de ser inventariado.

Fondo Jaime Salom (1925-2013). Donado en 2012 por el dramaturgo, Consejero de honor de la SGAE. Totalmente inventariado, sirvió de base a la exposición realizada en 2013 en la Sala Berlanga de Madrid, tras la muerte del autor.

Bernardo Bonezzi (1964-2012). El compositor de la “movida madrileña” dejó su archivo a la SGAE en su testamento. Llegó al CEDOA en el verano de 2013 y tuvo una gran repercusión mediática⁶. Esta siendo inventariado.

Archivo de Unión Musical Española (UME). ICCMU. La editorial Unión Musical Española, a lo largo de su historia fue aglutinando a la mayoría de los editores musicales del país en el siglo XIX. Su fondo es pues, una representación muy amplia del total de la música comercializada en España desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX, en sus más de 23.000 partituras. Esta colección fue donada en



Portadas de *El puño de rosas*, *Blanco y negro* y *La guerra santa*

1993 al Instituto Complutense de Ciencias Musicales, que la tiene depositada para su conservación y consulta en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. Este fondo está catalogado, y su *Catálogo* publicado (VVAA, 2000). Además está totalmente digitalizado, y ha dado lugar a libros, artículos y tesis doctorales (Álvarez Cañibano, 1995/2012/ Casares, 1999).

Documentación Histórica del Teatro Real de Madrid.

Este pequeño fondo complementa a las dos grandes colecciones sobre el Real conservadas en el Museo Nacional del Teatro, en Almagro, y en el Institut del Teatre de Barcelona. La documentación se divide en cuatro series (1899-1901, 1907-1913, 1918-1924 y 1928-1934) e integra documentos administrativos muy variados (inventarios, correspondencia, contratos, etc.).

Documentación de la Compañía de Revistas Zorí-Santos. Esta singular colección reúne documentación de la compañía de espectáculos revisteriles que dirigieron los cómicos y empresarios teatrales To-

6 “La SGAE ‘hereda’ el legado de Bernardo Bonezzi”, *Cultura, El País*, 2-8-2013. cultura.elpais.com/cultura/2013/08/.../1375457762_913966.html; “La SGAE custodiara el legado de Bernardo Bonezzi”, *Europa Press*, 2-8-2013. www.europapress.es/.../noticia-sgae-custodiara-legado-bernardo-bonezzi-20130802154103.html; “Los tesoros de Bernardo Bonezzi ya se pueden catalogar”, 3-8-2013. www.acal.es/.../797-archivo-de-la-sgae-custodiara-el-legado-del-compositor-bernardo-bonezzi; www.esenciaradio.com/la-sgae-custodiara-el-legado-de-bernardo-bonezzi; vallecasdigital.com/el-centro-de-documentacion-y-archivo-de-la-sgae-conservara-la-herencia-de-bernardo-bonezzi/; Entrevista a M^a Luz González Peña, *Hoy por Hoy Madrid*. Cadena Ser, 7-8-2013.

más Zorí y Fernando Santos. Integran este fondo figurines, bocetos escenográficos, programas de mano, fotografías, autorizaciones de censura y otros muchos documentos administrativos relacionados con las revistas que esta compañía preparó y puso en escena. Este fondo está inventariado.

4. GESTIÓN Y DIFUSIÓN DE LOS FONDOS

Nuestra prioridad, tras catalogar nuestros fondos, era la digitalización de los mismos. Hace 10 años comenzamos esta labor, dando prioridad, lógicamente, al archivo de partituras originales, del que hemos digitalizado 1200. Se ha hecho lo propio con todo el archivo de la UME (23.000 partituras), de modo que ahora mismo, cualquier investigador puede consultar ese rico fondo en los ordenadores de la sala de consulta. La reproducción de estas partituras se hace siempre previo permiso de la editorial. Está también finalizada la digitalización del legado de Francisco Alonso.

Un gran número de partes de canto y piano del archivo de materiales, se han ido digitalizando por necesidades de investigadores para tesis o trabajos de doctorado, y lo mismo estamos haciendo con los libretos, como mencioné anteriormente.

La consulta de estos fondos se hace en sala, aunque atendemos también numerosas consultas por teléfono, correo electrónico, y en menor medida, por correo postal.

Antes de la creación del CEDOA, algunos investigadores se habían aventurado a trabajar en los archivos de la SGAE como Jorge de Persia o Luis Iglesias de Souza para su *Teatro Lírico Español*⁷ pero no había un espacio adecuado para ellos; incluso cuando se recibió el Legado de UME, quien esto firma hubo de trabajar literalmente dentro del archivo, donde se colocó una mesita provisional y allí, entre cajas y cajas de materiales de orquesta, se fueron inventariando las 23.000 partituras de ese fondo.

Desde la creación del CEDOA en 1993, hemos recibido a cientos de investigadores, que trabajan sobre música española, fundamentalmente zarzuela, además de a documentalistas, musicólogos, directores de orquesta, directores escénicos y cantantes, tanto españoles como de otros países de Europa, América Latina y Estados Unidos, siendo Francia el país del que más investigadores hemos atendido, tras los españoles, naturalmente. Fruto de estas investigaciones han sido numerosas tesis, trabajos fin de máster, libros..., sobre autores tan diversos como Chapí, Bretón, Conrado del Campo, Antonio José, Rafael Calleja, Manuel Fernández Caballero, María Rodrigo, Amadeo Vives, Ofelia Etlvina Raga, Joaquín Espín y Guillén, Eugenio Sellés, José Francos Rodríguez, Miguel Yuste, Pablo Sorozábal, Miguel Alonso, Rigoberto Cortina, Enrique García Álvarez; y sobre temas tan variados como cantautores, la música y los toros, la música y el ferrocarril, la música durante la guerra civil, las relaciones entre la ópera cómica francesa y la zarzuela española, o la propia historia de la SGAE y los derechos de autor en España.

7 Iglesias de Souza, L. (1992-1996). *Teatro Lírico Español*. 4 Vol.). La Coruña. Diputación.

Estamos presentes en el Concurso Internacional de Zarzuela Ana M^a Iriarte, desde su fundación⁸, facilitando a los concursantes las partituras que se les pide para dicho concurso, repertorio que a menudo ha surgido de conversaciones entre la propia Ana M^a Iriarte y el CEDOA. Igualmente colaboramos con el concurso Operalia de Plácido Domingo, para el que facilitamos cada año numerosos fragmentos de zarzuela.

Así mismo, colaboramos con diversos cursos y másteres. En primer lugar el Curso de Propiedad Intelectual que desde la SGAE se ofrece a los funcionarios del Ministerio de Cultura; así como el curso que la SGAE ofrece cada año, en colaboración con la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual), sobre gestión colectiva de los derechos de autor, en la sede de la SGAE. Además, hemos establecido convenios para recibir a becarios en prácticas con la Universidad Complutense de Madrid (Máster en Música Española e Hispanoamericana), la UNED-Fundación Carlos de Amberes (Curso de Experto en Archivística), y la Universidad Autónoma de Madrid (Máster en Gestión de la Documentación Musical).

A lo largo de estos años, en momentos puntuales, diversos programas de radio, televisión y prensa escrita se han ocupado de nuestros fondos, lo que les ha dado una mayor difusión de cara al público. Efemérides como el centenario de la calle Gran Vía, en 2010, llevó a la prensa y a la televisión a interesarse por la zarzuela *La Gran Vía*, y por los demás tesoros de nuestro archivo, al que dedicaron un espacio en *Informe Semanal*. También algunos legados han despertado gran expectación en la prensa y la radio, como el de Bernardo Bonezzi y el de Jaime Salom, como dijimos anteriormente.

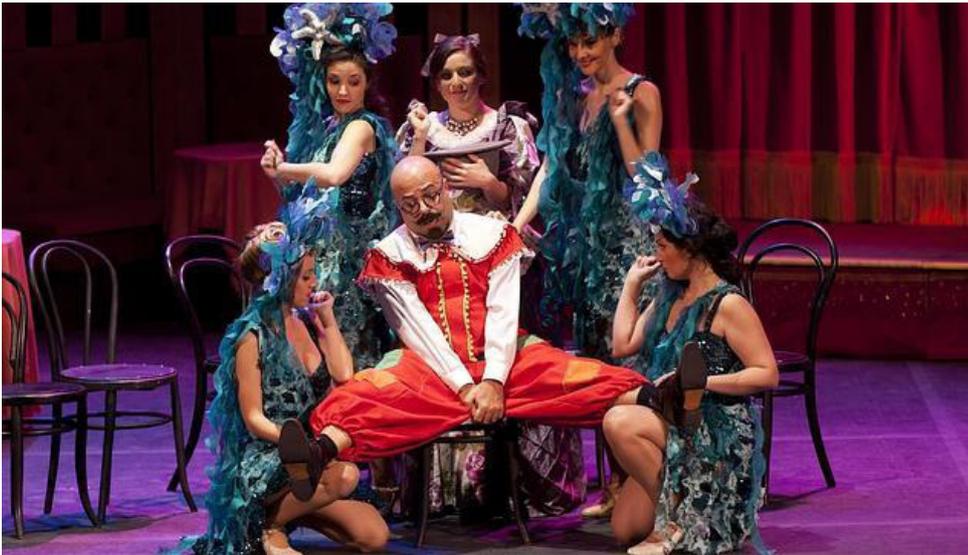
Hemos cedido fondos para numerosas exposiciones a lo largo de estos años, con temas diversos como Clarín, Daniel Montorio, Ernesto Lecuona, la jota, el Paralelo barcelonés...; hace escasamente un mes, el 7 de octubre, se inauguró en el Museo Thyssen-Bornemisza, la exposición *Carmen* en las colecciones españolas, fruto de un acuerdo de colaboración con el Teatro de la Zarzuela, coincidiendo con las representaciones de *Carmen* en el citado teatro, para la que hemos prestado algunos materiales. En el propio Teatro de la Zarzuela, se han organizado desde el CEDOA exposiciones sobre *Marina* y *Chapí*, coincidiendo con las representaciones de *Marina* en 2013, y *Curro Vargas* en 2014. Dentro de la SGAE, hemos organizado exposiciones como la de Vital Aza en 2012, centenario de su fallecimiento; esta exposición viajó también a nuestra sede en Oviedo; en 2013 dedicamos una pequeña exposición a Tomás López Torregrosa, también en el centenario de su fallecimiento. Nos queda mencionar la participación en las Jornadas de Zarzuela, organizadas en Cuenca por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, con las que colaboramos desde su nacimiento, el pasado año. A la exposición sobre "Los fondos del CEDOA", de las jornadas de 2012 se ha unido la celebrada este año bajo el título "Las entrañas de Pérez", que narra la historia de una zarzuela recuperada, *El terrible Pérez*.

Precisamente, este título nos sirve para ilustrar nuestro afán por la recuperación del patrimonio musical del CEDOA. En colaboración con la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, hemos dado un paso significativo al poner en escena esta zarzuela de Tomás López Torregrosa, Joaquín Valverde, Enrique García Álvarez y

8 Entre el 29 de septiembre y el 8 de octubre de 2014 se ha celebrado la IV edición de este concurso en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Carlos Arniches. Con edición práctica de la Copistería de la SGAE –en la que se integraron diversos números de otras obras de los mismos autores–, dirección escénica de Paco Mir y musical de Nacho de Paz, esta producción se estrenó en el Auditorio de Cuenca el pasado 28 de septiembre, como colofón a las citadas II Jornadas de Zarzuela.

Como complemento a esta labor continuada de difusión de nuestros fondos, venimos organizando algunos conciertos, en la sala Manuel de Falla de la SGAE, como el que programamos con obras de Vital Aza y Tomás López Torregrosa en sus centenarios; y el que tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela, este año, para conmemorar los 115 años de la Sociedad de Autores. Es nuestra intención seguir organizando estos conciertos cada año, conmemorando los centenarios de autores o de obras, dando vida así a los miles de partituras conservadas en nuestro archivo.



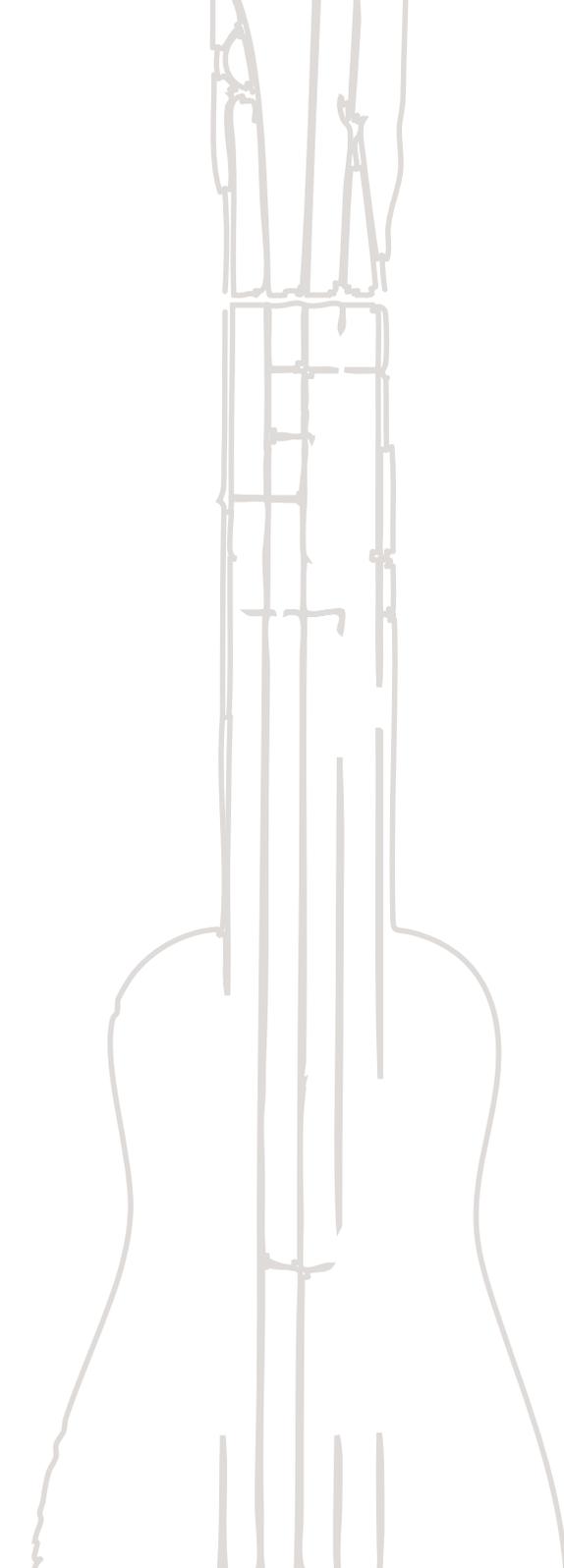
Escena de *El terrible Pérez*, Cuenca, 28-9-2014. Foto: Fundación Guerrero.

5. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Cañibano, A. (ed.) (1995). *Imágenes para la lírica: el teatro musical español a través de la estampa, 1850-1936*. Madrid: Centro de Documentación Musical; ICCMU.

Álvarez Cañibano, A. (2012). "Las cubiertas de ediciones de teatro musical español (1850-1936): Funcionalidad y estética". En: J. Gosálvez Lara y B. Lolo (eds.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- Casares Rodicio, E. (1999). *Historia gráfica de la zarzuela I. Músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
- (2000). *Historia gráfica de la zarzuela II. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU.
- (2001). *Historia gráfica de la zarzuela III. Los creadores*. Madrid: ICCMU.
- Cortizo, M. E. (ed.) (1994). *Teatro Lírico, 1. Partituras. Archivo de Madrid*. Madrid: SGAE.
- Delgado, S. (1999). *Mi teatro: cómo nació la Sociedad de Autores*. (Estudio introductorio M. L. González Peña). Madrid: SGAE.
- González Lapuente, A. (moderador) (2011) "Los archivos musicales". [Programa de Radio Clásica (R.N.E), 21-5-2011 con Paz Fernández, directora de la Biblioteca de la Fundación Juan March, Isabel Lozano, Sección de Música de la Biblioteca Nacional, Jaime de Mendoza, de la Subdirección General de Propiedad Intelectual del Ministerio de Cultura, Mónica Pérez, directora del Archivo Sonoro de Radio Nacional de España y M^a Luz González Peña, directora del CEDOA.]
- <http://www.rtve.es/alacarta/audios/tertulia-archivos-musicales>.
- González Peña, M. L. (1998). "Ante el primer Centenario de la Sociedad de Autores de España", *Boletín de AEDOM*, 5/2, 163-167.
- (1999). "El CEDOA: Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores". En *18º Congreso de la IAML. Actas. Ponencias Españolas e Hispanoamericanas* (pp. 331-334). Madrid: AEDOM, (Colección de Monografías, nº 3)
- (2000). "El legado de Conrado del Campo en el Archivo de la SGAE", *Boletín de AEDOM*. Madrid: AEDOM, 117-128.
- (2005). "El CEDOA: Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores. Un modelo de entidad privada". En *Jornadas "La biblioteca, la innovación educativa y los nuevos métodos de aprendizaje ante el nuevo espacio de educación superior"*. La Laguna: Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales.
- (2009). "El genio de Chapí y el ingenio de Sinesio o la feliz conjunción para la liberación de los autores", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 18, 63-120.
- (2012a). "Vital Aza Álvarez-Buylla. En el centenario de su fallecimiento". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 213-248.
- (2012b). "La copistería de la Sociedad de Autores Españoles. Una alternativa a la edición impresa". En: B. Lolo y J. Gosálvez (eds.), *Imprenta y edición musical en España (siglos XVII-XX)* (pp. 551-566). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; AEDOM.
- González Peña, M. L., Suárez-Pajares, J y Arce Bueno, J. (1996). *Mujeres de la escena. 1900-1940*. Madrid: SGAE.
- VVAA. (1995). *Música Instrumental y Vocal. Partituras y materiales. Archivo Sinfónico*. Madrid: SGAE.
- VVAA. (2000). *Archivo histórico de la Unión Musical Española (UME). Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE.



MUSEOS, COLECCIONES
Y ÓRGANOS

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

Los instrumentos musicales y sus colecciones: nuevas perspectivas desde la organología y la museología

Cristina Bordas Ibáñez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En las últimas décadas, y de manera más dinámica en lo que llevamos de siglo XXI, se ha abierto un debate en el ámbito de la cultura musical sobre el significado de los instrumentos y la manera de abordar su estudio. Una nueva corriente de pensamiento, impulsada por la antropología, la sociología, la historia de la cultura material y los modelos de la nueva musicología, ha removido los tradicionales hitos de la organología (caracterizada en general por la importancia dada al análisis particular de las piezas, por sus tendencias historicistas y por la manera de abordar el contexto histórico-musical en el que se desenvuelven las tipologías instrumentales), aportando una nueva y más amplia perspectiva para su estudio. Se podría decir, de una manera muy sintética, que en esta nueva etapa los instrumentos han pasado de ser artefactos sonoros a ser considerados productos culturales. Desde esta perspectiva, se están revisando las convenciones y conceptos asumidos por la historiografía acerca del papel de los instrumentos en la cultura musical, dando lugar a fructíferos debates nacionales e internacionales; el debate alcanza también, por extensión, al tema de su coleccionismo y tratamiento museológico actual.

Palabras clave: Instrumento musical - Organología - Museología - Colecciones.

Ya nadie pone en duda que un instrumento musical (de cualquier época y cultura) es el producto de muchos factores, y que de estos factores, quizás la mayoría son de índole extramusical o supramusical –como la ciencia, o la tecnología y sus aplicaciones industriales si nos movemos en el plano de la cultura occidental–, a los que se suman otros más abstractos relacionados con conceptos estéticos, artísticos o con representaciones simbólicas. Aunque al final, el conjunto de todos estos elementos encuentra su punto de confluencia en el objeto particular, en el instrumento musical confeccionado con la intención de producir unos sonidos precisos, calibrados acústicamente, buscados y destinados a una determinada función sonora.

Si se explora desde este ámbito generalista sobre el concepto de instrumento musical, se puede añadir que disciplinas como la Organología, Arqueología musical, Museología, Iconografía musical, Antropología

o Etnomusicología tienen como objeto particular o incorporan en sus distintas orientaciones científicas el estudio de los instrumentos musicales. Como ejemplo, véase la información sobre el 9th Simposio del International Study Group on Music Archaeology (ISGMA 2014) donde la Organología, junto a otras disciplinas, está incorporada en los estudios de la Arqueología musical.

En este contexto pluridisciplinar, y superada ya la clásica definición del instrumento como “herramienta musical”, e incluso el más filosófico y amplio concepto de “transmisor de las ideas musicales”, manejado por Laurence Libin ya en 1997 (Libin, 2000), la pregunta sobre qué es un instrumento musical o la búsqueda de una definición parece ya innecesaria. Hoy se tiende a valorar el instrumento musical como síntesis de los diversos aspectos culturales que lo conforman, acumulando estos nuevos enfoques a la experiencia científica de la Organología y a su aportación metodológica.

Entre los marcos teóricos que se proponen para el estudio de los instrumentos musicales, el de la cultura material parece uno de los más apropiados, ya que pone el foco de interés en el objeto y en los campos interdisciplinarios que concita su estudio. Este marco teórico impulsa y amplía los temas propios de la organología, tanto los relacionados con las músicas populares, que tienen sus propios foros y grupos de coleccionismo e investigación, como los instrumentos de la tradición occidental culta, a los que se ha dedicado históricamente la mayor parte de la aportación científica. Como otros objetos culturales, los instrumentos musicales vienen a ser el resultado de la experiencia y saber humano en materias científicas y tecnológicas, al tiempo que están sujetos a su ineludible carácter funcional. A ello habría que sumar la consideración histórico-artística y su cualidad representativa de valores simbólicos.

Sobre los instrumentos musicales en concreto, se pueden proponer algunas reflexiones sobre los temas que se estudian en el contexto actual:

En todos los instrumentos musicales, desde los más sencillos hasta los más sofisticados, tiene una importancia fundamental su elaboración. Tanto el proceso constructivo como los materiales seleccionados y su tratamiento forman parte de la razón de ser del instrumento y de ellos depende que se produzca el resultado sonoro deseado. En los estudios de organología ha cobrado cada vez más importancia el proceso de construcción de los instrumentos, y con él, la biografía profesional de los constructores. En relación a los instrumentos cultos occidentales, se combinan cuestiones sociales, como por ejemplo, el estatus de los constructores y su dependencia de las estrictas normas gremiales hasta el siglo XIX, así como su establecimiento como profesionales libres en un mercado competitivo a partir de ese mismo siglo XIX; intervienen también las tradiciones constructivas en relación al manejo de materiales y herramientas, incluyendo las iniciativas tecnológicas y derivaciones industriales que se desarrollaron en Europa en la segunda mitad del siglo XIX con la llamada segunda revolución industrial; y, por supuesto a lo largo del siglo XX, resulta crucial la aparición de la informática, los instrumentos electroacústicos y, por fin, la era digital; se pueden citar también cuestiones científicas, como la experimentación físico-acústica, llevada a la realidad sonora del instrumento de manera empírica al menos hasta el desarrollo científico en el siglo XVII, cuando Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, París, 1636) describe por primera vez los armónicos naturales y, por supuesto, desarrollada en etapas siguientes. En el ámbito de la cultura occidental, tecnología e innovación han llevado de la mano la idea de progreso. Por ello, la mayoría de los instrumentos de la música “culto” occidental se han transformado utilizando las aportaciones técnicas y científicas, en paralelo a las demandas musicales.

Sin insistir más en este aspecto, recuérdese la idea del sociólogo Max Weber sobre que la Historia del Arte es también la de la transformación tecnológica, que soluciona los problemas del artista, que, en música, está representada por los instrumentos mismos.

Un ejemplo recurrente y de sobra conocido en este sentido es el del piano, que surge como un invento propio de Bartolomeo Cristofori hacia 1698, basado probablemente en la aplicación de los teoremas sobre la palanca y la aceleración publicados por Newton sólo unos años antes, en 1687 (Selfridge-Field, 2005). Su evolución y transformaciones sucesivas se producen en paralelo a los avances tecnológicos e industriales que ya desde finales del siglo XVIII lo convierten en el instrumento melódico y dúctil para los intérpretes del siglo XIX; las innovaciones tecnológicas desarrolladas durante ese siglo, como el marco de acero fundido (Chickering, Steinway), el pedal de resonancia (Steinway) y otras patentes novedosas, permitieron al piano convertirse en el instrumento antirromántico y percusivo que atravesó las vanguardias del siglo XX hasta transformarse en una caja de experimentación acústica, como se utiliza en la música contemporánea. En el piano se dan cita los aspectos científico, tecnológico, industrial y comercial que a su vez afectan a las propias composiciones musicales, al intérprete y la técnica de tañer, al repertorio, a su difusión y, por supuesto, al comercio y negocio que genera, hasta ser considerado un producto de interés comercial en los países industriales. Al mismo tiempo afecta a la actividad artístico-musical cuyos creadores (compositores e intérpretes) experimentan y exploran al máximo las posibilidades de sus maquinarias.

Otro punto que incide en el resultado final del instrumento musical es su relación con el cuerpo humano, la proporción del instrumento respecto al cuerpo del intérprete y la manera en que ha de tañerlo, que se resuelve en la máxima adaptación ergonómica. Esa adaptación repercute, como es sabido, en la morfología de los instrumentos: la longitud de los tubos de los aerófonos o la extensión de los teclados sólo pueden llegar hasta donde alcanzan las manos, las escotaduras de los instrumentos de cuerda sirven para que pueda manejarse el arco, o la curvatura del lateral derecho de los claves y pianos que sigue la curva trazada por las longitudes vibrantes de sus cuerdas, son solo algunos ejemplos. La relación del instrumento con el cuerpo humano es también la de una reciprocidad comprensible e imprescindible que se manifiesta de variadas maneras: por ejemplo, las partes de muchos instrumentos se denominan como partes del cuerpo humano, y sus medidas, como las de todos los objetos, incluidas las construcciones arquitectónicas, se han basado históricamente en las partes del cuerpo: palmo, pie, codo, dedo, gema, etc. Por tomar un ejemplo típico de los muchos que han llegado a nuestros días, la guitarra tiene cabeza (clavijero), hombros y cintura, oído o boca y además, desde principios del siglo XX se le ha añadido la responsabilidad de ser una metáfora sensual del cuerpo femenino (por ejemplo en la pintura de Julio Romero de Torres, 1874-1930, así como en la poesía de tintes flamencos que le ha seguido). Se pueden buscar otros ejemplos igualmente clásicos, como que el violín tiene "alma", la flauta y otros de viento tienen "pata" y "boquilla" y todos los aerófonos añaden, en un plano simbólico, fuertes connotaciones fálicas; cuestiones de erotismo implícito en los instrumentos que traspasan los siglos desde los mitos clásicos de Apolo y Marsias (Nettl, 1964).

En el aspecto estético y representativo, los instrumentos ofrecen distintas lecturas, según la época y la referencia geográfica a la que pertenezcan. Como ha señalado Richard Leppert, los instrumentos musicales conllevan un proceso de estetización que va unido al uso, función y modas de cada época, y esta parte estética se superpone a la mera morfología del objeto y, por supuesto, a sus resultados acústicos. El tipo

de decoración o el uso de determinados materiales, añaden un componente diferencial que puede evocar desde lujo o riqueza hasta reminiscencias mitológicas. Por ejemplo, como ha estudiado V. Gai, la voluta en los violines no tiene ninguna connotación sonora pero sirve para transferir al instrumento (y quizás a su música) conceptos abstractos de antigüedad, calidad artística, cultura y civilización. En este sentido, es interesante ver cómo el violín y su familia han hecho un recorrido histórico opuesto al del piano, es decir, sin apenas innovaciones morfológicas a partir de 1800, porque precisamente se trata de ceñirse a modelos consolidados (y mitificados en cierto modo) como los de Cremona hacia 1700, época dorada de la violería y época de despegue, también, en el repertorio violinístico.

Ese proceso de estetización se observa igualmente en los claves e instrumentos afines (virginales, espinetas) de los siglos XVII y XVIII, donde la transferencia de calidades entre lo visual y lo sonoro se hace patente en la sofisticada y apabullante decoración de los instrumentos que hoy en día se conservan en museos y colecciones. Instrumentos que fueron reproducidos minuciosamente por pintores de la escuela flamenca, como la de Brueghel o la escuela de Delft, que introdujeron escenas musicales e instrumentos en sus cuadros, y a su vez decoraban con sus pinturas los instrumentos reales, en los que reproducían escenas musicales que contenían instrumentos, y así hasta crear un espejismo o una imagen espacial parecida a una espiral, quizás una nueva voluta a través de las imágenes. Un ejemplo de esta transferencia se puede apreciar en el cuadro de Brueghel *El viejo* y de Rubens *El oído* del Museo Nacional del Prado (P01395).

Las cuestiones mencionadas, presentes en el estudio de los instrumentos musicales, impulsan nuevas reflexiones desde la organología y disciplinas afines. A modo de conclusión, se podría decir que, desde estas nuevas aportaciones, el instrumento ocupa un lugar central entre la exploración y experimentación acústica consustancial a la creación musical, sea esta la composición o la interpretación, y la multiplicidad de factores que confluyen para que ofrezca unas determinadas cualidades acústicas y ergonómicas. Desde ese lugar central que ocupa en esta línea imaginaria, el instrumento musical se convierte también en objeto físico que es necesario preservar para la investigación presente y futura; y así lo indican las normas emanadas del CIMCIM, cuyos protocolos se cumplen en los museos de la música e instituciones internacionales relacionadas con instrumentos musicales.

1. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL CONTEXTO DEL PATRIMONIO CULTURAL EN ESPAÑA

Investigar hoy en el patrimonio musical de los instrumentos significa contemplar un mundo musical plural, variado y en continua transformación. Si nos fijamos en nuestro entorno se puede observar el cambio que la globalización ha aportado en las últimas décadas, en especial desde comienzos del s. XXI. Las nuevas tecnologías han servido, entre otras muchas cosas positivas, para la difusión de todo tipo de músicas y para la convivencia de los muchos instrumentos que las hacen posible. Así, sin ánimo de ser exhaustiva, se puede constatar que en nuestro entorno conviven instrumentos antiguos de la cultura occidental (convenientemente copiados y reinventados para la interpretación de las “músicas históricamente informadas”), con los instrumentos convencionales de las orquestas occidentales, avalados por las enseñanzas musicales

regladas, junto a los instrumentos de la tradición popular y los de la música popular urbana. Y todos ellos forman un mapa de fusión intercultural, de manera que en las calles de las ciudades se pueden escuchar intérpretes de didgeridoo, de darbuka, de erhu, de balafón, de acordeón y de una pluralidad de instrumentos, tanto autóctonos como de otras culturas. Los factores que inciden en las redes de creación, desarrollo o transformación de los instrumentos, son nuevos y están presentes en este mundo globalizado, donde el comercio y la difusión abierta, en especial desde la era Internet, ha llevado hasta los confines y extremos geográficos más alejados tipologías de instrumentos que antes quedaban reducidas a determinados grupos humanos y sociales.

Ha cambiado el entorno sonoro y con él han cambiado las preguntas que se hace el investigador en música y más en concreto el organólogo. A las áreas de conocimiento propias de la organología, como es el análisis técnico de los instrumentos y de sus características físicas y acústicas, así como su clasificación sistemática y los aspectos relacionados con su preservación, se añade la perspectiva ya citada de la cultura material. En este sentido, el estudio de los instrumentos, según Kevin Dawe (2003: 275), además de relacionarse con la etnomusicología, antropología e historia cultural, toca otros aspectos como la física, la ciencia de la madera y la sistemática biológica.

En relación al patrimonio instrumental, en una etapa reciente (hacia el cambio del siglo XXI) se abrió de nuevo el debate sobre la pertinencia de guardar en un museo instrumentos “vivos”, es decir, que están en condiciones de sonar o que pueden sonar sometiéndolos a una manipulación previa. Desde esa perspectiva cabe preguntarse si es hoy en día un oxímoron hablar de un museo de instrumentos o de una colección, o si por el contrario estamos ante una necesidad. Si pensamos que el mapa de los instrumentos musicales, en la extensión geográfica y temporal que sea, es el mapa de las músicas y los sonidos de su momento, la *world music* de cada época y que, junto con la voz, son la contribución máxima a su paisaje musical y sonoro, encontraremos razones de sobra para su adecuada preservación.

En este sentido, se haría imprescindible contar con unas instalaciones adecuadas para dicha preservación, un laboratorio para realizar los análisis pertinentes, así como profesionales formados en este campo, como existen en los museos internacionales que se ocupan de los instrumentos musicales. Pero sobre todo, es imprescindible dar visibilidad a los instrumentos musicales como parte de la cultura musical, para después plantear las cuestiones de su tratamiento en las colecciones públicas o privadas.

En el caso de las colecciones de instrumentos en España, la falta de políticas culturales a escala nacional sobre este patrimonio se ha visto compensada en los últimos 20 años por la modernización de museos y colecciones públicas estables (como el Museu de la Música de Barcelona, los Museos de Urueña integrados por varias colecciones, el Museo Interactivo de la Música de Málaga o la Colección de instrumentos antiguos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, entre otros museos) así como por la aparición y consolidación de interesantes colecciones privadas. Con todo, concertar una política común para abordar la preservación de los instrumentos se ha convertido en una necesidad ineludible. Esta política común podría llevarse a cabo con la creación de una colección estable o, al menos, de una comisión de profesionales que desde dentro de una institución pública, como puede ser el Ministerio de Cultura, pueda asumir las tareas de asesoría y las actuaciones relacionadas con el patrimonio instrumental. Desde esta gestión especializada, se podrían activar los protocolos internacionales relativos a la catalogación, preservación y man-

tenimiento, además de gestionar las adquisiciones, tasaciones, evaluaciones y otras cuestiones concretas que conlleva el tratamiento y gestión de este particular patrimonio musical.

2. BIBLIOGRAFÍA

- Birley, M., H. Eicher y A. Myers (2000). *Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections*. Publicación electrónica en <http://homepages.ed.ac.uk/am/iwte.html>
- Bordas Ibáñez, C. (2001 y 2008). *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. 2 vols. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM / ICCMU.
- Carew, D. (2008). *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism and Piano Music, c. 1760-1850*. Ashgate Publishing, Music Studies.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- Dawe, K. (2003). "The Cultural Study of Musical Instruments". En M. Clayton, T. Herbert, y R. Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Gai, V. (1988). *La voluta degli strumenti ad arco. Considerazioni storiche*. Roma: Ed. Torre d'Orfeo.
- Good, E. (1982). *Girafes, Black Dragons and Other Pianos*. Standford (CA): Standford University Press.
- Kenyon de Pascual, B. y C. Bordas (2001). "Piano". En E. Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 8, pp. 754-763). Madrid: SGAE.
- Leppert, R. (1988). *Music and Image: Domesticity, ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body* (1993). Berkeley: University of California Press.
- Libin, L. (2000). "The Evolution of Musical Instruments". En D. Greet (ed.), *Musicology and Sister Disciplines: Past, Present, Futur; Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London 1997* (pp. 518-520). Oxford University Press. Puede verse el programa general del congreso en <http://fdslive.oup.com/www.oup.com/academic/pdf/13/9780198167341.pdf>
- Meucci, R. (2008). *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*. Venecia: Marsilio ed.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. Nueva York: Macmillan.
- Pollens, S. (1995). *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selfridge-Field, E. (2005). "The Invention of the Fortepiano as Intellectual History", *Early Music*, XXXIII, 1, 81-94.

Recomendaciones en el tratamiento de instrumentos musicales:

CIMCIM: <http://network.icom.museum/cimcim/who-we-are/cimcim-history/>

Musée des Instruments de Musique, MIM (Bruselas): <http://www.mim.be/conservation-of-musical-instruments-in-the-mim>,

Victoria & Albert Museum (Londres) <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-15/to-play-or-not-to-play-the-ethics-of-musical-instrument-conservation/>

Grupos de estudio internacionales:

International Study Group on Music and Musical Instruments, <http://www.ims-international.ch/content/images/pdf/2012instruments.pdf>

Study Group on Folk Musical Instruments: <http://www.uhv.sav.sk/popularis/>

La museización de los instrumentos musicales

Romà Escalas i Llimona

Resumen: Tras analizar la evolución de los instrumentos como objetos sonoros que presentan un lenguaje propio capaz de canalizar las emociones y sentimientos humanos, la ponencia se centra en la evolución de estos en relación con el desarrollo de los estilos musicales y otros factores creativos que impulsan la actividad musical. A continuación se analiza el cambio de tendencias observadas en los últimos 25 años en el ámbito museístico, pasando de ser meras galerías de objetos a utilizarlos como testimonio de vivencias y emociones. Se evidencia a través de la “misión del museo” de los museos de instrumentos de Bruselas, París y Barcelona, una evolución de los criterios de exposición y selección de las colecciones, obedeciendo a conceptos musicales y transmitiendo al público su mensaje sobre la comunicación humana.

Palabras clave: Museos de instrumentos - Colecciones de instrumentos - Museografía - Difusión cultural.

1. EL TESTIMONIO DEL INSTRUMENTO MUSICAL

Curt Sachs, musicólogo destacado en el siglo XX por sus aportaciones a la organología y museología, creador junto a Erik von Hornböstel de la clasificación decimal de los instrumentos musicales, en la introducción de su obra magistral *The History of Music Instruments*¹, comenta con inteligencia el todavía vigente misterio de la creación de los instrumentos: los antiguos mitos de Jubal, Pan, Orfeo y Mercurio entre otros, fueron reemplazados por una mayor objetividad histórica. Aunque su invención o descubrimiento ya no se atri-

1 Sachs, C. (1940). *The History of Music Instruments*, New York, 25-26.

buye a dioses o a héroes, permaneció durante décadas la curiosidad histórica sobre qué instrumentos fueron los primeros en dar nueva voz a la comunicación entre los seres humanos. Finalmente, los estudiosos reconocieron que en todo proceso de progreso antropológico, debemos considerar la 'invención' como el resultado de la evolución de una idea y su expresión práctica, después de un largo proceso de experimentación y tanteo.

Por lo tanto, debemos sustituir el concepto de invención por el de análisis de los impulsos, movimientos vitales y emociones que crearon en el hombre la necesidad de construcción y uso de estos singulares objetos sonoros. Objetos especialmente diseñados para producir sonidos personalizados, no aleatorios, con la cualidad de ser reconocidos como portadores de un lenguaje de comunicación meta-anatómico, un lenguaje musical que surge en sus primeros estadios de evolución, absolutamente ligado al concepto de percepción del tiempo que inducirá el ritmo procedente del movimiento de comunicación del propio cuerpo.

Se han conservado huellas evidentes de las relaciones entre el hombre primitivo y su mundo sonoro en el espacio natural de su existencia. Desde la época de Cromañón se conservan especialmente testimonios de la singularidad sonora del mundo subterráneo de las cavernas en que habitó hasta llegar al paleolítico. Testimonios a menudo acompañados de pinturas rupestres, localizados en espacios de características acústicas singulares, capaces de modular los sonidos emitidos por el hombre, como la duración y extinción del sonido, el tiempo de reverberación, los ecos o las frecuencias de resonancia, entre otros².

Al imaginar los instrumentos musicales más elementales y primitivos surge inmediatamente la cuestión de cómo se distinguían de los sonidos procedentes de otras fuentes sonoras naturales, aleatorias o accidentales, como por ejemplo el sonido de la brisa entre las hojas, el rumor de los pasos contra el suelo o el trueno que retumba en el aire. Es lógico que los instrumentos musicales se desarrollaran a modo de imitación de estos ruidos naturales y de su enorme diversidad, pero lo más sorprendente es que en su diseño y construcción seguirán pautas que conducen a un formato común, establecidas por la acústica del objeto frente a la necesidad comunicativa de un primer discurso musical. Así pues, todos los instrumentos musicales, sea cual sea su tipología, parten de un generador sonoro: en los aerófonos, un sistema para inducir una vibración concreta en el aire, en los cordófonos, la vibración periódica de una cuerda, etc. A partir de esta vibración original, un espacio o mecanismo acústico la dotará de la potencia suficiente para ser transmitida por el aire hasta el oído del receptor. Estas dos etapas necesitan de un tercer elemento capaz de modular el sonido, a fin de que la persona que lo escucha, el oyente, sea capaz de percibirlo como una comunicación procedente de otro ser humano.

Según la opinión de Nicholas Humphrey³, al escuchar un sonido, pasamos de la sensación sonora que nuestro oído capta a la percepción del sonido como resultado de su análisis y comparación respecto a otras sensaciones parecidas que nuestra mente recuerda. El sonido nos informa sobre lo que ocurre en la realidad exterior, y si esta experiencia debidamente decodificada nos informa sobre un origen a partir

2 Dauvois, M. (1998). "Grottes et Littophones", *Actas de acoustique et instruments anciens*. París, 215.

3 Humphrey, N. (1992). *A History of the Mind*. London

de un generador humano, podemos hablar de comunicación sonora. El mensaje recibido se interpretará de acuerdo con modelos culturales aprendidos durante la formación del individuo. La identificación del mensaje como 'musical' dependerá absolutamente del concepto de música de cada cultura. Por lo tanto si queremos referirnos a los orígenes de los fenómenos musicales de índole instrumental, debemos situarnos estrictamente en el ámbito de la cronología evolutiva.

El hombre del paleolítico descubre el fenómeno de la resonancia o deformación del mensaje sonoro por el medio externo, experimentando y expresando así su necesidad de dominio sobre el entorno natural. Pronto descubre que en el interior de las cavernas el sonido puede ser modulado voluntariamente. Paralelamente el ser humano experimenta el mismo fenómeno de la resonancia en otras cavidades, en objetos más manipulables, calabazas, conchas, troncos huecos, etc. y aplicando sus conocimientos sobre los generadores sonoros externos, inventa los prototipos de los instrumentos musicales. Prototipos basados en un mismo principio constructivo: generador sonoro, resonador (amplificador) y modulador. Esta última parte del objeto es la que permite modificar los parámetros cualitativos del sonido, dotando al mensaje emitido de una singularidad y personalidad que permita reconocerlo como una emisión de origen humano.

Esta comunicación mediante objetos sonoros se aproxima cada vez más a nuestro concepto moderno de actividad musical con instrumentos, actividad que se desarrolla en la necesidad de expresar emociones y sentimientos mediante sonidos, como resultado de la búsqueda de nuevas posibilidades de comunicación más allá de la que nos permite la voz o la percusión desde nuestro propio cuerpo físico. El instrumento musical ofrece nuevas posibilidades que desarrollaran un lenguaje propio, el lenguaje instrumental, convirtiéndose así en un gran aliado de la comunicación de emociones, estados de ánimo, alarmas y deseos. Podemos pues considerarlo un auténtico accesorio o recurso de la expresión sonora, el cual, como portador de un código y de un lenguaje propio, requerirá un dominio y aprendizaje físico a la par que una coordinación emocional con su producción sonora. Este es el concepto más parecido a nuestro concepto moderno de instrumento musical.

Como se deduce de esta introducción histórica sobre un posible origen de los instrumentos, en mi reflexión sobre el papel de los instrumentos en los museos partiré del desarrollo de los mismos en distintos espacios y culturas, siempre en estrecha relación con el ser humano y la actividad musical. Dejando para otro momento el papel de la voz y su relación con los instrumentos, a pesar de los vínculos indisolubles entre ambos recursos musicales. Mi exposición, hasta alcanzar el planteamiento de la museización de los instrumentos, va a tomar como eje principal su evolución en relación con el desarrollo de los estilos musicales y otros factores creativos que impulsan la actividad musical.

En todas las culturas musicales, en el proceso creativo que implica el uso de instrumentos, intervienen tres factores principales: el compositor, el constructor de instrumentos y el intérprete. Voy a omitir el oyente, a pesar de reconocer su influencia capital en toda actividad musical. En las culturas más primitivas el triángulo, constructor, compositor e intérprete suele coincidir en un mismo individuo, aunque en las actuales cada factor suele estar en manos de individuos especializados. En la evolución de los instrumentos ha sido fundamental la relación y diálogo entre ellos, que determina en cada caso la información que el instrumento nos aporta sobre su cultura de origen. La relación entre el instrumento, el hombre y su entorno cultural siempre quedará plasmada en los instrumentos y sus posibilidades musicales.

El uso de instrumentos está documentado desde la prehistoria a partir del estudio de materiales conservados en los yacimientos arqueológicos. Pocos ejemplares pueden atribuirse a estas épocas, puesto que los materiales orgánicos empleados en su construcción son perecederos. Posiblemente sólo podemos encontrar litófonos o piedras sonoras. No obstante, por comparación con las etapas evolutivas del hombre podemos deducir su aparición. En la tabla I planteo una cronología de acuerdo con las últimas investigaciones de los arqueo-musicólogos.

Época	Lugar	Materiales	Iconografía	Fuentes	Instrumentos
Paleolítico 600.000 – 10.000 AC	Eurasia	Piedra	No	No	Resonadores naturales: piedras troncos y semillas collares sonoros rascadores caramillos simples silbatos sin agujeros zumbadores
Neolítico 10.000– 5.000 AC	Eurasia	Piedra y hueso	? (por falta de interpretación)	No	troncos vacíos cuernos naturales tambores de membrana tambor de fricción silbatos con agujeros arpa de suelo cítara de suelo arco musical
Prehistoria c. 5.000 AC		Piedra y hueso	?	No	sonaja de cestería xilófono guimbarda caramillo de lengüeta doble flautas traveseras trompeta recta
Sumeria y Babilonia 3.000-750 AC	Oriente	Metal	Bajorrelieves	Escritura	grandes tambores o gongs ? crótalos aulos arpa lira
Israel 2.000-100 DC	Mediterráneo Oriental			Biblia y otros documentos	trompetas cuernos salterio

Egipto 2.900-300 AC	Mediterráneo africano	Metal, hueso, madera	Pintura, escultura	Jeroglíficos	desarrolla los anteriores sistro
Grecia y Roma 1000-300 AC	Mediterráneo Oriental	Metal, hueso,	Escultura, pintura	Escritos y Teóricos	lira → kithara tubas y buccinas órgano cornamusa
Expansión Islámica 630-1.500 DC	Mediterráneo Sur	Metal, hueso,		Escritos y Teóricos	Instrumentos de arco
Prerrománico 500-1.000 DC	P. Ibérica	Metal, hueso,	Escultura y pintura	Escritos y Teóricos	Teclado (tegula) Aplicación de acústica

Tabla I. Evolución de los instrumentos hasta el año 1.000

A partir de la documentación literaria e iconografía musical, conservada desde el año 3.000 AC, aparece una nueva etapa que nos ilustra con más precisión sobre la actividad instrumental en épocas más próximas a la nuestra y con usos más comparables a los actuales. Voy a revisar de forma muy sucinta, cuál fue el papel de los instrumentos y su relación con los músicos en las culturas antecesoras a la nuestra, la europeo-occidental, con la intención de valorar la presencia histórica de estos objetos singulares, situándolos en un plano cultural que nos permita analizarlos respecto a la actividad artística humana.

Vamos a revisar rápidamente lo ocurrido a partir de las culturas greco romanas. El hecho más sorprendente es la permanencia: encontramos instrumentos en todas las culturas y en todas las épocas, acompañando al hombre y sus músicas. La relación de estos objetos, moduladores del lenguaje musical, con el músico se transforma y adapta, según los distintos usos sociales de la música. Aún en la actualidad, podemos observar culturas, como la Genai, en la que el músico / constructor de sus propios instrumentos, no está considerado como tal, su actividad musical es consecuencia de su profesión principal, pastor. No obstante, en las antiguas culturas mediterránea, egipcia y greco romana el instrumentista tiene rango de músico especializado, incluso puede aparecer como un profesional adscrito a la corte. Los músicos son imprescindibles en los rituales religiosos, en la Grecia clásica se organizan olimpiadas musicales y concursos instrumentales de aulos, donde no se concibe un recital de poesía sin un acompañamiento instrumental.

En la época medieval el instrumentista llega a adquirir un status social dentro de la propia corte. En esta época se definen sus gremios y los músicos pasan de ser juglares al servicio de un noble, a adquirir el rango de ministriles, primeros funcionarios musicales adscritos a las estructuras de poder, la corte y la iglesia. Los instrumentos sufren evoluciones importantes a partir de las aportaciones de nuevas culturas, especialmente andalusíes y de la incorporación de nuevas herramientas y métodos de construcción. Durante el Renacimiento se aplican conocimientos de acústica a los diseños de las familias polifónicas de instrumentos y los ministriles y las capillas se agrupan también en torno a las nuevas estructuras del poder civil. Hasta el siglo XVI, la relación entre el instrumento, el instrumentista y el lenguaje musical estará íntimamente condicio-

nada por el dominio de la polifonía vocal y la sacralización del texto religioso. A partir de finales de siglo se desarrollará un nuevo criterio y papel de los instrumentos que conllevará un desarrollo de lenguajes y técnicas propias, así como de nuevos modelos adaptados a las formaciones de la orquesta, la ópera y la música de cámara. En los siglos XVIII y XIX evolucionan los lenguajes hacia demandas virtuosísticas, que conllevarán la especialización de instrumentistas y una relación física y anatómica cada vez más exigente respecto al instrumento, en una carrera de prestaciones y mejoras. Finalmente, en el siglo XX, la electrificación creará nuevos conceptos de generación y modulación del sonido.

2. EL INSTRUMENTO EN LA MUSEOLOGÍA DEL SIGLO XXI

Ante este variadísimo panorama de evoluciones, civilizaciones y épocas, lo más sorprendente es que el instrumento musical acompañe las transformaciones humanas y culturales, casi nunca corriendo el riesgo de extinción. La permanencia de modelos primitivos, como tambores y silbatos prácticamente neolíticos y su convivencia con modelos informáticos recientes, solo se comprende si llegamos a la conclusión de que el instrumento, aunque en forma accesoria, forma parte del individuo, de la persona, forma parte de una necesidad que ha evolucionado con el ser humano. Por lo tanto, será absurdo considerar el legado cultural que estos objetos representan como elemento aislado de la actividad musical, el sonido y su relación anatómica y objetual con el músico.

Este criterio integrador es el que ha guiado durante finales del siglo pasado y principios del actual a los grandes equipamientos, responsables de conservar, investigar y transmitir la imagen de nuestro patrimonio cultural y musical. Los museos se han visto obligados a replantear sus funciones a nivel de conservación y exposición, pasando de ser meras galerías de objetos exóticos y mudos a utilizarlos como testimonio real de la comunicación de vivencias y emociones.

Esta nueva voluntad museística, expresada en documentos de intenciones, llamados 'misión del museo', nos ilustra sobre las principales tendencias apoyadas por nuevas tecnologías, aplicadas en la museología musical actual:

Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas

Misión publicada en 2001

- El MIM presenta una colección de instrumentos de fama internacional, así como una extensa gama de actividades para todo tipo de públicos.
- Su misión es múltiple: conservación, restauración, investigación, información, sensibilización, educación y ocio.
- El MIM pretende ser un museo de nueva generación: profesional, dinámico, orientado al público, dotado de las últimas técnicas de escenografía, espacio de investigación y de comunicación.
- En el centro de la actividad cultural europea, pretende ser un foro permanente de la música, un lugar de intercambios culturales e interdisciplinares.

Musée de la Musique de París

Misión publicada en 1994

Proyecto integrado en el marco cultural de la Cité de la Musique, ofrece una nueva concepción del espacio de exposición y gestión patrimonial. La política museística se basa en:

- Valor inestimable de las colecciones
- Política ambiciosa de adquisiciones
- Restauración, investigación y ediciones
- Formación y difusión
- Lugar de encuentro de todos los públicos
- Punto de encuentro de todas las músicas
- Punto de encuentro pluridisciplinar
- Desarrollo y gestión de una colección de referencia
- Abierto a todos los aspectos de la música
- Un museo de la música, no únicamente de instrumentos
- Lugar de intercambios entre profesionales, constructores, musicólogos e intérpretes
- Abierto a todos los públicos

Misión del Museu de la Música de Barcelona

Publicada en 1991

- El MDMB conserva una colección de instrumentos y documentos musicales de valor internacional.
- Su misión es múltiple, consistiendo principalmente en la conservación, restauración, difusión, investigación, sensibilización, educación, ocio y estímulo a la participación.
- Organiza una amplia gama de actividades relacionadas con la colección, dirigidas a un público cada vez más diverso.
- El MDMB pretende ser un museo de nueva generación, profesional, dinámico, dotado de recursos tecnológicos.
- Cercano al público y al especialista, comunicativo y de lectura fácilmente adaptable a distintos niveles de comprensión e idiomas de los visitantes.
- Situado en un edificio emblemático de Rafael Moneo, nace con la voluntad de crear sinergias con la Orquesta y la Escuela Superior de Música a fin de dar respuestas a una amplia gama de usuarios y promover intercambios culturales dirigidos a escolares e investigadores.

3. CONCLUSIONES FINALES

Revisando las misiones de estos museos europeos de temática musical podemos resumirlas en los criterios comunes de conservación, restauración, investigación, información, sensibilización y educación; destacan otras de índole musical, propias de centros patrimoniales en que la música es el eje de la lectura.

No obstante, posiblemente debido a la facilidad y novedad de empleo de las nuevas tecnologías: informática, proyecciones, audiciones, etc., estos recursos se dirigen mayormente a captar la atención del público. Pasado este periodo de experimentación e implementación y reconsiderando la íntima relación entre el instrumento, el sonido y el músico, creo mucho más importante revivir el uso de los instrumentos, en su contexto original y en relación a las personas que dedicaron su vida a ellos, especialmente los intérpretes y constructores.

Muchos de los instrumentos de nuestras culturas se han transmitido de generación en generación, recordemos el caso del violín, instrumento del siglo XVI que todavía lidera la base sonora de la orquesta sinfónica. Esto significa que durante décadas éstos se han utilizado bajo necesidades sonoras y sociales distintas, implicando transformaciones en los mismos. Diversos congresos han fijado las conductas de restauración, distinguiéndolas de las de reparación: en los Congresos de Amberes y Celle de 1970, Martin Skowronek introduce el nuevo concepto de conservación, contrapuesto al de restauración. En 1985-2001, en París se dictan las normas del CIMCIM (Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales) del ICOM⁴, y en 1995 se publican en Londres las de la Museum & Galleries Commission: *Standards in the Museum Care of Musical Instruments*. Finalmente, el Consejo de Europa, en 1993 en su programa 'Patrimonio y Sociedad', incluye finalmente la música en el 'paisaje cultural y patrimonio mueble', que se actualiza en la Conferencia de Helsinki de 1996, introduciendo el concepto de patrimonio inmaterial.

Se ha terminado la época de exposición de objetos meramente antiguos, algunos relacionados con personajes singulares (el piano de Carlos V), o simplemente exóticos, es decir desconocidos por pertenecer a otras culturas. Frente a la conservación museística, cada instrumento nos cuenta su historia y la pretensión de devolverlo a su estado original es utópica y representa un atentado contra las huellas de su propia historia. En la museología musical futura debe prevalecer el criterio de conservación en el sentido de protección y consolidación, pero nunca la modificación, aunque sea bajo la excusa de la reversibilidad.

Es lógico que en un futuro, los criterios de exposición y selección de las colecciones de instrumentos obedezcan a conceptos musicales: posibilidades musicales, estilos, épocas, contextos, espacio social de la música o a composiciones y obras teóricas. Las presentaciones clasificatorias son útiles para el estudioso, pero aportan escasa información sobre las emociones y sentimientos expresados en música por los instrumentos de cada lugar y época. Debemos evitar el riesgo de la deshumanización de los instrumentos creando muros y vitrinas entre éstos y el visitante. Para muchos instrumentos el factor proximidad es esencial para transmitir elementos de su vida y funcionamiento. Imaginemos cómo una decoración invisible de una tabla

4 <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim>

armónica podría informarnos sobre la distancia entre el intérprete y el público. Debemos evitar conservar el instrumento en su mero estado de objeto, perdiendo el adjetivo de sonoro. El instrumento debe informarnos sobre su música, técnica, estilo musical, contexto y personas que lo utilizaron en la expresión de sus sentimientos. Su interés organológico y patrimonial no puede limitarse a mantener únicamente su forma objetual, debemos conservar y transmitir su voz y su música como elementos indispensables para perpetuar su mensaje sobre la vida y la comunicación humanas.

4. BIBLIOGRAFÍA GENERAL: ORGANOLOGÍA Y MUSEOLOGÍA

- Barclay, R. (ed.). (1983). *Anatomy of an Exhibition: The Look of Music*. Ottawa: International Institute for Conservation, Canadian Group, Vancouver.
- Bran-Ricci, J. (1980). "Ce que le grand public attend d'un musée musical. Ce qu'un musée musical peut lui apporter", *CIMCIM Newsletter*, VIII, 53-54.
- Eliason, R. E.; Hellwig, F. (eds.). (1986). *Musical Instrument Exhibitions in Scandinavia*, *CIMCIM Newsletter*.
- Escalas, R. (1997). "El patrimonio musical renacentista. Criterios de estudio y conservación". En *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI* (pp. 101-112) Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- Getreau, F. (1983). "Les instruments de musique dans les collections publiques françaises non spécialisées: quelques réflexions sur leur conservation et leur mise en valeur". En *La vie musicale en Picardie au temps des Puys* (pp. 71-74). Amiens: Musée de Picardie.
- (1996). *Aux origines du Musée de la Musique: les collections instrumentales du Conservatoire de Musique de Paris*, Paris: Klincksieck / Editions de la Réunion des Musées Nationaux. [Voir plus particulièrement le chapitre III. 2. «Conserver et présenter. Les bâtiments et la muséographie», p. 473-515].
- Karp, C. (1987). "An Approach to the Conservation and Display of Ethno-Organological Material". En: F. Hellwig, P. Kurfürst y I. Macak (eds.), *Slovenske Narodne Muzeum. Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums* (pp. 82-93). Bratislava, Slovenské Narodné Muzeum.
- Montagu, J. (1996). "A Visit to Paris: Museums which have Musical Instruments", *FoMRHI Quarterly*, 84, 21-25.
- Musique à écouter Musique à voir*. (2003). Actes des Journées d'étude 2002 de la Société française d'ethnomusicologie. Numéro spécial des *Cahiers de Musique traditionnelles*, vol. 16/2003. En préparation.
- Sachs, C. (1934). "La signification, la tâche et la technique muséographique des collections d'instruments de musique", *Museumion*, 27-28, 5-36.
- VVAA. (1986). "Recommandations pour réglementer l'accès aux instruments de musique dans les collections publiques", *Nouvelles de l'ICOM*, 39/3, 5-8.
- Watson, J. R. (1991). "Historical Musical Instruments: A Claim to Use, An Obligation to Preserve", *Journal of the American Musical Instrument Society*, 69-82.

¿Artefactos en uso? Protección, conservación, restauración y utilización del patrimonio organístico en España

Andrés Cea Galán

Organista. Conservatorio Superior de Música de Sevilla

Resumen: Se dibuja el panorama del patrimonio organístico en España, analizando el estado de la cuestión actual en lo referente al estado y características de los más de 2500 órganos contabilizados, a la publicación de catálogos e inventarios, a los estudios musicológicos sobre la historia de este instrumento, al papel desempeñado en la difusión de las asociaciones de amigos del órgano y de los festivales y ciclos de conciertos y a la actividad de los talleres de organería en el ámbito de la construcción y restauración. Por último, se manifiesta la necesidad de establecer un inventario de estos instrumentos de carácter nacional, de elaborar protocolos unificados de actuación multidisciplinares, de fomentar la investigación musicológica y de mantener en uso todos estos “artefactos” que forman parte de nuestro patrimonio.

Palabras clave: Órganos - Patrimonio histórico-artístico - Restauración - Conservación - Protección - Políticas culturales - Políticas educativas.

Artifacts in Use es el título de una reciente publicación de John R. Watson (2010) en la que se analiza la problemática de la restauración y conservación de órganos desde una perspectiva multifocal, desde las bases filosóficas y éticas de la conservación del patrimonio a los elementos prácticos relacionados con su gestión, pasando por consideraciones metodológicas, técnicas, sociales, históricas y musicales. El punto de partida del autor es, precisamente, la consideración del órgano como un “artefacto en uso”, merecedor, por ello, de un tratamiento específico y diferenciado en el contexto de las políticas de restauración y conservación de bienes histórico-artísticos. Y esto es así porque el órgano, como el resto de instrumentos musicales, no puede contemplarse sólo como un bien material, por mucho que su presencia visual resulte impactante en muchos casos, por su monumentalidad o por la riqueza de su decoración. El órgano existe gracias a la confluencia de ciertos elementos materiales perdurables (su caja o las partes mecánicas, por ejemplo) con

otros efímeros e intangibles. No me refiero aquí sólo al sonido que el órgano produce en un sentido abstracto, sino a ese sonido en tanto que expresión de una estética concreta a partir del hecho artístico de la interpretación musical. De este modo, la existencia del órgano como instrumento queda ligada a la existencia del organista como intérprete, ya que es en éste en quien recae, en último extremo, la responsabilidad de poner en valor ese patrimonio sonoro ante la sociedad.

Hay, además, otra circunstancia que no conviene olvidar cuando hablamos del órgano y de su sonido desde el punto de vista patrimonial. En la mayoría de los casos, esos instrumentos están unidos desde su construcción a un espacio arquitectónico concreto. Y es dentro de ese espacio, gracias a la interacción del aspecto visual y de la dimensión sonora, donde el espectador, como destinatario final del producto, será capaz de vivir una experiencia estética y emocional que será única e irrepetible cada vez (d'Arcy, 2010).

De este modo, hay que aceptar que en el órgano, a diferencia de lo que ocurre con otros instrumentos musicales, el concepto constructivo de su creador no sólo abarca el diseño de las partes mecánicas (puramente funcionales) y decorativas (meramente estéticas). Ambos aspectos quedan integrados en el espacio arquitectónico que los envuelve, interaccionando a nivel acústico y visual, pero sin olvidar su funcionalidad como instrumento dentro de ese marco.

De este modo, el órgano no puede ser contemplado como un bien mueble más en el conjunto del patrimonio histórico-artístico. Su conexión con el espacio arquitectónico y su dimensión acústica pero, sobre todo, su aspecto funcional, exigen un tratamiento diferenciado. Su puesta en valor no sólo requiere intervenciones a nivel material. Su consideración como "patrimonio sonoro" exige también la restauración de la figura del organista, único profesional capaz de otorgar al órgano su categoría de "artefacto en uso"¹.

He adoptado el título de la obra de Watson para mi ponencia simplemente porque estoy convencido de que el enfoque unificador allí planteado resulta ser el correcto y el único realmente viable en el momento actual. Así lo demuestran las políticas puestas en práctica desde hace décadas en diversos países europeos y en Norteamérica. Sin embargo, al tratar aquí del caso español, me veo obligado a presentar tales artefactos entre signos de interrogación. Y esto no sólo por cuanto respecta a la consideración del órgano en general en el marco de las políticas culturales de nuestro país sino, sobre todo, por las dudosas perspectivas de futuro que pueden augurarse para ese patrimonio si esas políticas no cambian sustancialmente.

En 2011 se celebró en Zurich un *Simposium internacional sobre la importancia y el futuro del órgano*, organizado por la Universidad de las Artes de Zurich en colaboración con las Academias Musicales de Basilea, Berna y Lucerna, y con el apoyo de diversas iglesias y asociaciones, tanto suizas como de otros países. En el marco de ese simposium, fui invitado junto al maestro organero Gerhard Grenzing para presentar una panorámica de la situación en España basada en los siguientes elementos de valoración (Orgel, 2014):

- a. El nivel de equipamiento del país en cuanto a órganos en las iglesias, auditorios, conservatorios, escuelas y universidades.

1 En este aspecto, sigo algunas de las ideas generales esbozadas hace algunos años por Acitores (2001).

- b. Las dinámicas de restauración y construcción de órganos, así como el nivel formativo de los organeros.
- c. Índices educativos por lo que al órgano se refiere, tanto en la formación específica de organistas como en la difusión del órgano y su música en los diferentes niveles educativos.
- d. Las posibilidades de acceso de los estudiantes de órgano a instrumentos de diferentes tipos y escuelas, así como a órganos históricos.
- e. El uso del órgano en auditorios, evaluando la oferta concertística en general y su difusión a través de los medios de comunicación.
- f. El uso del órgano en la iglesia, en la liturgia y fuera de ella.
- g. La remuneración del oficio de organista y su consideración social.

En ese trabajo, llegamos a contabilizar unos 2525 órganos en España², ofreciendo el siguiente panorama general en cuanto a sus dimensiones:

Órganos de un teclado	2300
Órganos de dos teclados	150
Órganos de tres teclados	60
Órganos de cuatro o más teclados	15

De éstos, unos diez existen en salas de concierto y unos 20 se encuentran en conservatorios o similares. Ninguno en una universidad y apenas un puñado en museos o colecciones. Por lo tanto, cabe afirmar que más del 98% de los órganos existentes en España se localiza en iglesias, catedrales, monasterios y santuarios.

En cuanto a su fecha de construcción, ese patrimonio se reparte, a grandes rasgos, como sigue:

Órganos anteriores a 1800	80 %
Órganos construidos entre 1800 y 1950	18 %
Órganos construidos desde 1950	2 %

A partir de estos datos, puede afirmarse que España es un país caracterizado por la abrumadora presencia de órganos históricos. Este hecho define uno de los rasgos de su riqueza patrimonial pero impone, al mismo tiempo, unas importantes cargas administrativas y de gestión. Corresponde a los entes públicos el establecimiento de políticas concretas de protección, conservación, restauración y uso de ese patrimonio

2 No existe un catálogo completo del patrimonio organístico español. Estos datos se basan en el cómputo directo a partir de los catálogos provinciales publicados, aplicando, para determinadas zonas carentes de ellos, índices de estimación. Son datos de 2011 que habrán sufrido muy poca variación hasta el presente.

que no sólo se encuentra en establecimientos eclesiásticos sino que resulta ser, en definitiva, propiedad de la Iglesia (Barrero, 2000). El problema se agrava cuando sabemos que sólo una parte muy pequeña del patrimonio organístico español anterior al siglo XX se encuentra actualmente restaurado o en estado de buen funcionamiento³.

No hace falta recordar aquí que el órgano, desde su introducción en el templo en la Edad Media, fue considerado un objeto indispensable para la liturgia, sin que jamás se escatimaran medios para la construcción de nuevos instrumentos ni para la conservación de los existentes, al tiempo que existía una preocupación por mantener con dignidad a los organistas necesarios para hacerlos sonar adecuadamente. ¿Qué explica entonces que la práctica totalidad de los órganos construidos en España antes de 1800 se encontrase en situación de total abandono a mediados del siglo XX y que la profesión de organista remunerado hubiese desaparecido casi por completo? Sin duda, una caída drástica del *status* del órgano dentro del contexto litúrgico: su declaración tácita como artefacto carente de uso⁴.

Es cierto que las razones no habrían sido estrictamente litúrgicas. Habrá habido también, sin duda, una importante componente económica y social. Al mismo tiempo, es curioso constatar cómo la mayor parte de los catálogos histórico-artísticos, guías turísticas y materiales pedagógicos realizados en España desde principios del siglo XX han silenciado, casi sistemáticamente, la presencia de los órganos en los templos. Sin duda, se trata en este caso de un problema conceptual, que pone de manifiesto las dificultades de encuadrar el órgano en el contexto del patrimonio artístico y cultural español en general. Ni que decir tiene que esta postura negligente tuvo unas fatales consecuencias desde el punto de vista pedagógico y social cuyas secuelas aún arrastramos hoy día.

Es lógico que, en tal contexto, nos preguntemos ¿para qué proteger, conservar o restaurar algo que es considerado tanto por su propietario como por la sociedad en general un artefacto inútil, inservible e incluso invisible?

En una situación tan adversa para el órgano como la vivida en España en la postguerra, creo de justicia alabar la importante labor pionera, divulgativa y creadora, de personajes como el organero Gabriel Blancafort o la organista Montserrat Torrent, quienes junto al malogrado profesor José María Mancha o a musicólogos como Higinio Anglés o Macario Santiago Kastner, pueden ser considerados piezas fundamentales del movimiento de *revival* del órgano en España en las décadas de 1960 y 70. Todo ello, sin olvidar la influyente presencia en este país durante aquel periodo del organista francés Francis Chapelet, cuyas grabaciones en órganos históricos españoles marcaron un hito en la difusión

3 Es difícil ofrecer datos concretos al respecto, ya que depende de las zonas. En Andalucía o Extremadura, por ejemplo, el porcentaje de órganos en activo acaso no supera el 5%. La situación es completamente diferente en el País Vasco o Navarra.

4 La misma situación podría describirse también en Portugal y, aunque en diversa proporción, en Italia y Francia. En general, tal situación no se ha verificado del mismo modo en los países centro y norte-europeos, donde el órgano y el organista han mantenido su *status* histórico durante el mismo periodo.

de este patrimonio a nivel internacional. A partir de aquí, habría que señalar el asentamiento en España de los organeros Gerhard Grenzing, Gerard De Graaf y José María Arrizabalaga, en los años 70. Todo ello vino complementado con la publicación de catálogos y monografías sobre órganos, como las de Ayarra y José Ángel de la Lama, además de estudios sobre la historia del órgano en España, entre los que destacan, primeramente, los realizados por Pedro Calahorra y Louis Jambou. Todo ello vino a configurar un panorama bastante esperanzado por cuanto al órgano en España se refiere ya a mediados de la década de 1980. Y, en verdad, tal situación no dejó de crecer hasta 2010, lo que se materializó en hechos positivos perfectamente constatables que siguen un itinerario paralelo y que analizo a continuación:

1. ELABORACIÓN Y PUBLICACIÓN DE CATÁLOGOS E INVENTARIOS DE ÓRGANOS POR PROVINCIAS.

Estos trabajos fueron llevados a cabo casi siempre de forma independiente, por investigadores, musicólogos, organistas u organeros a título personal y con aproximaciones, criterios y resultados bastantes dispares. Hasta donde llega mi conocimiento, fue Andalucía la primera comunidad autónoma que puso en marcha, desde la Administración, un plan específico y sistemático de catalogación del patrimonio organístico⁵. Todos estos catálogos constituyen una herramienta esencial, no sólo para conocer la cantidad y localización de los órganos conservados en España sino para evaluar de forma preliminar su estado de conservación y su potencialidad desde el punto de vista cultural.

2. REALIZACIÓN Y PUBLICACIÓN DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA, TÉCNICA Y ESTÉTICA DEL ÓRGANO EN ESPAÑA.

Igualmente, estos trabajos han sido el resultado de iniciativas particulares de determinados investigadores y musicólogos, de nuevo con aproximaciones, criterios y resultados bastantes dispares. Si cabe, la parte más importante de esos trabajos la constituye la exhumación de documentación histórica, especialmente de tipo contractual o administrativo, esencial para la comprensión de las dinámicas constructivas históricas y sobre el uso y utilización del órgano en España en tiempos pasados.

Junto a los catálogos de instrumentos conservados, este tipo de estudio resulta esencial a la hora de evaluar adecuadamente la situación histórica y actual del órgano español en el contexto europeo.

5 Gracias a los acuerdos suscritos en 1991 entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía, a instancias de Reynaldo Fernández Manzano desde el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

3. FUNDACIÓN DE ASOCIACIONES DE “AMIGOS DEL ÓRGANO”.

La concienciación social sobre el valor patrimonial del órgano ha sido la base sobre la que se han fundado en las últimas décadas este tipo de asociaciones. A pesar de sus diferentes intereses u orientaciones, casi todas ellas han alentado trabajos de catalogación y tareas de protección y restauración de instrumentos de una determinada zona o región, además de promover acciones de difusión, así como el correcto uso de los órganos tanto en el ámbito litúrgico como en el cultural.

4. INCREMENTO DE LA ACTIVIDAD RESTAURADORA Y CONSTRUCTIVA.

Fruto de un ambiente de mayor concienciación sobre el valor del órgano, tanto en su aspecto material como en su papel dinamizador de la liturgia o de la vida cultural, determinadas administraciones públicas, instituciones eclesíásticas, asociaciones y otros diversos colectivos han dado impulso a la actividad organera, promoviendo la restauración de órganos históricos o la construcción de instrumentos nuevos. El incremento de la actividad en ese gremio ha sido causa de un incremento también en el número de talleres y de profesionales dedicados a estas actividades en España⁶.

Sin embargo, hay que decir que la mayor parte de esa actividad ha presentado un perfil desordenado, oportunista o movido por intereses particulares y puntuales, sin que existiera realmente una planificación a medio o largo plazo que afectara al conjunto de instrumentos de una zona, época o escuela o que tuviese en cuenta las necesidades reales de protección, conservación o uso de tales instrumentos en el contexto socio-cultural. Esa circunstancia ha impedido, al mismo tiempo, el establecimiento de criterios de actua-

6 El taller de Gabriel Blancafort actuó como un verdadero centro formativo del que salieron diversos profesionales de la organería: Francisco Alonso (Granada), Berenguer y Díaz (Valencia), Pere Reynés (Mallorca), Juan Carlos Castro (Barcelona), etc. Entre ellos, el más importante será Federico Acitores, cuyo taller en Torquemada (Palencia) opera desde 1983. La influencia del organista José Luis González Uriol favorecerá el asentamiento de Claudio y Christine Rainolter (Organum, S.L.) en Tarazona en 1983. Mientras tanto, Joaquín Lois abrirá taller en Tordesillas (Valladolid) en 1985, Luis Magaz en Madrid en 1986, los franceses Yann y Frédéric Desmottes en Landete (Cuenca) en 1990, Antón Llauradó y Klaus Fischer (A&K, Órganos de Viento) en Barcelona en 1991, Carlos Alvarez en Teruel en 1999. En tiempos más recientes, hay que considerar el establecimiento de otros talleres en España, como los del mexicano Eduardo Bribiesca en Almagro, Sergio del Campo en el País Vasco, Caramanzana-Soergel en Medina de Rioseco (Valladolid), Manuel Luengo en Jerez de la Frontera, etc. El panorama quedaría incompleto sin mención a los organeros y afinadores deudores de las técnicas y estéticas de Organería Española S.A., que actúan de forma independiente desde la desaparición de la empresa en 1975. Entre ellos, citemos a Azpiazu o a Organusik, además de los hermanos Orta, Benaque, Añaños y otros. Es importante también señalar la presencia de organeros extranjeros que restauran o construyen ocasionalmente órganos en España desde la década de 1990: Dinarte Machado, Fleig, Späth, Praet, Walcker, Schuke, Verchueren, Ottes, Goetze & Gwynn, Birouste, Quorin, Fayé, Cogez, Boulay, Dupont, Lacorre, Chauvin, Jurine, Daldosso... Para una panorámica sobre esta cuestión, puede verse también VV.AA. (2001).

ción claros en cada caso, de manera que los resultados de las intervenciones llevadas a cabo resultan igualmente muy dispares.

En este sentido, hay que advertir que en España nunca ha llegado a establecerse una verdadera directiva específica para la restauración o construcción de órganos, ni a nivel estatal ni a nivel autonómico, del mismo modo que resultan muy deficientes y cuestionables las actuaciones de las correspondientes comisiones diocesanas, cuando éstas existen.

5. ESTABLECIMIENTO DE NUEVAS CLASES DE ÓRGANO PARA LA FORMACIÓN DE ORGANISTAS.

Una cierta demanda social ha promovido también la creación de nuevas clases de órgano (Lérida, Pamplona, Bilbao, Vitoria, Tarrasa, Murcia, Cáceres, Granada, Córdoba, Oviedo, Orense, Palencia, Salamanca...), descentralizando la actividad inicialmente capitaneada por los conservatorios de Madrid, Barcelona, Zaragoza, San Sebastián, Sevilla, Málaga y Valencia. Una vez más, los resultados obtenidos por estas clases han resultado muy dispares, en función de diversos factores. Entre ellos, juega un papel fundamental la posibilidad de acceso de profesores y alumnos a instrumentos adecuados y diversificados para el estudio, así como la existencia de un entorno organístico favorable, aspecto que resulta medible por la presencia del órgano en la actividad litúrgica, en conciertos o en actividades didácticas, entre otros campos.

6. INCREMENTO DE LA ACTIVIDAD Y DE LA DIFUSIÓN DEL ÓRGANO.

Un mayor número de órganos en activo y un mayor número de organistas favorece, de inmediato, un cierto florecimiento de la actividad organística, dentro y fuera de la liturgia. Programas de radio, grabaciones discográficas, estudios monográficos, conciertos, audiciones, actividades didácticas o visitas guiadas son el resultado y, a la vez, la causa del *quasi* renacimiento del órgano en España que venimos describiendo. Todo ello sin olvidar la celebración de hasta seis ediciones de los congresos sobre “El órgano español”, desde 1981.

En ese movimiento general, no conviene olvidar a las enormes masas de público que el órgano ha sido capaz de atraer para sí en las últimas décadas. De ello es testimonio no sólo la afluencia a los conciertos, sino también la importante presencia del mundo del órgano en internet.

Un aspecto de ese movimiento expansionista del órgano se materializó en la construcción de algunos órganos nuevos en auditorios y salas de concierto en diversas ciudades españolas, como Madrid, Valencia, Granada, Bilbao, Sevilla o Tenerife, a partir de 1990. No obstante, hay que decir que los gestores directos e indirectos de estas salas no siempre han sido capaces de gestionar de forma adecuada ese importante instrumental, por lo que ha quedado, en general, lamentablemente infrautilizado. Lo mismo es el caso en la mayor parte de los órganos restaurados en iglesias y catedrales. Su uso litúrgico y cultural resulta en mu-

chos casos nulo o extremadamente reducido, de manera que las cuantiosas inversiones realizadas resultan finalmente improductivas.

Con todo lo expuesto, podemos volver al punto inicial de esta ponencia, para preguntarnos si los órganos en España son, en efecto, aquellos “artefactos en uso” que debieran ser. En mi opinión, la respuesta es categóricamente no o, al menos, no del todo.

Es sorprendente que, a pesar de la situación relativamente boyante en torno al órgano que acabamos de describir, la Iglesia, principal propietaria de los órganos en este país, se haya mantenido generalmente al margen de este movimiento de revitalización. El principal problema reside, de nuevo, en la consideración del órgano como una herramienta prácticamente inútil para la liturgia actual, de manera que la protección, la conservación, la restauración, el mantenimiento y el uso del órgano son aspectos raramente abordados de una forma consistente en el seno de la Iglesia española. De forma pareja, la consideración del organista como un oficiante ornamental dentro de la liturgia, ha rebajado su estima social tanto como su salario, si es que éste se le reconoce.

Es manifiesto que resulta muy difícil cambiar esta tendencia de la Iglesia en España, puesto que todo ello depende de una dinámica pastoral y litúrgica muy compleja que marca sus propias preferencias, sus gustos y sus tendencias, aunque hay que reconocer que han ido apareciendo focos altamente esperanzadores aquí y allá por lo que respecta a la revalorización de la música litúrgica en general y del órgano en particular. Además, está claro que desde el punto de vista de las administraciones públicas, principales promotoras de las restauraciones y de la actividad cultural desarrollada en torno a los órganos, el asunto de la problemática litúrgica resulta irrelevante si tenemos en cuenta que España es un Estado que se define, al menos en principio, como laico.

De este modo, nos encontramos ante una verdadera encrucijada, en la que los procesos de restauración y construcción de órganos no vienen acompañados de un proceso de restauración de organistas. No basta con que las instituciones públicas restauren o construyan los órganos y se retiren de la escena, sin atender nunca más a su conservación, mantenimiento o utilización. Tampoco basta con que, por otro lado, el sistema educativo lance titulados en órgano a un mercado laboral absolutamente estéril. En mi opinión, la sostenibilidad de este patrimonio monumental pasa por la confluencia de ambos extremos, para restaurar así el adecuado y legítimo uso de estos artefactos.

La llegada de la crisis económica frenó en seco la elaboración y publicación de catálogos de órganos y de estudios sobre el instrumento en España. Frenó en seco el proceso creciente de restauraciones y de construcción de órganos nuevos, amenazando con el cierre a muchos talleres de organería. También detuvo incomprensiblemente los avances que se habían dado en diferentes comunidades autónomas en pos de la elaboración de un eficiente protocolo de actuación frente a las intervenciones en el patrimonio organístico, algo que, en principio, no requería ningún esfuerzo económico sino solamente una voluntad de gestión. La crisis también frenó en seco no sólo la titulación de organistas en los conservatorios sino el propio acceso de estudiantes a las clases de órgano, ya que aventurarse en una carrera sin futuro parece, simplemente, cosa de locos. Además, la crisis borró del mapa la mayor parte de los festivales de conciertos dedicados al órgano en España y ha mantenido al ralenti los pocos eventos musicales, educativos y divulgativos que han conseguido sobrevivir. Finalmente, los valerosos jóvenes estudiantes de órgano que incluso se aventuraron

a proseguir sus estudios en el extranjero en un marco general mucho más favorable para su formación profesional, se encuentran hoy en día en la disyuntiva de si volver a un país con las infraestructuras culturales devastadas o si probar suerte en otros lugares donde su oficio sigue siendo bien apreciado.

En tal panorama, reclamar en España un organista para cada órgano y, a la vez, salarios justos para estos profesionales, parece una utopía. No obstante, ya que la economía actual no permite dispendios, creo que resulta esencial aprovechar el parón general para reconsiderar, a pie parado, las políticas culturales a desarrollar en este país cuando las circunstancias lo permitan. Por ello, creo que conviene felicitar por el hecho de que el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, al organizar este simposium sobre *La gestión del Patrimonio Musical en España*, haya pensado en conceder un espacio al órgano y a su problemática.

Ya que estamos aquí, me gustaría exponer brevemente los elementos que, en mi opinión, resulta urgente someter a reflexión frente a las administraciones públicas, a los entes educativos, las asociaciones culturales y la Iglesia con relación al órgano en España.

En primer lugar, creo esencial empezar a considerar el patrimonio organístico español en su conjunto, como una colección y no como piezas aisladas de un puzzle. Sólo así podrá verse la urgente necesidad de incluir muchos de los órganos de esa colección en el *Inventario general del patrimonio histórico*, otorgando a los instrumentos que lo merezcan los niveles de protección adecuados. Sólo así podremos garantizar la efectiva preservación de ejemplares únicos de fundamental importancia en el panorama internacional.

En segundo lugar, resulta urgente elaborar concretos protocolos de actuación para la intervención en órganos históricos. En este sentido, conviene establecer comités de expertos que engloben a organeros, organistas, restauradores de arte, arquitectos, científicos y musicólogos, con capacidad para opinar, informar y dirigir las actuaciones que así lo precisen, con el fin de articular adecuadamente la compleja maquinaria que forman el propietario del órgano, el promotor de la obra, el restaurador del instrumento, el restaurador de la caja, el experto asesor, el arquitecto y el organista, todo ello en relación con el entramado litúrgico y cultural y en el correspondiente marco legislativo. Al mismo tiempo, urge la redacción actualizada de pliegos de prescripciones técnicas generales para la restauración de órganos que tengan en cuenta no sólo los aspectos materiales de la problemática sino también aquellos elementos intangibles a los que me he referido al principio, como el sonido del instrumento o el espacio arquitectónico y acústico en el que éste se encuentra.

En tercer lugar, conviene fomentar una actividad investigadora en torno al órgano. Igualmente, no sólo por cuanto respecta a su historia o las técnicas de restauración y de preservación de los materiales, sino también en lo relacionado con esos aspectos inmateriales que dan ser al instrumento, como su dimensión acústica, su repertorio y su interpretación.

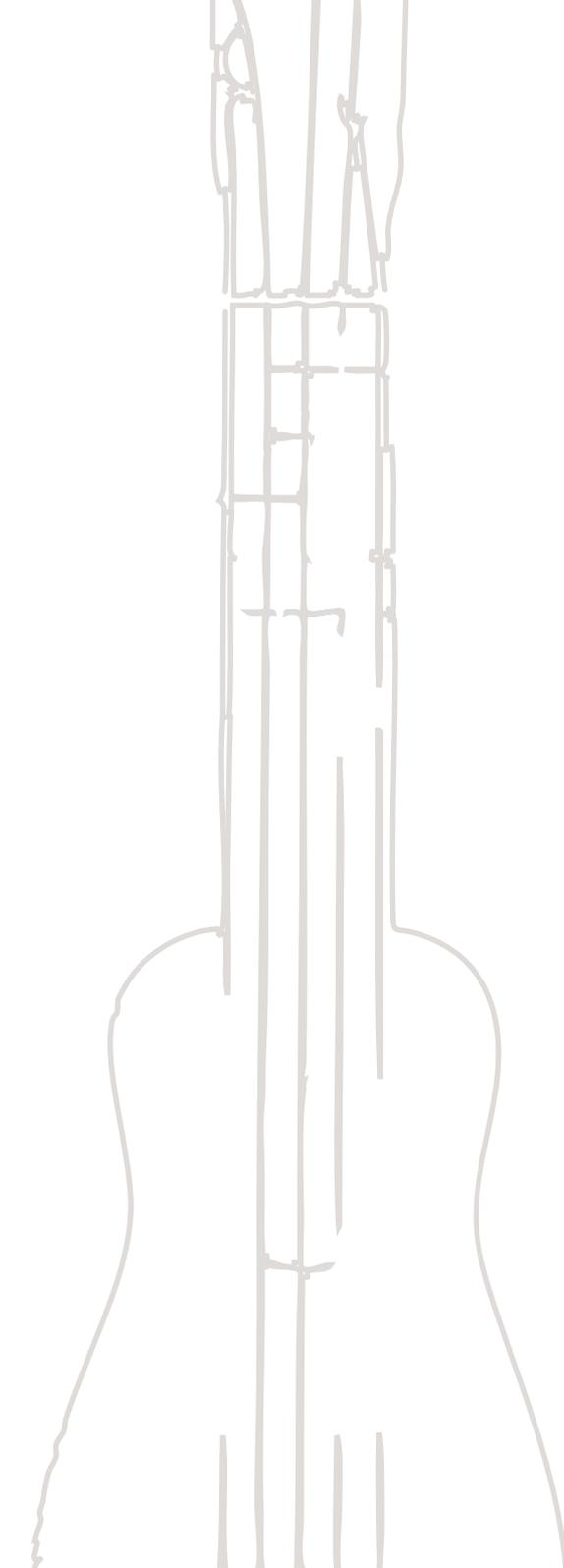
En cuarto lugar, conviene articular un sistema para garantizar que las actuaciones de restauración que se realicen contemplen no sólo la preservación del bien en sí sino su mantenimiento y utilización regular por los profesionales adecuados en el futuro. Sólo así se garantizan y justifican a largo plazo las inversiones realizadas.

En quinto lugar, conviene desarrollar el aspecto docente de la formación de organistas, incluyendo una revisión del currículum académico. Idealmente, creo que resultaría óptimo articular, como existe en otros países europeos, una titulación en música eclesiástica, separada del itinerario puramente concertístico, lo que abriría quizás nuevas perspectivas laborales al colectivo. En último extremo, los organistas que nuestros órganos necesitan no precisan ser grandes virtuosos. Su papel se acerca más al de custodios del patrimonio capacitados en este caso para hacer sonar adecuadamente los instrumentos y para velar por su adecuada conservación.

Ojalá, cuando la crisis económica remita, estemos en condiciones de afrontar la problemática del órgano en España desde puntos de vista renovados que nos permitan afirmar que en este país disponemos de un espectacular patrimonio de artefactos en uso.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Acitores, F. (2001). "Panorama actual de la organería hoy", *Ars sacra*, 18, 78-85.
- Barrero Rodríguez, C. (2000). "El órgano: propiedad y tutela", *El órgano español. Actas del III Congreso Nacional del Órgano Español (Sevilla, 5-7 junio 1998)*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 35-63.
- D'Arcy, S. (2010). *The Organ as Architecture. Reconfiguring the Ecclesiastical Space of the Hispanic Baroque*. Ph. Diss., Faculty of Architecture, Design and Planning, University of Sidney.
- Orgel / Orgue / Organo / Organ 2011, Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel (Zurich, 8-11 september 2011), Dokumentation / Länderberichte*, B. Billeter, M.T. Funck y M. G. Kaufmann (ed.), Zurich: Zürcher Hochschule der Künste, 2014.
- VV.AA. (2001). "Dossier organeros", *Ars sacra*, 18, 138-151.
- Watson, J. R. (2010). *Artifacts in Use. The Paradox of Restoration and the Conservation of Organs*. Richmond, Virginia: OHS Press.



EL PAPEL DE LA UNIVERSIDAD

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

Recuperación del patrimonio musical y proyectos de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid

Begoña Lolo Herranz

Directora Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música-UAM

Resumen: Dentro de los proyectos de investigación de financiación pública, existentes en la UAM, se analiza el relativo al “Teatro con Música en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII”, que se centró fundamentalmente en la recuperación sistemática de la música de tonadillas escénicas, género breve considerado de escaso valor artístico y musicológico. Para ello se exponen no solo las formas convencionales de recuperación de patrimonio musical centradas en el mundo académico, y que se basan en la realización de publicaciones especializadas, edición de partituras, organización de congresos, sino sobre todo otras formas que el equipo de investigación utilizó para posibilitar la transferencia de resultados a la sociedad en formatos más asequibles. Es el caso de los conciertos, grabaciones discográficas y realización de exposiciones, ejes fundamentales que vertebran el proyecto y que han demostrado de forma rotunda su efectividad a la hora de acercar un repertorio de una forma real a un público mayoritario.

Palabras clave: Patrimonio musical - Conciertos - Grabaciones discográficas - Exposiciones - Teatro breve - Tonadillas - Sainetes - Teatros urbanos - Madrid - Música popular.

El título de este Simposio: “La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro” aborda uno de los compromisos fundamentales de las universidades españolas en torno a la recuperación, conservación y difusión del patrimonio musical español. Aspecto que se revaloriza cuando hablamos de universidades con titulaciones de Grado en Historia y Ciencias de la Música o en Musicología, como es el caso de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), que siempre presentan asignaturas en su propio plan de estudios directamente ligadas a este ámbito de actuación.

Las líneas de investigación que presenta la UAM, basadas en recuperación de patrimonio, a tenor de los intereses de su profesorado, son múltiples, sin embargo, las limitaciones de espacio me obligan a tener que

centrarme en dar a conocer aquellas que emanan de equipos de investigación, dejando, lamentablemente, fuera de este contexto todas las investigaciones individuales. En segundo lugar priorizaré los trabajos que han venido avalados por proyectos de investigación obtenidos en convocatorias públicas competitivas (Ministerio de Ciencia y Tecnología, Ministerio de Cultura, Comunidad Autónoma de Madrid), que por pasar filtros de evaluadores, garantizan los buenos resultados y son, sobre todo, más representativos de la propia universidad.

Dos han sido y son las líneas de investigación que la UAM ha sostenido de forma sistematizada en el tiempo en torno a la recuperación de patrimonio, desde hace más de quince años, a través de los proyectos con financiación pública. La que se centra en “Cervantes y la Música”, que estudia la recepción de la obra cervantina como tema de inspiración en la historia, en todos los países y en toda la tipología de repertorios. Proyecto de gran proyección internacional que ha generado la creación de un equipo de carácter interdisciplinar muy reconocido y que es, hoy por hoy, un elemento claro de identidad musicológica de la UAM.

La segunda línea de investigación, que es en la que me voy a centrar siguiendo el encargo recibido, es la relativa al “Teatro con Música en el Madrid del siglo XVIII”, que dio origen además a la creación del Grupo de Investigación Reconocido (GIR-UAM 036), “Música y Cultura en tiempos de los Borbones”.

1. REVALORIZANDO EL TEATRO BREVE CON MÚSICA: TONADILLAS Y SAINETES

Esta línea de investigación se ha centrado en el estudio del teatro breve con música y más concretamente en el género de las tonadillas y los sainetes realizados en los teatros urbanos de Madrid, por considerar que este tipo de música apenas había sido estudiado de forma sistematizada, desde los trascendentes estudios de José Subirá y su monumental obra sobre *La tonadilla escénica* (1928-1930). Este tipo de teatro musical era considerado como un género residual de muy escaso interés artístico y musicológico, frente a otro tipo de repertorios como la zarzuela histórica o la ópera, es decir, la música de corte que se realizaba en el siglo XVIII. La dualidad conceptual entre música culta, representada por la zarzuela histórica, aparentemente mucho más compleja desde el punto de vista técnico y estilístico, frente a la música popular de las tonadillas de consumo inmediato y por tanto considerada de menor valor artístico, había calado profundamente en la musicología española y esa razón había sido determinante a la hora de establecer el interés que podía tener para los estudiosos.

Conceptualización que era común también al campo de la literatura. Mientras que los libretos de zarzuela habían sido escritos en muchas ocasiones por autores de gran relevancia y habían dado lugar a ediciones impresas, los textos de las tonadillas eran en su mayor parte de autor desconocido, cuando no escritos por los propios compositores y se conservaban en estado manuscrito. Esta carencia de autoría reconocida, además del propio valor literario, ha venido siendo determinante a la hora de estimular su estudio por parte del campo de la literatura, tal y como ya se apunta en el estudio de Lolo “La tonadilla escénica, ese género maldito” (2002), cuyo título en sí mismo era toda una declaración de principios.

En este sentido, la UAM fue pionera al entender que difícilmente se podría tener un criterio del valor del teatro con música en la España del siglo XVIII, si no se abordaba este tipo de repertorio aparentemente de

interés musicológico menor. El análisis fragmentado de la tarde de teatro, solamente daba una visión muy parcial de la realidad musical de la época, Lolo (2008).

A través de siete proyectos de investigación financiados por la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Educación y Ciencia y el Ministerio de Cultura, se pudo realizar un estudio sistematizado del fondo, que permitió abordar los procesos de recuperación desde diferentes enfoques:

“La tonadilla escénica en tiempos de Carlos III” (CAM, 2001); “La tonadilla escénica en tiempos de Carlos IV. Música de corte y pueblo” (CAM, 2002); “La tonadilla escénica en tiempos de Fernando VII y José I. Una mirada retrospectiva” (CAM, 2003); “Sainetes con música en los Teatros de Madrid (1750-1800)” (CAM, 2006-2007); “Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII” (Ministerio de Cultura-INAEM, 2007); “Los intermedios musicales en el Teatro Español: la transición de los géneros breves de finales del siglo XVII a la tonadilla escénica” (Ministerio de Educación y Ciencia, 2007-2008); “Rasgos culturales nacionales y europeos en la escena lírica del Madrid de la Ilustración (1765-1800): Teatro musical y música para el teatro” (CAM, 2008).

El epicentro de trabajo para el estudio del teatro breve y en particular de tonadillas, sainetes y loas, así como de libretos, fue la Biblioteca Histórica de Madrid de Conde Duque, donde se localiza la mayor parte del repertorio, al encontrarse allí custodiados los fondos procedentes de los teatros de Madrid. Además se consultó la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca del Palacio Real y la Biblioteca Nacional de España, fundamentalmente, con la finalidad de analizar la trascendencia que el género había tenido dentro de la programación de los teatros urbanos, Cruz y Príncipe, en los que compartía espacio con el teatro declamado y con el repertorio de zarzuelas y óperas. Observar la demanda del público y el cambio de patrones del gusto, a la vez que analizar la valoración que la prensa daba a este tipo de repertorio. Estudiar a los compositores e intérpretes, como parte fundamental de los procesos de recepción de este género por parte del público (Lolo, 2006), fueron algunos de los enfoques en los que se centró la investigación.

Desde el punto de vista metodológico partimos de los excelentes y muy meritorios trabajos de José Subirá (1927, 1928-1930, 1932, 1965), a quien debe de brindarse todo el reconocimiento en el estudio de este tipo de repertorio, pero adoptamos un enfoque diferente. Éste se había basado en el análisis de las casi 2.000 tonadillas conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid, tomando como punto de partida el número de personajes que las componían, de esta manera estudió las tonadillas a solo, a dos voces, a tres, etc. hasta llegar a las generales (cuatro o más personajes), en el periodo que va desde los años 1751 hasta la desaparición del género en la década de los años 40 del siglo XIX. Esta lectura tuvo, entre otras consecuencias, la organización de la cronología del género en cinco etapas, (Aparición y albores 1751-1757; Crecimiento y juventud 1757-1770; Madurez y apogeo 1771-1790; Hipertrofia y decrepitud 1791-1810; Ocaso 1811-1845), cada una de las cuales tenía unas características y una tipología de danzas y de instrumentos.

Frente al enfoque de Subirá el equipo de investigación pasó a analizar el repertorio ordenándolo por reinados, desde los tiempos de Carlos III a José I con la finalidad de poder estudiar cada época de la tonadilla atendiendo a la contextualización histórica, así como a los cambios e innovaciones musicales que se estaban introduciendo por reinado. Esta nueva hermenéutica permitió ver realmente los cambios en torno a la utilización de danzas y comprobar cómo su introducción y desaparición, no siempre concordaba con la

distribución en etapas propuesta por Subirá, algo que sucedía igualmente en el caso de los instrumentos, por citar algunos ejemplos nada más. Esta lectura era infinitamente mucho más rica, ya que daba una idea de conjunto de todo el repertorio en su globalidad y no por tipología del número de voces utilizadas. Pero sobre todo permitió analizar las obras tardías, ubicadas en la última década del reinado de Carlos IV y sobre todo Fernando VII, que pasaron a ser consideradas no tanto como obras decadentes, según proponía Subirá, sino como obras que representaban la evolución del género y su aproximación a la opereta, tal y como figura en los trabajos de Lolo (2008) y Leguin (2008).

2. OTRAS FORMAS DE DAR VISIBILIDAD A LA RECUPERACIÓN DE PATRIMONIO MUSICAL: CONCIERTOS, GRABACIONES DISCOGRÁFICAS Y EXPOSICIONES

El estudio del rico fondo permitió plantear la recuperación de patrimonio musical, a la vista del interés no sólo musicológico, sino artístico que presentaba el repertorio, y que distaba mucho de la opinión de género residual. En los tiempos de Subirá las pocas tonadillas que llegaron a ser dadas a conocer al público, lo hicieron en versiones para voz con acompañamiento de piano. En el caso de nuestro proyecto se decidió desde el primer momento que la recuperación debía de producirse respetando las versiones originales con la orquestación que presentaban y con una lectura historicista, como ya habían hecho algunos grupos de música antigua como El concierto español. Estos procesos de recuperación se enfocaron a través de diferentes formas de actuación, algunas de las cuales sirvieron en aquella época para abrir camino a otros investigadores posteriores.

Se partió de un principio básico, que ha caracterizado todos los proyectos realizados en la UAM: en la medida en que al estar éstos financiados con dinero público se debían buscar formas de realizar una transferencia de los resultados a la sociedad que fuese más allá de los convencionales utilizados en el mundo académico, fundamentalmente congresos y publicaciones científicas. Desde esta perspectiva se procedió a la realización de varios conciertos, que llevaron a la recuperación de casi 30 tonadillas y un melólogo, a la grabación de un CD con repertorio inédito de tonadillas y a la realización de una exposición en el Museo de San Isidro, que explico a continuación.

En primer lugar se llegó a un acuerdo con el propio Centro Cultural de Conde Duque para que de forma sistematizada y durante varios años programase uno o dos conciertos de teatro breve con música, que permitiese escuchar los resultados de la investigación al recuperar tonadillas inéditas, procedentes de la Biblioteca Histórica de Madrid. Esta propuesta se pudo llegar a realizar gracias al apoyo entusiasta de Pilar Redondo, quien se encargaba entonces de la programación musical y de Juan Carrete que dirigía el Centro Cultural, sin su incondicional apoyo el resultado final hubiese sido muy diferente en este aspecto.

Para ello se contó además con la ayuda indiscutible del grupo de música antigua El concierto español, dirigido por Emilio Moreno, que ya había realizado en algunas ocasiones conciertos con este tipo de repertorio. Resultado de esta colaboración conjunta fueron cuatro conciertos, entre los años 2002 y 2003 en los que se realizaron dos monográficos, uno con obras de Luis Misón (1 y 8 de abril de 2002), considerado convencionalmente el inventor de la tonadilla escénica (Subirá, 1928). Y el otro sobre Pablo Esteve, el primer

compositor oficial de los teatros de Madrid, nombrado en el cargo en 1778, bajo el significativo título de “Música en la Biblioteca Histórica Municipal. Tonadillas y Música escénica del Madrid castizo” (2 de junio de 2003), con las tonadillas a dúo de Esteve *Los pillos cicateros*, a solo *El testamento de Coronado* y a tres voces *Los tres ingenios*. Se realizó además otro concierto el 5 de junio de 2003 con tonadillas inéditas “a solo” de autores menos conocidos como Tomás Presas, Ventura Galván, Juan Marcolini y Antonio Rosales.

El interés por dar a conocer este género, con la intención de que pasase a insertarse dentro de la programación cotidiana de los grupos de música antigua, en un intento por hacer una recuperación de patrimonio que quedase realmente asentada, como parte esencial de la música española, suscitó la necesidad de entrar en contacto con otros grupos con los que se trabajaron repertorios de otros compositores. Fue el caso de Estil concertant, con el que se realizó un concierto en el Palau de la Música de Valencia el 28 de abril de 2002, bajo la dirección de Hiro Kurosaki. En esta ocasión se buscó un programa cercano en la temática, basado en obras que hiciesen referencia a Valencia, alguna de ellas presentaba en alguno de sus números un remedo del valenciano del siglo XVIII. Así se pudieron escuchar *El valenciano* y *la petimetra* de Antonio Rosales, *El valenciano* de Blas de Laserna y *El sacristán* y *los payos* de Luis Misón.

En todos los casos las obras interpretadas fueron seleccionadas y en muchas ocasiones suministradas las partituras por el grupo de investigación, con la finalidad de que la recuperación respondiese a una búsqueda real del género, intentando representar la mayor parte de sus características, como así se dejó constancia en las notas al programa que acompañaron todos los conciertos. Entre los intérpretes: Raquel Andueza, Marta Almajano, Olga Pitarch, Cecilia Lavilla Berganza, Salvador Parrón, Jordi Ricart, artistas todos ellos de referencia en la música antigua.

Muchos de estos conciertos fueron grabados y retransmitidos posteriormente por Radio Clásica, lográndose así la máxima difusión de los resultados del proyecto y garantizando a su vez la permanencia de un repertorio de cara a la posteridad.

El punto álgido en este proceso lo constituyó la grabación del CD *El maestro de baile y otras tonadillas. La musique dans les théâtres de Madrid au XVIIIe siècle*, que se realizó con el Ensemble Elyma, bajo la dirección de Gabriel Garrido y que fue grabado por el sello discográfico francés K617, especializado en grabaciones de repertorios inéditos de los siglos XVII y XVIII centrados en la recuperación de patrimonio, con una gran difusión a nivel internacional.

En esta ocasión se buscó dar un recorrido por el género en su conjunto, con un carácter cronológico que iba de lo más antiguo a lo más moderno. Se partió de una de las tonadillas más antiguas conservadas, datada en 1763, *El maestro de baile* de Luis Misón, autor además del libreto que se encuentra impreso, uno de los raros casos en este tipo de repertorio. Así se grabaron también *Ya sale mi guitarra* (1766) de Pablo Esteve, *Ya que mi mala fortuna* (1774) de Blas de Laserna, *El vizcaíno* de Antonio Rosales y *La competencia de las dos hermanas* (1787) de Pablo del Moral.

Esta grabación discográfica realizada en 2003 fue galardonada con los siguientes premios de la crítica internacional: Recomendée par Classica, Cuatro Choc d’Or y 10 de Répertoire, premio este último de gran significado ya que supuso el reconocimiento del interés y la valía de un repertorio, el de las tonadillas escénicas, desconocido por completo a nivel internacional. Tres premios de esta envergadura afianzaron el proceso de recuperación de patrimonio musical, el cual adquiriría una dimensión mucho más trascendente al conver-

tirse, gracias al formato CD, en un repertorio que se insertaba dentro del concepto de “música clásica”, a la vez que se hacía completamente accesible para todo el mundo. Fue también un acicate para que algunos musicólogos extranjeros, como el caso de Elisabeth Leguin, realizasen trabajos de gran interés como el libro recientemente publicado *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain* (2014).

Un último concierto debe de ser destacado, el realizado dentro del Festival de verano del Teatro Real en 2004. Fue realmente un hito dentro de la recuperación de patrimonio, al conseguir que un género breve de carácter popular, se programase dentro del teatro de mayor referencia a nivel nacional en el campo de la ópera seria. El concierto corrió a cargo del Ensemble Elyma, bajo la dirección de Gabriel Garrido y con los solistas Marta Almajano, Cecilia Lavilla y Salvador Parrón.

Estos conciertos tuvieron su reflejo en la publicación de un libro monográfico dedicado a Antonio Rosales, con una selección de tonadillas inéditas, dentro de la colección “La música en los teatros de Madrid” (2005). La obra daba a conocer a un compositor de primer orden que no sólo había escrito tonadillas, sino también otro tipo de obras de teatro con música, como eran sainetes, zarzuelas, etc., y que era un auténtico desconocido. Este trabajo tenía sus precedentes en las obras de otros autores, que ya habían publicado monografías sobre un autor, como el caso del libro de Cabañas Alamán (1992), dedicada a Pablo Esteve y el de Suárez Pajares (1998), con tonadillas de varios autores (Esteve, Valledor, Moral y Laserna), si bien a diferencia de los anteriores, la edición de Rosales incorporaba el catálogo completo de sus obras, revisando la datación de muchas de ellas.

El tercer punto esencial del enfoque de recuperación de patrimonio musical se canalizó a través de la realización de la exposición *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, en el Museo de San Isidro, dependiente del Ayuntamiento de Madrid, del 19 de mayo al 20 de julio de 2003, bajo el comisariado de Begoña Lolo y con la colaboración de Germán Labrador y Albert Recasens. El discurso museográfico buscó recrear el mundo de la tonadilla en términos de época, para ello se contó con una pluralidad de piezas de muy diferente tipología que ayudaban a realizar esta contextualización: libretos, partituras de tonadillas, cuadros, grabados, figurines, trajes, objetos, planos, libros, prensa, etc.

Se reconstruyó además en tamaño reducido el Teatro de la Cruz, a partir de los planos conservados en el Archivo de Villa, con absoluta fidelidad. Su finalidad era la de ofrecer un audiovisual que escenificaba la tonadilla del *Maestro de baile* de Luis Misón, permitiendo al público general recrear en términos de época cómo se debían de representar estas obras dentro de un teatro, como forma de acercamiento al género. La escenificación se hizo gracias a los artistas de la Asociación de la Zarzuela.

La exposición permitió a su vez, restaurar el papel de varias de las tonadillas y libretos que se iban a exponer y que se encontraban en un estado muy deteriorado, favoreciendo así la preservación de este patrimonio. Un catálogo con varios trabajos del equipo: Labrador (2003), Lolo (2003), Moreno (2003) y Aguerri (2003), sirvió para actualizar y fomentar el interés por este tipo de repertorio. Los fondos fueron cedidos por el Museo del Prado, Museo Municipal de Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional del Teatro de Almagro, Museo Nacional del Traje (entonces Museo Nacional de Antropología), Museo del Santuario de Lluc (Mallorca), Instituto Valencia de Don Juan, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Archivo de Villa de Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid y Biblioteca Nacional.

Para esta ocasión se realizó un concierto con la Orchestra of New Spain, dirigida por Grover Wilkins, en el Museo de San Isidro de Madrid el 19 de junio de 2003, con las siguientes tonadillas inéditas: *El nuevo diccionario* de Isidro Laporta, *El aprendiz de carpintero* de Antonio Rosales, *Las dudas satisfechas* de Pablo del Moral y *Los dos amantes hallados* de autor desconocido.

Es evidente que este proyecto contó en todo momento con el apoyo, no sólo de la Comunidad de Madrid, sino sobre todo del Ayuntamiento de Madrid. Las facilidades concedidas por Carmen Lafuente, entonces directora de la Biblioteca Histórica y Ascensión Aguerri, subdirectora, fueron fundamentales para el buen desarrollo del mismo. Desde entonces y en la actualidad el curso de doctorado sobre "Teatro musical en el siglo XVIII", que se realiza en la UAM, ha tenido siempre en la Biblioteca Histórica un lugar de llegada de alumnos y profesores que han seguido utilizando sus fondos para la realización de sus investigaciones.

El proyecto abordó además, desde el punto de vista académico, la realización del Congreso Internacional "Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII" (2007), bajo la dirección de Begoña Lolo y Joaquín Álvarez Barrientos; en consonancia con su carácter interdisciplinar, contó con especialistas del campo de la musicología, la literatura y la biblioteconomía. Como resultado fue la edición del libro que lleva el mismo título que el dado al congreso (2008) que recogió algunas de las principales aportaciones.

Como cierre del congreso se realizó un concierto con la recuperación del melólogo *Inés de Castro* con música de Blas de Laserna y texto de Luciano Comellas, cuya edición de la partitura se debió a Germán Labrador (2005), así como el estudio realizado con María Angulo Egea (2005, 2006), sobre el libreto y sus autores. Este melólogo fue estrenado en tiempos modernos en el Auditorio de Conde Duque, bajo la dirección de Tomás Garrido con la Camerata del Prado (2007).

Dentro de este proceso de edición de partituras, como forma de poner a disposición tanto de los grupos de música antigua, como de los estudiosos un patrimonio, Germán Labrador publicó el libro *La imagen de la monarquía: Loas en honor de Carlos IV y María Luisa de Parma* (2009), dentro de la colección "Música en los Teatros de Madrid" (II), en el que recuperaba todas las loas que se habían escrito en el siglo XVIII, además de realizar un interesante estudio sobre el sentido de la loa a la hora de magnificar la imagen de la monarquía, analizando la simbología.

3. LAS PERSPECTIVAS DE FUTURO

El proyecto ha seguido teniendo vida a través de la participación de los integrantes del equipo en congresos internacionales, en los que se ha analizado la vida musical de los teatros urbanos de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, pero reorientándose a analizar otros aspectos como la influencia de la música italiana y francesa en el teatro musical, cuestiones de hibridismo cultural, aspectos de identidad nacional, etc., mas allá del tema estricto del teatro breve.

Se han establecido igualmente colaboraciones con equipos internacionales de investigación que abordaban temáticas próximas. Un ejemplo de ello será el concierto que se podrá escuchar el día 21

de noviembre de 2014 en el Auditorio Nacional, dentro del XLII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la UAM (vinculado como actividad a este Simposio) y que estará a cargo del ensemble alemán I virtuosi ambulanti, bajo la dirección artística de Nicolas Trees. Este concierto es una colaboración musicológica con el Festival Esterházy, que ha buscado la recuperación de patrimonio musical español dentro del contexto de finales del s. XVIII y las primeras décadas del XIX, pero en referencia con la música que se hacía en esta misma época en Austria y Alemania, como forma de poder escuchar de manera conjunta repertorios que se estaban produciendo a la vez y que por lo tanto gozaban de propuestas creativas cercanas. Las obras de Mercadante, Rossini, Colbrán o Gomis escritas en España, o para celebrar acontecimientos de la vida española, convivirán con repertorios de Hummel, Coccia, Päer, Schoberlechner, recreando una “velada de salón” en versión semiescénica. Cantatas, himnos, canciones, música instrumental..., conforman un programa en el que la práctica totalidad de las obras son de recuperación de patrimonio musical y que se han podido escuchar en cuatro conciertos, dos en Alemania, uno en Austria y el último en Madrid, en el que se estrenarán en tiempos modernos las obras españolas.

Para finalizar, añadir que en la actualidad la UAM prepara, bajo la dirección de Germán Labrador, unas Jornadas para el año 2016, sobre la figura de Blas de Laserna, uno de los compositores más importantes del teatro musical de la segunda mitad del XVIII y a quien se debe una producción de tonadillas que está en torno a las ochocientas. Su figura después de los estudios de Arrese (1952), apenas ha sido abordada. Las jornadas finalizarán con un concierto de recuperación de patrimonio musical que permitirá avanzar en el conocimiento de su obra.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se ha podido observar la recuperación de patrimonio musical, desde la perspectiva de la UAM, debería de combinar de forma sistematizada las formas de actuación propias del mundo académico basadas en la edición de partituras, publicaciones científicas y congresos, junto con otras formas de actuación que permitan la transferencia de los resultados de la investigación a la sociedad en formatos más asequibles. Es el caso de los conciertos, grabaciones discográficas y realización de exposiciones, ejes fundamentales que han vertebrado y vertebran el proyecto y que han demostrado de forma rotunda su efectividad a la hora de acercar un repertorio de una forma real a un público mayoritario.

En este momento la UAM mantiene en todas sus líneas de investigación y proyectos estos criterios de actuación, aspecto que se ha intensificado, además, a través del Ciclo de conciertos de Grandes Autores e Intérpretes de la Música, que se realiza en el Auditorio Nacional de Madrid, un ámbito de exposición realmente importante por la repercusión que tiene en los medios de difusión (prensa, televisión, etc.) y por el gran volumen de espectadores que mueve. Esta política de programación de recuperación del patrimonio musical se ha convertido, a su vez, en uno de los elementos de identidad del propio Ciclo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguerri, A. (2003). "La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica de Madrid: Apuntes para su estudio". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, (pp. 92-106). Comisaria de la exposición, Begoña Lolo. Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Angulo Egea, M^a. (2006). *Luciano Francisco Comella, (1751-1812): otra cara del teatro de la Ilustración*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Arrese, J. L. (1952). *El músico Blas de Laserna*. En colaboración con E. Aunós y J. Gómez. Corella: Biblioteca de Corellanos Ilustres.
- Doña Inés de Castro: escena trágico lírica*.(2005). Luciano Francisco Comella; Blas de Laserna. Ed. María Angulo Egea, G. Labrador López de Azcona, J. D. García Martínez. Salamanca: Amnesia.
- Labrador, G. (2003). "Una mirada sobre la tonadilla: Música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, (pp. 38-47). Comisaria de la exposición, Begoña Lolo. Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- (2009). *La música en los teatros de Madrid II. La imagen de la monarquía: loa en honor de Carlos IV y María Luisa de Parma*. Madrid: Alpuerto.
- Leguin, E. (2008). "Hacia una revalorización de la tonadilla tardía". En: Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (pp. 183-225). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid- Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- (2014). *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- Lolo, B. (2002). "La tonadilla escénica ese género maldito", *Revista de Musicología*, XXV/2, 439-469.
- (2003). "Itinerarios musicales en la tonadilla escénica". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica* (pp. 14-31). Comisaria de la exposición, Begoña Lolo. Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- (2006). "Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798-1799)". En: Romero Ferrer y A. Moreno Mengíbar (eds.). *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, (pp. 137-158). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- (2008). "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género". En: J. Álvarez Barrientos y B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (pp. 41-62). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-CSIC.
- Lolo, B. y Labrador, G. (2005). *Música en los Teatros de Madrid I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid-Alpuerto, 2005.

- Moreno, E. (2003). "Reflexiones de un intérprete actual ante el repertorio tonadillero". En: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. (pp. 49-60). Comisaria de la exposición, Begoña Lolo. Museo de San Isidro, Madrid, mayo-julio 2003. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Pablo Esteve. *Tonadillas escénicas a solo*. (1992). Ed. crítica a cargo de F. J. Cabañas Alamán. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid.
- Subirá, J. (1927). *Tonadillas satíricas y picarescas*. Madrid: Ed. Páez (Imp. Zoila Ascasibar y C^a).
- (1928-1930). *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 3 vols.
- (1932). *Tonadillas teatrales e inéditas. Libretos y partituras*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- (1965). *Catálogo de la sección de música*. Madrid: Biblioteca Municipal.
- Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (2008). J. Álvarez Barrientos y B. Lolo (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-CSIC.
- Tonadillas (I)* (1998). Ed. crítica a cargo de J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU-Centro de Documentación de Música y Danza.

La necesidad de hacer historia y de rescatar los sonidos del pasado, motor de la recuperación del patrimonio musical de Canarias

Rosario Álvarez Martínez

Universidad de La Laguna

Resumen: Se ofrece una breve síntesis del proceso de recuperación del patrimonio musical de Canarias, desde la catalogación y estudio de los archivos existentes, creación de otros nuevos y difusión de todo ese rico patrimonio a través de libros, discos y exposiciones específicas. Asimismo, se explica sucintamente la labor de restauración de los órganos de Canarias, al margen de la Universidad. Aunque a través de la Cátedra de Historia de la Música se ha propiciado la labor de investigación en determinadas parcelas de la historia social de la música en las islas.

Palabras clave: Patrimonio - Canarias - Órgano - Partituras - Discos.

Debo comenzar diciendo que la implicación de mi universidad, la Universidad de La Laguna, en la recuperación del patrimonio musical de la Comunidad Autónoma de Canarias ha sido nula, porque ni ha puesto medios económicos ni ha creado un centro de documentación y de investigación musicológica como existe en otras universidades, caso éste el de la Autónoma de Madrid. El trabajo de recuperación de todo ese patrimonio se debe a la labor personal y exclusiva de unos pocos investigadores, entre los que me cuento. Y si como catedrática de esta casa, mi trabajo en este sentido sirve para demostrar que la Universidad de La Laguna se preocupa por el patrimonio musical, pues no seré yo quien le quite ese privilegio. Tampoco ha hecho nada en este sentido la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, una universidad joven que tiene otras prioridades y donde la historia de la música no está contemplada en los planes de estudio.

Pero sí es verdad que fue en mi Departamento de Historia del Arte, en mis primeros años de docencia en el centro, donde adquirí conciencia de la importancia del patrimonio histórico-artístico y de la responsabilidad que hacia él asumíamos como profesores de historia del arte (impartía entonces docencia de Arte Medieval) y más tarde, en mi caso, de Historia de la Música. En la década de los ochenta del pasado siglo, en los que la piqueta no descansaba demoliendo edificios emblemáticos o casonas con siglos de historia

en nuestras ciudades, y en los que aún se cometían múltiples tropelías con pinturas, imágenes y retablos, ante la carencia de una ley de patrimonio y la inoperancia de los políticos, mis compañeros no descansaban haciendo informes para los Cabildos y Ayuntamientos o saliendo a la prensa denunciando tales hechos. Y fue en este caldo de cultivo, donde me empecé a preocupar por la parcela que todos entendían era de mi competencia: los órganos y las partituras, dado que tenía los estudios superiores de piano y cuatro cursos de órgano realizados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

1. RESCATAR EL PATRIMONIO ORGANÍSTICO DE CANARIAS

Lo que comenzó siendo un rastreo en archivos parroquiales y diocesanos para elaborar estudios concretos sobre algunos instrumentos con vistas a comunicaciones a congresos, se convirtió, más tarde, en una cruzada para defender el patrimonio organístico, lograr que se restaurara con criterios historicistas y se conservara adecuadamente, con la finalidad de recuperar no sólo los sonidos del pasado a través de las afinaciones originales y de una presión de aire adecuada, sino también devolver a sus cajas el colorido y prestancia que un día tuvieron, tareas en las que colaboraron tanto organeros como restauradores. Realicé en aquella época dos campañas por las islas, completadas ya en la década de los noventa por una tercera, todo ello con la finalidad de establecer una relación de instrumentos conservados¹, ver sus características, sus procedencias y su estado de conservación, algo que me dejó impactada, porque la gran mayoría presentaba un estado lamentable, salvo los órganos catedralicios, que al seguir interviniendo en el culto y tener un organista que se ocupara de ellos, seguían funcionando.

Tras la publicación de algunos artículos sobre este particular² y mi nombramiento como miembro del Patronato de Música del Cabildo Insular de Tenerife en 1988, empecé a ocuparme de la restauración de los órganos tinerfeños a través de este organismo. En aquellos años, logré la dotación presupuestaria suficiente para que se pudieran restaurar tres entre 1989 y 1992, concretamente aquellos que tenían un mayor valor histórico: el órgano del siglo XVII (posiblemente de Joachim Richborn), rehabilitado por Rudolph Meyer en 1724 para enviar a Tenerife, perteneciente al convento de monjas catalinas de La Laguna, el de Otto Diede-rich Richborn de 1723 y uno anónimo de 1771, ambos en la parroquia de San Juan de La Orotava. Después de estas restauraciones, el tema quedó aparcado durante varios años por diversas circunstancias.

- 1 Canarias cuenta en la actualidad con 78 órganos, de los que 72 son eclesiásticos, siendo la gran mayoría históricos con procedencias diversas: alemanes, ingleses, franceses, peninsulares, canarios e italianos.
- 2 He publicado diecinueve artículos sobre órganos concretos en revistas científicas (*Revista de Musicología, El Museo Canario, Anuario del Instituto de Estudios canarios, Almogarán, Ycoden, etc.*; diez de divulgación y varios capítulos de libros. En proceso de elaboración desde hace ya muchos años tengo un gran libro sobre todos los órganos de Canarias, del que tengo redactados más de 700 folios, y recopilados todos los datos de los archivos parroquiales, diocesanos y de protocolos notariales, con una treintena de contratos, además de otros documentos importantes sobre el tema.

Fue ya en 1999 cuando se volvió a retomar este capítulo, tras el traspaso de competencias de patrimonio del Gobierno Autónomo a los Cabildos insulares, lo que propició la restauración del órgano inglés de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (Bebington and Sons, 1862). Se me nombró entonces asesora de este Organismo para todo lo concerniente a la restauración de los órganos históricos, con la obligación de realizar todos los informes históricos pertinentes sobre los instrumentos, así como aquellos informes técnicos requeridos sobre los procesos de restauración y bondad de los mismos. Y es más, logré que, tras la elaboración de un amplísimo dossier sobre los órganos históricos de la isla, el pleno del Cabildo Insular de Tenerife aprobara la restauración de 22 instrumentos en 2001. El proceso fue al principio muy rápido. Al órgano de la Concepción, le siguió el segundo órgano de la iglesia de San Juan de La Orotava, que por causas que no vamos a relatar aquí quedó sin armonizar y afinar en 1992. Se afinaron los dos instrumentos de esta iglesia en el mismo tono (3ª de las propuestas por Werckmeister) y se pintaron sus cajas por un taller especializado en obras de arte.

A estos instrumentos le siguieron los de la parroquia de San Marcos de Icod de los Vinos (Th. Bate, 1885) y de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla (W.H. Hedgeland, 1872), con arreglos menores, para acometer luego una de las más importantes obras: la restauración del órgano germano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, un instrumento neoclásico construido por Geÿcke y Wohlien en 1818. A partir de estos momentos, y por causas presupuestarias, las restauraciones se ralentizan por parte del Cabildo. En el año 2005 tan sólo se acometió la recuperación del pequeño instrumento inglés (Gray and Davison, 2ª mitad del siglo XIX) de la iglesia parroquial de San Pedro de Güímar y en 2006 el de la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Laguna (W. Bate de 1904).

Aparte de estos órganos que fueron restaurados con presupuestos del Cabildo, hay que sumar el del convento de las Claras de La Laguna (Antonio Portell de 1863), que lo fue con ayuda del Ayuntamiento de esta ciudad y el de la parroquia de la Concepción de La Orotava (Walcker de 1914) que fue asumido asimismo por el Consistorio de la Villa. A partir de entonces el Cabildo se desentiende de esta labor incumpliendo con lo acordado en el pleno de 2001, por lo que hemos tenido que acudir a otros patrocinadores. En 2010 fue la propia parroquia de San Marcos de Tegueste quien asumió los gastos de la restauración del pequeño instrumento que posee (Speechly and Ingram de 1870), y al año siguiente le llegó el turno al órgano germano de 1765 de la iglesia de Santa Úrsula de la Villa de Adeje, un pequeño órgano de 5 registros, singular por sus pinturas y tallas, que fue restaurado gracias a los patrocinios del Ayuntamiento de esta localidad y de la Dirección General de Cooperación y Patrimonio cultural del Gobierno Autónomo.

En total, son 14 los instrumentos que se han recuperado en Tenerife, pues antes de todas estas campañas ya se había reparado el órgano inglés (W. M. Hedgeland, 2ª mitad del siglo XIX) del Santuario del Cristo de La Laguna. A ellos hay que sumar la restauración de la caja con pinturas artísticas del órgano germano de la parroquia de La Encarnación de La Victoria de Acentejo (año 1794), cuya maquinaria espera pacientemente su puesta a punto. En los órganos de Tenerife han intervenido los organeros Bartelt Immer, Wilfried Fooken, Hero Bodeker, Regina Stegemann, Gerhard y Gunnar Schmidt y Joaquín Lois.

Por otra parte, en la isla de Gran Canaria su Cabildo también se comprometió con la restauración de su patrimonio organístico, tras haberme solicitado un amplio informe sobre los órganos históricos en el año 1983. Pero allí quien se ocupó de impulsar y asesorar sobre estas labores en un principio fue el Dr. Helmut

Perl, musicólogo alemán, que fue supervisor de organeros durante largo tiempo en la Baja Sajonia y que tras jubilarse se afincó en la localidad de Firgas hasta su fallecimiento.

Los trabajos comenzaron con el órgano canario de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas (1792), obra del organero cordobés establecido en La Laguna, Antonio Corchado. Este instrumento se inauguró en 1996 y a él le siguieron el de la ermita de San Telmo de la capital (anónimo germano de 1776), el de Otín Calvete (1801) de la parroquial de Agüímes, el de Giuseppe Mola (1900) de Santa María de Guía, el germano anónimo (1765) de la iglesia de Valleseco y el de Antonio Corchado de San Juan de Telde (1791), estos últimos inaugurados en el mes de mayo del año 2005, cuyo visto bueno tuve que firmar, al haber fallecido el Sr. Perl, pasando a convertirme en asesora de este Cabildo también. Poco después se terminaría el órgano de la iglesia de Santiago de Gáldar, un Walker de 1912, inaugurado en enero de 2006. Por último, en 2009 se ha recuperado el órgano romántico de la iglesia de San Francisco de Las Palmas, un Amezúa and Cía de 1922. A todos estos órganos restaurados por el Cabildo se suma el gran instrumento catedralicio, obra de Antonio Portell (1862), que fue reparado a comienzos de los noventa por la propia fábrica del templo con ayuda del Gobierno Autónomo. En total en esta isla se han restaurado nueve instrumentos, de un corto patrimonio histórico del que tan sólo quedan tres instrumentos por rehabilitar, si bien Gran Canaria posee otros instrumentos más recientes. En ellos ha intervenido primordialmente el taller de Gerhard Grenzing, pero también los de Alexander Schuke, Luis Magaz y Gunnar Schmidt.

Por último, tengo que señalar que también iniciamos el mismo proceso en la isla de La Palma, donde en 2007 se inauguraba un importante y pequeño instrumento de calle sevillano, cuya cronología puede establecerse entre 1626 y 1658. Se trata del más antiguo del Archipiélago y quizás también de la Península, al conservar el 70 % de su tubería original. Fue restaurado por el taller de Bartelt Immer de Norden. Además de él, esta isla cuenta con un órgano germano de la década de los sesenta del siglo XVIII, que también ha sufrido una reparación importante por parte del taller de Federico Acitores.

Al contar ahora con este ya notable patrimonio organístico (hay 26 instrumentos restaurados), iniciamos en 2005 desde la Real Academia Canaria de Bellas Artes y con el patrocinio de Caja Canarias ciclos de conciertos de órgano histórico, que se desarrollaban durante once días seguidos en tres islas (Tenerife 5 conciertos, Gran Canaria 4 y La Palma 2), de los que se celebraron 5 ediciones, interrumpidas en el año 2010 por la crisis y la desaparición de la entidad financiera. Para estos ciclos hicimos encargos a compositores de las islas de obras para órganos concretos con la finalidad de ir creando un fondo de partituras canarias para este instrumento, toda vez que no se han conservado piezas organísticas de tiempos pretéritos. Tan sólo se pudieron estrenar cinco obras.

2. LA CATALOGACIÓN Y CREACIÓN DE ARCHIVOS MUSICALES

Y si esta labor de rescate instrumental ha sido un empeño personal mío, el de recuperar la música de nuestros compositores, conservándola en archivos idóneos y divulgándola por medio de conciertos y grabaciones, ha sido una labor conjunta llevada a cabo entre Lothar Siemens y quien esto suscribe en estos últimos veinte años, siguiendo el camino que iniciara en su momento la musicóloga Lola de la Torre, al catalogar el

ingente archivo de la catedral de Las Palmas y publicar los primeros trabajos sobre músicos tanto catedrales como del ámbito civil.

Siemens comenzó esta labor en el Museo Canario, del que fue presidente, mucho antes de que yo hiciera mis primeros trabajos en este sentido en Tenerife. En este centro creó un departamento de Musicología con un importante archivo de partituras de autores canarios, sobre todo de los siglos XIX, XX y XXI, sin duda el más importante de Canarias, pues allí se reúnen unas 7.000 obras, entre manuscritos, impresos y fotocopias, de autores preferentemente de Gran Canaria, pero también de otras islas, a las que se suman toda una documentación complementaria constituida por cartas, programas de conciertos, críticas, recortes de prensa, fotografías, caricaturas y documentos diversos de muchos músicos, además de algunas bibliotecas musicales de compositores e intérpretes³. Este bien dotado archivo se ha realizado en gran parte a base de donaciones de los descendientes de los músicos, como es el caso del nutrido archivo del compositor y director de orquesta de origen aragonés Bernardino Valle Chinestra (1849-1928), que llegó con toda su biblioteca musical y con una serie de documentos personales, lo que propició que el licenciado Isidoro Santana realizara una biografía de este autor y un catálogo de su obra bajo la supervisión de Siemens, que fue publicada en la revista *Nassarre*⁴. Aparte del archivo de partituras, también Siemens creó en este mismo centro una bien nutrida fonoteca de músicos e intérpretes canarios, con miles de registros en diversos soportes. Tanto el archivo como la fonoteca han sido catalogados por diversos discípulos de este investigador, aunque esta última quedó inconclusa por la carencia de presupuesto para estas labores, en parte originada por la falta de interés de los nuevos directivos del Museo hacia este tipo de fondos documentales y sonoros.

En Las Palmas de Gran Canaria existen, asimismo, otros dos archivos musicales importantes: el de la Sociedad Filarmónica constituido por obras sinfónicas de los directores de la orquesta a ella adscritos en el pasado, que catalogó el mencionado Isidoro Santana, y el de los duques de Montpensier, adquirido por el Cabildo Insular a instancias de Siemens en 1973, y que consta de 3.500 obras musicales impresas y manuscritas, que ha sido catalogado por el personal de la Biblioteca Insular⁵.

Por mi parte, inicié a comienzos de los años ochenta en Tenerife una labor similar a la realizada por Lothar Siemens en Las Palmas, y alentada por él, en el Instituto de Estudios Canarios de La Laguna, consiguiendo a través de los descendientes de dos compositores (el italiano afincado en Canarias, Claudio Ammirato, y el tinerfeño Francisco Delgado Herrera) sus archivos musicales, lo que suponía un punto de partida para una labor que pretendíamos fuera de mayor alcance. Asimismo, fotocopí el pequeño archivo de la catedral de

3 Cfr. Los criterios sobre los que se ha basado Lothar Siemens para configurar este archivo en Siemens, L. (1994). "El Patrimonio musical de Canarias: su estado actual y los problemas para su recuperación y difusión". En *El Patrimonio musical español de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de trabajo nº 2 (pp. 173-182). Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, Trujillo (Cáceres).

4 Santana Gil, I. (1994). "Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria", *Nassarre*, Revista Aragonesa de Musicología, X/1, 205-252.

5 Siemens, L. (1991). "Los fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier", *Revista de Musicología*, XIV/ 1 y 2, 71-76.

La Laguna, que me fue encomendado para su ordenación y catalogación, así como parte del de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz⁶. No obstante, este trabajo no se acogió por parte de los responsables de la institución con el entusiasmo requerido, por lo que he debido seguirlo en solitario, rescatando o fotocopiando partituras, recogiendo junto con mis discípulos los programas de conciertos celebrados en todas las localidades de la isla o los libros de Temporadas de Ópera, Zarzuela, de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y del Festival de Música de Canarias, recortando todas las noticias musicales de la prensa diaria, las críticas, buscando a través de particulares fotografías de bandas de música, de coros, de compositores, grabaciones antiguas de conciertos realizadas por Radio Nacional, etc., etc., es decir, todas aquellas fuentes que pueden servir al investigador del futuro para trazar la historia de la música del período más reciente. Estos materiales han sufrido diversas vicisitudes, como explicaré a continuación.

En un primer momento estuvieron ubicados en el Instituto de Estudios Canarios (años 1987-1991). Luego, a causa de unas lluvias torrenciales que inundaron los bajos de la emblemática Casa de Osuna, donde se encuentra esta institución en La Laguna, tuve que trasladarlos a mi despacho de la Universidad, donde permanecieron varios años, hasta que pude llegar a un acuerdo con el director del Archivo Histórico Provincial para instalar los fondos musicales donados a este centro, donde se han inventariado y reciben un tratamiento de conservación idóneo, no así de catalogación, mientras que todos los materiales complementarios y las partituras fotocopiadas los he depositado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Por tanto, y tras el intento frustrado del Instituto de Estudios Canarios, estamos concentrando ya todos los archivos privados de compositores tinerfeños en el Archivo Histórico Provincial. Y es que en este archivo existe un importante legado musical de la familia Zárata Cologan de La Orotava, que perteneció al presbítero don Bernardo Valois y Bethencourt (1740-1791), con multitud de impresos europeos del siglo XVIII, algunos del XVII, y varios manuscritos de la primera de estas centurias, que lamentablemente no están todos en buen estado de conservación. En este fondo, cuando aún estaba en la casa de sus poseedores, es donde encontré a principios de los años ochenta el famoso *Fandango* de Scarlatti, que publicó la SEdeM⁷ y del que mucho más tarde el propio Archivo Histórico realizó una edición facsímil con transcripción mía incluida, como complemento de un cuaderno de estudios sobre las fuentes para la historia de la música en Tenerife⁸. El Archivo cuenta, además, con los legados de los compositores Cirilo Olivera Olivera (1830-1902), Francisco Delgado Herrera (1875-1936), Emma Martínez de la Torre (1889-1980), Juan Reyes Bartlet (1889-1967), Rafael Hardisson Pizarroso (1894-1966), Claudio Ammirato (1900-1980) y Francisco González Afonso (1941-),

6 Algunas de estas pesquisas en los archivos eclesiásticos están publicadas en Álvarez, R. (1991). "Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX", *Revista de Musicología*, XIV/1-2, 489-496.

7 José Herrando, *Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa: Obras inéditas para tecla* (1984). Edición por Rosario Álvarez. Madrid, Sociedad Española de Musicología.

8 Álvarez Martínez, R. (2001). *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife. 80 pp. con ilustraciones, 1 carpeta con 3 láms. en color y 1 cuaderno con una partitura y su transcripción.

además del que perteneció al pianista y profesor del Conservatorio Rafael Marrero Padilla (1895-1974), que contiene una variada documentación sobre la antigua Orquesta de Cámara de Canarias, de la que fue integrante y secretario.

Asimismo, y a raíz de la elaboración de las voces de compositores de Tenerife o residentes en la isla para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y para la *Enciclopedia Canaria*, he podido recopilar una amplia información, a nivel tanto de prensa como oral, de una gran cantidad de creadores del pasado y actuales, de los que también estamos recogiendo toda la información que se va generando, además de copias de sus partituras. En total, he elaborado unos 130 expedientes diferentes de músicos de Tenerife.

Paralelamente a esta labor personal, varios discípulos han realizado bajo mi dirección tesinas, trabajos del DEA y TFM sobre sociedades musicales, orquestas y bandas de música a través de pacientes y largos rastros hemerográficos primordialmente y en menor medida archivísticos, contribuyendo con ello al conocimiento de diversos aspectos de la historia social de la música en Santa Cruz de Tenerife y en La Laguna a lo largo de los siglos XIX y XX. También se han realizado trabajos sobre compositores concretos (Claudio Ammirato y Emma Martínez de la Torre) y se han catalogado los fondos que de ellos se conservan en el Archivo Histórico. En total, se han realizado diecisiete trabajos sobre temas de Canarias, de los que han derivado algunos artículos en revistas científicas.

Como ya hemos señalado, estas investigaciones han aportado muchísimas noticias y datos sobre actividades musicales primordialmente, y también sobre intérpretes y compositores, pero en muy poca medida han contribuido al rescate de partituras, porque no era ese su objetivo. Tan sólo se ocupó de ello mi ex discípulo, hoy profesor en mi departamento, el Dr. Pompeyo Pérez Díaz al realizar su memoria de licenciatura sobre *Los guitarristas-compositores en Canarias*, que fue publicada más tarde en forma de libro dentro del proyecto RALS.

Pero aparte de estos archivos donde se recogen legados de compositores del pasado y los múltiples archivos de las numerosas bandas de música de la isla, estudiados en parte por algunos discípulos (existen cuatro trabajos sobre ellas), hemos propiciado en el seno de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) en los doce años (1994-2006) en que fui su presidenta un archivo musical con la obra de todos sus miembros, donde se han recogido hasta el presente unas 450 obras de autores actuales, habiendo sido ordenadas por el compositor don Ramón González Enríquez, ya fallecido, y por la musicóloga doña Lourdes Bonnet.

Asimismo, en el archivo de la Orquesta Sinfónica existe medio centenar de composiciones sinfónicas de autores canarios del siglo XX, que fueron propiciadas por su fundador y director Santiago Sabina, archivo perfectamente ordenado y catalogado por la archivera de la Orquesta, doña María Luisa Gordo, quien en 2002 realizó un trabajo de tercer ciclo bajo mi dirección sobre la historia de la Orquesta de Cámara de Canarias hasta hoy inédito.

Otro fondo de partituras antiguas se encuentra en el Conservatorio Superior de Música, con el legado del compositor Carlos Guigou y Poujol (1796-1851) como base, además de otras obras de profesores del centro, y también se puede reseñar el pequeño fondo, no de autores canarios, de la Casa de Osuna, que está depositado en el Archivo Municipal de La Laguna.

En este último año, el Archivo Histórico Diocesano de La Laguna se ha preocupado de catalogar los fondos musicales de la catedral, dividido en dos épocas muy distantes: los del siglo XIX, época en la que comienza

su andadura la diócesis de Tenerife y por ende su capilla de música, de vida efímera, y aquella posterior al Concilio Vaticano II. Esta catalogación la ha realizado un discípulo mío, José Lorenzo Chinae, que está comenzando su tesis doctoral y ha digitalizado algunas partituras de los primeros músicos adscritos a esta catedral, con la finalidad de darlas a conocer en concierto y al mismo tiempo grabarlas en un disco de la colección RALS, que verá la luz el próximo año.

3. LA DIFUSIÓN DE ESTE PATRIMONIO

Una vez avanzada esta primera fase de localización, recuperación, en parte catalogación, y conservación de partituras, Lothar Siemens y yo empezamos a pensar cómo dar a conocer este patrimonio por medio de los conciertos o del disco, tras haberle organizado un merecido homenaje al compositor Manuel Bonnín Guerin (1898-1993) el 20 de marzo de 1984, a través de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a la que ambos pertenecíamos, y comprobar la calidad de sus obras. Fue a partir de entonces cuando comenzamos a buscar los medios para poder difundir la música hecha en Canarias, pero eran años difíciles, en los que la vida musical en las islas empezaba a cobrar un nuevo cariz más internacional con la remodelación de sus orquestas sinfónicas, a las que se incorporaron muchos músicos extranjeros, y con directores a los que poco les importaban nuestros creadores. Entrábamos de lleno en la orquestomanía que ha inundado toda la vida musical de las Autonomías de España, no sólo la de Canarias, en las tres últimas décadas.

Por lo tanto, en la década de los ochenta y principios de la siguiente tuvimos muy poco éxito, ya que ni siquiera los músicos estaban interesados en estudiar unas obras manuscritas, que presentaban por ello dificultades de lectura, y que sabían que sólo iban a tocar una vez. Tal fue nuestro desánimo en aquellos años que pensamos sacar ediciones con obras grabadas por ordenador e, incluso, iniciamos las gestiones en este sentido, lo que nunca se materializó.

El momento llegó unos años más tarde, al crearse la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) en 1994, que aglutinó a todos los creadores entonces en activo, que para mi sorpresa eran muchos más de los que yo tenía noticia. Probablemente, por no ser compositora fui nombrada presidenta entonces de esta Asociación y reelegida en dos mandatos sucesivos, tarea que fue muy gratificante para mí debido al camino que he recorrido desde entonces. El trabajo del colectivo comenzó pronto a dar sus frutos, después de varias décadas de absoluta inanidad en el campo de la creación musical en nuestra isla, porque desde la muerte en 1966 del maestro Sabina⁹, la voz de nuestros creadores había permanecido en silencio¹⁰.

9 El compositor y profesor Santiago Sabina fue el fundador en 1935 de la Orquesta de Cámara de Canarias con sede en Santa Cruz de Tenerife, agrupación que dirigió desde entonces hasta su muerte en 1966. Tanto en su faceta de docente como en la de director se ocupó de propiciar la composición, estrenando muchas partituras de colegas y discípulos, y legándonos una producción propia respetable.

10 El único compositor que pudo estrenar alguna obra en los años setenta fue Julio Navarro Grau.

Y ya dentro de este marco asociativo emprendimos en 1996 esta carrera al margen de las instituciones oficiales y de las subvenciones de cualquier tipo. Surgió así el proyecto regional RALS (Registros Audiovisuales de Lectura y Sonido) dirigido a la recuperación del patrimonio musical de Canarias, un proyecto ideado y elaborado por Lothar Siemens y por mí, en el que estamos arropados por el Museo Canario de Las Palmas (Siemens fue su presidente entre 1991 y 1998) y COSIMTE en Tenerife. Establecimos un acuerdo con ambas instituciones por el cual nosotros decidimos los contenidos, hacemos la producción, buscamos los patrocinios puntuales para cada edición, redactamos y elaboramos los estudios de los libretos de los CDs, y todo ello a cambio de nada. Los beneficios económicos están en manos de estas instituciones, se reinvierten en el proyecto por ahora, y cuando finalice, está estipulado su reparto equitativo entre ambas.

Consta el proyecto de 3 series diferentes de materiales: libros de investigación, partituras y discos compactos. Hasta ahora se han editados cinco libros: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros* de Lothar Siemens (1995); *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias* de Pompeyo Pérez Díaz (1996); *Canciones de trabajo. Estudio de una parcela de la Etnomusicología* en Gran Canaria de Lothar Siemens, coeditado con la Sociedad Española de Musicología (2003); el volumen I de *La Música en la sociedad canaria a través de la historia. Desde la época aborigen hasta 1600* (2005), elaborado entre Lothar Siemens y quien esto escribe, una historia de la música con un nuevo enfoque, que constará de tres volúmenes más; y *Cristóbal del Rosario (1899-1946) del olvido a la memoria. Semblanza de un músico canario y de su época* de Pedro Bolaños García (2010). Además, el proyecto RALS ha publicado una partitura: *Obras para guitarra de Francisco Alcázar*; y 54 CDs. de una colección prevista de 65, que constituyen los ejemplos sonoros de la historia de la música que estamos escribiendo de nuestro Archipiélago.

Tengo que señalar que evidentemente hasta ahora en lo más que hemos trabajado Lothar Siemens y yo ha sido en la mencionada colección discográfica, cuya producción hemos compartido. Para la elaboración de la misma hemos formado dos equipos de trabajo de grabación, edición y producción: uno en Las Palmas de Gran Canaria y otro en Santa Cruz de Tenerife, con una serie de personas que se han ido especializando en distintas tareas.

En estos momentos tenemos terminados 54 CDs., de los que Lothar Siemens ha sido director de producción de 31 y yo de los restantes, habiendo hecho cada uno de nosotros el estudio correspondiente que aparece en los libretos de los CDs. producidos en nuestro ámbito, salvo algunas excepciones.

En estos 54 CDs. hay 8 discos de música para piano (1, 4, 6, 21, 26, 29, 32 y 37), uno de piano a cuatro manos (28), 1 de violonchelo y piano (5), 2 de canciones de concierto (2 y 42), 6 de guitarra (7, 17, 27, 31, 47 y 57), 3 de bandas de música (3, 13 y 33), 1 de coro contemporáneo (19), 8 de música sinfónica (10, 12, 18, 20, 25, 39, 50 y 53), 1 de orquesta de cuerda (14), 1 de obras concertantes (35), 2 de cuartetos de cuerda (11 y 30), 8 de música de la catedral de Las Palmas (8, 15, 24, 38, 40, 41, 44 y 55), 1 de grupos de viento (9), 2 de dúos (22 y 51), 2 de tríos (23 y 46), 2 de música electroacústica (34 y 52) y 1 de varias piezas camerísticas de Enrique Guimerá (CD-16). Y es que hay algunos discos monográficos, como el de este autor, o los de Juan José Falcón Sanabria (CD-12), Xavier Zoghbi (CD-20), Enrique Mateu (CD-34), Carlos Guigou (CD-10), Teobaldo Power (CD- 29), Mateo Guerra (CD-8), Bernardino Valle (CD-25), Gustavo Díaz Jerez (CD-36), Francisco Brito (CD-45), Juan Manuel Marrero (CD-52) y Laura Vega (54). En total, y en estos 54 CDs. están grabadas 493

obras de 131 autores diferentes, nacidos unos en las islas y otros venidos de fuera pero afincados en ellas, cuya cronología se extiende desde el siglo XVI hasta la actualidad.

La mayoría de los CDs han recibido financiación de empresas privadas y de ciertas instituciones culturales, aunque en algún caso puntual se ha recibido ayuda económica del Cabildo de Tenerife y del Ayuntamiento de Santa Cruz. También el Festival de Música de Canarias ha colaborado con nosotros en seis Cds.

En el campo de la difusión, tengo que añadir por último que he comisariado dos exposiciones de diferente signo, para difundir el patrimonio musical de Canarias. La primera me fue solicitada por la Biblioteca de la Universidad de La Laguna con motivo del Día del Libro en 2008. En esa ocasión, la Biblioteca había proyectado exponer en vitrinas una gran parte de los libros, folletos y discos que sobre música culta de Canarias tenía entre sus fondos, labor en la que colaboré con el personal de la misma. Al mismo tiempo elaboré los textos de 13 paneles y suministré las fotografías pertinentes, en los que narraba de forma sucinta la historia de la música en Canarias, a la que se añadieron otros paneles con biografías de los músicos más relevantes y de los lugares de la música. Los paneles rodearon las vitrinas de forma adecuada para su contemplación y se hizo un disco de degustación de los repertorios canarios, extraído de los discos RALS, para que los visitantes pudieran escuchar música de nuestros compositores, mientras veían paneles y vitrinas. La exposición se complementaba con un libro que me encargaron sobre *La música culta en Canarias*, que contenía una síntesis histórica, además de los textos de todos los paneles. La exposición gustó tanto que fue llevada por la Fundación Mapfre Guanarteme a su sede de Las Palmas de Gran Canaria en enero del siguiente año. Más tarde se expuso por tercera vez en la casa de Pereira Pacheco en el municipio de Tegueste en Tenerife.

Por último, y dada la importancia que ha ido adquiriendo la sección de música del Archivo Histórico Provincial, el director me propuso comisariar una exposición con una selección de estos fondos. La exposición titulada "La música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito" se inauguró el 28 de marzo de 2011 y se prolongó hasta junio de ese año. En ella se expusieron variadas partituras de los autores que tienen depositados allí sus legados, pero sobre todo manuscritos e impresos del llamado fondo Zárate Cologan, para mostrar sus bellas portadas y tipografías dieciochescas. Como guía de la música redacté los textos y suministré las fotografías de los trece paneles que componían la misma, donde resumía la historia de la música en Tenerife en el siglo XVIII, hablaba de don Bernardo Valois y de otros miembros aficionados a la música de su familia, que llegaron a reunir el archivo allí hoy depositado, al mismo tiempo que me ocupé también de escribir las biografías de los compositores más recientes. También esta muestra se exhibió en la casa de Pereira Pacheco de Tegueste.

La Universidad de Granada: treinta años de investigación sobre el patrimonio musical de Andalucía

Joaquín López González

Universidad de Granada

Resumen: Como consecuencia de la implantación de los estudios de Historia y Ciencia de la Música en la Universidad de Granada, el grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía HUM-263 se constituyó en el año 1988 con el objetivo de recuperar, estudiar y difundir las diversas tipologías del patrimonio musical en la comunidad autónoma andaluza. Este trabajo pretende realizar un recorrido por las principales líneas de trabajo del grupo, consignando algunos de los resultados más destacados de sus investigaciones. Igualmente se exponen las principales actividades desarrolladas en los últimos años en los ámbitos de la publicación, los encuentros científicos, la formación y la interpretación musical.

Palabras clave: Música - Andalucía - Patrimonio - Investigación.

1. LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Durante los últimos treinta años la preocupación por la recuperación, estudio y difusión del patrimonio musical ha sido una constante en el mundo universitario español. Los avances en este campo han sido notables, no sólo en las ocho universidades públicas españolas en las que se vienen impartiendo los estudios de Historia y Ciencias de la Música, sino también en otras muchas que cuentan con departamentos y áreas vinculadas a la temática musical. La de Granada es, dentro de la comunidad autónoma andaluza, la única universidad que ha implantado y desarrollado estudios oficiales de carácter musicológico: desde la licenciatura de segundo ciclo "Geografía e Historia: Historia del Arte. Musicología" (BOE de 23-X-1990), que después pasó a denominarse "Historia y Ciencias de la Música" (BOE de 2-VI-1995), hasta los actuales Grado en Historia y Ciencias de la Música (BOE de 30-V-2011) y Máster en Patrimonio Musical (BOE de 22-II-2013), sin olvidar los programas de doctorado, cuyos resultados han contribuido sobremanera al progreso de la

investigación musicológica en nuestro país¹. Resulta innegable la importancia del precedente de la cátedra Manuel de Falla que, desde mediados de la década de los cincuenta y en el ámbito de la extensión cultural, supuso un primer paso en la labor de difusión del patrimonio musical español y andaluz en la Universidad de Granada. Pero será a mediados de los años ochenta cuando se consolide una apuesta decidida por la docencia e investigación musical en la institución universitaria granadina.

En diciembre de 1982, y bajo el impulso del nuevo contexto territorial autonómico, la Junta de Andalucía organizó en Sevilla unas Jornadas de Estudio sobre el Patrimonio Cultural Andaluz. La aportación musical a este evento corrió a cargo del catedrático de Historia de la Música, Antonio Martín Moreno, quien en su ponencia sentaba por primera vez las bases del patrimonio musical andaluz realizando un diagnóstico de su situación y detectando los principales problemas para su investigación. Martín Moreno (1985b, 264) afirmaba que “el patrimonio musical andaluz, integrado por partituras manuscritas, instrumentos, referencias en actas capitulares y de todo tipo, etc. es extraordinariamente rico e importante y seguirá deparando positivas sorpresas en un futuro inmediato, una vez que todo lo conservado haya sido convenientemente inventariado, catalogado y analizado. Para ello, la Administración debe poner los medios necesarios que permitan completar la larga cadena que va desde la localización de las fuentes y obras hasta su edición y audición en grabación o en concierto, pasando por la ordenación e interpretación del patrimonio conservado, ya que éste configura, ni más ni menos, nuestra propia historia”. Para llevar a cabo esta ingente labor, el autor proponía la creación de equipos de trabajo que desarrollasen un plan de recuperación del patrimonio que quedaría centralizado en un futuro Centro de Documentación Musical de la comunidad autónoma. Tres años después, Martín Moreno (1985a, 9) publicaba su *Historia de la música andaluza*², que venía a ser “una puesta al día de las investigaciones realizadas hasta la fecha, ordenando y clasificando cronológicamente dicho material con el objetivo primordial de su difusión y de que sirva como punto de orientación y partida para los numerosos trabajos de investigación que faltan aún por realizar”.

Un paso determinante para la puesta en marcha de estos objetivos fue la constitución en 1988 –por convocatoria pública de la administración autonómica– del grupo de investigación “Patrimonio Musical de Andalucía” (HUM-263), cuyo investigador responsable es el mencionado profesor Martín Moreno y en el que se integraron docentes y alumnos de posgrado pertenecientes en aquel momento al Área de Música de la Universidad de Granada. A mediados de la década de los noventa, la nueva estructura de los estudios de Historia y Ciencias de la Música y la diversificación de las líneas de trabajo aconsejaron la creación de dos nuevos grupos en la UGR adscritos al Plan Andaluz de Investigación: “Mecenazgo Musical en Andalucía y su proyección en América” (HUM-579) y “La Música en España durante los siglos XIX y XX” (HUM-617), permaneciendo el segundo de ellos aún en activo. Toda esta labor de investigación, en conexión directa con el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la UGR, ha tenido como resultado un nutrido

- 1 A estos logros debe añadirse a creación del Departamento de Historia y Ciencias de la Música, aprobada en Junta de Gobierno de la Universidad de Granada el 18 de febrero de 2011.
- 2 Esta obra tiene su antecedente fundamental en los dos capítulos dedicados a la música culta andaluza con los que A. Martín Moreno (1981a y 1981b) contribuyó a la *Historia de Andalucía* editada por Planeta.

conjunto de trabajos académicos, tesinas y tesis doctorales, muchas de las cuales han tenido el patrimonio musical andaluz como objeto de estudio (ver tabla 1).

Tabla 1:

Tesis doctorales relacionadas con el patrimonio musical de Andalucía presentadas en la Universidad de Granada (1991-2014). Fuente: Elaboración propia a partir de la Base de Datos TESEO [*Componentes del grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía – HUM 263]

Año	Autor	Título	Director
1991	Martín Tenllado, Gonzalo*	<i>La música en Málaga durante el siglo XIX (Ocón músico nacionalista en la catedral de Málaga)</i>	Martín Moreno, Antonio*
1991	Martínez Solaesa, Adalberto*	<i>Los órganos históricos de la catedral de Málaga</i>	Martín Moreno, Antonio*
1992	Falces Sierra, Marta	<i>Estudio documental de la obra vocal inglesa de Isaac Albéniz: análisis lingüístico-musical de sus canciones de concierto sobre poemas de Francis Money-Coutts</i>	Mclaren, Neil
1992	Ramos López, Pilar	<i>La capilla de música de la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: la obra de Diego Pontac</i>	Martín Moreno, Antonio*
1993	Martínez Anguita, Rosa	<i>La música civil y religiosa en Jaén en el siglo XIX</i>	Martín Moreno, Antonio*
1993	Pérez Zalduondo, Gemma*	<i>La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)</i>	Martín Moreno, Antonio*
1995	Ruiz Jiménez, Juan	<i>La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada</i>	Martín Moreno, Antonio*
1997	Ortiz Molina, M. Angustias	<i>Antonio Caballero, maestro de capilla de la Capilla Real de Granada de 1757 a 1822</i>	Martín Moreno, Antonio*
1998	Messa Pouillet, Carlos*	<i>La música en la catedral de Málaga durante el renacimiento</i>	Martín Moreno, Antonio*
1998	Vega García, Julieta*	<i>La música en los conventos femeninos de clausura de Granada</i>	Martín Moreno, Antonio*
1998	Berlanga Fernández, Miguel A.*	<i>Los fandangos del sur: conceptualización, estructuras sonoras, análisis cultural</i>	Pelinski, Ramón

1998	Martín Quiñones, M. Ángeles*	<i>La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens</i>	Martín Moreno, Antonio*
1999	Lorente Rivas, Manuel	<i>Estructura, sistema y metaestructura del flamenco en Granada</i>	González Alcantud, José Antonio
2000	Giménez Rodríguez, Francisco*	<i>Música española fuera de España: Olallo Morales (1874-1957)</i>	Martín Moreno, Antonio*
2000	Corral Báez, Francisco Javier	<i>La capilla de música de la catedral de Guadix en el siglo XVIII</i>	Martín Moreno, Antonio*
2002	Martín Robles, Juan Manuel	<i>Don Francisco de Paula Valladar Serrano (1852-1924). Historiografía, teoría y crítica de arte. Musicología y crítica musical. Etnografía cultural: fiestas y tradiciones locales andaluzas y granadinas</i>	Henares Cuéllar, Ignacio
2003	Diez Martínez, Marcelino*	<i>La música en la catedral de Cádiz y su proyección urbana durante el siglo XVIII: tradición e innovación en una ciudad cosmopolita</i>	Gembero Ustarroz, María
2003	Martín Moreno, Carmen*	<i>Las propuestas curriculares para el área de educación musical en la reforma de la LOGSE: antecedentes y estudio comparativo en educación primaria</i>	Lorenzo Delgado, Manuel / Bernal Vázquez, Julia
2003	Neuman Kovensly, Víctor*	<i>Los conciertos didácticos y la audición musical en el aula. La experiencia de la Orquesta Ciudad de Granada y su influencia en la acción docente</i>	Fernández Cruz, Manuel
2007	Marín López, Javier	<i>Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)</i>	Ros Fábregas, Emilio
2008	Martínez González, Francisco	<i>El pensamiento musical de María Zambrano</i>	Giménez Rodríguez, Francisco* / Linares Alés, Francisco

2008	Morales Villar, María del Coral	<i>Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica</i>	Ros Fábregas, Emilio
2009	Castillo Ferreira, Mercedes	<i>Música y ceremonia en la abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)</i>	Ros Fábregas, Emilio
2009	Pérez Mancilla, Victoriano José*	<i>La música en la iglesia de Santa María de Huéscar hasta el siglo XIX</i>	Martín Moreno, Antonio*
2009	López González, Joaquín*	<i>Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)</i>	Martín Moreno, Antonio*
2009	Montijano Ruiz, Juan José	<i>Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)</i>	Argente del Castillo Ocaña, M ^a Concepción
2009	Fiorentino, Giuseppe	<i>Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación.</i>	Ros Fábregas, Emilio
2010	Fernández Vicedo, Francisco José	<i>El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX</i>	Pérez Zalduondo, Gemma
2011	Cámara Martínez, Rafael	<i>El real conservatorio de música y declamación "Victoria Eugenia" de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)</i>	Beas Miranda, Miguel / Palomares Moral, José
2011	Pérez Colodrero, Consuelo*	<i>Francisco Cuenca Benet (1872-1943) y su aportación a la cultura andaluza</i>	Martín Moreno, Antonio*
2011	Ordóñez Eslava, Pedro	<i>La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI</i>	Pérez Zalduondo, Gemma / Gan Quesada, Germán
2012	Fernández Manzano, Reynaldo	<i>La música de al-Ándalus en la cultura medieval</i>	Malpica Cuello, Antonio

2012	Vargas Liñán, María Belén*	<i>La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada</i>	Giménez Rodríguez, Francisco*
2012	Oliver García, José Antonio*	<i>El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)</i>	Giménez Rodríguez, Francisco*
2012	García Gallardo, Cristóbal Luis*	<i>El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)</i>	Nommick, Yvan
2012	Rodríguez Bailón, Juan de Dios*	<i>La materia de música en primer ciclo de eso en Antequera y su Comarca: fundamentos, motivación y proyección social</i>	Cepero González, Mar / Giménez Rodríguez, Francisco*
2013	Ayala Herrera, Isabel María*	<i>Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén</i>	Martín Moreno, Antonio*
2013	Santana Burgos, Laura	<i>Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro</i>	Nommick, Iván
2014	López Fernández, Miguel	<i>La aplicación del Motu Proprio sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios</i>	Pérez Zaldondo, Gemma
2014	de la Rosa Jiménez, Juan Luis	<i>José Miró y Anoria (1815-1878) y la pedagogía pianística andaluza de su tiempo</i>	Giménez Rodríguez, Francisco*
2014	Barrera Ramírez, Fernando Manuel*	<i>Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)</i>	Giménez Rodríguez, Francisco*

2. PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA: LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Partiendo de las premisas indicadas en el apartado anterior, a lo largo de estas casi tres décadas, el grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía (HUM-263) se ha ido enriqueciendo con la presencia de musicólogos radicados en la práctica totalidad de las universidades andaluzas, así como de becarios de posgrado, profesores e investigadores independientes que han contribuido a acrecentar y diversificar las áreas de trabajo propuestas al inicio de su existencia. Pasamos a resumir a continuación algunas de las líneas de investigación preferentes del grupo, siendo conscientes de que las dimensiones y objetivos de este artículo no nos permitirán mostrar más que una mínima representación de todo lo realizado hasta el momento³.

2.1. Música eclesíastica

A lo largo de la historia la iglesia católica ha sido uno de los principales focos de creación y actividad musical en nuestra región, lo que la convierte en poseedora de una ingente cantidad de fuentes de investigación musical, tanto de tipo monumental (partituras) como de carácter documental, organológico e iconográfico. Sin duda, la parte más importante de este patrimonio se conserva en las catedrales andaluzas, algunas de las cuales han sido objeto de investigación por parte del grupo HUM-263. Una de las primeras labores acometidas por el equipo, bajo la dirección del profesor Martín Moreno (2003), fue la catalogación del archivo de música de la catedral de Málaga, cuyo contenido ha deparado las sustanciosas publicaciones y grabaciones de autores como M^a Ángeles Martín Quiñones (1987) sobre Joaquín Tadeo de Murgía, Alberto Martínez (1991) acerca de los órganos, Gonzalo Martín Tenllado (1991) sobre Eduardo Ocón y Julieta Vega (2007a y 2009) sobre los cantorales de canto llano, a las que cabe añadirse las tesis doctorales de Carlos Messa (1998) y Martín Quiñones (1998) sobre la música renacentista y el compositor Jaime Torrens, respectivamente⁴. Sobre la catedral y la Capilla Real de Granada cabe destacarse las aportaciones de Pilar Ramos (1994), M^a Angustias Ortiz (2002), Julieta Vega (2003 y 2007b) y Martín Moreno (2005). En el apartado catedralicio deben mencionarse también las investigaciones de Marcelino Díez (2004 y 2006) sobre la catedral de Cádiz en el siglo XVIII, Fco. Javier Lara (2004) sobre los libros corales de la misa en la Catedral de Córdoba, la tesis doctoral de Francisco Javier Corral (2000) sobre la catedral de Guadix (Granada) y la colaboración del investigador Juan Pablo Pacheco en la catalogación del archivo musical de la catedral de Jaén, dirigida por su organista Alfonso Medina (2009).

En los últimos años se ha puesto de manifiesto la importancia de la actividad musical en centros eclesíásticos de menor entidad, como conventos, monasterios, colegiatas y parroquias. La investigación de Julieta Vega (2005, 2012 y 2013) acerca de la música en los conventos femeninos de clausura en Granada supuso un verdadero hito en el momento de su publicación, continuando su labor con dos nuevas catalogaciones

3 Para obtener una información completa sobre los componentes y la producción científica del grupo de investigación Patrimonio Musical de Andalucía puede visitarse su página web <http://hum263.ugr.es> y la del proyecto de excelencia MAR – Música de Andalucía en la Red <http://mar.ugr.es> (30 de septiembre de 2014).

4 En adelante, para las tesis doctorales inéditas véase tabla 1.

de música inédita en sendas destacadas instituciones eclesiásticas granadinas: la Abadía del Sacromonte y el Monasterio de Santa Isabel la Real. La actividad musical en las colegiatas de El Salvador (Granada) y Antequera (Málaga) fueron objeto de estudio por parte de Juan Ruiz (1995) y M^a Teresa Díaz (2004), respectivamente. Finalmente, los centros parroquiales han suscitado en los últimos tiempos el interés de los musicólogos españoles, como muestra en su artículo Victoriano Pérez (2013), autor asimismo de una interesante tesis doctoral sobre la Iglesia de Santa María de Huéscar (Granada) presentada en 2009.

2.2. Música en la ciudad: del teatro al salón

Después del eclesiástico, el ámbito teatral ha sido el principal foco de actividad musical en las grandes ciudades andaluzas, especialmente durante el siglo XIX. La recuperación de obras inéditas de nuestro teatro lírico y el estudio de su creación, interpretación y recepción, han sido áreas preferenciales para el grupo HUM-263. Recientemente el investigador Juan Pablo Pacheco (2010) ha realizado la edición y estudio de la ópera alegórica *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) de Ramón Garay (1761-1823), cuyo reestreno tuvo lugar en diciembre de 2008 en Úbeda, en una coproducción de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (Jaén). Los trabajos de José Antonio Oliver (2005) sobre el teatro lírico en la Granada romántica han tenido como resultado, además de su tesis doctoral presentada en 2012, la edición crítica de algunas obras líricas del periodo que esperan ver la luz en los próximos meses. Por su parte, Carmen Ramírez (2010) –cuya tesis doctoral versó sobre el teatro lírico en Almería– ha recuperado la figura del tenor almeriense Luis Iribarne (1868-1928). La recepción de la música teatral en Huelva ha sido estudiada por Cristóbal García Gallardo (2010), usando como fuente fundamental para su trabajo el testimonio de la prensa de la época.

Son muchos los compositores y músicos andaluces cuya vida y obra han sido recuperadas, analizadas y difundidas a través de las investigaciones de la UGR. Por dar sólo una muestra sucinta, destacaremos los trabajos sobre Eduardo Ocón (Martín Tenllado, 1991), Ramón María Montilla (Pérez Colodrero, 2009), Olallo Morales (Giménez, 2005), Germán Álvarez Beigbeder (Giménez, 2009) y José Muñoz Molleda (Pérez Zalduondo, 1989)⁵. A comienzos de la década de los noventa Antonio Martín Moreno (1993) hacía un recorrido escrito por la música y los músicos de la ciudad de Granada. Mención aparte merecen los trabajos de recuperación y estudio del repertorio pianístico andaluz o inspirado en Andalucía, llevados a cabo por los investigadores Gloria Emparan y Martín Moreno (2006 y 2007). Finalmente, y como línea novedosa a nivel andaluz, deben destacarse los estudios sobre bandas de música llevados a cabo por Isabel M^a Ayala, y en especial su tesis doctoral (defendida en 2013) sobre el marco normativo y administración de las bandas civiles en España y su concreción en la provincia de Jaén⁶.

5 En cuanto a compositores no estrictamente andaluces, podemos destacar la reciente publicación en la colección *Patrimonio Musical* de la UGR de un volumen dedicado a la generación musical del 27, coordinado por Cristóbal L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (2010).

6 En relación al marco normativo debemos destacar la pionera tesis doctoral de Gemma Pérez Zalduondo (1993) sobre la música durante el franquismo a través de la legislación.

2.3. Teoría, pensamiento, historiografía y prensa musical

Andalucía ha sido también fértil en lo que a producción teórica, filosófica e historiográfica sobre música se refiere. El estudio de este tipo de fuentes ha ocupado a algunos de los investigadores del grupo HUM-263. La aportación de los teóricos españoles a la interpretación del canto llano ha sido analizada por F. Javier Lara (2004b), mientras que Cristóbal García Gallardo ha abordado en su tesis doctoral (2012) el tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical. El estudio del pensamiento musical de personajes de la importancia de María Zambrano –objeto de la tesis doctoral de Francisco Martínez (2008)– o de la relación con la música del padre de la patria andaluza Blas Infante (F. J. García Gallardo, 2004), pueden citarse como ejemplos de aproximaciones interdisciplinares a los grandes nombres de la cultura andaluza. En cuanto a la historiografía musical, e incluso la “proto-musicología” andaluza, destacan la aproximación a la faceta musical del intelectual decimonónico granadino Francisco de Paula Valladar por parte de A. Martín Moreno (2004), así como la recuperación de una figura incuestionable para la historiografía cultural andaluza, el abderitano Francisco Cuenca Benet⁷, objeto de la tesis doctoral de Consuelo I. Pérez Colodrero (2011).

El estudio de la prensa como fuente para la investigación musical se ha perfilado como una línea prioritaria de trabajo en el grupo HUM-263, adquiriendo un papel fundamental la figura del profesor Francisco J. Giménez, quien ha liderado dos proyectos I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación sobre la materia, en colaboración con las universidades de Oviedo y Autónoma de Barcelona⁸. Como fruto paradigmático de estos trabajos, algunos de ellos en estrecha colaboración con el proyecto internacional RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals), merece destacarse la tesis doctoral de Belén Vargas Liñán (defendida en 2012), en la que se propone una completa metodología y terminología para el estudio de música en la prensa española decimonónica.

2.4. Música andalusí

Un elemento crucial y diferencial del patrimonio y la identidad cultural andaluza lo constituye el legado de la presencia árabe en la península entre los siglos VIII y XV. Si bien no ha llegado hasta nuestros días resto alguno de escritura musical de aquel periodo, sí disponemos de dos fuentes imprescindibles y complementarias que están siendo objeto de estudio por parte de la Musicología actual: por un lado, la herencia de la tradición oral de la música andalusí-magrebí que aún hoy se practica y se enseña en lugares del norte de África; por otro, el riquísimo legado de las fuentes teóricas, filosóficas y literarias, que debe ser objeto de transcripción, traducción y análisis para su difusión y puesta en relación con el resto de tradiciones culturales desarrolladas en el contexto español y europeo. En esta línea destacan los trabajos de la arabista Ma-

7 Autor del pionero diccionario de compositores *Galería de músicos andaluces contemporáneos* publicada en La Habana en 1927 (Ed. Facsímil, Málaga: Unicaja, 2002).

8 Plan Nacional I+D+I: “Prensa musical en España (1822-1946) [I]: estudio y difusión internacional” (2007-2010) y “Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online” (2011-2014).

nuela Cortés, tanto en la recuperación, transcripción y estudio de fuentes manuscritas (2001, 2003 y 2005) como en el asesoramiento musicológico a intérpretes de la música del periodo (2009).

2.5. El flamenco y las músicas tradicionales

Posiblemente el flamenco y el conjunto de las músicas tradicionales constituyen el capítulo más importante, rico y variado del patrimonio musical andaluz. Los etnomusicólogos del equipo de investigación HUM-263 han abordado el estudio las músicas y danzas tradicionales andaluzas aplicando con rigor las metodologías del trabajo de campo, combinadas y contrastadas convenientemente con las fuentes escritas disponibles. Las investigaciones de F. J. García Gallardo (2003 y 2004b) sobre los carnavales de Huelva y Cádiz, las de García Gallardo y Arredondo (1999) sobre canciones infantiles en la provincia de Huelva, así como los trabajos de ambos profesores en el volumen de J. Agudo (2010) sobre danzas de la provincia de Huelva, constituyen un ejemplo de este método de trabajo. Por su parte, el profesor Luis Moreno, miembro cordobés del grupo, elaboró junto a A. Alonso y A. Cruz el *Romancero cordobés de tradición oral* (2003). Desde finales de la década de los noventa, la labor investigadora de Miguel Ángel Berlanga nos ha brindado un nutrido corpus de estudios acerca de diversas manifestaciones musicales andaluzas: el trovo en la sub-bética (Rodríguez y Berlanga, 1998) los bailes de candil, fiestas de verdiales y fandangos (2000) y las músicas tradicionales de la Semana Santa andaluza (2009b). En 2009 Berlanga coordinó el volumen *Lo andaluz popular, símbolo nacional*, en el que, bajo los auspicios de CIOFF⁹ España, autores de diversa procedencia y disciplinas abordan temáticas como el flamenco, el gitanismo y el mito exótico decimonónico, el arabismo o las fiestas populares andaluzas.

2.6. Nuevas líneas de investigación

Las nuevas concepciones de la Musicología, consecuencia lógica del papel que la música posee en la sociedad actual, nos remiten al auge de nuevos focos de interés como las músicas urbanas y la creación sonora para los medios audiovisuales. En el ámbito andaluz las músicas populares urbanas poseen como característica peculiar su capacidad de hibridación con estilos arraigados y tradicionales como el flamenco. Esa es la tesis que sostiene Fernando Barrera (2014) en su libro de reciente publicación *Un rockero llamado Enrique Morente*, donde valora y analiza los subproductos híbridos nacidos de la fusión de las músicas populares urbanas y el flamenco en Andalucía. Con respecto a los medios audiovisuales, concretamente la música cinematográfica, constituye la principal línea de trabajo de Joaquín López (2009) quien aplica las metodologías de la investigación musicológica sobre el patrimonio musical a fuentes de diversa naturaleza generadas a lo largo del proceso de producción de una película: partituras, guiones, correspondencia, etc. Del mismo modo, resulta novedosa su aproximación a la faceta cinematográfica de compositores andaluces hasta ahora nunca relacionados con el audiovisual, como Manuel de Falla (J. López, 2007).

9 Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales.

3. ACTIVIDADES DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN HUM-263

Una vez reseñados los resultados de la investigación, describiremos las principales actividades relacionadas con la difusión, formación e interpretación musical, que se han llevado a cabo en el seno del grupo de investigación HUM-263 de la Universidad de Granada durante los últimos años.

3.1. Difusión: publicaciones y encuentros científicos

La Editorial Universidad de Granada (EUGR) ha demostrado a lo largo de las últimas décadas su compromiso con la difusión de la investigación musicológica. En un primer momento, las publicaciones realizadas por el área de Música se fueron integrando en la colección Biblioteca de Humanidades / Arte y Arqueología (dirigida por Ignacio Henares Cuéllar). Sin embargo, a partir de 2008 se inició la colección Patrimonio Musical, dirigida por Antonio Martín Moreno y Reynaldo Fernández Manzano, fruto de la colaboración entre la Editorial Universidad de Granada y el Centro de Documentación Musical de Andalucía. El primer volumen de esta colección fue la monografía *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*, editado por los profesores Giménez, López y Pérez Colodrero (2008), que incluía contribuciones de musicólogos de todo el territorio nacional. Desde entonces, la colección ha ido creciendo con la publicación de diversos estudios e incluso discos compactos, hasta alcanzar en la actualidad la decena de títulos¹⁰.

En cuanto a los encuentros de carácter científico, se han ido desarrollando de una manera casi periódica a lo largo de los últimos diez años, contando siempre con la colaboración de otras instituciones como el Ayuntamiento de La Zubia (Granada), la Diputación Provincial de Granada, el Festival de Música Española de Cádiz, la Sociedad General de Autores o el Centro de Documentación Musical de Andalucía. En los años 2005, 2006 y 2007 se celebraron en la localidad granadina de La Zubia los tres primeros congresos sobre el patrimonio musical andaluz, que suscitaron el interés de buena parte de la comunidad musicológica hispana. En 2009 tuvo lugar un destacado Congreso Internacional sobre “Haydn y Albéniz: Clasicismo y Nacionalismo en la música española”, coincidiendo con la efeméride de ambos compositores y en el marco del Festival de Música Española de Cádiz. En 2010, y de nuevo en la ciudad gaditana, tuvieron lugar las Jornadas de Estudio “La música de Andalucía a través de su patrimonio”. En 2012, en conmemoración del bicentenario de la Constitución de Cádiz, se celebró en La Zubia (Granada) el Congreso Internacional “La música en torno a 1812”, abordando el contexto político y estético, el repertorio, su interpretación, la música popular y las visiones interdisciplinares de la música en la época. En julio de 2014 ha tenido lugar en Granada un Encuentro Internacional sobre Patrimonio Musical, en colaboración y con el patrocinio de la Fundación SGAE, y en el marco de los Cursos Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza.

10 El catálogo de la colección *Patrimonio Musical* puede consultarse en línea a través de la web de la Editorial Universidad de Granada <http://editorial.ugr.es> (30 de septiembre de 2014).

3.2. Formación

Junto con la difusión de los resultados de la investigación, el compromiso fundamental de una institución universitaria debe ser siempre la aplicación de dichas investigaciones a la docencia. Junto con la implantación, durante el curso 2010-2011, del Grado en Historia y Ciencias de la Música, la Universidad de Granada puso en marcha el Máster Oficial en Patrimonio Musical, en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía. Al año siguiente la Universidad de Oviedo se sumó a este proyecto, conformando la estructura institucional actual tripartita de este programa formativo¹¹. El máster (que tiene su continuidad natural en el Programa de Doctorado en Historia y Artes de la UGR) se propone profundizar en el estudio de lo que conocemos como patrimonio musical, especialmente el español y latinoamericano, encuadrándolo en la música occidental, con el objetivo de su análisis y revalorización, en algunos casos, y de su recuperación y puesta a punto en otros. Se propone igualmente plantear el patrimonio musical y su conocimiento como el punto de partida y de referencia de la actividad musical en la investigación, la gestión, la interpretación y la enseñanza, siendo estas cuatro áreas temáticas las que conforman los módulos optativos de su plan de estudios. Finalizadas ya las cuatro primeras ediciones del máster, el balance es más que positivo, tanto por el interés y valoración del alumnado respecto a la docencia impartida, como por los resultados obtenidos y la calidad de los trabajos de fin de máster que, en torno a la temática del patrimonio musical, se están produciendo¹².

3.3. Interpretación

La interpretación musical constituye uno de los principales ámbitos de transferencia de los resultados de la investigación para la Musicología. La recuperación, selección y elaboración de repertorios musicales, el asesoramiento a intérpretes, grupos o entidades de gestión para la realización de grabaciones, festivales o ciclos de conciertos, son algunas de las actividades más gratas de los equipos de investigación musicológica, pues suponen la culminación del ansiado proceso que va desde el hallazgo de una fuente musical hasta la audición de una obra por parte del público. El grupo de investigación HUM-263 tiene vinculación directa con prestigiosos intérpretes especializados en la interpretación de música antigua: la Schola Gregoriana Illiberis (dirigida por Julieta Vega), la Schola Gregoriana Hispana (dirigida por Fco. Javier Lara) o la Orquesta Barroca de Sevilla, con la que recientemente se han recuperado obras del siglo XVIII andaluz de compositores como Joseph Barrera (1729-1788), Jaime Balius y Vila (?-1822), Domingo Arquimbau (1760-1829) y Esteban Redondo (s. XVIII), en el marco del Proyecto Atalaya de las universidades andaluzas y la Consejería de Innovación de la Junta de Andalucía. Existe igualmente una clara colaboración de la UGR con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, para cuya edición de 2014 el musicólogo Fco. J. Giménez ha recuperado obras vocales y escénicas del compositor Ángel Barrios. Igualmente importante es la complici-

11 Toda la información sobre el Máster de Patrimonio Musical puede obtenerse en la web <http://www.unia.es/patrimonio-musical> (30 de septiembre de 2014).

12 Los Trabajos de Fin de Máster (TFM) de mayor calidad están siendo publicados en formato digital a través del Repositorio Abierto de la UNIA <http://dspace.unia.es/handle/10334/2697> (30 de septiembre de 2014).

dad del grupo HUM-263 con el Certamen Internacional de Guitarra Andrés Segovia de La Herradura (Almuñécar, Granada). La grabación por parte del guitarrista Agustín Maruri del repertorio inédito generado por su concurso de composición para guitarra ha sido patrocinada –entre otras instituciones– por la Universidad de Granada, en una edición discográfica al cuidado de A. Martín Moreno (2010).

4. PRESENTE Y FUTURO

Durante los últimos años una parte importante de la actividad del grupo HUM-263 se ha centrado en el desarrollo del Proyecto de Excelencia¹³ “MAR – Música de Andalucía en la Red”, que viene a culminar las aspiraciones de difusión y divulgación de la música de nuestra comunidad gracias al apoyo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). El proyecto incluye la publicación de una revista electrónica anual (que va ya por su tercer número)¹⁴ y propone la organización y catalogación de los recursos musicales de Andalucía en una base de datos que sistematice toda la información y permita a cualquier usuario el acceso a los contenidos. Así, los interesados podrán descargarse desde partituras a audiciones musicales, eso sí, preservando los derechos de autor. Esta plataforma virtual incluirá una gran obra colectiva sobre la música y los músicos de Andalucía, que incorporará las numerosas investigaciones y aportaciones que se han producido desde el año 1985 hasta hoy. Una versión más resumida, divulgativa y amena de esta plataforma musical andaluza se distribuirá de forma gratuita a través de una *App* para teléfonos móviles y tabletas.

En cuanto al futuro de la investigación sobre el patrimonio musical andaluz en la Universidad de Granada, se están iniciando los trámites institucionales para la creación de un Instituto Universitario de Patrimonio Musical de Andalucía con sede en Granada, que tendría un carácter mixto y contaría con la colaboración –entre otras instituciones– del Centro de Documentación Musical de Andalucía y de la Fundación Archivo Manuel de Falla. La semilla está plantada, la trayectoria de nuestra universidad avala la viabilidad del proyecto, por lo que debemos confiar en las posibilidades de esta nueva iniciativa de la que esperamos poder hablar con más detalle en futuros encuentros sobre el patrimonio musical.

5. BIBLIOGRAFÍA

Agudo, J. *et al.* (2010). *Danzas de la provincia de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones.

Alonso, A., Cruz, A. y Moreno, L. (2003). *Romancero cordobés de tradición oral*. Córdoba: Librería Séneca Ediciones.

13 Sustentado por Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía.

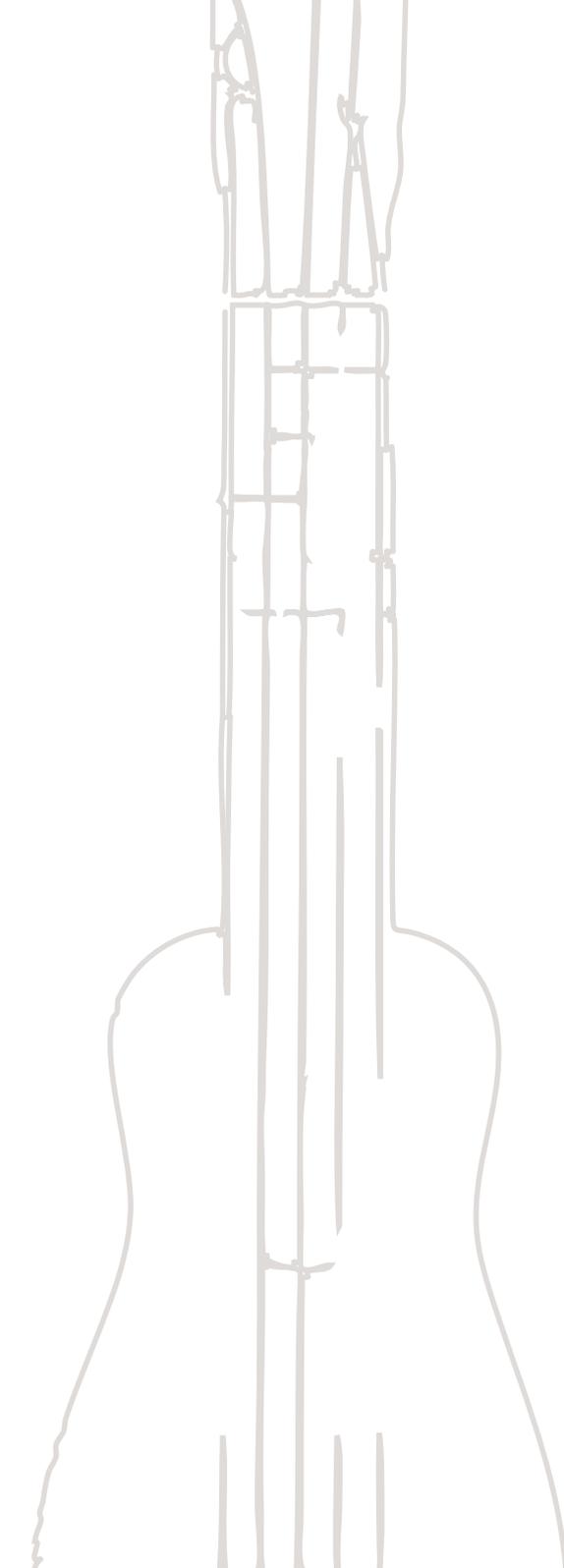
14 Puede accederse a la revista a través del siguiente enlace <http://mar.ugr.es> (30 de septiembre de 2014).

- Barrera, F. (2014). *Un rockero llamado Enrique Morente*. Granada: Editorial Universidad de Granada; Consejería de Cultura CDMA.
- Berlanga, M. A. (2000). *Bailes de candil andaluces y "fiesta" de los verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Berlanga, M. A. (coord.) (2009a). *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Editorial Universidad de Granada; Consejería de Cultura CDMA.
- Berlanga, M. A. et al. (2009b). *Polifonías tradicionales y otras músicas de la Semana Santa andaluza* [Libro y DVD]. Badajoz: CIOFF España.
- Cortés, M. (2001). *Música y poesía en el esplendor Omeya*. Córdoba: Fundación Foros de Córdoba; Ayuntamiento de Córdoba.
- (2005). "Manuscritos árabes del Legado Valderrama". En M. J. Viguera y C. Castillo (eds.), *Los manuscritos árabes en España y Marruecos. Homenaje de Granada y Fez a Ibn Jaldún* (pp. 129-150). Granada: Fundación El Legado Andalusi.
- (2009). *Al-Hadiqat Al-Adai'a / El jardín perdido* [traducción de textos, estudio y notas al CD de Capella de Ministrers y Grupo El-Akrami]. Valencia: Licanus Produccions.
- Cortés, M. (pres.) (2003). *Kunnas Al-Ha'ik (El Cancionero de Al-Ha'ik)*. Granada: Consejería de Cultura CDMA. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017969> (30 de septiembre de 2014).
- Cuenca, F. (1927). *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. La Habana: Cultura. (Ed. Facsímil, Málaga: Unicaja, 2002).
- Díaz, M. T. (2004). *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde*. Antequera (Málaga): Ayuntamiento de Antequera; CDMA.
- Díez, M. (2004). *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (2006). *Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz / Servicio de Publicaciones Diputación de Cádiz.
- Emparan, G. (2007). *Piano inédito español del s. XIX y principios del siglo XX. Vol. II* [estudio y notas al CD de Ana Benavides]. Gerona: Anacrusi Edicions Harmonía Mundi.
- Emparan, G. / Martín Moreno, A. (2006). *El piano romántico y nacionalista en Andalucía* [estudio y notas al CD de José Luís Castillo]. Madrid: Sociedad Española de Musicología; CDMA.
- García Gallardo, C. L. (2010). "Recepción de la música teatral e instrumental en Huelva a finales del siglo XIX", *Aestuaría. Revista de investigación*, 11, 227-240.
- García Gallardo, C. L., Martínez González, F. y Ruiz Hilillo, M. (coords.) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Editorial Universidad de Granada; Consejería de Cultura; CDMA.
- García Gallardo, F. J. (2003). *Carnaval y Domingo de Piñata. El adecentamiento de la fiesta y las agrupaciones de carnaval para el recreo y la cultura de la ciudad (Huelva, 1880-1936)*. Huelva: Ayuntamiento de Huelva.

- (2004a). “La música de la casa. La colección de discos de Blas Infante”. En A. Egea Fernández-Montesinos (coord.), *La Casa de Blas Infante en Coria del Río* (pp. 127-137). Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- (2004b). “Fiesta de Carnaval, música y poder. El refinamiento de las comparsas gaditanas en la época contemporánea”, *Revista de Musicología*, 27/2, 1115-1147.
- García Gallardo, F. J. y Arredondo, H. (1997). “Patrimonio musical y cultural en el currículum de la Educación Secundaria en Andalucía”, *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 32, 63-80.
- (1999). *Cancionero infantil de la provincia de Huelva*. Huelva: Fundación El Monte, Junta de Andalucía, Diputación de Huelva.
- Giménez, F. J. (2005). *Olallo Morales (1874-1957). Una imagen exótica de la música española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- (2009). *Música de cámara de Germán Álvarez Beigbeder (1882-1968)* [estudio y notas al CD de Trío Garnati]. Granada: Editorial Universidad de Granada; CDMA.
- Giménez, F. J., López, J. y Pérez Colodrero, C. (eds.) (2008). *El patrimonio musical de andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Editorial Universidad de Granada; Consejería de Cultura; CDMA.
- Lara, F. J. (2004a). *El canto llano de la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2004b). “Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 20/1, 103-156.
- López, J. (2007). *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2009). “Una aproximación patrimonial al estudio de la música cinematográfica: el caso de Juan Quintero Muñoz”. En M. Olarte (ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española* (pp. 333-356). Salamanca: Plaza Universitaria.
- Martín Moreno, A. (1981a). “La música: de la prehistoria al siglo XIX”. En A. Prieto (dir.) *Historia de Andalucía*, vol. V (pp. 359-470), Barcelona: Planeta.
- (1981b). “La música culta andaluza (siglos XIX y XX)”. En M. A. Bernal (dir.) *Historia de Andalucía*, vol. VIII (pp. 449-475), Barcelona: Planeta.
- (1985a). *Historia de la música andaluza*. Madrid: Ediciones Andaluzas Unidas.
- (1985b). “El patrimonio musical andaluz: estado y problemas de investigación”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 17, 263-276.
- (1993). “Paseos musicales por Granada: música y músicos granadinos”. En M. Titos (coord.) *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, tomo II (pp. 123-154). Granada: Anel; Caja General de Ahorros de Granada.
- (2004). “Francisco de Paula Valladar y Serrano y la música en Granada”. En A. Gallego Morell (*et al.*), *Los sueños de un romántico: Francisco de P. Valladar Serrano* (pp. 69-90), Sevilla: Consejería de Cultura; Caja Granada.

- (2005). "La música: cinco siglos de historia musical". En L. Gila (coord.) *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II (pp. 811-858). Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada.
- (2010). *El Jardín de Lindaraja: New Music for Guitar* [estudio y notas al CD de Agustín Maruri]. Madrid: Emec. Edición patrocinada por la Universidad de Granada, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Almuñécar.
- Martín Moreno, A. (dir.) (2003). *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*. 2 vols. Granada: Consejería de Cultura; CDMA. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000146> (30 de septiembre de 2014).
- Martín Quiñones, M. A. (1987). *Joaquín Tadeo de Murguía, 1759-1836: organista de la Catedral de Málaga*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Martín Tenllado, G. (1991). *Eduardo Ocón: el nacionalismo musical*. Málaga: Seyer.
- Martínez, A. (1996). *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Medina, A. (2009). *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla: Consejería de Cultura; CDMA.
- Oliver, J. A. (2005). "Aproximación al teatro lírico en la Granada romántica (1832-1850)", *Revista de Musicología*, 28/1, 408-425.
- Ortiz, M. A. (2002). *Antonio Caballero (1728-1822): incipits de sus obras*. Granada: Consejería de Cultura; CDMA.
- Pacheco, J. P. (2010). "El Compendio sucinto de la revolución española (1815) de Ramón Garay (1761-1823)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 41, 189-212. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/1684> (30 de septiembre de 2014).
- Pérez Colodrero, C. I. (2009). "Antes de la *Iberia* de Isaac Albéniz. Ramón María Montilla Romero (1871-1921) y su aportación a la música española para piano". En L. Morales y W. A. Clark (coords.), *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (pp. 53-66). Almería: Asociación cultural LEAL; CDMA.
- Pérez Mancilla, V. (2013). "Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión", *Anuario Musical*, 68, 47-80. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/148> (30 de septiembre de 2014).
- Pérez Zalduondo, G. (1989). *El compositor José Muñoz Molleda: de la Generación del 27 al franquismo*. Almería: Zéjel.
- Ramírez, C. (2010). *Luis Iribarne (1868-1928) Un cantante en la escena lírica universal*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Ramos, P. (1994). *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*. Granada: Diputación Provincial; CDMA.
- Rodríguez, R. G. y Berlanga, M. A. (1998), *El trovo en la subbética*. Sevilla: Consejería de Educación y Ciencia.
- Vega, M. J. (2003). *Cantorales de la Capilla Real de Granada* [estudio y notas al CD de la Schola Gregoriana Ilíberis]. Granada: Ámbar Producciones Discográficas.

- (2005). *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2007a). *Los cantorales de canto llano en la catedral de Málaga*. Granada: Consejería de Cultura; CDMA. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016127> (30 de septiembre de 2014).
- (2007b). *Fray Hernando de Talavera y Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2009). *Monumentos sonoros de la catedral de Málaga* [estudio y notas al CD de la Schola Gregoriana Ilíberis]. Málaga: Esirtu.
- (2012). *Música inédita en la Abadía del Sacromonte de Granada*. Granada: Consejería de Cultura; CDMA. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/musica-inedita-abadia-sacromonte-granada.html> (30 de septiembre de 2014).
- (2013). *Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música*. Granada: Consejería de Cultura; CDMA. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2013/monasterio-de-santa-isabel-la-real.html> (30 de septiembre de 2014).



POLÍTICAS GEOCULTURALES

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

Música y patrimonio: actuaciones y revalorizaciones en el ámbito del País Vasco y Navarra

Jon Bagüés Erriondo

ERESBIL-Archivo Vasco de la Música

Resumen: Repaso a la situación actual del patrimonio musical en el entorno geográfico del País Vasco y Navarra atendiendo a las principales tipologías institucionales: Archivos, Bibliotecas, Fonotecas, Museos y Centros de documentación. Tras una mención a la presencia del patrimonio musical en la legislación de ambas Comunidades Autónomas, se señalan las principales investigaciones realizadas en los últimos años, así como la difusión tanto en partituras como en registros sonoros. Se abordan finalmente las principales actuaciones en el ámbito del patrimonio inmaterial.

Palabras clave: Archivos - Bibliotecas - Fonotecas - Museos - Centros de documentación - Legislación - Investigación - Difusión - El Patrimonio inmaterial - País Vasco.

Han pasado 27 años desde que en el Décimo Congreso de Estudios Vascos, dedicado a Archivos, Bibliotecas y Museos (Pamplona, 21-25 de Abril de 1987), se presentó la comunicación “El Patrimonio musical en el País Vasco: hacia un plan de conservación y difusión”¹. Desde entonces se han realizado distintas reflexiones específicas sobre el patrimonio musical, especialmente desde el ámbito universitario y de la investigación,

1 Bagüés Erriondo, J. (1988). “El Patrimonio musical en el País Vasco: hacia un plan de conservación y difusión”. En *Décimo Congreso de Estudios Vascos: Archivos, Bibliotecas y Museos. Iruñea 21-25 Abril 1987*. (pp. 401-404). Donostia: Eusko Ikaskuntza. Con el título “Música y patrimonio: actuaciones y revalorizaciones en el ámbito vasco” presentamos también una comunicación en el Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos celebrado en Vitoria-Gasteiz en el año 2009 y que, inédita, nos ha servido de base, actualizada y reinterpretada oportunamente, para la presente ponencia.

entre las que podríamos destacar las realizadas por Marcos Andrés Vierge y María Gembero-Ustárroz referidas a Navarra².

27 años son suficientes como para dar un repaso a la evolución de las actuaciones en los diversos ámbitos de lo que podemos denominar patrimonio musical. Y sobre todo pueden servir de marco a un ámbito en el que las actuaciones han significado una revalorización: el ámbito local.

1. ARCHIVOS

En 1987 señalábamos la conveniencia de “un meditado plan de localización, catalogación, etc. de archivos y fuentes documentales, junto a un detallado estudio de prioridades”. El plan no ha tenido lugar. Sin embargo, algunas de las tendencias que apuntábamos entonces, con sus correspondientes acciones, se están llevando a cabo.

Es una realidad la concentración de documentación religiosa en los archivos diocesanos. Álava, Bizkaia o Gipuzkoa continúan recogiendo fondos procedentes de parroquias³. También está ocurriendo con algunas órdenes religiosas tanto en el ámbito de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV) como en Navarra. La Compañía de Jesús concentra fondos de colegios y jesuitas en el archivo de Loiola⁴. La Orden capuchina lo hace en la Biblioteca P. Donostia en el Convento de Extramuros de Pamplona.

Pensamos que la labor institucional más continuada en relación a la preservación de archivos musicales ha sido la realizada por ERESBIL en la localidad guipuzcoana de Errenteria. Desde su nacimiento en 1974 ha hecho un importante esfuerzo por evitar la pérdida o dispersión de fondos personales o institucionales de música. Se contabilizan en sus depósitos 162 fondos o colecciones musicales, tanto de personalidades como de instituciones relacionadas con la música en Euskal Herria⁵. Un resumen tipológico de los fondos recogidos sería el siguiente:

Fondos de compositores	50
Fondos de intérpretes	42
Colecciones audiovisuales	19

2 Andrés Vierge, M. (2005). “Patrimonio musical de Navarra”, *Revista de Musicología*, XXVIII/1, 2005, 243-256; Gembero-Ustárroz, M. (2013). “El patrimonio musical en Navarra: marco legal y reflexiones para el futuro”. *TK*, 25, 81-91. <http://asnabi.damtamina.net/revista-tk/revista-tk-25/gembero2.pdf>

3 Véase Bagüés, J. (2007). “Fondos musicales en bibliotecas y archivos de Euskal Herria”, *Musiker*, 15, 271-295.

4 Zabala, F., S. J (1996). “Archivo y Biblioteca musical de Loyola”, *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 3/2, 90-98.

5 Sobre los fondos musicales existentes en el País Vasco pueden consultarse los artículos de quien firma esta intervención: “Fondos musicales en ERESBIL – Archivo Vasco de la Música”, *Musiker* 13, 2002, p. 221-252 y “Fondos musicales en bibliotecas y Archivos de Euskal Herria”, *Musiker* 15, 2007, p. 271-295.

Archivos de coros	13
Fondos de folklore	8
Críticos y mediadores	7
Otras instituciones	7
Colegios y eclesiásticos	7
Editoriales	4
Varios	5

Expresión del contenido de los archivos son los inventarios y catálogos. En el terreno de la catalogación se podría destacar la de las hojas de cantoral dispersas por toda la geografía del País Vasco, realizada como tesis doctoral por Carmen Rodríguez Suso⁶, así como la relativa a Navarra realizada por M^a Concepción Peñas⁷ y la de los libros manuscritos de canto llano del Territorio de Álava⁸. Otros trabajos de investigación han abordado el patrimonio generado por una institución concreta, como el caso de María Gembero con la música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII⁹; un género determinado, como la catalogación del repertorio para canto y piano realizada por Isabel Díaz Morlan¹⁰; la obra de un autor concreto, como los casos de Fernando Remacha, realizada por Marcos Andrés Vierge¹¹; de Felipe Gorriti, realizada por Berta Moreno¹²; o de Francisco Escudero, realizada por Itziar Larrínaga¹³; o un género completo en la obra de un compositor como es el caso de la obra para canto y piano del P. Donostia trabajada por Josu Okiñena¹⁴.

-
- 6 Rodríguez Suso, C. (1993). *La monodía litúrgica en el País Vasco: Fragmentos con notación musical de los siglos XII al XVIII*. Bilbao: Bilbao Bizkaia Kutxa, 3 vols.
- 7 Peñas García, M. C. (2004). *Fondos musicales históricos de Navarra. Siglos XII-XVI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- 8 Valdivielso Zubiria, M. (2007). *Inventario de libros manuscritos de música sacra existentes en el Territorio Histórico de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava.
- 9 Gembero Ustároz, M. (1995). *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2 vols.
- 10 Díaz Morlán, I. (2005). *La canción para voz y piano en el País Vasco entre 1870 y 1939: Catalogación y estudio*. [Vitoria-Gasteiz: Departamento de Historia del Arte y Música U.P.V.; E.H.U.]. Tesis inédita.
- 11 Andrés Vierge, M. (1998). *Fernando Remacha: El compositor y su obra*. Madrid: ICCMU.
- 12 Moreno, B. (2005). *El compositor Felipe Gorriti (1839-1896): Biografía, catálogo y estudio crítico de su obra*. Volumen I [y] II. Tesis doctoral presentada por Berta Moreno Moreno bajo la dirección de Juan Madariaga Orbea [y] María Nagore Ferrer. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Departamento de Geografía e Historia.
- 13 Larrínaga Cuadra, I. (2009). *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la creación musical de Francisco Escudero*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología. Tesis inédita.
- 14 Okiñena Unanue, J. (2009). *La comunicación autopoética, fundamento para la interpretación musical: su estudio en la obra para voz y piano de José Antonio Donostia*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social. Tesis inédita.

Las instituciones y entidades interpretativas: orquestas, bandas y coros mantienen sus propios archivos con desigual atención. Las orquestas, así como las bandas profesionales disponen de la figura de archivero, con lo que queda asegurado el mantenimiento y tratamiento interno de los fondos documentales. Es más desigual la situación en el caso de las bandas no profesionales o en el ámbito de los coros, donde al no existir la figura profesional del archivero, se ciñe la labor de archivo al uso funcional de los documentos. Quizás por ello, varias instituciones han optado por depositar parte de sus fondos en otras instituciones para preservar su existencia¹⁵.

Para finalizar la información sobre la situación de la música en relación a archivos cabe señalar que dentro de la labor de coordinación que lleva ERESBIL del proyecto AMA-Access to Music Archives en España se está trabajando tanto en la descripción de los fondos y colecciones documentales a nivel de fondo, como en la actualización del directorio de instituciones que detentan dichos fondos.

2. BIBLIOTECAS

En el ámbito de las bibliotecas musicales hemos de reconocer que poco se ha avanzado desde 1987 en el País Vasco. Se solicitaba allí la potenciación de la relación interbibliotecaria mediante “el establecimiento de una red de bibliotecas en el área musical”.

En el mismo año 1987 se comenzaron a reunir los responsables de las bibliotecas musicales del País Vasco vinculadas a centros educativos. Los trabajos de coordinación se centraron inicialmente en las problemáticas del tratamiento documental. Fruto de este trabajo fue la adaptación, como instrumento de descripción común, del sistema de clasificación de música de las bibliotecas públicas alemanas¹⁶. Su trabajo también se concretó en la organización de unas jornadas sobre bibliotecas de centros de enseñanza celebradas en Vitoria-Gasteiz en 1995¹⁷, así como en su participación en las labores de secretaría del congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML) celebrado en Donostia el año 1998. Pero no ha tenido excesivo éxito en el empeño de lograr la estabilidad de las plazas profesionales ni en la consecución de una red informática de bibliotecas musicales.

15 Es el caso de la Sociedad Coral de Bilbao que depositó parte de su archivo de partituras en el Archivo Foral de Bizkaia; o el Orfeón Pamplonés que ha optado por el Conservatorio Superior de Navarra.

16 EUDOM, Euskalerriko Musika Liburutegien Elkarte. *Musikako liburuen, partituren eta soinu-grabazioen sailkapen sistematikoa* = Clasificación *sistemática de libros de música, partituras y grabaciones sonoras*; traducción, Servicio Oficial de Traductores, IVAP. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2007. AEDOM realizó una segunda edición del sistema en 2010.

17 Asociación Española de Documentación Musical (1996). *Jornadas sobre bibliotecas en conservatorios y escuelas de música: Vitoria 5, 6 y 7 de octubre de 1995, Escuela de Música Jesús Guridi*; edición coordinada por Gabriela Arrúe. Ponencias. Madrid: AEDOM.

Queda por estructurar el sistema bibliotecario de la red de enseñanza musical, red que ha sufrido importantes cambios en los últimos veinticinco años. Con todo, la existencia del nuevo Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene, con una *Mediateka* de importante presencia y uso en el centro, permite albergar una cierta esperanza en la consecución de un desarrollo futuro en red.

Por su parte, en Navarra la biblioteca conjunta de los Conservatorios Profesional de Pamplona y Superior de Navarra dispone de una figura de bibliotecario a tiempo completo.

Fuera del ámbito educativo pocas instituciones musicales han desarrollado un servicio de biblioteca. Las orquestas o los coros de mayor tradición poseen colecciones bibliotecarias, con libros, publicaciones periódicas y partituras, pero en general son de uso interno al servicio principalmente de la dirección. El ámbito patrimonial de las partituras las asumen ERESBIL (CAV, desde 2000) y la Biblioteca General de Navarra.

3. FONOTECAS

En 1987 se señalaba que ciertos “estudios técnicos deberán ser realizados sin excesiva tardanza acerca de la oportunidad o no de centralizar los registros sonoros de las diferentes entidades públicas”. Los estudios no se han realizado, pero la existencia de ERESBIL ha posibilitado que diversas colecciones fonográficas hayan evitado su desaparición. Desde 1986, 17 fondos sonoros han sido depositados en el archivo, entre ellos la Fonoteca de la emisora de Radio San Sebastián (1995), la de la emisora de San Sebastián de RNE (1998), la colección de vinilos de EITB (2004), la colección privada de Elías San Millán (2006) o la fonoteca de grabaciones comerciales de la emisora Herri Irratia-Donostia (2013). Por otra parte, desde el año 2000 ERESBIL recibe un ejemplar del Depósito Legal en materia de registros sonoros. En Navarra es la Biblioteca de Navarra la depositaria de los ejemplares sonoros procedentes del Depósito Legal¹⁸.

El avance tecnológico derivado de la implantación de los sistemas digitales ha facilitado mucho la transmisión y difusión de los registros sonoros. Pero esta misma facilidad avanza hacia una paulatina desaparición de los soportes físicos para las grabaciones audiovisuales, enfrentándonos a una problemática todavía difícil de evaluar. Conviene en todo caso llamar la atención sobre la necesidad de conservar la integridad de las grabaciones (en soportes originales o en copias sin compresión), siguiendo las pautas y protocolos que establece la Asociación Internacional de Archivos Sonoros (IASA).

4. MUSEOS

Continúa el escepticismo que mostrábamos en materia museística hace veintisiete años. No hay planes específicos para los objetos musicales. En este sentido la iniciativa privada está supliendo las carencias.

18 <http://www.bibliotecaspublicas.es/navarra/informacion.htm>

El proyecto más destacable en el País Vasco es el inicialmente llamado Herri Musikaren Txokoa (Rincón de la música popular), hoy Soinuenea¹⁹, iniciativa del experto en música tradicional Juan Mari Beltrán. Desde 1996 que se puso en marcha y sobre todo desde el año 2002 en que abrió las puertas al público esta institución cubre principalmente los aspectos de patrimonio organológico en el País Vasco.

Es de reseñar también la colección de instrumentos del mundo “Música para ver”, de José Luis Loidi y Lourdes Yarza²⁰, iniciado a principios de los años 80. En la actualidad tiene más de 3.000 instrumentos.

Un aspecto de especial importancia en el País Vasco es el relacionado con el órgano. En lo que respecta al inventario de órganos, están ya realizados todos los inventarios de los catálogos de Navarra²¹, Bizkaia²², Alava²³ y Gipuzkoa²⁴. Del País Vasco-francés existe una monografía sobre los órganos de Saint-Jean-de-Luz²⁵.

Sin embargo, al margen de los órganos, estamos a falta de un censo de instrumentos musicales, tanto de los que se conservan en instituciones públicas, como los existentes en colecciones privadas.

Navarra ha logrado mantener dos museos dedicados a personalidades musicales como la Casa Museo Julián Gayarre, en el Roncal²⁶ o el Museo Pablo Sarasate, dependiente del Archivo Municipal de Pamplona, que ha optado por la realización de una exposición permanente²⁷. Pero, no obstante la importante tarea de difusión existente, se echan en falta mayores avances en la realización de adecuados inventarios. Otras importantes colecciones están aún sin apoyo institucional, como el fondo del tenor Fagoaga, en Vera de Bidasoa. En cualquier caso peor suerte ha tenido la Comunidad Autónoma Vasca, donde personalidades como Nicanor Zabaleta tiene su legado dividido entre varias instituciones²⁸.

19 www.herrimusika.org

20 <http://www.musicaparaver.org/>

21 Sagasetta, A. y L. Taberna (1985). *Órganos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana.

22 Salaberria, M. (1992). *Bizkaiko Organuak = Órganos de Bizkaia*. Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia.

23 Santos de la Iglesia, J. (1997). *Catálogo histórico documental de los órganos de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Alava, Departamento de Cultura y Euskera.

24 Azkue, J.M., Elizondo, E. y Zapirain, J. M. (1999). *Gipuzkoako organoak = Órganos de Gipuzkoa*. Donostia: Kutxa Fundazioa.

25 Clastier, F. y Prada, M. (2005). *Les orgues de Saint-Jean-de-Luz: Des années 1630 à nos jours*. Biarritz: Atlantica.

26 <http://www.juliangayarre.com/museo.php>

27 <http://www.pamplona.es/pablosarasate/index-es.html>

28 El conjunto de partituras, con importantes obras dedicadas al arpista donostiarra, se encuentra en la biblioteca del Royal College, de Londres (<http://www.rcm.ac.uk/library/collections/othercollectionsandhandlists/lista/>), mientras que la parte más documental, con la colección de programas y otros documentos, se encuentra en el archivo ERESBIL en Erreñtería.

5. CENTROS DE DOCUMENTACIÓN

En cuanto a centros de documentación, la situación actual es la misma que la de 1987: “Eresbil intenta cubrir en la medida de sus posibilidades parte de las funciones que puede abarcar un centro de documentación musical”²⁹.

Varios han sido, en lo que sabemos, los intentos de establecer un Centro de documentación musical en Navarra, uno de ellos vinculado a la Biblioteca de la Universidad Pública de Navarra, pero por desgracia no han tenido éxito³⁰.

Cierto es que desde 1987 también ha cambiado la situación internacional en relación a los centros de documentación musical. No pocos centros han sufrido reconversiones y cierres. En buena parte de estos centros de documentación o MIC (Music Information Centres) subsiste aún la mayoritaria orientación a centrar sus esfuerzos en la difusión de la música contemporánea de sus respectivas áreas geográficas³¹.

6. LEGISLACIÓN

La primera década de este siglo XXI ha visto la formulación de diversas leyes en relación al patrimonio, archivos y bibliotecas.

En la Ley del Patrimonio de Euskadi (2006) no hay ninguna mención a la música³². Tal y como menciona María Gembero-Ustárroz en su reciente trabajo sobre patrimonio musical³³, tampoco lo hay en la Ley Foral del Patrimonio cultural de Navarra (2005), aunque se mencionan los documentos sonoros como formantes del patrimonio audiovisual³⁴.

29 Entre las múltiples actividades que intenta abarcar ERESBIL, el de la difusión incluye la publicación de guías y repertorios, como los realizados con motivo del Homenaje de la revista *Musiker* a José Antonio Arana-Martija (nº 15, 2007), en el que Beatriz Balerdi aportó la “Bibliografía de investigación musical en Euskal Herria: tesis doctorales”; Pello Leïñena, la “Guía de editoriales musicales en Euskal Herria”; y Jaione Landaberea la “Guía de casas y sellos discográficos en Euskal Herria”. Los dos últimos trabajos fueron la base para la elaboración de las páginas web temáticas *online* incluidas en la página web de ERESBIL: www.eresbil.com. Incluyen además las páginas dedicadas a Luis Aramburu, Francisco Escudero, José Antonio Arana-Martija y Raimundo Sarriegui. Están en preparación las dedicadas a Jesús Guridi y José M^a Usandizaga.

30 Andrés Vierge, M. “Patrimonio musical de Navarra”, *op. cit.* Igualmente María Gembero-Ustárroz propone en su artículo de 2013 la creación de un “Centro de Documentación Musical de Navarra”, señalando sus características e indicando posibles formulaciones y ubicaciones.

31 Véase la página de la Asociación Internacional de Centros de Información Musical – IAMIC <http://www.iamic.net/>

32 <http://www.lehendakaritza.ejgv.euskadi.net/r48-bopv2/es/bopv2/datos/2006/12/0606150g.pdf>

33 María Gembero-Ustárroz. “El patrimonio musical en Navarra...”, *op. cit.*

34 http://www.navarra.es/home_es/Actualidad/BON/Boletines/2005/141/boletin.pdf

En la Ley de Bibliotecas de Euskadi (2007)³⁵ hay una única mención a la música, juntamente con las obras sonoras:

Artículo 33 [Obra bibliográfica] –2

“A efectos del depósito bibliográfico de Euskadi regulado en esta ley, tendrán la misma consideración de obra bibliográfica las partituras musicales, las obras gráficas, las fotográficas, los mapas y planos, las obras sonoras, audiovisuales, cinematográficas, multimedia y otras, cualquiera que sea el procedimiento técnico de producción, edición o difusión.”

7. INVESTIGACIÓN

La incorporación de la musicología a la Universidad ha supuesto un indudable incremento en la investigación de todo tipo de aspectos relacionados con el patrimonio musical. A pesar de que no figura la musicología entre las especialidades impartidas en las universidades vasco-navarras, no faltan, por parte de nuestros musicólogos, además de los trabajos de fijación documental ya citados, trabajos académicos específicos en torno al patrimonio musical³⁶.

No pocas son las carencias que se detectan. Pero fundamentalmente se insiste en las necesidades de planificación y coordinación. Sobre todo si se tiene en cuenta, como señala Carmen Rodríguez Suso, la fragmentación de las administraciones públicas.

Cierto es que no han faltado actuaciones desde otras instancias. Eusko Ikaskuntza ha realizado variadas actuaciones con el patrimonio musical local, principalmente en Lesaka y Zumaia. Por otra parte, entre el año 2004 y el año 2006 se llevó a cabo el Proyecto Garat, de recopilación y difusión del repertorio para cuarteto de cuerda en el País Vasco, liderado por Musikene y el Conservatoire National de Région Bayonne-Côte Basque.

35 <http://www.lehendakaritza.ejgv.euskadi.net/r48-bopv2/es/bopv2/datos/2007/11/0706288a.pdf>

36 Además de las ya citadas, varias han sido las recientes aportaciones académicas sobre el patrimonio musical. Destacaremos por la cercanía con nuestro entorno: Rodríguez Suso, C. (2001). “El patrimonio musical español: un valor en alza”. En *El español en la sociedad de la información, II Congreso Internacional de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española; Instituto Cervantes; Andrés Vierge, M. (2010). “Usos y debates sobre la gestión del patrimonio musical en Navarra”. En En torno a Pablo Sarasate (1844-1908), *Musiker*, 17, 264-286.

8. DIFUSIÓN

Fruto en parte de las citadas investigaciones, varias colecciones de partituras han visto la luz en la primera década de este siglo XXI: la colección Euskal Musikagileak, promovida por ERESBIL con patrocinio institucional, ha comenzado a publicar partituras de conjunto instrumental de autores vascos, iniciando la colección con obras de Francisco Escudero, editadas por la editorial catalana Tritó, y con una serie de cuartetos para cuerda por la editorial bilbaína CM-Ediciones musicales³⁷.

Una ocasión propicia para la publicación de ediciones de referencia han sido las celebraciones centenarias. Así merece la pena señalar la publicación de obras completas de compositores, como las varias ediciones de la obra completa de Juan Crisóstomo Arriaga³⁸ o la de Pablo Sarasate³⁹. Anteriormente, el Gobierno de Navarra publicó a partir de 1995 la obra coral y de cámara de Fernando Remacha, edición que ya ha tenido una reimpresión. Se completó con la edición de música sinfónica mediante la colaboración con el ICCMU. La música coral ha tenido difusión mediante variados proyectos de la Federación de Coros de Euskalerría, algunos monográficos como el dedicado a la obra coral de Luis Aramburu⁴⁰. Pero señalaríamos en general la falta de proyectos globales de edición de partituras que pusieran al alcance de los profesionales las principales obras líricas, sinfónicas y de cámara de los más destacados representantes de la música de los siglos XIX y XX.

En el ámbito de la fonografía y vinculado al patrimonio es de destacar el esfuerzo de varias instituciones y empresas en difundir el patrimonio musical mediante registros sonoros. La Orquesta Sinfónica de Euskadi inició en 1997 la colección "Basque Music", que ha finalizado en 2012 con su título número quince⁴¹. La

37 Tritó ha editado 13 obras sinfónicas de Francisco Escudero: [http://www.trito.es/asearch/en/do?autor\[\]=30474/Francisco-Escudero.html](http://www.trito.es/asearch/en/do?autor[]=30474/Francisco-Escudero.html), y Cm-Ediciones Musicales ha publicado hasta el presente los siguientes cuartetos: de Jesús García Leoz: *Primer Cuarteto en Fa # menor* (2005); Jesús García Leoz: *Cuarteto con piano* (2005); Jesús Guridi: *Cuarteto en Sol nº 1* (2006); Tomás Aragüés Bernad: *Cuarteto modal* (2007); Aita Donosita: *Cuarteto en Mi* (2009); Aita Donosita: *Lied (para cuarteto de cuerda)* (2009); José María Usandizaga: *Quatuor à cordes: sur des thèmes populaires basques* (2012).

38 En relación a las ediciones realizadas con motivo del bicentenario, puede consultarse: Bagüés, J. (2007). "Arriaga (1806-1826): ediciones musicales en torno a un centenario", *Boletín DM*, 11, 100-104.

39 La obra completa en partitura está editada por el ICCMU (2010) en edición crítica de Ramón Sobrino y Ara Malikian. En el año 2013 se presentó la monografía *Sarasate: el violín de Europa*, de María Nagore, editada también por el ICCMU. Con motivo del centenario del fallecimiento del violinista y compositor tanto el Gobierno de Navarra como el Ayuntamiento de Pamplona prepararon una completa serie de actividades, incluyendo una exposición que tiene su réplica virtual: <http://www.pamplona.es/pablosarasate/index-es.html>

40 Aramburu Martínez de San Vicente, L. (2007). *Arabarrak eta Ama: Obras para coro*; edición a cargo de Manu Sagastume. Erretería: Euskal Herriko Abesbatzen Elkartea.

41 Discos editados por la discográfica Claves y dedicados a Jesús Guridi (1997); José M^a Usandizaga (1998); Jesús Arambarri (1999); Andrés Isasi (2000); Francisco Escudero (2001); Pablo Sorozábal (2002); Aita Donostia (2003); Tomás Garbizu (2004); Aita Madina (2005); Juan Crisóstomo Arriaga (2006); Luis de Pablo (2008); Beltrán Pagola (2009); Valentín M^a Zubiaurre (2010); Pedro Sanjuán (2011); Carmelo Bernaola (2012).

Orquesta Sinfónica de Bilbao promovió la colección de dieciséis títulos presentados como colección “Clásicos vascos Deia” a partir de 1999⁴². Salen al mercado varias colecciones de la editorial aus_Art Records que inicia su actividad en 1995⁴³. Asimismo el sello discográfico NB a través de la Capilla Peñaflores ha editado una serie de grabaciones de música histórica vasca a partir de 2006 y hasta 2010⁴⁴. En el ámbito de Navarra, en el año 2010 vio la luz la primera entrega de la serie “Música del Reino”, con un prometedor registro del *Evangelario* de Roncesvalles, promovido por el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra. La crisis económica ha paralizado de momento este interesante proyecto. Igualmente en Navarra son de reseñar las grabaciones realizadas por la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona⁴⁵, la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona⁴⁶ y la Coral de Cámara de Navarra⁴⁷.

En una visión de conjunto, sobre todo de la difusión fonográfica, cabría señalar la tendencia en general de sustituir la atención a la música tradicional que se dio en los años setenta del siglo pasado por la atención a la difusión de la música académica o histórica coincidiendo con el cambio de siglo.

9. PROYECTOS RELACIONADOS CON EL ÁMBITO DIGITAL

En el plano de la digitalización, no existen, que sepamos, proyectos globales ni acciones coordinadas para la revalorización del patrimonio a través de las nuevas tecnologías. En ERESBIL se llevó a cabo la digitalización de partituras del siglo XIX, que pueden ser consultadas *online* en el repositorio digital del Gobierno Vasco⁴⁸. En breve se espera incluir paulatinamente la colección de ERESBIL de grabaciones antiguas y otros materiales. Merece la pena destacar la digitalización llevada a cabo este mismo año 2014 de la colección de

42 Comercializados posteriormente por Naxos en la colección Spanish Classics, y dedicados a: Jesús Guridi, *Amaya* (1999); J.A. Donostia (2000); J. Guridi, sinfónico (2000); J.C. de Arriaga (2000); J. Guridi, piano (2001); Pablo Sarasate (2001); J. Aramburri (2001); Juan de Anchieta (2001); J.M. Usandizaga, *Mendi mendian* (2002); Juan García de Salazar (2002); F. Escudero, *Illeta* (2002); J. Guridi, *Sinfonía pirenaica* (2003); J.C. de Arriaga, cuartetos (2003); Tomás Garbizu, piano (2003); Andrés Isasi (2003); J. Guridi, *El Caserío* (2003).

43 Tiene entre otras las series: “Música en la Catedral de Pamplona”, “Musica sacra Vasconiae”, “Los olvidados” y “Órganos de Vasconia”.

44 <http://www.nbmusika.com/>

45 Bajo la dirección de su maestro de capilla, Aurelio Sagasetta, se han responsabilizado de los cuatro números de la colección “Música en la Catedral de Pamplona”, así como de otras grabaciones basadas principalmente en las partituras que se conservan en el rico archivo musical de la Catedral de Pamplona. Véase: <http://www.capillademusicapamplona.com/index.php/articulos.html>

46 http://accp.es/discografia/discos_editados/

47 Es de destacar la antología de Felipe Gorriti, véase <http://www.coraldecamaradenavarra.com/>

48 <http://www.liburuklik.euskadi.net/>

cilindros de la familia Ybarra, y que estará disponible tanto en Liburuklik como en la página web expresamente dedicada a la misma⁴⁹.

Con motivo de la celebración en el año 2006 del bicentenario del nacimiento de Juan Crisóstomo Arriaga, el Ayuntamiento de Bilbao puso a disposición pública la digitalización de las 28 partituras que conserva del compositor⁵⁰.

El conjunto de partituras del antiguo archivo musical del santuario de Arantzazu está ya digitalizado y a la espera de la realización de una página web para su consulta *online*.

Relacionado con el ámbito digital es importante la preservación de los documentos, en nuestro caso musicales, nacidos digitales. Es un ámbito todavía reciente en el tiempo, pero que ya están en marcha algunos proyectos, como Ondarenet, propiciado por el Gobierno Vasco, para la preservación de las páginas web⁵¹.

10. EL PATRIMONIO INMATERIAL

La aprobación por parte de la Unesco de la “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial” el año 2003 ha supuesto todo un cambio en la preservación del patrimonio de tradición oral de consecuencias muy desiguales según los países⁵². Tras la realización de varias jornadas y encuentros a nivel nacional, en el año 2011 se aprobó el Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial⁵³. Destacaríamos, entre las principales actividades desarrolladas, la elaboración de una ficha de inventario el pasado año 2013. De una manera global señalaríamos la visión más integral del patrimonio inmaterial en la Comunidad Foral, donde el Gobierno de Navarra, en colaboración con el Museo Etnológico de Navarra “Julio Caro Baroja”, ha iniciado un “Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de Navarra”⁵⁴, mientras que en la Comunidad Autónoma Vasca, donde ha habido menos actuaciones por parte de la Administración, quizás se sigue manteniendo una equiparación del nuevo término con el de patrimonio etnográfico.

49 <http://www.eresbil.com/web/ybarra/presentacion.aspx?lang=es>

50 http://www.bilbao.net/cs/Satellite/juanCrisostomoArriaga/Partituras-digitalizadas/es/100137940/Listado_Partitura

51 <http://www.ondarenet.kultura.ejgv.euskadi.net>

52 Véase Asiain Ansorena, A. (2013). “El patrimonio cultural inmaterial: estado de la cuestión en el décimo aniversario de la Convención de la UNESCO (con una mirada especial a Navarra)”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 45/ 88, 127-168. Labaca, M. L. (2013). “La protección del patrimonio etnográfico en España y en las Comunidades Autónomas: Especial referencia al País Vasco y Andalucía”, *RIPAC*, 2, 105-148 [en línea: <http://www.eumed.net/rev/riipac>]

53 http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PlanesNac/PLAN_NACIONAL_PATRIMONIO_INMATERIAL.pdf

54 Alfredo Asiain incluye en el artículo citado una “Valoración de la gestión del patrimonio cultural inmaterial de Navarra”, así como la labor que desarrolla el Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra – Nafarroako ondare ez-materialaren Artxiboa.

No obstante, no son nuevas las actuaciones en relación a la recuperación y difusión del patrimonio musical tradicional. A las colecciones históricas de grabaciones realizadas en los 70 (Herrikoi-musika Sorta, editadas por Edigsa y Herri gogoia), se han sucedido proyectos como Euskal Herriko Folklore, editado por Elkar bajo la dirección de Juan Antonio Urbeltz en los años 80, las Jornadas de Folklore organizadas por el grupo pamplonés Ortzadar-Euskal Folklore Elkartea a partir de 1985⁵⁵, o los videos sobre danza tradicional editados por Euskal Dantzarien Biltzarra a partir de 2004⁵⁶.

Pero creemos que el entorno digital ha significado una revolución para el ámbito del patrimonio, en nuestro caso del patrimonio musical.

Algunas acciones recientes de nuestro entorno son un claro ejemplo de las posibilidades de desarrollo de las nuevas tecnologías al servicio de la recuperación del patrimonio⁵⁷.

Otros proyectos no son específicamente musicales, o no sólo musicales para ser más exactos. La historia oral se ha desarrollado mucho, gracias también a las nuevas tecnologías, con lo que surgen proyectos relacionados principalmente con fuentes sonoras. Creemos destacables las siguientes realidades:

Ahotsak.com⁵⁸

Proyecto que, como se indica en la presentación de la página web, tiene como cometido principal “Euskal Herriko ahozko ondarea eta herri hizkerak bildu eta hedatzea”, centrándose en el patrimonio del euskera hablado. Está gestionado por Badihardugu Euskara Elkartea, de Eibar, desde el año 2002.

Ahoa. Ahozko Historiaren Artxiboa. Archivo de la Memoria⁵⁹

Según indica la página web, “Ahoa (Ahozko Historiaren Artxiboa/Archivo de la Memoria) es el proyecto de creación de un centro destinado a la recopilación, conservación y difusión de testimonios orales y audiovisuales en el País Vasco”. El objetivo de Ahoa es la recuperación y preservación de la herencia cultural inmaterial para futuras generaciones, así como la promoción de iniciativas para la creación de fuentes orales. Inicia su actividad el año 2004.

55 <http://www.ortzadar.org/publicaciones>

56 <http://www.dantzagune.org/eu/dvd-ak/>

57 El *Cancionero tradicional vasco*, con las importantes aportaciones del siglo XIX, ha sido objeto de una atención destacada desde inicios del siglo XX con las imprescindibles tareas de Resurrección M^a de Azkue y J.A. de Donostia. Las nuevas tecnologías propiciaron el proyecto de vaciado de cancioneros por la Sociedad de Estudios Vascos, hoy consultable *online* en <http://www.euskomedia.org/cancionero>, proyecto que ha quedado de momento a medio camino. No faltan al respecto investigaciones recientes, como el trabajo de Juan Mari Beltran Argiñena y Aintzane Camara Izagirre (2002). “Patrimonio Musical Vasco. Aportaciones foráneas en la recopilación del Cancionero Popular Vasco”, *Musiker*, 13, 195-220.

58 <http://www.ahotsak.com/>

59 <http://www.ahoaweb.org/>

Archivo del Patrimonio inmaterial de Navarra⁶⁰

Tal y como figura en la información de la página web, “Este proyecto consiste en la realización de un archivo multimedia, sonoro, audiovisual y textual, del patrimonio oral e inmaterial de Navarra y Baja Navarra”. Comenzó su actividad en el año 2005 y pertenece a la Universidad Pública de Navarra.

Nafarroako Euskararen Mediateka – Mediateca del Euskera en Navarra⁶¹

Se presentó en junio de 2008 como proyecto de Euskarabidea – Instituto Navarro del Vascuence. Su objetivo es reunir todo tipo de material producido en las variedades dialectales del euskera de Navarra: grabaciones sonoras y audiovisuales, así como textos escritos en dialectos del vascuence de Navarra.

Eleketa – Programa de recopilación del patrimonio oral

En 2007 se puso en marcha en el País Vasco-francés el programa Eleketa; de acuerdo con la información que se recoge en la página de la entidad responsable, el Institut Culturel Basque⁶², tras un comité creado para identificar los testimonios y temas a recoger, desde el 2009 el Conseil Général des Pyrénées Atlantiques tomó la dirección de la operación. Los testimonios recogidos quedan digitalizados, secuenciados y archivados en el Pôle d’Archives de Bayonne et du Pays basque.

11. CONCLUSIONES

Objetivos / Acciones / Agentes / Marco jurídico, podrían señalarse como cuatro aspectos fundamentales y necesariamente interconectados para incidir eficazmente en el ámbito del patrimonio musical.

El marco jurídico debería establecer los agentes encargados de realizar las acciones tendentes a alcanzar los objetivos propuestos por las leyes. Este debería ser el marco deseable para lograr una eficaz conservación y difusión del patrimonio musical.

El resumen de nuestra situación actual en torno al patrimonio musical podría ser que tenemos un escaso marco jurídico en el que los agentes que trabajan con el patrimonio lo hacen de manera semiconexa, mediante acciones con poco apoyo administrativo para lograr los principales objetivos. En definitiva, que tenemos amplio margen de mejora.

60 <http://www.navarchivo.com/>

61 <http://mediateka.fonoteka.com/>

62 http://www.eke.org/es/kultura/ondarea/ahozko_ondarea

El patrimonio musical de Andalucía y el CDMA, presente y futuro

Reynaldo Fernández Manzano

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Resumen: Para afrontar el presente y futuro del patrimonio musical en Andalucía nos basamos en la institución creada con este objetivo: el Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA). Se analiza en primer lugar de dónde se parte, dado que muchos proyectos son continuación y desarrollo de otros anteriores. La tipología de los fondos, archivos singulares, bases de datos y programas de investigación y exposiciones. Los proyectos en curso de recuperación del patrimonio musical eclesiástico en Andalucía, catalogación de instrumentos musicales (órganos), y difusión mediante grabaciones discográficas y publicaciones. Se analizan los problemas actuales de la inteligencia artificial aplicada a nuestro campo, así como las tendencias en la digitalización de soportes históricos. Finalmente, el establecimiento de redes y las nuevas tecnologías, especialmente Internet.

Palabras clave: Documentación musical - Microfilmación - Digitalización - Patrimonio musical - Archivos musicales eclesiásticos - Catalogación de archivos musicales - Catalogación de instrumentos musicales - Órganos - Bases de datos musicales - Inteligencia artificial - Redes musicales - Nuevas tecnologías aplicadas a la documentación musical - Música mecánica - Música de Andalucía - Flamenco.

No es posible reflexionar sobre el presente y futuro del patrimonio musical de Andalucía a través del CDMA sin hacer referencia a lo que es, y a la estructura de actuaciones anteriores, dado que, junto a otras líneas nuevas, una gran parte se centra en continuar y desarrollar proyectos que tienen un recorrido temporal de largo plazo.

El CDMA fue creado en 1987 por la Junta de Andalucía con tres objetivos fundamentales: como archivo-biblioteca con fondos físicos, como lugar donde se diseñan y crean bases de datos de utilidad para el sector y como impulsor de la investigación y recuperación del patrimonio musical.

1. ESTRUCTURA BÁSICA Y FONDOS DESTACADOS DEL CDMA.

1.1. Departamento de archivo, biblioteca y medios audiovisuales.

Tipología de los fondos.

Tipo material	Total títulos
Monografías (títulos)	8.355
Publicaciones periódicas (suscripciones)	351
Música impresa (partituras)	16.649
Cassettes (unidades)	2.462
Cilindros fonográficos (unidades)	509
Cintas magnetofónicas (cintas)	315
Dats (unidades)	1.302
Discos de cartón (unidades)	195
Discos compactos	6.891
Discos de pizarra	5.620
Discos de vinilo	6.830
Rollos de pianola	1.100
Vídeos	835
Total de materiales:	51.219

Colecciones y archivos singulares:

- Archivo de Joaquín Turina (digitalizado).
- Archivo de Ángel Barrios, desde la correspondencia hasta el archivo de partituras y una interesante colección de fotografía estereoscópica.
- Archivo de Francisco Alonso, incluye las partituras de su etapa granadina, hasta 1911. Discos de pizarra y otras grabaciones.
- Archivo sonoro de Juan de Loxa.
- Archivo de la Peña de la Platería, con grabaciones efectuadas desde 1960 hasta la fecha de hoy.
- Archivo 'Histórico Musical': colección en microfilm del fondo musical de los Archivos de las Catedrales de Andalucía.
- Archivo de Manuel Castillo, en depósito, con originales de las partituras y su digitalización.
- Archivo de partituras de la familia Palatín, procedente del Teatro de la Maestranza de Sevilla.

- Colección de cilindros de cera procedente de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad de Granada.

Fonoteca.

La Fonoteca se encarga de la conservación del material sonoro y visual perteneciente al fondo antiguo y moderno, su tratamiento y digitalización.

1.2. Departamento de documentación

Bases de datos.

- Entidades Musicales en Andalucía: incluye información sobre agrupaciones musicales y de danza, entidades dedicadas a documentación e investigación, concursos, cursos, festivales, ciclos, becas, congresos, asociaciones, instituciones públicas, entidades dedicadas a la enseñanza, comercios, salas de conciertos... El total de registros que contiene asciende a 9.010. Esta base de datos se ha ido actualizando, basándonos en la selección de noticias de prensa y en la información remitida al departamento, así como por los propios usuarios que la forman.
- Compositores/as Andaluces Contemporáneos: permite conocer la vida y obra de los compositores/as contemporáneos más destacados del territorio andaluz. Además de permitir su visualización, incluye diversos servicios, como la impresión y descarga directamente desde nuestra página web. Destacar la colaboración con la Asociación de Compositores Sinfónicos de Andalucía, y la creación del "Taller de mujeres compositoras", que se reúnen anualmente en el 'Festival de música española de Cádiz', como un punto de encuentro, foro de debate, encargo de obras y publicaciones de artículos, partituras y ediciones sonoras.

1.3. Unidad de investigación, conservación y exposiciones

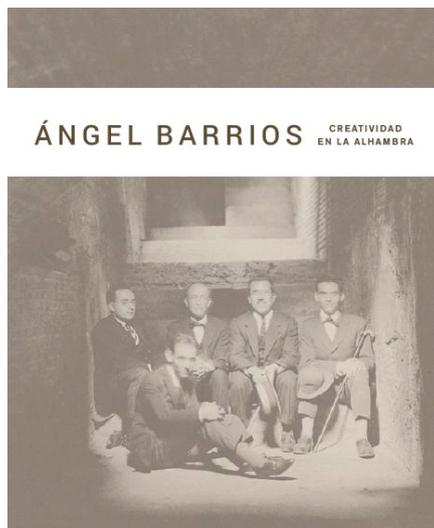
La investigación se fomenta mediante la edición de publicaciones seriadas, monografías y grabaciones sonoras y audio-visuales, así como con convenios y acuerdos de colaboración con las Universidades de Andalucía y otras instituciones.

En esta unidad se planifica la conservación de los fondos del CDMA y su tratamiento, tanto general como de forma individualizada, también se ocupa del cuidado de las colecciones de instrumentos musicales, instrumentos mecánicos, fonográficos y soportes históricos.

- Programa de exposiciones.

Se han puesto en marcha diversas exposiciones itinerantes por el territorio andaluz. Entre ellas cabe destacar:

- Instrumentos musicales de barro en Andalucía.
- Paisajes sonoros.



- Instrumentos andalusíes.
- Música mecánica, los inicios de la fonografía.
- Ángel Barrios, creatividad en la Alhambra.

2. PRINCIPALES LÍNEAS DE ACTUACIÓN DEL CDMA

2.1. Microfilmación y catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía

El 16 de junio de 1988 se firmó el *Convenio de cooperación entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Iglesia Católica en Andalucía, para la catalogación de los fondos musicales de los archivos catedralicios de Andalucía*, que incluía en su cláusula quinta la microfilmación de los fondos. El convenio planteaba la realización de estas labores en distintas fases. Se creó así una red entre los archivos catedralicios y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, los fondos microfilmados pueden consultarse en los archivos de las catedrales y en el CDMA, su reproducción, edición o comercialización necesitará de la autorización del archivo propietario. Tanto en nuestra página web como en la 'Biblioteca virtual de Andalucía' se pueden consultar y descargar de forma gratuita estos catálogos. Estas actuaciones se ampliaron a diversas colegiadas, conventos de clausura, etc. Igualmente se hizo una distinción en la catalogación y tratamiento de los libros corales.

Este programa se ha mantenido vivo y activo durante 26 años, continuidad que ha permitido que se realicen más de 80 publicaciones con estos materiales y que continuará dando sus frutos en el futuro.

2.2. Microfilmación vs. digitalización

Se ha debatido mucho sobre la conveniencia de utilizar la microfilmación o la digitalización, sobre todo en relación al tiempo de vida útil de estos soportes, así como de los cuidados de conservación y mantenimiento, también en cuanto a la calidad de la imagen y el lugar que ocupa su almacenamiento. La tecnología actual permite utilizar con garantías ambos procedimientos, incluso hay una mayor tendencia a la digitalización frente a la microfilmación.

Nosotros optamos por la microfilmación por los siguientes criterios: en primer lugar por ser un soporte que puede tener un largo periodo de vida (unos 500 años). Las imágenes de los libros corales las realizamos en 35 mm. en color, el resto de partituras manuscritas a una sola tinta en blanco y negro y en 16 mm. Las películas utilizadas son de baja sensibilidad lo que les proporciona un grano muy fino y una alta resolución y contraste. Su manipulación y búsqueda es manual, pero muy ágil y rápida, con las firmas que se corresponden con los catálogos. Igualmente, se dispone de diversos escáner que permiten visionar y digitalizar la microficha seleccionada, con la resolución indicada. Probablemente, si hubiéramos optado por la digitalización ésta habría sido de baja resolución, por la ingente cantidad de material y por la tecnología

del momento. Según los expertos, una película fotográfica de 6x6 cm. ofrece una resolución equivalente a 45 megapíxeles.

Para estas labores la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía licitó, mediante concurso público, a las empresas especializadas en dicha microfilmación. Los fondos no salieron en ningún momento de sus lugares de origen, siendo los técnicos en microfilmación los que se desplazaron a cada lugar con sus equipos y se instalaron en los archivos de las catedrales hasta finalizar su trabajo.

Se realizó un “máster” que se conserva en armarios ignífugos de alta seguridad en el CDMA, y dos copias. Una para cada archivo catedralicio propietario de los fondos, y otra para que los investigadores puedan consultarla también en el CDMA.

La microfilmación ha permitido realizar numerosas investigaciones con gran comodidad, contribuir a la conservación de un rico patrimonio, dado que evita la manipulación de los originales. Pensemos en los grandes libros corales, de 40 kg. o más, que necesitan dos personas para moverlos, su ubicación, algunos en vitrinas expositivas, que hace difícil su consulta, etc.

2.3. Inventario y catalogación de los órganos de Andalucía por provincias

Paralelo al convenio con la Iglesia para la catalogación de los archivos musicales catedralicios, en 1991 se firmó el convenio para la catalogación del patrimonio de los órganos en nuestra comunidad. Estas labores sirvieron para restaurar en el 2007 diez órganos barrocos en las distintas provincias, dentro del programa Andalucía Barroca (2004-2010). En estos momentos el CDMA esta en contacto con el IAPH para unificar las bases de datos y ofrecer una información conjunta dentro de la plataforma de Patrimonio Andaluz.

“Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía” es una colección que creó la Consejería de Cultura en 1992 y que coordina el CDMA; desde ese momento son más de 60 los títulos editados. La colección ha obtenido diversos premios, siendo su temática desde la Edad Media hasta la creación actual, vinculada a las investigaciones actuales. Es un programa transversal de la Consejería de Cultura, dado que participan en ella el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Centro Andaluz de Flamenco, El Legado Andalusi, el Patronato de la Alhambra y Generalife, las orquestas de la Comunidad y los festivales.

La colección “Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía” tiene tres series:

- Serie Clásica.
- Serie Flamenco.
- Serie El Legado Andalusi.

2.4. Inteligencia artificial

En el libro que recogía las *Jornadas metodológicas*, celebradas en Granada en 1988, ya publicamos en el apéndice el artículo de Barry S. Book y José López-Calo, titulado: “El ‘Plaine and Easie Code’ aplicado a la música española”.

En la revista *Fontes Artis Musicae* (vol. XI/3, 1964, 142-155) apareció el artículo de Barry S. Brook y Murria Gould titulado: “Notating Music with Ordinaty Typewriter Characters: (A Plain Easie Code System for Music-

ke)”; en el vol. 2-3, del año 1965, de la misma revista (156-160), aparece una nueva versión de S. Book: “The Simplified ‘Plaine and Easie Code System’ for Notating Music: A Proposal for International Adoption”. Se trata de escribir los incipit en grafía que pueda ser entendida y procesada por un ordenador para realizar diferentes tareas, índices, comparaciones, etc. Esta forma de codificar los incipit ha sido aceptada con ciertas modificaciones por la Association of Music Libraries para el Répertoire International des Sources Musicales (RISM “Proyecto A/II” de catalogación de toda la música manuscrita del mundo, escrita o copiada entre 1575 y 1825).

Otro reto será el poder utilizar partituras manuscritas y mediante un escáner poderlas pasar a un programa de ordenador directamente sin necesidad de copiarlas de nuevo. Claro está que estos sistemas no son perfectos y sólo se pueden aplicar a grafías muy claras de notación occidental de los siglos XVIII y XIX. Existen diversos programas, “Finale”, magnífico programa de escritura musical, tiene una aplicación de escáner, también “Vivaldi Scan”, y otros.

Desde el Centro de Documentación Musical de Andalucía apoyamos, mediante las “Ayudas a proyectos de investigación musical” una iniciativa de un equipo de investigadores de la Universidad de Málaga, titulado: “Herramienta de transcripción automática de partituras musicales de importancia dentro del Patrimonio documental andaluz, mediante reconocimiento óptico de caracteres musicales”, realizado por Isabel Barbancho Pérez, Lorenzo J. Tardón García, Ana María Barbancho Pérez y Adalberto Martínez Solaesa. Para su proyecto han seleccionado dos obras como muestra: *Psalmi hymnique per annum* de Esteban de Brito de 1635, en notación mensural blanca, y otra manuscrita de grafía moderna. Según los autores: “El reconocimiento óptico de música (Optical Music Recognition, OMR) consiste en el proceso de identificar la música representada en una partitura musical. El proceso presenta lógicas similitudes con el reconocimiento de caracteres (Optical Carácter Recognition, OCR), la etapa de preprocesado incluye el análisis de la rotación de la imagen y su corrección, la eliminación de ruido y la binarización, como en el caso del sistema OCR. En la etapa de reconocimiento se trata de identificar objetos simples aislados para identificar los símbolos musicales a los que corresponden. Después del proceso de binarización y del proceso de tratamiento del pentagrama. El proceso de transcripción completo se desarrolla mediante LilyPond (programa libre), realizando la transcripción tanto a notación musical antigua original de la partitura como a notación musical moderna”. Así de una fotografía digital de alta resolución, y mediante el reconocimiento e identificación de caracteres de una forma sistemática se puede obtener el resultado de una partitura final en la notación original o en notación moderna. Esta investigación se encuentra en estos momentos en fase experimental. José Miguel Díaz-Báñez, en la Universidad de Sevilla, desarrolla el proyecto COFLA: ‘Análisis computacional de la música flamenca’, con diversas aplicaciones como reconocimiento de palos con un fragmento de la melodía, detectar plagios, etc.

2.5. Grabaciones en soportes históricos

En España existen diversas colecciones de cilindros de cera, siendo significativas las de la Biblioteca Nacional, las del Centro Andaluz de Flamenco o las conservadas en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

El Centro Andaluz de Flamenco ha editado dos CDs. titulados: *Cilindros de cera. Primeras grabaciones de Flamenco*, que contiene *soleares, seguidillas, tientos, tangos, serranas, peteneras, guajiras, farrucas, malagueñas y abandolaos*. Aparecen como cantaores, entre otros, Manuel el Sevillano, Manuel López, Joaquín el hijo del ciego, Joaquín el feo, Luis Molina, Francisco y Ángel de Baeza.

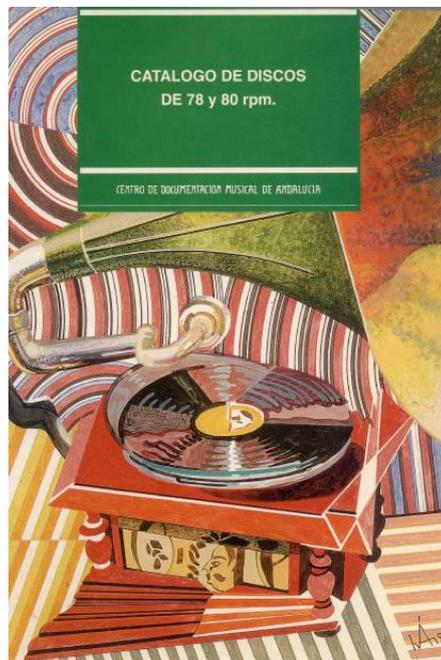
Otros soportes de música mecánica constituyen fuentes de gran interés. Cilindros metálicos de cajas de música y organillos, discos metálicos, discos de cartón, tarjetas perforadas, rollos de pianola, discos de 78 rpm (discos de pizarra), cintas magnetofónicas, cassettes, etc.

En este terreno también existe el debate de la conservación y los procedimientos de digitalización. En cuanto a la conservación, los soportes metálicos suelen desarrollar óxidos que es necesario eliminar, y el cartón y papel –tras la segunda revolución industrial– presentan una menor calidad que los papeles realizados en épocas anteriores, con diversos problemas, por lo que las labores de conservación y restauración constituyen un paso previo. La digitalización también se puede afrontar con diferentes maneras y técnicas.

La decisión dependerá del volumen a digitalizar y de los presupuestos disponibles. Los soportes codificados planos (discos metálicos perforados, discos de cartón, tarjetas perforadas y rollos de pianola) se pueden escanear y, mediante un programa informático, asignar esas perforaciones a sonidos, reproduciéndolos en un sistema midi. Otro procedimiento, cuando el volumen de estos soportes es reducido, es grabarlos en un aparato original de época restaurado, con lo cual la calidad es mayor y se integran otros elementos como el ruido de los mecanismos del propio aparato. En los cilindros de cera y otros materiales posteriores, así como en los discos de pizarra también podemos distinguir tres procedimientos para su lectura: mediante un rayo láser, mediante una cabeza fonocaptora analógica y grabando en un gramófono o gramola de la época restaurado. El primer procedimiento es el recomendado para no afectar a la conservación, el segundo y tercero al utilizar una aguja analógica o metálica –en el caso de aparatos originales– produce un determinado desgaste del soporte aunque ofrece una mayor fidelidad en la reproducción.

3. PRESENTE Y FUTURO

Como hemos visto anteriormente, por una parte continuamos con las líneas de actuación que han constituido la identidad de nuestra institución, por otra parte desarrollamos o profundizamos en nuevos caminos. En este sentido podemos destacar tres líneas: incrementar la colaboración entre instituciones, en



nuestro caso con la Biblioteca Virtual de Andalucía, el IAPH, Centro Andaluz de Flamenco y universidades de nuestra comunidad, así como con otras instituciones del ámbito nacional e internacional. Digitalización de soportes históricos y ediciones digitales y, por último, prestar especial atención a los creadores contemporáneos, especialmente a las mujeres compositoras.

De las instituciones en Andalucía que tienen patrimonio musical, en primer lugar mencionar los archivos de la Iglesia Católica, en algunos de ellos se han hecho recientes esfuerzos de modernización y atención a los investigadores, entre otros el Archivo de la Catedral de Jaén. También tenemos que contemplar las bibliotecas y archivos de la Institución Colombina en Sevilla, así como algunos archivos históricos provinciales que han recibido donaciones de fondos musicales: Archivo Provincial de Cádiz o Archivo Provincial de Málaga. El Centro Andaluz de Flamenco, con una importante colección de discos de 78 rpm digitalizados en su mayor parte. El Archivo Manuel de Falla, que ha incorporado recientemente el legado del clavecinista Rafael Puyana. A estas instituciones habría que añadir otras como los archivos de los conservatorios de música, de las bandas de música, de cofradías, fundaciones, asociaciones y particulares.

En cuanto a colecciones de instrumentos musicales, es preciso destacar: el Museo Interactivo de la Música de Málaga (MIMMA), creado en el año 2002 con más de 1.000 instrumentos; y el reciente Museo de la Guitarra Española "Antonio de Torres" de Almería, inaugurado en el año 2013.

En el terreno de la investigación, la Universidad de Granada tiene el Grado en Historia y Ciencias de la Música, y el máster oficial de 'Patrimonio musical' en colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía y la Universidad de Oviedo. La Universidad de Sevilla desarrolla el Máster Universitario en investigación y análisis interdisciplinar del arte flamenco. La Universidad de Huelva ha puesto en marcha el proyecto de Estudios Avanzados de Flamenco, que comprende: Máster Universitario, Título de Experto y Cursos de Formación Complementaria.

Tenemos un panorama amplio y variado donde, junto a la consolidación de proyectos ya existentes, surgen otros nuevos. Nuestro principal reto en el siglo XXI es la coordinación y tener la capacidad de realizar proyectos conjuntos, aprovechando el impulso que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

La gestión del patrimonio musical desde la Generalitat Valenciana

Jorge García

Departamento de Documentación. CulturArts Música – Generalitat Valenciana

Resumen: La personalidad musical de la Comunidad Valenciana está marcada por las más de quinientas cuarenta bandas de música distribuidas por todo su territorio y organizadas bajo la estructura de sociedades musicales. La influencia de las bandas ha determinado frecuentemente la política musical de las diferentes administraciones; este colectivo impulsó de modo especial la promulgación en 1998 de la Ley Valenciana de la Música, aunque luego los sucesivos gobiernos autonómicos han dejado aspectos de la ley sin desarrollar o han preferido prescindir de ella. En todo caso, la ley creó el Instituto Valenciano de la Música, que supuso un importante progreso en el ámbito del patrimonio musical, si bien no tanto en el de las sociedades musicales.

Palabras clave: Bandas de música - CulturArts - Instituto Valenciano de la Música - Ley Valenciana de la Música - Patrimonio Musical.

La implantación del llamado Estado de las autonomías tras la llegada de la democracia conllevó un cambio sustancial en los patrones de gestión pública. Incluso la mera réplica a menor escala de modelos estatales adquirió con la proximidad al ciudadano nuevos matices, y la plena legitimación de las diferencias permitió llegar a ámbitos o a sectores hasta entonces obviados por la política. Ello también afectó a la cultura, a veces de un modo especialmente acentuado, en la medida en que los nuevos gobiernos autonómicos trataron de recuperar o potenciar las singularidades que explicaban su personalidad, reconocida ahora por una nueva legislación pero apoyada casi siempre en tradiciones centenarias, admitidas por el franquismo solamente bajo la apariencia de un pintoresquismo políticamente irrelevante. En algunos casos, como el valenciano, esas tradiciones incluyen la existencia de una lengua propia distinta de la castellana.

El objeto de esta presentación es revisar brevemente los modelos de gestión del patrimonio musical puestos en marcha desde el gobierno de la Generalitat Valenciana en las últimas décadas, incluyendo la creación

de diferentes organismos, con atención al peso de las bandas de música en algunas de estas iniciativas. Se comentará especialmente la Ley Valenciana de la Música y sus principales resultados. El concepto de patrimonio musical que seguimos es el definido por María Gembero Ustároz en 2005¹, en un minucioso trabajo que en lo sustancial sigue siendo referencia respecto a la gestión del patrimonio musical en España.

1. LA COMUNIDAD VALENCIANA, ¿TIERRA DE MÚSICA?

En torno a la Comunidad Valenciana se ha consolidado el tópico de nuestra naturaleza musical. Si antes éramos la tierra de las flores, de la luz y del amor, según la célebre sentencia del músico almeriense José Padilla y su letrista José Andrés de Prada, ahora somos sobre todo la patria de la música. Pero las iniciativas públicas o privadas no siempre han priorizado la explotación, conservación y difusión de esa identidad que se nos supone, y reflejan una serie de paradojas que ubican a la música en un lugar equívoco. Veamos algunos datos: no hay cátedra de Musicología en ninguna de las universidades de la Comunidad Valenciana. Tenemos tres conservatorios superiores públicos pero ninguno ha logrado una gran reputación docente y apenas prestan atención específica a nuestras tradiciones. La Biblioteca Valenciana, nuestra principal biblioteca, no tiene sección de música ni de audiovisuales. Tampoco hay ningún museo público dedicado a la música, ni fundaciones o instituciones privadas que realicen una actividad significativa en este ámbito, como las hay en Madrid, Barcelona y otros lugares de España. La principal excepción reseñable sería la instalación en Valencia de la única sede europea del Berklee College of Music, pero su llegada se decidió en circunstancias atípicas, espoleada por la Sociedad General de Autores y Editores, y sus primeros pasos han sido muy cautos.

Las actividades culturales de los grandes bancos y empresas de la Comunidad Valenciana están orientadas sobre todo hacia las artes plásticas, y en el ámbito musical el patrocinio, cuando lo ha habido, se ha decantado por los grandes auditorios y el teatro de ópera conocido como Palau de les Arts, si no por las giras y festivales en los que participan figuras internacionales de la música pop. Todo ello manifestaciones importantes de la vida cultural, pero que poco o nada tienen que ver con la idea de patrimonio musical que aquí nos ocupa.

Nuestra proclamada naturaleza musical no es un eco del esplendor remoto de nuestra música renacentista y barroca, ni un producto de nuestros numerosísimos compositores de zarzuela a caballo entre los siglos diecinueve y veinte, ni un logro atribuible a la proliferación de las músicas populares urbanas o los conciertos sinfónicos, sino reflejo de la proliferación de más de quinientas bandas de música por todo el territorio de la comunidad, principalmente en poblaciones pequeñas y de tamaño medio o en antiguos municipios convertidos hoy en barrios periféricos de las capitales. Su complejidad hace que hoy prefieran la denominación de sociedades musicales, pues su esquema suele abarcar una estructura formativa, banda juvenil y con

1 "El patrimonio musical español y su gestión", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 135-181.

frecuencia creciente, además, otras agrupaciones artísticas como coros, orquestas de cámara, orquestas de pulso y púa e incluso grupos de jazz.

En otras cuestiones se pueden establecer comparaciones y debates, pero en cuanto a bandas musicales no hay parangón posible: somos sin duda la comunidad autónoma en la que más ha triunfado este modelo de práctica musical no profesional, que pese a la profunda renovación en los hábitos de ocio y sociabilidad no da síntomas de desfallecimiento. Decenas de miles de valencianos forman parte activa de ellas y un número muy superior las considera un elemento importante en su vida cultural. No es este el momento de describir un fenómeno complejo, que en algunas comarcas se concentra en torno a tradiciones festeras, especialmente los moros y cristianos, y en otras es más polifacético. La existencia de las bandas ha influido decisivamente en la retórica cultural de los sucesivos gobiernos autonómicos y en algunas de sus realizaciones puntuales, y si no de modo directo, también en la política patrimonial. Pero esta forma de vivir la música, aunque afecta a un amplio colectivo y tiene un peso indudable en la economía, es eminentemente popular, poco articulada, de naturaleza no profesional, ajena a los hábitos culturales burgueses o las industrias musicales internacionales, por lo que no ha resultado fácil integrarla en las políticas culturales. De modo que muchas veces la relación de los poderes públicos con las bandas se ha limitado a la política de subvenciones y apenas se han tanteado otras líneas de colaboración más innovadoras.

2. LAS HERRAMIENTAS CAMBIANTES DE LA POLÍTICA MUSICAL VALENCIANA

Tras la promulgación de la Constitución se vio enseguida que todas las comunidades, y no sólo las nacionalidades históricas, querían aprovechar el nuevo marco para ir más allá de la mera descentralización administrativa. En la Comunidad Valenciana, gobernada entonces por el Partido Socialista, una ley de diciembre de 1986 creó el llamado Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (Ivaecm), que comenzó a funcionar en 1987. A grandes rasgos el Ivaecm trasladaba el modelo del Inaem ministerial al ámbito autonómico, con el añadido de la cinematografía. Englobaba la Filmoteca y el Centro Dramático —creados en 1985 como unidades administrativas de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia— y un Área de Música sin precedente alguno, concebida sobre todo como unidad de producción, aunque a diferencia de las otras dos áreas careciera de sala propia donde exhibir sus proyectos.

Por lo que se refiere al patrimonio, la ley 9/86, de creación del Ivaecm, ya ordenaba —con la habitual ligereza terminológica en estas cuestiones, que veremos repetirse una y otra vez— “elaborar un archivo de información y documentación de actividades escénicas, cinematográficas y musicales” (art. 3, 2.c). La Filmoteca, que contó con infraestructura apropiada en su nueva sede, puso en marcha una biblioteca e inició el rescate y restauración de viejas películas, y el Centro Dramático trazó un plan de adquisición de legados y recopilación de documentos, pero no hubo nunca planes patrimoniales conjuntos para todo el Instituto. En música poco se hizo en este capítulo; bien es cierto que la falta de infraestructura (el Área de Música comenzó a funcionar en un piso alquilado), la reducida plantilla, la falta de especialistas y la precariedad presupuestaria no lo hacían fácil. Para complicarlo más, las competencias relativas a las órdenes de ayudas

y subvenciones no fueron transferidas al nuevo ente, y en el campo de la música, las bandas de música siguieron dependiendo de un servicio administrativo en la correspondiente Consejería.

No es extraño que la necesidad de una ley de la música se planteara primero en el mundo de las bandas, cada vez más organizado y consciente de que su magnitud y capacidad de influencia en amplios sectores sociales ejercía una notable atracción entre los políticos. Una de las primeras menciones públicas a la ley se produjo en julio de 1986, durante la clausura de la XVIII asamblea general de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV) celebrada en Játiva, cuando se propuso la celebración de un futuro Congreso General de Sociedades Musicales cuyo colofón debía ser precisamente la redacción de esta ley.

¿Por qué estaban interesadas las bandas, o sociedades musicales, en esta ley? Porque el modelo informal de transmisión de los conocimientos musicales en el que se habían movido tradicionalmente reclamaba ponerse al día, al amparo de las reformas educativas, y la enseñanza estaba adquiriendo un protagonismo dentro de las bandas al que convenía dar un marco de gestión y financiación adecuados, para lo cual sin embargo debían también modernizar y adecuar sus antiguas infraestructuras y poder beneficiarse de las nuevas políticas de dotaciones culturales y educativas. La mejor manera de garantizarlo parecía la de atar la renovación de las bandas a la propia puesta al día de la gestión musical llevada a cabo desde los poderes autonómicos, y una ley podía ser el cauce para ello.

Poco tiempo después, al calor de los inminentes eventos internacionales de 1992, esto es, las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, se creó en la Comunidad Valenciana un programa llamado Música 92, con plena independencia administrativa y abundante dotación presupuestaria, que nació como una especie de macrofestival y cuya agenda abarcó diversos frentes aunque principalmente repartió subvenciones, sobre todo en el ámbito de las infraestructuras culturales municipales y las sociedades musicales². La federación de bandas adquiría cada vez más protagonismo político. Una de las iniciativas de Música 92 fue apoyar el esperado Congreso General de Sociedades Musicales, organizado al fin en abril de 1991 en el Palau de la Música de Valencia, donde el mismísimo presidente de la Generalitat, Joan Lerma, prometió la redacción de la ley.

En todo caso, pasadas las alegrías del año 1992 la resaca llegó coincidiendo con la crisis económica en toda España, y los gestores valencianos la afrontaron de manera drástica: la ley 6/1993, de presupuestos para el ejercicio de 1994, reconvirtió el Ivaecm en Teatros de la Generalitat, salvando así uno solo de los tres pilares del complejo —el que concernía sin duda al sector artístico profesional más organizado y reivindicativo— y devolvió las competencias sobre cine y música a las dependencias centrales de la Consejería. La Filmoteca no podía cerrarse de golpe, y continuó activa de cara al público, pero la gestión musical, sin infraestructuras de referencia, sobrevivió muy menguada, con el horizonte del patrimonio nuevamente perdido de vista. Como dato significativo, la adquisición en 1996 de la biblioteca y archivo personal de la familia de músicos

2 Véase por ejemplo el detalle en *DOGV* nº 1.507, 20-3-1991, pp. 2.288-2.291 < http://www.docv.gva.es/datos/1991/03/20/pdf/1991_820637.pdf > (7 de septiembre de 2014).

López-Chavarri y Carmen Andújar, quizá el primer paso dado por la Generalitat en favor del patrimonio musical documental, no corrió a cargo de un departamento de música sino de la Biblioteca Valenciana, creada por decreto en el año 1985 pero huérfana de sede hasta el 2000, y cuyo organigrama no incluye, como ya hemos dicho, departamento de música ni de audiovisuales.

El Partido Popular concurrió a las elecciones autonómicas de 1995 con la ley de la música en su programa electoral. Las ganó por primera vez y su cabeza de cartel, Eduardo Zaplana, que sustituyó a Lerma en el cargo, reiteró de viva voz la intención de promulgar la ley en la XXVII asamblea general de la FSMCV, celebrada en El Puig en noviembre de 1995³. Finalmente, tras una gestación lenta y laboriosa, la Ley Valenciana de la Música fue aprobada el 29 de abril de 1998 por unanimidad de todos los partidos representados en las cortes valencianas. Las bandas habían conseguido mantener su protagonismo en todo el proceso hasta el punto de que fueron directivos de la FSMCV, principalmente el abogado Vicente Ruiz Monrabal —antiguo diputado de UCD— quienes elaboraron los primeros borradores, respetados en buena medida. La relación con el ámbito de las bandas condicionaría decisivamente el planteamiento y alcance de la ley, aunque dentro de esa ambigua relación entre palabras y hechos que anunciábamos al comienzo.

En cuanto a los modelos de gestión de la política musical de la Generalitat, la Ley de la Música supuso un salto cualitativo, puesto que creó el Instituto Valenciano de la Música (IVM), al que le atribuyó explícitamente (art. 2) “la planificación, ejecución y coordinación de la política cultural de la Generalitat en el campo de la música”. Desde el año 2000, cuando comenzó a funcionar, hasta 2013, el IVM ha sido la principal referencia visible de esa gestión.

Principal referencia tal vez, aunque no la única ni la más llamativa. Recién llegado el PP a la Generalitat, el Gobierno de Eduardo Zaplana decidió transformar el anterior proyecto socialista de Ciudad de las Ciencias y la Tecnología, un complejo de ocio y cultura ubicado en el antiguo cauce del río Turia a su paso por Valencia, en la ahora llamada Ciudad de las Artes y de las Ciencias, para potenciar sus aspectos turísticos. Sin renunciar a su principal arquitecto, Santiago Calatrava, ni a una parte de sus instalaciones, se reemplazó la prevista torre de comunicaciones por un teatro de ópera bautizado como Palau de les Arts Reina Sofía e inaugurado a todos los efectos en octubre de 2006, después de una larguísima gestación iniciada en 1996, cuando Calatrava presentó sus primeros bocetos.

El año de 1998 fue importante en esta trayectoria: casi al tiempo que se publicaba la Ley de la Música llegaba a Valencia Helga Schmidt para hacerse cargo de la producción de la ópera pop inconclusa *Luna*, de José María Cano, con Plácido Domingo como protagonista masculino. Poco después Schmidt, avalada por Domingo, fue elegida para ocuparse del futuro teatro de ópera, que se llevaría la parte del león de los presupuestos destinados a música por la Generalitat, y pasó a depender de una fundación; sería pues completamente independiente del recién creado Instituto Valenciano de la Música. La ley 2/98 creaba sobre

3 Ruiz Monrabal, V. y Algado Finestrat, S. (1997). “Análisis y aportaciones a la Ley Valenciana de la Música. Necesidad de su urgente promulgación”, ponencia presentada en la XXIX Asamblea General de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana celebrada en Morella, 25 y 26 de octubre de 1997 (mecanoscrito inédito).

el papel cinco unidades artísticas; dos formativas: una orquesta y una banda joven, y tres profesionales: un coro, una banda y una orquesta sinfónica, pero el IVM se limitó a acoger el Coro de la Generalitat y a la joven orquesta previamente existentes, y nunca dispuso de dotación para poner en marcha ninguna de las demás unidades. En cambio, el Palau de les Arts sí levantó su propia orquesta, cuyo primer titular fue Lorin Maazel, y asumió el Coro de la Generalitat como formación propia; después de 2006 el IVM, aunque lo pagó, ya no controló su calendario artístico salvo en los huecos que dejaba la temporada lírica.

La gestión musical, y como consecuencia la ley, sufrió otras modificaciones en fecha mucho más reciente. Por la primera de ellas, en 2011, las competencias sobre las bandas de música pasaron a la Consejería de Gobernación, en un movimiento que implicó también otras responsabilidades en áreas sensibles de lo que podríamos llamar *identidad valenciana*. La gestión técnica, sin embargo, continuó verificándose desde el IVM.

Más profunda fue la reforma de 2012, motivada por la nueva crisis económica, mucho peor que la de los noventa, que dio un giro radical a la política de empresas culturales y fundaciones del sector público. Un decreto ley de octubre de ese año⁴ determinó entre otras muchas medidas la supresión del IVM y su transformación en una subdirección dentro de un nuevo instituto llamado CulturArts, que reagrupó cine, teatro y música, al estilo del viejo Ivaecm, añadiendo al conglomerado el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (Ivacor) y el programa provincial Castellón Cultural, lo que ha hecho de CulturArts un ente muy heterogéneo, con ramificaciones en prácticamente todas las áreas culturales a excepción del sector del libro y bibliotecas. Las presiones de los responsables del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y del Palau de les Arts evitaron su integración en el complejo, prevista en un principio. Junto a la pérdida de autonomía y de presupuesto, la concentración acarreó también una sensible reducción de la plantilla.

En 2013, finalmente, las subvenciones concedidas por los antiguos institutos pasaron a depender de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, aunque en septiembre de 2014⁵ se ha decretado su traslado a CulturArts en 2015, igual que la gestión de las sociedades musicales, completando así un fugaz viaje de ida y vuelta que evidencia un escenario de crisis evidente de modelos de gestión.

3. LA LEY DE LA MÚSICA Y EL PATRIMONIO MUSICAL

La ley 2/98, Valenciana de la Música, ha quedado muy afectada por estas modificaciones de los últimos años, pero sigue en parte vigente. Afirmar en su preámbulo: “El objeto de la presente ley es el fomento, protección, coordinación, planificación, difusión y promoción de la música en la Comunidad Valenciana y

4 DOGV nº 6.886, 22-10-2012, pp. 29.257-29.284 <http://www.docv.gva.es/datos/2012/10/22/pdf/2012_9689.pdf> (14 de septiembre de 2014).

5 DOGV nº 7.355, 8-9-2014, pp. 21.714-21.719 <http://www.docv.gva.es/datos/2014/09/08/pdf/2014_8137.pdf> (14 de septiembre de 2014).

la creación de los medios y condiciones necesarias para que la sociedad valenciana desarrolle su cultura musical en sus diferentes facetas.”⁶ Está claramente dividida en dos partes: la primera aborda la gestión de la política musical y la creación del IVM como su principal vehículo; la segunda se ocupa de las enseñanzas musicales y de danza no regladas, de la financiación de estas enseñanzas, del patrimonio musical —en una definición orientada asimismo hacia el mundo bandístico, como veremos más adelante— y del fomento de la cultura musical, auténtico catálogo de voluntades que da satisfacción teórica a todos los sectores, especialmente a las asociaciones sin ánimo de lucro. Es llamativo que aspectos como la música tradicional autóctona o la atención a los profesionales de la música se despachan en unas pocas líneas, a diferencia de lo que ocurre en legislaciones similares, como veremos.

En España no hay otras leyes autonómicas ni estatales de la música, aunque el Inaem, en 2008, tras la creación del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y la Música, se planteó redactarla, pero la iniciativa quedó aparcada conforme se acercaba el final de la legislatura. Ello no impidió que en 2009, ya en plena crisis económica, se presentara un manifiesto elaborado por diversas asociaciones que representaban a artistas y a empresarios a favor de una ley para regular las músicas populares y la música en vivo y crear un código de buenas prácticas para el sector⁷.

En Latinoamérica también están conociendo cierto auge las leyes de la música, en parte por los éxitos alcanzados en Venezuela por el Sistema Nacional de Orquestas para Jóvenes, puesto en marcha por José Antonio Abreu en 1975, sin duda también por el empuje de las políticas nacionalistas. En aquel país, y en varios más, hay normas específicas para apoyar y regular mediante porcentajes la presencia de músicas propias en los medios de comunicación. La ley sobre Fomento de la Música Chilena, de 2004, se orienta sobre todo a la protección de los derechos de autor, la música nacional y sus intérpretes, con mención específica a la promoción de las orquestas infantiles y juveniles. También de 2004 es la bautizada como «Ley de Nuestra Música Puertorriqueña», con la que Puerto Rico trata de preservar su identidad musical. La Ley Nacional de la Música argentina, que data de 2013, creó un instituto para impulsar las políticas musicales y se mueve en la misma órbita, al regular la difusión y protección de la producción musical propia de aquel país. Justo en estos momentos (agosto de 2014) están en debate y tramitación una ley colombiana y otra dominicana, siempre en idéntica línea nacionalista y proteccionista, que en el caso de la república Dominicana contempla la creación de un instituto estatal como herramienta para fomentar la profesionalización e impulsar las enseñanzas musicales. México no dispone de una ley específica para la música, pero fue el primer país latinoamericano en poner en marcha (2004) una fonoteca nacional.

Salvo por lo que se refiere al IVM, al que encomienda tareas bastante específicas, la Ley Valenciana de la Música es un catálogo de intenciones, más descriptiva que prescriptiva y muy constreñida por otras leyes

6 *DOGV* nº 3.242, 14-5-1998, pp. 6.747-6.759 < http://www.docv.gva.es/datos/1998/05/14/pdf/1998_3879.pdf > (7 de septiembre de 2014).

7 Véase <<http://www.porunaleydelamusica.org/>> (7 de septiembre de 2014).

de rango superior que afectan a la educación y al patrimonio. Ya en 2002, los sociólogos Rausell y Carrasco escribían que

Desde el punto de vista normativo las nuevas leyes que regulan el funcionamiento de los sectores culturales [...] no necesariamente tienen impacto transformador si no se les dota de los textos reglamentarios correspondientes y de las asignaciones presupuestarias suficientes, como ha sido evidente en el caso de la Ley de la Música cuyo impacto hasta el momento ha sido “externalizar” a través de un organismo autónomo (Instituto Valenciano de la Música) la anterior política desarrollada desde el servicio de Música de la Conselleria de Cultura.⁸

Aunque parte de lo sucedido desde entonces haría seguramente reafirmarse hoy en la primera de sus afirmaciones a estos dos analistas, nosotros sostenemos que respecto a los modelos anteriores, incluido el Ivaecm, el Instituto Valenciano de la Música no se limitó a externalizar: aportó una nueva política coordinada de la que solamente quedaba excluida la lírica, una gestión mucho más intensa en diversas áreas, como el fomento de la investigación o la creación, y un salto cualitativo por lo que respecta al patrimonio documental. Al respecto la ley dictaba al IVM “constituir un fondo de documentación musical, conservar y difundir el Patrimonio Musical Valenciano, y colaborar con la Biblioteca Valenciana para la recopilación de publicaciones musicales, partituras y grabaciones de evidente interés artístico” (art. 4, 2c) y “realizar el inventario y catalogación del patrimonio musical valenciano y mantenerlo actualizado” (art. 4, 2i)⁹. Lo demandado por el artículo 4, 2c se cumplió regularmente, pese a lo incómodo que resultaba en ciertos aspectos la subordinación a la Biblioteca Valenciana, para la que de facto el IVM actuó como asesoría técnica y proveedor de servicios especializados. Ello condujo en todo caso a la recuperación y catalogación paulatina de diversos fondos y archivos personales que complementaron el de López-Chavarri, el último en entrar en la Biblioteca Valenciana ha sido el de Manuel Palau, ya en 2013.

En cuanto al mandato del artículo 4, 2i, la ley incluía su propia definición de patrimonio musical valenciano en el título IV, “Del patrimonio musical valenciano y su registro”; según el artículo 35,

1. Integran el patrimonio musical valenciano los bienes, actividades y entidades de carácter musical especialmente representativos de la historia y la cultura de la Comunidad Valenciana.
2. El patrimonio musical valenciano será inventariado o catalogado y constituirá el Archivo Musical Valenciano. Este Archivo incorporará tanto formatos tradicionales como nuevos soportes físicos y estará dotado de los medios oportunos de conservación y reproducción. [...]

8 Rausell Köster, P. y Carrasco Arroyo, S. (2002): “Cultura y producción simbólica en la Comunidad Valenciana. Un análisis sectorial e implicaciones territoriales”, *Arxius de Sociologia*, 7, 249-273.

9 DOGV nº 3.242, 14-5-1998, p. 6.748 < http://www.docv.gva.es/datos/1998/05/14/pdf/1998_3879.pdf> (7 de septiembre de 2014).

Artículo 39. Registro del Patrimonio Musical Valenciano

Los bienes, actividades y entidades constitutivos del patrimonio musical valenciano serán inscritos en un registro específico, dependiente de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, cuya organización, funcionamiento y régimen de acceso al mismo se determinarán por vía reglamentaria.

La definición de patrimonio musical es algo tosca, pero no deja de ser interesante al menos la conciencia de que existe un ingente patrimonio específico en esta área. El resto de artículos de este título determinan la necesidad de proteger, conservar y tutelar los bienes del patrimonio musical valenciano, con la colaboración de las diferentes administraciones, o denunciar su deterioro. Véase que se produce una cierta incoherencia al atribuir al IVM el inventario del patrimonio y su registro, en cambio a la Consejería. En todo caso, no se ha avanzado nada en este terreno por demandar un gran esfuerzo presupuestario y de personal y exceder el ámbito competencial del IVM.

Las iniciativas patrimoniales del IVM hubieron de inspirarse pues más en el espíritu que en la letra de la ley, falta de desarrollo reglamentario y dotación. En su relación con el patrimonio musical, el IVM se ha caracterizado por llevar a cabo actividades en prácticamente todo el espectro, incluido el patrimonio inmaterial, a excepción quizá del patrimonio organológico e iconográfico, con los que hemos tenido poco contacto. Pero nuestro principal ámbito ha sido el patrimonio documental. En la propia sede del IVM se constituyó, por primera vez en nuestra comunidad, una biblioteca pública especializada en música, y por primera vez se pusieron en marcha acciones específicas para la recuperación, preservación y difusión del patrimonio musical documental, que se perfeccionaron mediante la colaboración sobre todo con la Asociación Española de Documentación Musical y algunos de sus miembros, particularmente el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

La iglesia valenciana ha sido receptora y conservadora de legados personales, aunque casi siempre de músicos vinculados a ella; también las bandas han sido destinatarias de donaciones de músicos locales sobre las que apenas se tienen todavía noticias sistemáticas, y que las propias bandas no siempre han tenido recursos para mantener. Por lo general, sin embargo, hasta ahora los patrimonios personales de profesionales de la música civil acababan, en el mejor de los casos, en instituciones ajenas a la Comunidad Valenciana, si no se desmembraban para ser vendidos o se perdían en los vertederos, como ya denunciaba Pedrell en su época.

El Instituto de la Música ha tratado de poner fin con sus menguados recursos a estas sangrías patrimoniales. Se han atraído donaciones y depósitos, se han recuperado, interpretado en vivo, grabado y editado numerosas obras y se ha contribuido a conservar y restaurar fondos valiosos, constituidos no solo por monografías o música notada de varios siglos de antigüedad sino también por registros sonoros en soportes frágiles. En este capítulo destaca una abundante colección de grabaciones inéditas de música tradicional de la Comunidad Valenciana y una colección de grabaciones profesionales de la delegación de Radio Nacional de España en Valencia. El IVM también ha acometido iniciativas de catalogación intensiva, como los de los legados a la Biblioteca Valenciana y la del fondo de música del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, actualmente en curso. Por otra parte se han generado nuevos documentos mediante un programa de memoria oral consistente en entrevistas a protagonistas veteranos de la escena musical valenciana.

Una de nuestras últimas iniciativas, que no quiero dejar de mencionar, ha sido la reunión de un fondo documental sobre jazz en España, constituido por legados de importantes aficionados, críticos y coleccionistas, que aspira a ser el embrión de un centro de documentación sobre este género musical de alcance estatal, un proyecto en el cual está colaborando la Fundación SGAE a través de su delegación en Valencia.

En cuanto a las sociedades musicales, muchas de antigüedad más que centenaria, titulares de fondos tan valiosos como heterogéneos —desde instrumentos hasta partituras, fotografías o diplomas—, ante la imposibilidad material de actuar con medidas de protección directa en el patrimonio de todas ellas se ha optado por una política de concienciación y dotación de herramientas básicas mediante la organización de cursos con un contenido eminentemente práctico.

Pero a lo largo de todos estos años la FSMCV ha llevado en paralelo su propia batalla por ver reconocido su valor patrimonial. Su intención era lograr una declaración conjunta de las agrupaciones como Bien de Interés Cultural (BIC), de acuerdo con una de las categorías previstas por las leyes de Patrimonio Cultural tanto estatal como autonómica, para poder beneficiarse de los derechos a subvenciones y beneficios fiscales contemplados para esta figura patrimonial. Sin embargo, hasta el momento solamente han conseguido que en julio de 2011 se reconociera a “la tradición musical popular valenciana materializada por las sociedades musicales de la Comunitat Valenciana” como Bien Inmaterial de Relevancia Local, una categoría que da derecho a las sociedades federadas —previo paso por una comisión— a ser inscritas en el Inventario del Patrimonio y poco más, y aplaza el reconocimiento como BIC al estudio de expedientes individualizados, lo que frustra de algún modo las aspiraciones colectivas.

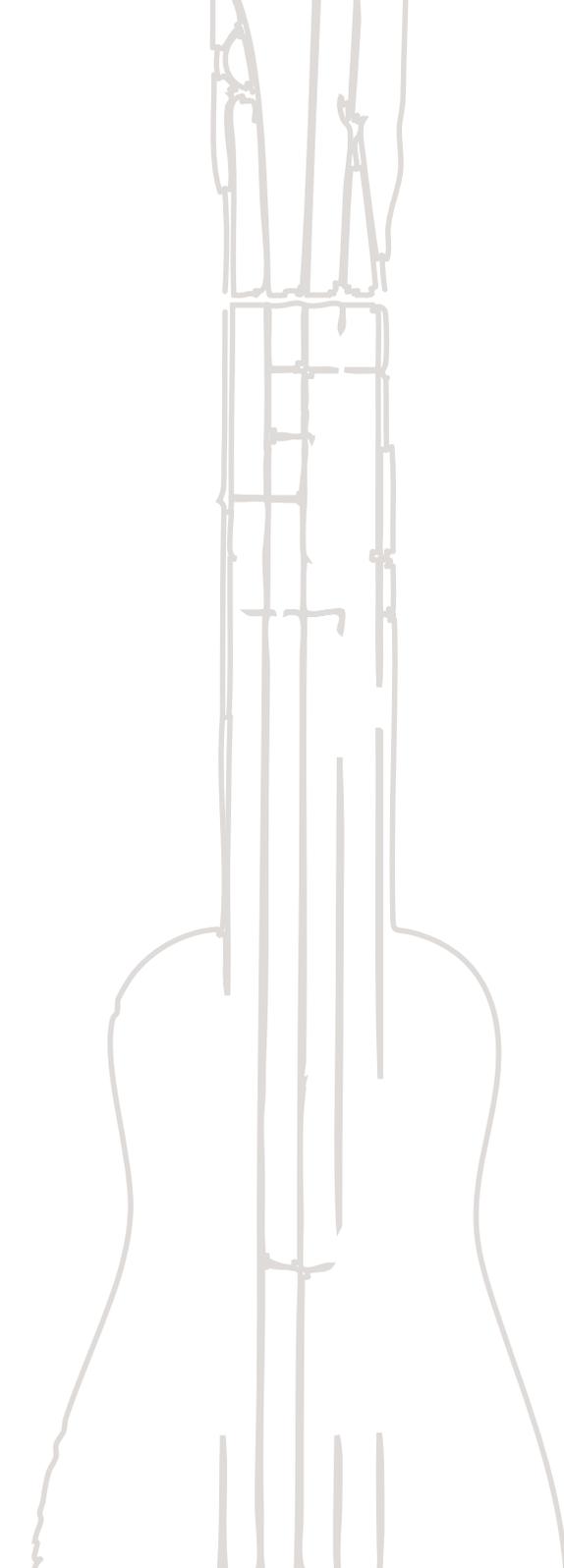
4. FINAL: EL REGLAMENTO DE CULTURARTS

El antiguo Instituto Valenciano de la Música es ahora, como dije antes, una subdirección de CulturArts. Ha perdido autonomía, presupuesto y personal, pero en cuanto a competencias mantiene prácticamente las mismas, e incluso las aumenta, según se deduce de los fines y funciones del nuevo ente descritos por el reglamento de que se dotó CulturArts¹⁰. Entre otras cosas se ve claramente que este organismo ha sido creado y reglamentado con una mayor conciencia patrimonial, sin duda por la inclusión del antiguo Instituto Valenciano de Conservación y Restauración. Habla de una “especial dedicación a la recuperación conservación, restauración, catalogación y difusión del patrimonio artístico” de las artes escénicas, musicales, plásticas, audiovisuales y de la cinematografía (art. 2.1), con descripciones bastante prolijas, y añade un componente educativo al incluir entre sus funciones “la formación de técnicos y personal especializado en adquisición, recuperación, conservación, restauración, documentación, exhibición, fomento, promoción y difusión de los bienes integrantes del patrimonio” (art. 2.2, f). Por otra parte dedica un apartado específico a

10 DOGV nº 6.937, 7-1-2013, pp. 242-252 <http://www.docv.gva.es/datos/2013/01/07/pdf/2013_100.pdf>, modificado en septiembre de 2014; véase nota 4 (16 de septiembre de 2014).

la documentación atribuyendo a CulturArts “la gestión de los archivos, colecciones y fondos documentales correspondientes a las funciones que le están atribuidas” o “la localización y adquisición (mediante compra, depósito u otras fórmulas adecuadas) de fondos del patrimonio cultural, con especial interés en la protección de la cultura valenciana.” (art. 2.2, i).

En todo caso, el reglamento llega cuando en la configuración definitiva de CulturArts faltan elementos tan decisivos como la relación de puestos de trabajo, que redondeará su estructura interna, y cuando la crisis económica todavía se deja sentir con particular crudeza en la financiación de las empresas públicas, de modo que la verificación de todas estas potencialidades queda en el aire.



RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

El patrimonio musical hispano. Un legado que espera

Emilio Casares Rodicio

Catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El patrimonio musical español ha necesitado y necesita de intensas acciones que cambien su precaria situación histórica. Se ha tardado demasiado en tener conciencia de esta situación y ello ha generado un retraso endémico en darlo a conocer. Con esta función fue creado el ICCMU, que durante 24 años ha tratado de actuar en dos líneas: editar las obras que se consideraban dignas de recuperación, y tratar de que estas obras fuesen interpretadas y grabadas. Este metódico trabajo ha cambiado la situación de nuestro patrimonio. Se explica el camino recorrido y los criterios con los que se ha realizado, y se indican algunas de las acciones por hacer.

Palabras clave: Patrimonio musical - Teatro lírico - Música sinfónica - Ediciones musicales - Difusión musical - Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

En el año 1972 comenzábamos nuestra vida académica una serie de jóvenes, en las universidades de Barcelona, Oviedo, Santiago y Salamanca. Una exigua y vergonzante asignatura de Historia de la Música, que se había “colado” en los planes de Historia del Arte, permitió nuestra llegada a la Universidad. La música había abandonado el claustro universitario en 1842, cuando desapareció la última cátedra de *Música theoretica y práctica* de la Universidad de Salamanca.

Este abandono había colocado a la música en una situación difícil, rodeada de la indiferencia más absoluta, desde el momento en que la Universidad ha establecido siempre el peso de las ciencias humanas. Expulsada de los centros universitarios, fue imposible que la música viajase por los derroteros de cualquier otro arte.

Cabría preguntarse qué sucede en Europa. Desde que Platón definió la *mousike*, como la más eficaz de las artes para educar al hombre, capaz de provocar con la mimesis una participación no sólo intelectual, sino emocional del público, y desde que la pedagogía helenística la situó en el privilegiado mundo de las siete

artes liberales superiores, la música se convirtió en prestigiosa ciencia como parte del *Quadrivium*, cultivada en las grandes universidades europeas.

En España se perdió esta tradición y el resultado no se hizo esperar. Produjo la postración del oficio de músico. Nacieron unos creadores –como se lamentaban Barbieri y Pedrell– al margen de la cultura, y en consecuencia la sociedad les respondió con la falta de consideración, precisamente en un siglo, el XIX, en que el oficio del músico ascendía en Europa a las máximas cotas de presencia social.

En ninguna de las variadas reformas universitarias que tienen lugar durante el siglo XIX está presente la música. Ello produce el nacimiento de ese tipo de intelectual, científico o político español, que no sólo vive al margen de la música, sino que alardea de su “amusicalidad”, mientras que Europa bulle en una fiebre musical, que uno contempla con nostalgia, simbolizada en el respeto que le manifiestan personalidades como Goethe, Novalis, Schopenhauer, Nietzsche, Delacroix o Baudelaire. El universitario español de mi generación, se encontró en el camino de su formación con Santo Tomás de Aquino, Calderón, Goya, o Kant, pero nunca con Victoria, Mozart, Wagner, o Barbieri.

Este breve lamento ha de terminar con la vuelta al 1972, y la reincorporación de la Música a la Universidad. Fuimos conscientes desde el primer momento que teníamos una importante meta por delante, y nos marcamos una estrategia con tres líneas: dignificar aquella esquelética presencia de la música en nuestras facultades; comenzar una decidida línea de investigación que permitiese conocer nuestra historia –llevábamos más de 100 años de retraso con respecto a las artes vecinas–; e, iniciar una acción de rescate y recuperación de nuestro patrimonio musical: revivirlo y hacerlo presente. Decenas de miles de partituras dormían la ignominia del olvido y había que resucitarlas; estábamos convencidos de que la musicología debía de ir dirigida ante todo a hacer presente esta música.

El escritor Vicente Molina Foix dedicó al estreno en el Real de la ópera *Margarita la Tornera* de Chapí, estas palabras: “La música de *Margarita la Tornera* es una maravilla orquestal, y tiene escenas de bellísima escritura vocal; el libreto está a la altura (por supuesto baja) de muchas obras maestras de Verdi. De un gran teatro público yo espero el paso adelante, pero agradezco la mirada hacia atrás, sobre todo si el pasado está tan maltratado como el nuestro y las obras son tan buenas como esta de Chapí”.

El asunto de la recuperación del patrimonio, ha sido y seguirá siendo un tema de vital importancia en la cultura española. Ha de constituir un asunto basilar para nuestra ciencia y conciencia musicológica.

Quiero comenzar con unos datos para fundamentar mis reflexiones. En la monumental obra de Franz Stieger *Opernlexicon*¹, el catálogo más completo del teatro lírico que existe, se citan más de 40.000 óperas y operetas. Este catálogo fue completado para Italia por Aldo Castelli con su *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*², en la que nos da la cifra de 9.208 óperas estrenadas en esa nación. No conozco las cifras de la ópera alemana o rusa, por citar a dos naciones destacadas en la historia lírica, pero son muy inferiores a cualquiera de estas dos anteriores.

1 (1975) Tutzing: H. Schneider.

2 (1969) Firenze: Leo S. Olschki.

¿Cuales son los números que manejamos en España cuando hablamos de nuestro teatro lírico? La cifra se aproxima a las 9.000 zarzuelas, a las que habría que añadir unas 900 óperas y completarla con otras creaciones líricas como las tonadillas –no menos de 3000–. No se puede numerar, porque es imposible, el legado de la música religiosa –decenas de miles–, del mundo del piano, la guitarra, o el inmenso de la canción hispana.

Hablamos, por ello, de un gigantesco número de obras, que definen a España como un gran país musical. Como lírico, quizás el más potente de Europa en producción y quizás en consumo –si tenemos en cuenta que esta lírica se consumía en toda América–, no, por desgracia, en calidad.

Las preguntas que estos fríos dígitos nos provocan son varias: ¿a qué se debe el poco aprecio que se ha tenido en España a un legado tan rico, o su nula presencia, hasta hace pocos años, en la investigación musicológica nacional e internacional? Y, pasando a otros ámbitos, ¿cuál es el motivo de la ignorancia que los responsables de nuestra vida musical: directores de orquesta, directores de teatros y festivales, profesores, han tenido ante este legado. Y una última pregunta, ¿por qué el Estado, como impulsor de la cultura, ha descuidado de esta manera un legado tan rico y valioso?

A estas cuestiones podríamos añadir otra, también vital, ¿realmente todo ese inmenso legado aludido está falto de interés? ¿Es injusto reivindicar para las mejores obras un lugar en el repertorio de tradición europea? Quizás ante esta situación de nuestro patrimonio musical, lo primero sería preguntarnos cuales serían las claves para cambiar la situación.

Yo consideraría la primera, justamente, el estudio sistemático de este repertorio desde una moderna aproximación histórica, que ha de ir más allá de trasnochadas técnicas historiográficas, sólo dedicadas a la descripción positivista de los hechos históricos.

La segunda ha de ser, necesariamente, el estudio de las fuentes que nos lleven a conocer la valía de este repertorio, contemplado desde variables como: su aportación a nuestra historia musical, es decir, su valor musical; su adecuación o no a las corrientes predominantes europeas; sus peculiaridades idiomáticas hispanas que las hacen únicas, o, incluso, hechos externos como fue su recepción; si merecieron ediciones, lo que indicaría su asunción por el mercado, su éxito. Si la ópera *Odio ed amore* de Obiols, se estrenó en la Scala de Milán, resistió 17 funciones en 1837, y está editada por Ricordi, probablemente sea por su valía.

Este análisis debe de llevar a la tercera clave, que es algo complejo y difícil: establecer una valoración de la obra. Es decir, si acredita o no su recuperación para formar parte de un repertorio español, que es necesario crear. De otra manera, es evidente que no toda obra, por existir y ser nuestra, ha de ser recuperada.

La última, sería proceder, en el caso de su valía, al proceso de edición. El imperio ejercido por la ópera italiana desde comienzos del siglo XIX es inconcebible sin la casas Ricordi y Francesco Lucca.

El director de este simposio me ha pedido que hable de mi experiencia durante estos veintidós últimos años en que he dirigido el ICCMU, un centro dedicado a la recuperación del patrimonio; pero también de lo que a mi entender es el camino que falta por recorrer; de ahí el subtítulo “Un legado que espera”.

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) es un centro de investigación y promoción de la música española, adscrito a la Universidad Complutense de Madrid. Fue creado en 1989 mediante un convenio entre dicha Universidad, el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio

de Educación, Cultura y Deporte, la Dirección General de Universidades e Investigación de la Comunidad Autónoma de Madrid, y la Sociedad General de Autores y Editores.

Justamente el ICCMU se creó con una función prioritaria, según consta en el Convenio fundacional: “la investigación científica”, “la recuperación y conservación del patrimonio musical”, a través de la “edición de las obras de músicos destacados de nuestra cultura”, así como la recuperación de la “histórica copistería de la SGAE”, preparando “partituras para su edición”.

Las entidades promotoras estimaban que la recuperación del patrimonio era una necesidad prioritaria, y el ICCMU, un fruto más del interés por crear las nuevas infraestructuras culturales de la democracia: auditorios, orquestas, catalogación y recuperación de archivos, etc., y el único modo de poner en valor un patrimonio olvidado y “masacrado” por la historia y por la Europa que nos rodea. La edición se convertía así en la columna vertebral del ICCMU y serviría, además, para poder construir una auténtica historia de la música hispana y demostrar que hemos generado uno de los estratos más ricos de la historia de la música universal.

En el caso de la SGAE, como depositaria de uno de los más grandes fondos de música civil que existen en nuestro país, el tema de la edición, apareció también como prioritario. No en vano esa institución nace como “editora”. Los estatutos de 1899 y de 1932 comienzan refiriéndose a esta función y en su artículo 1º señalan como fin primero: “la reproducción, alquiler y venta de materiales de orquesta y piano necesarios para la representación y ejecución de las obras”. En el 2º: “la administración de ediciones musicales y literario musicales”.

En la musicología internacional se ha reconocido y se considera el proyecto del ICCMU como una de las iniciativas más trascendentales producidas en los últimos 50 años. Mas de mil obras han sido publicadas en su colección MÚSICA HISPANA, y, lo que es más importante, han permitido que teatros y orquestas españolas e internacionales hayan podido incorporar a su repertorio un gran número de obras desconocidas hasta hoy. Más del 80% de las obras editadas por el ICCMU han sido interpretadas en Argentina, Alemania, México, Estados Unidos, Australia, Italia, Francia, Japón, Suiza, Irlanda, Holanda, Suecia, Perú, Chile, Rusia, Noruega, Suecia, Polonia, y, por supuesto, España. Conseguir esto, ha sido un trabajo de especial dificultad, y desde luego, la mejor manera de “hacer” patrimonio.

¿Cuáles son los criterios con los que se ha llevado a cabo esta recuperación patrimonial? En primer lugar ha habido un punto de partida estrictamente cultural y científico, pero también práctico y rentable socialmente. Cultural porque lo prioritario ha sido nuestra historia y sus valores musicales. Pero práctico, porque se miró la finalidad ante todo; es decir, no se recuperó ninguna obra que no se considerase de valor contrastado y, por ello, se buscó siempre que cada obra pudiese ser interpretada por su interés artístico, lo que ha sucedido con la mayoría de ellas. Se cuidó igualmente lo que podríamos denominar la rentabilidad aunque este palabra pueda escandalizar. Es decir, se procuró que la propia “recuperación” permitiese sufragar el coste del proyecto; lo que por cierto se consiguió en gran parte.

El segundo criterio para llevar a cabo el proyecto, fue fijar las líneas de acción. No incidir en los períodos históricos más estudiados y editados: músicas del medievo, del renacimiento, religiosa, etc, salvo casos muy concretos. Trabajar fundamentalmente en el entorno de la música civil: música lírica, –estrato fundamental

en nuestra cultura y totalmente abandonada—, música instrumental sinfónica y de cámara, y, finalmente, a través de antologías, en los grandes géneros hispanos como son la canción, la guitarra, el piano, etc.

El proyecto se llevó a cabo, con la colección Música Hispana y sus tres series: 'Música Lírica', 'Música instrumental' y 'Antologías':

Serie A: 'Música Lírica: Zarzuela y Ópera': Con 100 volúmenes en edición para orquesta de nuestras más significativas óperas y zarzuelas.

Serie A: 'Música Lírica: Canto y piano': 28 volúmenes de obras inexistentes, o que era necesario revisar.

Serie B: 'Música Instrumental': 50 volúmenes con 268 obras sinfónicas, no editadas previamente.

Serie C: 'Antologías': 14 volúmenes en los que se han recopilado 616 obras representativas de la música de piano, guitarra, cámara, o canción lírica.

Esta acción ha sido premiada con el cuarto lugar del ranking realizado por el CSIC de editoriales de más calidad en la rama de Humanidades.

Es difícil resumir el contenido de cada colección. La serie dedicada a la lírica es la más activa. Se trata con ella de revalorizar el estrato probablemente más interesante y de más valor de nuestra historia musical. Los criterios han sido claros. Primero editar lo que podríamos denominar "clásicos" de nuestra lírica. No existía una edición orquestal de *La verbena de la Paloma* o de *El barberillo de Lavapiés*.

Sólo cuatro obras líricas de nuestra historia merecieron el premio de la edición y, lo que es sintomático, todas, menos una, en el extranjero: *Le revenant* y *Le Diable a Seville* de Gomis, por el editor francés E. Troupenas, y *La mort du Tasse* de Manuel García, por F. Marquerie freres. La editada en España fue *Ildegonda* de Arrieta apadrinada por Isabel II. El segundo criterio fue recuperar obras olvidadas o desconocidas, consideradas de valor; y aquí merece especial recuerdo el esfuerzo realizado en el campo de la ópera. No parece excesivo señalar que la ópera hispana ha comenzado a existir, o al menos a hacerse real, a partir de las ediciones del ICCMU. Se han recuperado 38 óperas, en su mayoría desconocidas y, lo que es más importante, se han interpretado en sus mayoría. Muchas de ellas grabadas por prestigiosas casas discográficas en primeras grabaciones mundiales.

El Teatro Real de Madrid, Liceo de Barcelona, Maestranza de Sevilla, Palacio de las Artes de Valencia, Scala de Milán, Volskopper de Viena, Ópera de Ginebra o de Lausanne, Ópera Nacional de Burdeos, Stadttheater de Giessen, numerosos festivales como el de Granada, Wexford de Irlanda, Edimburgo, Quincena Donostiarra, entre otros, han interpretado por primera vez estas óperas recuperadas por el ICCMU.

En el campo de la música instrumental, la acción ha sido similar. Nuestra música sinfónica histórica, estaba en el mismo limbo de tanta música hispana y, en este caso, sólo la *Sinfonía nº 3* de Marqués había merecido en su época la edición de Antonio Romero. Los criterios aquí han sido simples: tratar de editar lo que podríamos denominar "clásicos" del repertorio sinfónico, fundamentalmente del siglo XIX, con un resultado que consideramos óptimo. La mayor parte de este repertorio, históricamente reducido, desde luego, se encuentra editado y se ha estrenado. Las obras de Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, Pedro Miguel Marqués, Ramón Garay, Ruperto Chapí, Carlos Ordóñez, Fernández Arbós, Juan Crisóstomo Arriaga, Manuel Manrique de Lara, Pablo Sarasate, Valentín M^a de Zubiaurre, etc., son hoy una realidad.

La colección 'Antologías', ha tenido otra función. Se trataba de introducirse en ese mar de la música para instrumentos solistas, y con criterios de excelencia, buscar lo mejor de este repertorio, o, en otros casos, hacer un intento de antología de autores como García, o de géneros como la canción andaluza.

Ese lugar privilegiado que ha sido para mí dirigir un centro de investigación, el ICCMU, que se dedica a la recuperación del patrimonio, me permite intentar responder al subtítulo de esta ponencia: "un legado que espera", que es como plantearse qué queda por hacer.

Sería un error creer que el camino andado ha sido suficiente. Existen más de cien títulos de zarzuela que, desde nuestra perspectiva, ameritan su recuperación, sobre todo, del periodo de las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XIX, pero también, del último tramo de la restauración de la zarzuela grande de los ochenta y noventa. Quedan igualmente numerosos títulos del género chico, centrales en la historia del género, totalmente olvidados. Finalmente siguen casi vírgenes géneros como la revista de entre guerras, y numerosos títulos compuestos durante la restauración de la zarzuela grande en el siglo XX.

Algo similar sucede con la ópera. A pesar de los esfuerzos y del terreno avanzado, el campo de acción es aquí importante. Sólo con la recuperación de algunos títulos significativos, aún olvidados, será posible la comprensión de nuestra vida operística.

Cronológicamente, y a pesar del esfuerzo realizado con la obra de Martín y Soler, hoy reintegrado al repertorio internacional, aún queda un título de relieve de su periodo italiano por recuperar: *In amor si vuol destrezza*. Sucede lo mismo con ese autor fundamental del romanticismo, Ramón Carnicer; quedan al menos dos obras fundamentales suyas: la que quizás sea su obra más destacada, *Elena e Malvina* de 1829, y una segunda que marca su cambio estético *Ismaïlia o Morte ed amore*, de 1838. De esa fundamental década que fue la de los treinta, existen otras dos obras básicas, *Ipermestra* de Saldoni, recientemente encontrada, que formó parte del repertorio operístico por unos años, dado su éxito y, *Odio ed amore* de Mariano Obiols, estrenada en La Scala de Milán en 1837, también con gran éxito. Sólo tres años después estrenaba en el San Carlo de Nápoles *Igina d'Asti* el desconocido Tomás Genovés, modelo de melodrama romántico.

Perdidas las óperas de Eslava y recuperadas todas las de Arrieta, el siguiente eslabón, lo conforman dos autores también olvidados, Antonio Reparaz, cuyo *Gonzalo di Cordoba* de 1857, inicia la influencia de Verdi en España, cosechando un gran éxito en su estreno en Oporto. Sucede lo mismo con la magnífica *Giovanna di Castiglia*, 1848, del malagueño Antonio José Cappa, compuesta en Nápoles, y primera ópera española estrenada en el Liceo de Barcelona.

La ópera como género entra en crisis con la llegada de la zarzuela en 1850. En ese cisma entre operófilos y zarzuelistas, triunfaron éstos, y la ópera se retiró por unos años. Pero el retorno fue magnífico y siguió varias corrientes: el drama histórico, verismo, nacionalismo, wagnerismo y sus mezclas.

Los títulos de interés, que merecen recuperación son mucho más abundantes que en el periodo anterior, aunque seamos selectivos. El primer título que espera su retorno es *Don Fernando el emplazado* (1874) de Valentín de Zubiaurre, modelo de *Grand opéra*, que tuvo una fuerza especial en España. En esa línea se sitúan la mayoría de las últimas óperas de ese gran compositor que es Tomás Bretón, su *Raquel* (1900), *Farinelli* (1902), o *Tabaré* (1913). También se sitúa en este nivel Chapí con su *Circe* (1902) y ese compositor borrado de nuestra historia, Emilio Serrano, cuya *Giovanna la Pazza*, espera su resurrección. La sin duda mejor obra

de Pedrell, tan admirada por Falla, *La Celestina* (1902), descansa olvidada en los archivos. Habría que añadir otras obras de compositores destacados en el mundo de la ópera como Jaime Pahissa, cuya *Marinella*, también ha sido condenada al olvido, las de Salvador Giner, o las de Conrado del Campo.

Dentro de este legado que “aún espera”, ocupa un lugar destacado la denominada música de cámara. El ICCMU ha tratado de llenar algunos vacíos, pero aquí la necesidad de acción es mayor, y se extiende desde el siglo XVIII, comenzando por los maestros italianos transterrados a España. Pero no son sólo ellos, la música de cámara comienza a asumir importancia a partir de la década de los ochenta del siglo XIX, y se extiende a lo largo de los primeras décadas del XX.

Distinto es el caso de la música sinfónica, más atendida en nuestras colecciones. No obstante, resta la edición de la obra sinfónica de Carnicer y también de Manuel García, y queda mucho por hacer en lo que concierne al repertorio de los años que van desde el 1900 a la Guerra Civil de 1936.

Es largo por ello el camino a recorrer y el patrimonio necesita una estrategia de recuperación que es necesario plantear. Creemos que desde el Estado y las Autonomías, se debe de plantear una política de ediciones, más activa y selecta, pero también un compromiso y defensa de este patrimonio por parte de la clase intelectual, con una decidida ayuda de la crítica y los medios de comunicación, capaces de discernir una mala ejecución, de una mala obra. Una crítica que se ocupe de este legado, y no sólo de las puestas en escena de los “*otellos*” y “*traviatas*”. Es preciso acabar con ese mundo hostil y con la indiferencia que ha rodeado a nuestra música, realidades que, hay que añadir, han cambiado algo en los últimos tiempos.

Vivificar el repertorio histórico es el gran desafío que tenemos hoy en España. Yo creo que sólo se puede plantear una actividad lírica, sinfónica o de cámara, mientras sea sufragada con presupuestos públicos, si se contempla como un acto cultural, y la recuperación del patrimonio propio es, debe de ser, una acción prioritaria de la cultura. Una programación manida y repetida convierte por ejemplo a la ópera en un producto de consumo, quizás tan necesario como el fútbol o los toros, pero no imputable a las arcas públicas.

Yo creo que España no puede seguir siendo una mera importadora de música extranjera. Ni nosotros, ni una Europa del mercado común –esperemos que también de la cultura común–, podemos ignorar un legado musical, que a la postre forma parte de la nueva Europa que queremos construir.

¿Desde qué ideología se puede defender que el Gobierno pague cerca del 50% de un bien, como la ópera, al que sólo pueden asistir una parte mínima de la sociedad, justamente la que no necesitaría estas ayudas para consumir el producto? ¿Es una actividad cultural repetir un mismo repertorio, limitarse a ser un mero contenedor de productos exquisitos, para un grupo exquisito?

Una de las realidades que hacen defendible, que “purifica” un gasto del Estado en este arte, es justamente el compromiso con lo propio, sin duda acompañado de los clásicos del repertorio, que evidentemente deben de existir, porque están en el Olimpo. No estamos cuestionando a Verdi o Mozart; simplemente queremos verlos acompañados de Carnicer, Saldoni, Cuyás, Zubiaurre, Obiols, Eslava, Serrano, Chapí, Bretón, Pedrell, Granados, Cappa, Reparaz, Martín y Soler, Lidón, etc.

Sólo nos consta un momento de nuestra historia lírica en el que el Gobierno de la nación se tomó en serio este asunto, aunque por desgracia, la propia historia lo imposibilitó. Me refiero al intento de la II República española. En el decreto del 15 de septiembre de 1931, dedicado a la “Organización del Teatro Nacional de

Ópera”, la República intentó cambiar la situación histórica de nuestra lírica fijando unas metas que siguen en total vigencia. Decía el decreto: “El Teatro Nacional alternará en los programas el repertorio mundial clásico con el moderno y dedicará especial esfuerzo al patrimonio histórico propio”. La guerra civil acabó con todo.

Las estrategias para dar la vuelta a esta situación parecen claras: cumplir con esa obligación que está en todos los estatutos de los grandes teatros, de cuidar el repertorio histórico y la producción de la vanguardia propias. El director artístico de un teatro o de un festival, no puede ser el dueño del teatro, y se le deben exigir unos mínimos compromisos con nuestra historia.

No puede una sociedad del conocimiento como la actual, hipercientífica, admitir sin más que la historia ha hecho justicia con el repertorio, que el veredicto que ha dado es definitivo, cuando, obras españolas que tuvieron miles de funciones, en toda la hispanidad, aclamadas por generaciones como obras magnas, se han borrado de la historia.

Pero para mí queda otra acción fundamental, que tiene que ver con la enseñanza. Es muy difícil cambiar o mejorar un repertorio, cuando es ignorado, cuando los centros de formación viven al margen de él.

Termino haciendo mías de nuevo las palabras de Molina Foix. Todos debemos esperar una nueva cultura donde sea imprescindible “la mirada hacia atrás, sobre todo si el pasado está tan maltratado como el nuestro y las obras son tan buenas como esta de Chapí”.

La vida musical como repetición exclusiva de lo que podríamos denominar obras canónicas, es decir, el “repertorio manido”, es la muerte del acto cultural.

El problema del patrimonio musical “español” y su recuperación a través del concierto

Miguel Ángel Marín López

Universidad de La Rioja / Fundación Juan March

Resumen: La ponencia plantea varias cuestiones en torno a la recuperación y difusión del patrimonio musical en nuestro país como qué se entiende por música “española”, cuál es su presencia en las programaciones de las instituciones musicales, cómo se implican éstas en la recuperación del patrimonio y el caso específico de la programación de obras de nuestros compositores actuales.

Palabras clave: Patrimonio musical - Música española - Instituciones musicales - Programación musical.

(Resumen de la intervención)

La noción de “patrimonio musical” es una etiqueta empleada, al menos en el caso español, con cierto abuso y casi siempre con intenciones reivindicativas. Es inevitable reconocer que el desarrollo de las artes en general y de la música en particular tienen lugar en un contexto cultural particular, dentro de una tradición y una identidad concretas a la que pertenecen los receptores de la actividad artística. Por eso tiene pleno sentido que las instituciones musicales muestren una particular sensibilidad hacia el patrimonio musical español y, en ocasiones, lo tomen como bandera de su actividad concertística. Pero esto nos lleva irremediablemente a definir, entonces, qué es el “patrimonio musical español” y qué tipo de autores, repertorios y estilos tendrían cabida bajo esta etiqueta.

Tal vez conviene comenzar por recordar algunos de los rasgos del patrimonio musical en general, despojado de vinculaciones nacionalistas o geográficas. El concepto de patrimonio remite, en primer lugar, a un sentido de identidad y de pertenencia a una colectividad cultural y, por tanto, hunde sus raíces en una historia compartida de la cultura. En el caso del patrimonio musical inmaterial (por oposición al material constituido por instrumentos, documentos y objetivos diversos relacionados con la música), la cultura oc-

cidental se basa en una tradición escrita, una particularidad única en el conjunto de tradiciones musicales del mundo. Esta circunstancia dota al patrimonio musical de Occidente de dos características particulares que lo distinguen y, al mismo tiempo, son centrales para cualquier debate que se plantee en torno a este asunto. Por un lado, la pervivencia de un patrimonio musical de transmisión escrita posibilita, al menos parcialmente, su propia recuperación, en tanto que existen documentos con notación musical escritos desde el siglo XII. Por otro lado, la conservación y difusión de este patrimonio resulta posible, en su plena dimensión, a través de la ejecución musical. Solo mediante la interpretación de esta música a partir de la partitura (pese a ser ésta solo un esbozo y reflejo parcial de la obra musical, y no la propia obra en sí) la recuperación adquiere carta de naturaleza. Esta idea no contradice la afirmación de que la edición previa de la obra es un paso casi siempre imprescindible para hacer factible la recuperación del patrimonio. Pero la edición, *per se*, solo puede considerarse una condición previa, y no la propia recuperación musical.

En este contexto, el concierto como acto de ejecución musical en vivo ante un público congregado con la principal misión de escuchar música, adquiere una notoriedad particularmente intensa. El concierto, entendido como un evento ritualizado tanto social como estético, ha sido considerado desde su consolidación a finales del siglo XVIII como un elemento de identidad cultural. Compartir el espacio y la escucha confiere a los asistentes una experiencia colectiva que, de forma silenciosa, forja unos lazos invisibles de unión. La decisión de qué obras se interpretan son, en buena medida, resultado de un proceso que siempre implica un debate –expreso o tácito– a tres bandas: el programador, el intérprete y el público. En el caso español, la historia del concierto, que está aún pendiente de escribirse, demuestra que la noción de recuperación del patrimonio musical ha estado muy presente en momentos particulares. Los “conciertos históricos” de Felipe Pedrell, la actividad concertística (y editorial) de Joaquín Nin con música para tecla del siglo XVIII o los esfuerzos organizativos de José Subirá para reivindicar la tonadilla (también con ediciones) son algunos ejemplos tempranos de la utilización del concierto para la recuperación del patrimonio musical español en la transición del siglo XIX al XX. No es este un asunto, por tanto, tan reciente como en ocasiones se ha pensado.

El fortalecimiento de la vida musical española que ha tenido lugar desde la década de los 80, sin precedentes en nuestra historia, ha resultado en numerosas iniciativas centradas en la recuperación del patrimonio musical español. Desde la época medieval a la contemporánea, se han empleado distintas fórmulas para conseguir este fin, en particular la edición, la grabación y, de forma más ocasional, el concierto. A lo largo de este simposio seguro que se reunirán y analizarán la multitud de experiencias desarrolladas en nuestro país en los últimos años.

En este marco sucintamente descrito, esta intervención planteará las siguientes cuestiones a partir de mi doble condición de investigador interesado en la música en España y de programador musical en activo:

- ¿qué se entiende exactamente por música “española” cuando hablamos de la recuperación de patrimonio musical en el contexto de un concierto? ¿qué características y de qué naturaleza definen a la música “española”?
- ¿cuáles han sido las principales tendencias de programación de las instituciones musicales españolas y de qué modo confluyen con las tendencias generales de programación en el panorama internacional?

¿hasta qué punto los rasgos derivados de la programación de música española son análogos a los rasgos particulares que puedan detectarse en otros países?

- ¿hasta qué punto asumen los programadores la recuperación del patrimonio musical español como una misión? ¿y cómo afrontan el reto de programar obras que, por lo general, son desconocidas para el público general y podrían resultar disuasorias?
- ¿qué papel ocupa en el contexto de la programación la música española contemporánea? ¿qué estrategias y qué dificultades encuentran los programadores para afrontar el “problema” de la música contemporánea?

Recuperación de patrimonio musical histórico: El largo camino desde el archivo al concierto

Luis Antonio González Marín

CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF)

Director de Los Músicos de Su Alteza

Resumen: La ponencia propone una reflexión sobre algunos de los aspectos que condicionan nuestra visión del patrimonio musical histórico y la problemática que surge a la hora de llevar a la práctica su recuperación, con algunas referencias a la historia de la *interpretación históricamente informada*.

Palabras clave: Patrimonio musical histórico - Interpretación - Ejecución - Práctica musical histórica - Fuentes musicales

Es sabido que pedir a un músico que hable de *música* en abstracto es ponerlo en un compromiso. Hablar de música es a menudo la vía para toda clase de especulación con pretensiones científicas y aun metafísicas; baste ver la compleja exposición de conceptos –a veces con sustento muy elemental y comprensible, y a veces no tanto– que se halla en definiciones y teorías, como algunas de las que encontramos, por ejemplo, en la conocida *fenomenología musical* de Sergiu Celibidache¹. Seguramente sucede esto porque en el fenómeno musical convergen a un tiempo elementos viscerales y primarios con propósitos –y a veces logros– de calado estético que rozan lo inefable². Y además, la música es intangible. De ahí la especulación.

-
- 1 “Música es la cantidad de fluido horizontal que la presión vertical deja pasar, dejando claro que en la música ambas fuerzas interactúan”. Esta definición, que sacada de contexto pudiera parecer carente de sentido, se debe al maestro rumano, como queda recogido en Miranda Medina, J. (2014). *Fenomenología musical*. Punto Rojo Libros. Otra clase de especulaciones pueden encontrarse, por ejemplo, en las teorías *schenkerianas* de la armonía funcional.
 - 2 El caso es que la música tiene en ocasiones la facultad de ejercer unos poderes sobre las personas –o sobre algunas personas– que difícilmente podemos explicar, a pesar de la creciente abundancia de estudios sobre psicología de la música,

Bien está. Siempre ha existido, como demuestran muchos de los tratados de música hasta bien entrado el siglo XVIII y numerosos escritos sobre música posteriores. Pero afortunadamente hay otros elementos que son susceptibles de objetivación, de contar, medir, desentrañar y explicar. Son los restos materiales de la actividad musical, que han permitido acuñar la confortable expresión *patrimonio musical*.

Hablar de música equivale a hablar de acciones y de temporalidad, porque –permítaseme la obviedad– la música sólo existe cuando se hace –es un hecho que sucede, empieza y termina–, y lo demás –los objetos– no es música: el órgano de la Capilla Real de Palacio no es música; una partitura autógrafa de, pongamos, José de Nebra tampoco es música, aunque ambos objetos nos sirvan para hacer música. Por eso nos parece más apropiado y más sencillo hablar de *patrimonio musical*, concepto vago que abarca muchas cosas, más allá del hecho musical –éste comprendido también, claro está–.

El patrimonio musical al que nos referimos ahora trae el apellido o calificativo de *histórico* para diferenciarlo del *etnológico*, al que, con éste u otro nombre, ya se dedica otra sesión. En el habla común, ordinariamente diferenciamos *música culta* y *música popular*, cuando realmente estamos distinguiendo, de un lado, tradiciones musicales del pasado –independientemente de sus pervivencias actuales– que han dejado una escritura y, de otro, tradiciones musicales de origen a menudo incierto que se transmiten oralmente: la identificación de lo primero como culto y de lo segundo como popular no es tan simple ni necesariamente acertada, como todos sabemos (ordinariamente no consideramos el cuplé como música culta, aunque conservemos partituras; o al revés, la cultura árabe cuenta con una importantísima tradición de música culta –alejada de lo *popular*– que carece de escritura). Y las cosas no son tan sencillas a la hora de hacer música a partir de restos materiales, porque, queramos o no, la oralidad, la transmisión oral, la *tradición*, intervienen forzosamente.

Los restos materiales que ha ido dejando la actividad musical a través de la historia, que nos permiten elaborar, con mayor o menor acierto, nuestras historias de la música y que nos incitan a tratar de revivir el pasado, forman diferentes tipologías, que abarcan desde las propias fuentes musicales hasta instrumentos supervivientes, espacios históricos donde se hacía música y fuentes diversas de información sobre la actividad musical (sin jerarquizarlas aquí: tratadística musical, escritos sobre música, crítica, libros y papeles administrativos, iconografía musical...). Todos estos restos materiales son valiosos y nos sirven hoy no sólo para escribir historia, sino para reconstruir o más bien crear un patrimonio inmaterial, *espiritual*, intangible –hechos– y volátil: la propia música, su realización y su difusión. Y al fin hay un patrimonio humano, vivo: los músicos y sus organizaciones, los musicólogos e investigadores, los artesanos y profesionales vinculados a la música, que contribuyen al conocimiento y creación de patrimonio material y espiritual.

El patrimonio musical material puede y debe ser catalogado, estudiado, analizado y procesado por los musicólogos. Pero debe darse un paso más allá, debe trascenderse el ámbito académico para lograr una verdadera repercusión social, entre otras cosas para que la sociedad pueda ser consciente de que nuestro

percepción musical e incluso neurología aplicada a la música (como los muy celebrados trabajos de Oliver Sacks). El asunto de los poderes de la música se remonta, por otro lado, a la antigüedad.

trabajo tiene un sentido. La investigación y la aplicación de metodologías interdisciplinarias permiten convertir esos vestigios materiales en música viva, música de hoy que incumbe al público de hoy, aunque sea con características funcionales y posiblemente formales diferentes de las que tuvo en su origen.

Hoy estamos acostumbrados a gustos eclécticos y, en nuestra visión de las artes y del patrimonio cultural, ponemos en un mismo plano manifestaciones artísticas del pasado y del presente. Convivimos con ellas con normalidad: van der Weyden puede estar junto a Goya y a Rothko, y paseamos como si tal cosa entre ruinas romanas y edificios de supuesta vanguardia. Cuando un objeto histórico se encuentra aislado de los elementos más modernos que lo rodean, prescindiendo de toda clase de condicionamientos “culturales” que afectan al perceptor (grado de instrucción, mentalidad, conocimiento de símbolos...), ordinariamente no nos planteamos si nuestra percepción de ese objeto, siquiera del modo más elemental, es o no muy diferente de la imagen que se pudieron formar las personas que lo percibieron por primera vez, cuando fue construido, pintado o esculpido, aunque, por bien conservado que esté el tal objeto, el paso del tiempo habrá dejado sobre él una cierta pátina: podemos ver y tocar igual que en el siglo XV o en otro momento, aunque el significado de lo que vemos y tocamos habrá cambiado sin duda, pues nuestra memoria ha registrado una gran cantidad de información que nuestros antepasados desconocieron y a la vez ha perdido elementos de juicio que antiguamente se poseían y hoy ya no. Muchas circunstancias que pudieron influir en la percepción de esos objetos en otros siglos son hoy diferentes. El objeto del pasado llega, pues, transformado ante nuestros sentidos y nuestra consciencia; y ésta, presumiblemente, ha cambiado respecto de la de aquellos que vieron nacer ese objeto.

La música plantea además otro problema. La música no se conserva a lo largo del tiempo como un edificio, un cuadro o una vasija, sino que se produce: no es un objeto palpable, sino un hecho o una sucesión de acciones, que abarcan tanto el acto intelectual de la composición como también la ejecución –o interpretación– y su escucha³.

Desde hace algo más un siglo es posible grabar y reproducir el sonido, y los registros fonográficos han conseguido así fijar determinadas interpretaciones de tales o cuales composiciones. A veces encontramos grabaciones de música supervisadas o dirigidas por los propios compositores, por lo que creemos captar el pensamiento musical del autor sobre su obra, lo que el autor pretende exponer con su obra: pero, en todo caso, no dejará de ser la visión que el autor expone de su obra en un determinado momento, una visión que también es, en cierta medida, cambiante. Las obras parecen tener vida propia.

Igualmente, desde hace más de un siglo, la actividad musical *culta* se nutre sobre todo de obras debidas a compositores muertos hace tiempo, la mayoría de los cuales no llegaron a conocer las técnicas de grabación y reproducción del sonido. No podemos comunicarnos con los autores para que nos expliquen qué pretendían transmitir con sus composiciones, cómo deben ejecutarse y qué efectos deberían provocar en los oyentes. Di-

3 Nadie duda de la importancia de la interpretación. No hay dos iguales, y es claro que, si una pieza mediocre o vulgar puede adquirir cierta chispa gracias a una buena ejecución, también muchas de las virtudes de una obra maestra pueden ser escamoteadas por mano de un intérprete inexperto o poco inspirado.

fácilmente tenemos acceso directo a su pensamiento, a sus ideas sobre la música, a sus deseos sobre cómo ha de sonar esto o aquello; así pues, resulta verdaderamente complicado y comprometido entender e interpretar justamente sus obras, que sólo conocemos parcialmente a través de diversas fuentes de información y que, sin embargo, constituyen el grueso de nuestro repertorio. Basta dar un vistazo a los programas de estudios en los conservatorios y a las programaciones de conciertos para comprobarlo: incluso los ciclos y festivales de música contemporánea están llenos de música que podemos denominar *histórica* (Schönberg, Stravinski...). Aunque para el caso de estos autores *contemporáneos* sí quedan ciertos testimonios directos (grabaciones, etc.), para la mayor parte del repertorio en uso sólo disponemos de fuentes indirectas, de ese patrimonio material ya descrito. Naturalmente, también contamos con la *tradición* viva, transmitida oralmente –y mediante grabaciones desde el último siglo–, de interpretación de numerosas obras y repertorios. Pero si la tradición es cambiante y puede resultar tramposa, nuestro cometido se complica aún más cuando se trata de poner en pie música que hace siglos que no suena, música que no forma parte de nuestra tradición interpretativa. Esta tradición se remonta al tardorromanticismo y se ha ido codificando académicamente en diversas escuelas. Y aun siendo una tradición de relativamente corto recorrido (siglo y medio a lo más), sabemos que se ha visto sujeta a considerables cambios e innovaciones, desde la generalización de las cuerdas metálicas en los instrumentos de arco tras la segunda guerra mundial, hasta los notorios cambios de gusto en la emisión vocal desde el primer tercio del siglo XX hasta los tiempos actuales. Los registros fonográficos históricos son sumamente ilustrativos. Si hoy no se interpreta la música de Mahler o la de Falla como hace ochenta años, ¿qué podemos saber del ideal sonoro para la música de Bach o de Nebra en su tiempo? Y aún más: ¿realmente nos importa? ¿Nos debe importar?

Ante la ausencia de una tradición viva –o, por usar el concepto tan querido de los pioneros de la recuperación de la llamada *música antigua*, ante una *quiebra o ruptura en la tradición*⁴– no tenemos otro asidero que las fuentes, en primer lugar las musicales y junto a ellas todas las demás, con las cuales hemos de *inventar* –en el sentido latino del verbo, de *invenire*, descubrir, pero, por necesidad, también con el significado creativo de producir algo nuevo– el modo de revivir música del pasado, que de ese modo pasará a ser música actual⁵.

Antes de instalarse en la sociedad occidental el pensamiento historicista, los repertorios musicales constaban casi en su totalidad de música recién compuesta. Sin embargo, siempre ha existido un interés por parte de algunos músicos curiosos por conocer e interpretar composiciones de maestros “antiguos” (término vago que puede abarcar desde los compositores de la generación anterior hasta otros muy anteriores). Pero, ¿qué ocurre cuando Mozart prepara una ejecución de *El Mesías*, o cuando Mendelssohn dirige la

4 El concepto es utilizado por Arnold Dolmetsch ya en la Introducción de su *Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (Londres, 1915), y sucesivamente por otros músicos que han puesto por escrito sus ideas acerca de la interpretación de la música anterior al Romanticismo (Thurston Dart, Nikolaus Harnoncourt...).

5 La historia nos enseña que cuando se intenta recuperar un patrimonio inmaterial antiguo, perdido o sumamente alterado por el paso del tiempo (de larga tradición), lo que en realidad se hace es inventar algo nuevo: el caso de la Camerata de Bardi y la pretensión de recuperar las cualidades de las representaciones de la antigüedad es más que evidente.

Pasión según San Mateo, o cuando Hilarión Eslava recupera y publica el *Requiem* de José de Nebra un siglo después de su estreno? Quienes interpretan esas composiciones antiguas las arreglan a su antojo, según el criterio de su tiempo; las manipulan y transforman en algo nuevo, acorde a su época y gusto; e incluso si no las manipulan en términos de composición, con toda seguridad las ejecutan como si se tratara de música de su momento, esto es, sin preocupación alguna por acudir a las fuentes originales ni por usar unos medios semejantes a los del momento de su creación. Sencillamente, consideran que esa música “antigua” pertenece a su misma tradición práctica, y no requiere mayor reflexión. Lo mismo sucede en el ámbito de la música de iglesia, en el que existían ciertas obras litúrgicas “antiguas” que seguían formando parte de la tradición durante siglos: en España y otros países católicos, durante los siglos XVII y XVIII se seguían interpretando ocasionalmente composiciones de Palestrina, Guerrero, Victoria, Aguilera de Heredia, etc., composiciones que no habían dejado de interpretarse jamás, sino que formaban parte del repertorio habitual, al tiempo que los compositores en ejercicio seguían componiendo algunas obras litúrgicas en estilo antiguo. La interpretación de esas obras antiguas no planteaba problemas particulares de *recuperación*, porque se consideraba que pertenecían a una tradición viva.

En el caso de España, las primeras manifestaciones de recuperación consciente del patrimonio musical histórico se dan a mediados del siglo XIX, en el ámbito de las capillas de música, en terreno eclesiástico (con Eslava, Metón, Lozano...), un espacio en el que convergen la vieja tradición y elementos del nuevo historicismo ochocentista. Hito fundamental en este proceso es la publicación de numerosas composiciones de maestros españoles de los siglos XVI al XIX en la colección *Lira sacro-hispana* (1852-1860) de Hilarión Eslava, mientras otros maestros de capilla eclesiásticos y también músicos civiles (Soriano Fuertes, Saldoni, Lozano, Barbieri, Pedrell...) recopilan toda clase de información sobre la actividad musical en España hasta el momento. Tradición y nuevo historicismo conviven y se confunden cuando se interpretan piezas antiguas o se recopian viejos cantorales en las capillas musicales catedralicias.

Coincide esto en el tiempo con el clima historicista que propicia el lanzamiento de algunos de los primeros grandes proyectos editoriales musicológicos europeos (las ediciones de Bach, las series de *monumentos*, etc.) o la revisión de la tradición musical occidental de más larga trayectoria (el gregoriano, que comienza a someterse a un proceso de búsqueda de una *represtinación*), y también con las actuaciones de ciertos individuos excéntricos, filarmónicos coleccionistas y amantes de antigüedades que atesoran y restauran viejos instrumentos en desuso (claves, violas da gamba...) y organizan veladas musicales con ellos: François-Joseph Fétis (1784-1871), Paul de Witt (Lepizig, ca. 1870-1880)... Este es el caldo de cultivo idóneo para que surja uno de los personajes más influyentes en el proceso de creación de conceptos como *música antigua*, *autenticidad*, *instrumentos originales...*, conceptos hoy sometidos a crítica pero todavía en uso. Me refiero, naturalmente, a Arnold Dolmetsch (1858-1940), a quien se debe, aparte de las primeras reconstrucciones, todavía en el siglo XIX, de instrumentos antiguos (laúdes, flautas de pico, violas *da gamba*, claves...), un libro, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (Londres, 1915) que, elevado a la categoría de manual, influiría radicalmente en el modo en que generaciones sucesivas abordarían la ejecución de música anterior a 1800, y que constituye la piedra fundacional de un edificio literario formado por numerosos nuevos tratados y manuales de *música antigua*, como los de Thurston Dart, Robert Donington, Howard Mayer Brown, Frederick Neumann o las recopilaciones de artículos y reflexiones, fruto de la propia

experiencia práctica, de Nikolaus Harnoncourt⁶. Algunos otros trabajos más recientes, como los de Judy Tarling o Bruce Haynes⁷, se han convertido –o al menos deberían– en referencia inexcusable en la panoplia conceptual de estudiantes y profesionales de la música histórica.

El fenómeno de la *música antigua* crece en el último tercio del siglo XX con el propósito de renovar y ampliar el repertorio habitual en las salas de concierto y en la discografía, sea interpretando de modo *históricamente informado* la música que ya se conocía y practicaba habitualmente (no sólo del Renacimiento y Barroco, sino atravesando incluso la barrera del siglo XX), sea sacando a la luz *nuevas* composiciones antiguas, desconocidas, *estrenos mundiales* de obras olvidadas durante siglos. A pesar de que ha habido detractores, el fenómeno se halla hoy totalmente asimilado por el *establishment* de la música a todos los niveles. Así, la *música antigua*, que comenzó en ocasiones con ciertos tintes revolucionarios, se encuentra desde hace décadas dentro del sistema, dentro de la *tradición*. Y ha generado su propia tradición y sus propias escuelas y estilos, de modo que, a diferencia de lo que sucedía hace treinta o cuarenta años, los estudiantes actuales pueden realizar unos estudios normalizados (con sus indudables beneficios y también con algunos problemas inherentes a la enseñanza musical reglada) y tienen tras de sí varias generaciones de músicos que han experimentado e investigado, desarrollando maneras que sirven como ejemplo a los que se inician. El afán de emulación se extiende, generaliza y estandariza también en virtud de modelos discográficos. Existe, pues, el peligro de la estandarización, de la imitación irreflexiva de lo que otros hacen, de no cuestionarse, de no hacerse preguntas, de no fomentar la curiosidad y el espíritu crítico, que son las bases de todo posible conocimiento. Existe también el peligro, particularmente notorio en el caso de la música hispana, de carecer de criterios de interpretación sólidos, de caer en el tópico, en el folklorismo, en el “todo vale” porque “no se sabe” o “no está claro”. Y existe el peligro de no mantener el difícil equilibrio entre la vitrina de museo y los excesos de la creatividad, entre una música muerta y una falsificación. Pero esos peligros no son privativos de nuestro tiempo actual: siempre han estado ahí, y siempre ha habido –y hay– quien los ha esquivado.

Muy certeramente, Bruce Haynes describe y define cierta manera, generalizada en nuestro tiempo, de ejecutar la música de los siglos XVII y XVIII como *strait* (o *straight*) *style*, en contraposición a un *estilo elocuente* basado en la concepción de las composiciones de aquel tiempo como *discursos* (con fundamento en las leyes de la retórica)⁸; ese *strait style* es un estilo predecible y por tanto poco interesante artísticamente, una

6 Cfr. Dart, T. (1967). *The Interpretation of Music*. Londres, Hutchinson & Co Ltd.; Donington R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. Londres, Faber Music; Mayer Brown, H. y Sadie S. (eds.) (1989), *Performance Practice: Music after 1600*. Londres, The New Grove Handbooks; Neumann F. (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York, Schirmer Books; Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburgo y Viena, Residenz Verlag, y (1984) *Das musikalische Dialog*, Salzburgo y Viena, Residenz Verlag.

7 Cfr. especialmente Tarling, J. (2004). *The Weapons of Rhetoric*. Corda Music; Haynes, B. (2007). *The End of Early Music*, Oxford University Press.

8 La importancia de la retórica como articuladora de la composición musical en los siglos XVII y XVIII, y de la oratoria como ideal de ejecución de esas composiciones, fue puesta de manifiesto por N. Harnoncourt desde sus primeros escritos (y muy notoriamente evidenciada en sus interpretaciones) y ha sido reiterada por otros músicos investigadores como J. Tar-

mera lectura, que puede ser muy cuidadosa y producir ciertos efectos estéticos, pero que probablemente no hace justicia a la composición.

En mi opinión, hoy escuchamos con demasiada frecuencia muestras de este *strait style*, a menudo salpicado de pequeñas excentricidades, pequeños exabruptos, afectaciones (más que *afectos*) o sobreactuaciones no siempre justificables que sirven para conformar pretendidos estilos personales (para ser diferente o para hacerlo diferente a los demás) que a la postre acaban siendo también totalmente predecibles. La reiteración de un número limitado de recursos da lugar a una expresividad demasiado codificada, encajonada y acartonada, que puede conducir a cierto aburrimiento y, sin duda, frivoliza o banaliza muchas composiciones. Pero ocurre que, en el fondo, lo predecible gusta, porque como oyentes nos satisface o nos resulta confortable reconocer lo que suena –sea una composición, sea una manera de hacer–. Y para los que no son verdaderos apasionados de la música, pero acuden a las salas de conciertos –comprando sus entradas– o escuchan grabaciones, resulta más agradable una música predecible, sin sobresaltos, que funciona como fondo musical para sus pensamientos u otras ocupaciones, que no les molesta demasiado, que les relaja, que no les exige atención total a cada instante. Música de amueblamiento, al fin, en cierto modo influenciada conceptualmente por el pop más blando, y mediatizada por la contaminación acústica que nos acosa en casi cualquier espacio (los grandes almacenes, la consulta del dentista, el parking...). Pero los compositores de los siglos XVII y XVIII no pretendían que su música tuviera esta función tan trivial. Y los verdaderos aficionados, independientemente de sus conocimientos históricos y musicales, lo saben, lo sienten. Josep Pla, que como tantos intelectuales españoles presumía de no tener afición por la música, era sin embargo, como buen observador, plenamente consciente de este fenómeno, y así lo explica en *El quadern gris* aludiendo a su amigo Quim Borralleras, melómano impenitente: “Borralleras també viu dins de l’esperit de la música [...] Ara, havent quedat Barcelona sense música, aquests homes divaguen com ànimes en pena [...] Quan no tornen del concert com si els haguessin donat una enorme pallissa, és que la música era dolenta”⁹. La música, por tanto, ha de incomodar –moderadamente– al oyente, excediendo en alguna medida los límites del decoro moderno. Y esto es particularmente evidente tratándose de música compuesta en los siglos XVII y XVIII: la obra barroca no puede dejar indiferente.

Aparejados a la recuperación de la *música antigua* o, mejor dicho, del patrimonio musical histórico, circulan algunos conceptos sobre los que mucho se ha discutido: autenticidad, objetividad, historicismo, criterios de *interpretación históricamente informada* (*HIP, Historically Informed Performance*)... El concepto de autenticidad en la música ha dado lugar a debates que rozan la metafísica y que exceden el propósito de esta ponencia. En cuanto a la objetividad, que algunos dicen pretender, hay que concluir que es imposible incluso en los aspectos más científicos del proceso de recuperación del patrimonio musical histórico. El musicólogo –o quien fuere–, al preparar una edición, ha de interpretar un texto, ha de tomar decisiones que puede

ling y B. Haynes. Hoy es de conocimiento común, al menos en el enunciado, pero con frecuencia no parece hacerse tan evidente su aplicación en la práctica.

9 Josep Pla, *El quadern gris*, entrada del 5 de julio de 1919. Tomo la referencia de la edición *online* autorizada por los herederos de Josep Pla, coordinada por Jordi Palou i Ramon Torrents. <http://www.lletres.net/pla/QG/?p=4393>

argumentar mejor o peor, pero que al fin serán personales, parciales, discutibles y posiblemente discutidas, y que incluirán un cierto porcentaje de subjetividad. ¿Cómo interpretar una ligadura trazada velozmente en una parte manuscrita de violín, que no está claro si abarca dos, tres o cuatro corcheas y que técnicamente resulta posible en cualquiera de esos casos? ¿Por qué “regularizar” y “normalizar” articulaciones, signos de dinámica, etc. en diferentes partes de una composición? ¿Por qué enmendar lo que el compositor anotó cuidadosamente en un manuscrito autógrafo? ¿Con qué argumentos? ¿Sabemos lo que pensaba y quería el compositor? No, si no lo ha dejado explícitamente claro. La interpretación empieza, por tanto, en la edición, o en la misma lectura de la fuente musical.

En cuanto a los criterios históricamente informados para la ejecución de la música histórica, nos enfrentamos igualmente a problemas de interpretación de las fuentes musicales, literarias y de todo tipo. Y por supuesto no existen unos criterios válidos en general para la música de los siglos XVII y XVIII, ni para toda la música de unos años de uno de esos siglos en un espacio geográfico determinado, salvo quizá la omnipresencia de la retórica como elemento vertebrador de la composición, que necesariamente ha de tenerse en cuenta a la hora de llevar a cabo una interpretación que pueda resultar convincente. La formación en retórica y oratoria –y naturalmente el estudio del latín– debería ser fundamental en los estudios de quien pretende dedicarse a la música de los siglos XVII y XVIII; por desgracia no lo es.

Con estas premisas, llega el momento de recuperar –de *hacer*– música histórica –pongamos, en mi caso, música española de los siglos XVII o XVIII–. No queremos que nuestra actividad sea un mero “cambiar el muerto de caja”, como decía Miguel Querol¹⁰, esto es, hemos de hacer música viva y palpitante, que ha de transmitir una sensación de vida al público, que ha de atravesar la vitrina de museo para, si se me permite la expresión, sacudir o agitar al espectador en su asiento. Pero, a la vez, tampoco queremos dar gato por liebre; es decir, nuestro afán de transmitir con la mayor viveza una composición de, por ejemplo, Joseph Ruiz Samaniego, no nos ha de inducir a manipularla de modo inverosímil y anacrónico para adecuarla al gusto actual. Entramos aquí en el terreno resbaladizo de la licitud para intervenir en la obra ajena, que a mi modo de ver es grande, siempre que se advierta. Soy partidario, en todo caso, de tratar de conciliar una verosimilitud histórica –a la luz de las fuentes de información– con una interpretación musical apasionada, con riesgo¹¹ y conmovedora. Sólo hay dos cosas que no caben: engañar y provocar el tedio.

No existen –y por tanto no puedo exponer– recetas infalibles para recuperar patrimonio musical histórico en las mejores condiciones y con garantías de éxito. Puedo resumir lo que yo hago cuando planteo un

10 Querol usaba esta expresión en un contexto diferente, para referirse a las ediciones que a su juicio no resultaban útiles para la práctica.

11 Acerca de la necesidad de asumir los riesgos en la interpretación frente a una ejecución que busca la seguridad, existe una memorable cita de Nikolaus Harnoncourt en las notas a su grabación de *Le nozze di Figaro* en 1994: “The price we have to pay for security is beauty. Every increase in security represents a loss of beauty. [...] I am grateful to a good horn player in a good orchestra if he cracks a note. I have the feeling that he has taken a risk [...] But much that is brilliant, magnificent and really crazy occurs when we are on the verge of a catastrophe. And if we dare to go this far, we can experience things that are unbelievably [*unheimlich*] beautiful.”

programa, lo que considero útil y frecuentemente produce resultados satisfactorios. No presumiré de originalidad: a cualquier músico inquieto se le puede ocurrir lo mismo, y posiblemente muchos obramos de modo semejante, aunque los resultados finales, lógicamente, difieran.

Antes de empezar hay, obviamente, un proceso de selección de repertorio. No todo lo que se conserva en los archivos y bibliotecas nos interesa. Antigüedad no es sinónimo de calidad –sí es que podemos valorar ésta desde nuestros criterios, cosa que sí creo posible–. Únicamente escojo composiciones que, ya sobre el papel, transmiten algo que las eleva por encima de la mediocridad. Es cierto que cuando se hace música puede haber sorpresas: lo que en la fuente o la edición parece sumamente bien construido y suena hermosamente en nuestra imaginación puede no funcionar tan bien en la práctica; y viceversa, algo que en la fuente estimamos soso o excesivamente simple tal vez tenga una gracia especial al ser bien ejecutado. En todo caso, la experiencia nos ayuda a esquivar esas trampas.

Una vez escogido el repertorio, el primer paso consiste en trabajar directamente con las fuentes musicales. Acudo siempre a ellas, tanto si se trata de composiciones del mencionado Joseph Ruiz Samaniego como de Johann Sebastian Bach. Ordinariamente yo mismo transcribo y preparo las ediciones a partir de las fuentes más próximas al autor. Resulta especialmente interesante trabajar con fuentes autógrafas. El empeño en acudir a las fuentes en lugar de utilizar ediciones críticas –las hay excelentes¹²– no se debe a una desconfianza en el trabajo de otros musicólogos, sino a que, de un lado, el contacto con la fuente resulta inspirador –o al menos así lo creo, y a mí me sirve–; de otro, transcribir la música voz por voz podría ser un ejercicio mecánico –tal vez para algunos lo es–, pero para mí constituye una perfecta vía analítica de estudio, de aprehender la composición. Por otra parte, las fuentes musicales a menudo ofrecen mucha información que sobrepasa el propio contenido de la notación musical, información que algunas ediciones parecen no considerar de interés y, por tanto, omiten.

Hoy en día existe una facilidad grande para acceder a muchas fuentes musicales, si no a los propios papeles, sí al menos a buenas fotografías digitales, disponibles en multitud de repositorios. Se puede trabajar con estas fuentes digitalizadas, que a veces permiten, gracias a la tecnología, ver mejor ciertos detalles de la notación. En todo caso, en lo posible, hay que acudir también a la fuente original, al papel del siglo XVII o XVIII. Es difícil de explicar, pero las sensaciones que el original produce (el papel y su preparación, la tinta, el trazo de la pluma...) a veces ayudan a entender muchas cuestiones sobre el proceso de creación musical y de preparación de los materiales para la ejecución.

En este punto hay que aludir a la problemática particular que acarrearán algunas fuentes que, por problemas de conservación o por su propia naturaleza, nos parecen incompletas. En ocasiones, ante una obra incom-

12 Por fortuna, en el panorama musicológico español las ediciones cuidadas y fiables son cada vez más numerosas. Pero también las hay execrables: las que hurtan información vital de la fuente musical, las que caprichosamente maquillan o alteran el contenido musical de aquélla, las que no respetan elementos que, más allá de la notación, son constitutivos de la propia composición y definitorios de los criterios de la ejecución... Por desgracia, se siguen produciendo ediciones inútiles, llenas de erratas de copia y, lo que es mucho más grave, de errores de concepto, ediciones engañosas que no sirven ni pueden servir ni a músicos ni a musicólogos.

pleta que parece excelente, debida a un autor que conocemos como grandísimo compositor, nos vemos en la disyuntiva de, bien rechazarla y dejar que siga durmiendo en el archivo correspondiente, o bien afrontar su hipotética reconstrucción. Esto último sólo puede llevarse a cabo con ciertas garantías cuando se posee un conocimiento profundo del modo de trabajar del compositor en cuestión (si realmente es un gran compositor, sin duda poseerá un sello personal y reconocible) y del ámbito en que se produce. Que una fuente importante se encuentre incompleta puede suceder en toda clase de repertorios, pero es especialmente frecuente en el caso de la música teatral de los siglos XVII y XVIII, por cuestiones relativas al sistema de conservación de esta clase de fuentes, asunto que he tratado en varios lugares¹³.

El segundo paso consiste en estudiar cuanto se pueda saber, a día de hoy, sobre el marco en el que esa música se produjo, las condiciones de trabajo del compositor y los ejecutantes, las voces y los instrumentos en uso y las técnicas de aquel tiempo y lugar, el diapasón y los sistemas de temple, los espacios en que esa música se hacía o se preveía...; estudiar la función y significado de esas composiciones; estudiar la repercusión, si hay datos sobre ello, que esas composiciones y otras de su mismo ámbito producían o se suponía que debían producir. Esta fase involucra el trabajo sobre fuentes de información, a ser posible de primera mano (aunque muchas hayan sido publicadas), de todo tipo, desde las propias fuentes musicales, tratados, libros administrativos... hasta iconografía y conocimiento –experimental a ser posible– de los espacios para los que esa música se compuso.

Además, hemos de contextualizar todo lo anterior con lo que sabemos o creemos saber que sucedía simultáneamente en otros lugares, próximos y alejados. Por poner un ejemplo: no es posible comprender a José de Nebra sin conocer –y sin saber que él conocía– algo de la producción de Pergolesi, de Vinci, de Hasse, de Händel o de otros compositores europeos contemporáneos.

A partir de ese momento, con unos buenos materiales para los músicos y con ese bagaje histórico, podemos dar el paso hacia la práctica. Y es fundamental contar con los medios adecuados para que el paso no sea en falso. Muy a menudo queremos hacer aquello que no podemos permitirnos por falta de medios. Gran parte de la música española de los siglos XVII y XVIII que conocemos exige grandes efectivos, y no siempre es fácil obtener recursos económicos que permitan contar con los medios humanos idóneos (en cuanto a número y en cuanto a calidad) para abordar esos repertorios. La alternativa entre pasar la vida haciendo tonos humanos (que exigen pocos medios en cuanto a número de músicos necesarios, pero mucho conocimiento e imaginación por parte de los mismos para no caer en interpretaciones rutinarias) o acceder a ejecutar otras músicas con medios insuficientes (me refiero sobre todo a cantidad; la calidad ha de darse por supuesta en toda ocasión) propone abundantes quebraderos de cabeza al músico honesto.

13 Cfr. González Marín, L. A. (1993). "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical. Revista de musicología del CSIC*, 48, 63-102; González Marín, L. A. (2002). "Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII". En Torrente, A. y Casares, E. (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* (pp. 59-78). Madrid: ICCMU.

Se da, pues, cierta tensión entre lo que sabemos –o suponemos–, lo que queremos hacer, lo que podemos hacer en función de los medios de que disponemos, lo que programadores, público y críticos esperan... A esto hemos de sumar una dificultad añadida a la hora de poner en pie composiciones de los siglos XVII y XVIII, y es que ordinariamente sufrimos un grave problema de descontextualización. Hoy, por necesidades de programación de los festivales, ciclos, etc., debemos interpretar música concebida para una iglesia mudéjar en una sala de un auditorio o, en otra ocasión, música teatral en una iglesia barroca. Despojamos a las composiciones de su funcionalidad original, sin la que muchas veces no se explican ni comprenden, y las convertimos en un espectáculo diferente del que en principio se previó. Todo esto puede dificultar por un lado la ejecución de estas piezas sacadas de su contexto (pues un cambio de espacio y de condiciones acústicas obliga a cambiar el modo de ejecutar la música desde cualquier punto de vista) y, por otro, la comprensión y el disfrute de esta música por parte del público. Pero por desgracia no siempre es posible conciliar repertorio y marco.

Con todo esto, queda lo principal: exponer la música ante el público, transmitirla de modo convincente. Es una responsabilidad, no sólo por quedar bien ante el público y ante nuestra propia exigencia como músicos, sino porque en nuestra mano está, en cierto modo, a través de una interpretación exitosa, revivir la memoria de un compositor tal vez olvidado y hacerle un hueco en el repertorio universalmente aceptado.

COLOFÓN

Cabe preguntarse qué sentido tiene hoy todo esto. Vivimos en una sociedad en que la música no es importante. El declive de la relevancia de la música en Occidente es más que obvio: ha atravesado un largo camino, comenzando por ser elemento constitutivo de ritos sagrados, pasando por ser considerada un arte capaz de mover –y manipular– las mentes y las acciones de las personas, hasta verse reducida a mero entretenimiento y, al fin, a sempiterno y machacón acompañamiento de todos y cada uno de los momentos de nuestra vida (en forma de contaminación acústica), acompañamiento del que, por propia supervivencia, nos aislamos y acabamos, ya no por no escuchar, sino por no oír.

Pero, aunque seamos conscientes de que en realidad trabajamos para una minoría –cuando no para nosotros mismos–, no podemos dejar de hacerlo. Posiblemente siempre habrá habido algo de esto; si muchos de los grandes compositores se han visto en dificultades para obtener reconocimiento y que su obra fuera aceptada, ¿cómo vamos a quejarnos los que siglos después seguimos interpretando –o interpretamos de nuevo tras mucho tiempo de silencio– sus composiciones? Recuperar parte de nuestro patrimonio musical histórico nos parece una necesidad, que afrontamos con dificultades pero con placer. Y en todo caso, como se dice en el argot del *entertainment*, *the show must go on*.

El Canto Litúrgico posterior al Medioevo. Tareas pendientes de recuperación y difusión.

Juan Carlos Asensio Palacios

ESMuC-RCSMM / Schola Antiqua

Resumen: Dentro del abundante repertorio de canto cristiano litúrgico existen muchas variantes que han sido olvidadas tras las últimas reformas oficiales. Sólo habría que contemplar el interior de muchas de las fuentes litúrgico-musicales en formato de libro de coro para poder constatar la existencia de un repertorio paralelo al canto gregoriano oficial, aquellas que se califican con el nombre de canto *fratto*, mixto o figurado. De la misma manera y con sus mismas características se encuentra el repertorio de canto neomozárabe contenido en los Cantorales de Cisneros con una riqueza y variedad rítmica aún mayor que la del *canto fratto*. En la presente ponencia pretendo evaluar las características generales de estos repertorios, sus diferencias con el canto llano oficial y pervivencia de esas características en el canto neomozárabe de los libros corales cisnerianos.

Palabras clave: Canto *fratto* - Canto mixto - Canto figurado - Canto mozárabe - Canto neomozárabe - Cantorales de Cisneros.

La mayoría de las veces asociamos el canto litúrgico medieval casi exclusivamente con el canto gregoriano, esto es, el canto monódico de la iglesia occidental que, transmitido desde la antigüedad de diversas maneras, ha llegado hasta nuestros días bajo multitud de ediciones, resultado de las reformas promovidas en el siglo XIX y sancionadas a comienzos del siglo XX por el *Motu Proprio* (1903) de san Pío X. En dichas ediciones se presentaba el canto gregoriano en un formato librario casi único, el del libro ordinario, unipersonal, contraponiéndose a los grandes libros corales –cantorales o libros de facistol– que poblaban los coros de las instituciones religiosas en el Antiguo Régimen. Antes de la aparición del canto gregoriano en el s. VIII, Occidente conoció un mosaico de ritos latinos, genuina expresión litúrgica de los primeros siglos del cristianismo. Conocidos hoy como los repertorios pregregorianos, todos ellos desaparecieron progresivamente a partir de finales de la octava centuria, siendo suplantados por el entonces llamado canto romano, y des-

pués canto romano-franco o más comúnmente, gregoriano. Este canto gregoriano fue enriquecido desde muy pronto con aportaciones de los músicos y los poetas locales en forma de tropos, secuencias y prósulas, y más aún con la aparición de la polifonía que, a partir del s. X, constituiría una de las marcas de expresión de la música occidental. En esta aportación no quiero hablar del canto gregoriano formado en el siglo VIII por esa hibridación romano-franca. En cambio llamaré la atención sobre un repertorio que, más o menos, a partir del siglo XIII comienza a poblar los folios de los manuscritos. Su denominación más tradicional es la de *canto fratto*, *-cantus fractus-* por su difusión en Italia¹. En España e Hispanoamérica *canto mixto* o *figurado*. Después me centraré en la relación de este repertorio con el propio de la iglesia hispana desde el punto de vista de la notación rítmica que nos lo ha transmitido.

1. UN POCO DE HISTORIA

Según los estudiosos, el *cantus fractus* es un tipo de canto cristiano litúrgico en latín que utiliza en su notación valores rítmicos proporcionales, siendo por ello, mensural. En los primeros tiempos (ss. IX-X-XI) el canto cristiano litúrgico se cantaba con un ritmo libre, no proporcional, notado en los códices con una extraordinaria riqueza neumática, con adición de signos y de letras significativas que propiciaban una interpretación plena de detalles rítmicos. En los siglos posteriores, a partir de finales del s. XII, ese mismo canto cristiano conoció una suerte de simplificación rítmica en la que empezó a predominar un cierto mensuralismo que tendía a hacer todas las notas iguales. El dominico afincado en París, Hyeronimus de Moravia arroja algo de información en su *Tractatus de Música* (ca. 1272):

Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter aequales habet, unius scilicet temporis modernorum, sed trium temporum antiquorum, id est breve².

(Todo canto plano y eclesiástico posee principalmente notas de igual valor, es decir, de un tiempo de los modernos, que corresponde a tres tiempos de los antiguos, esto es, breves).

Podemos pues pensar en un mensuralismo, es decir, en una unidad de compás; es cierto que los testimonios posteriores comienzan a mostrar claramente que además de esa posible unidad rítmica existía también una manera de ejecución de tipo proporcional al menos en tres tipos de piezas: los himnos, las secuencias y el Credo.

- 1 Cf. *Cantus fractus italiano: un'antologia*. Herausgegeben von Marco Gozzi, Georg Olms Verlag, 2012. Para una primera aproximación, cf. Gozzi, M. y Luisa, F. (eds.) (2005). *Il canto fratto: l'altro gregoriano*. En Atti del convegno internazionale di studi. Parma; Arezzo, 3-6 diciembre 2003, Roma: Torre d'Orfeo.
- 2 *Hieronimus de Moravia, Tractatus de musica*, ed. S. M. Cserba, Regensburg, Pustet, 1935 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 2) p. 181. Cf. Meyer, C., Lobrinchon, G. & Hertel-Geay, C. (eds.) (2012). *Hieronimus de Moravia. Tractatus de Musica*. Brepols.

Fue la musicología alemana la primera en interesarse por el fenómeno en los primeros años del siglo XX, aunque precisamente en aquellos años sería la tendencia propugnada por el *Motu Proprio* la que aislaría a este repertorio, dando preeminencia a la manera de cantar en ritmo libre propugnada por los monjes de Solesmes y su escuela³. Tras la reforma solesmense, algunas tipologías de piezas litúrgicas cantadas con texto latino se vieron transformadas en su ritmo y presentadas en los libros de manera no mensural, fenómeno que permanece hasta nuestros días en las modernas ediciones de canto. Entre ellas los himnos, piezas poéticas que se cantan en algún momento de cada una de las Horas. Poseen textos métricos, derivados de los pies rítmicos de la propia poesía a la manera de ritmos de cantidad, como se hacía en la antigua poesía clásica, y se cantaban con alternancia de sílabas largas y breves. Ya a finales del siglo XIII, y sobre todo en el transcurso del XIV, cuando la notación comienza a mostrar estas dos posibilidades –notas largas y breves–, aparecen en las fuentes los himnos con notación mensural. Y no solamente en los libros litúrgicos con canto llano, sino mucho más claramente en los libros con piezas polifónicas en las que aparecen estrofas de himnos bien para el *alternatim*, bien para formar parte del entramado polifónico.

Independientemente de su difusión, parece ser que el origen de esta manera de cantar, y por consiguiente de este canto podría estar en Francia. Gaffurio nos dice que

*Sunt et qui notulas huismodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis consyderation [sic] sit u[t] longas, breves ac semibreves, ut constat in Símbolo cardineo et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad orationem modulorum prononciationem ipsa diversitate concipiendam celebrissime prosequuntur*⁴.

(Hay algunos, igualmente, que describen las notas del canto llano y las ponen en relación con las de las figuras mensurales, esto es, longas, breves y semibreves, como aparece claramente en el Símbolo cardineo [i.e. *Credo cardinalis*] y en otras secuencias e himnos, lo que sobre todo los franceses han adoptado muy frecuentemente para adornar la entonación de las melodías, teniendo en cuenta su diversidad).

Efectivamente el *Credo Cardinalis*, actual Credo IV en la edición Vaticana⁵ despojado de toda mensuración se encuentra en las fuentes, pero bajo su forma propia, es decir con la mensuración de la que habla Gaffurio. (Cf. Figura 1) Y, por supuesto, se encuentra en las fuentes españolas, y son ellas las que van comenzar a utilizar de manera sistemática la diferenciación de valores en las notas del canto llano, anticipándose a las versiones romanas.

3 Cf. Raphael Molitor, *Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. 1901/2 (Reed. Olms, Hildesheim, 1967); Johannes Wolf, *Handbuch des Notationskunde*, Leipzig, 1913/19 (Reed. Olms, Hildesheim, 1963) y Kart Gustav Fellerer, "Zur Neukomposition und Vortrag des gregorianischen Chorals im 18. Jahrhundert", *Acta Musicologica* VI/4, 1934, pp. 145-152.

4 Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (Bologna, Forni, 1972), f. aiiijr.

5 *Graduale Triplex*, Solesmes, p. 776.



Figura 1. - *Credo Cardinalis* (Credo Romano) en Canto Mixto. Iglesia del Monasterio de El Escorial. Cantoral S.1 . ff. 51v-52

Los libros publicados a instancias del Cardenal Cisneros⁶ y muchos otros impresos y manuscritos de canto llano elaborados en la Península, hacía décadas que utilizaban la notación mensural. Así lo prueban *Psalte-*

6 Cf.. Odriozola, A. (1996). *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra: Museo de Pontevedra; y Martín Abad, J. (2001). *Post-Incunables Ibéricos*, Madrid: Ollero & Ramos. Los libros litúrgico-musicales salidos de la imprenta bajo los auspicios del cardenal franciscano son: *Missale Mixtum alme ecclesie Toletane* (Toledo: P. Hagembach, 1499); *Missale Mixtum secundum regulam beati Ysidori dictum Mozarabes* (Toledo: P. Hagembach, 1500); *Breviarium secundum regulam beati hysidori* (Toledo: P. Hagembach, 1502); *Manuale seu baptisterium secundum usum ecclesie Toletane cum quibusdam missis votivis nuper aditis* (Toledo: Sucesor de P. Hagembach, 1503); *Breviarium Toletanum* (Venecia: L. A. de Giunta, 1506); *Missale Toletanum* (Burgos: F. de Basilea, 1512); *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane magna cum diligentia correctum: una cum hymnis et officio dive virginis Marie: et defunctorum: et multa alia ecclesiastico usui necessaria* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1515); *Intonarum Toletanum* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1515); *Passionarium Toletanum* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1516); *Commune Sanctorum secundum usum alme ecclesie Toletane* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1516); *Officiarium Toletanum* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1517); *Missale alme ecclesie Toletane cum mulis [sic por multis] additionibus et quotationibus* (Toledo: J. de Villaquirán, 1517); *Diurnum domini-*

rium, *Intonarum*, *Passionarum*, *Officiarum* y *Diurnum*. Merece especial mención el *Intonario General para todas las Iglesias de España*, impreso en Zaragoza (Pedro Bernuz, 1564) donde se hace la distinción entre los valores de longa, breve y semibreve, sobre todo en las melodías de los himnos⁷. En España la tradición continuó enriqueciéndose como vemos en el *Passionarum toletanum* impreso en 1567⁸ y reeditado en 1576⁹, el Misal impreso en Alcalá de Henares en 1575¹⁰ o el *Officium Hebdomadae Sanctae* salido de los talleres de Salamanca en 1582¹¹. En las versiones impresas italianas tanto el *punctum* como la *virga* de las notaciones manuscritas se tradujeron con los signos que en la notación mensural representa la longa, mientras que el signo de la breve no se usaría. Más tarde, en torno a los años 1620-1630 –aunque esta fecha varía dependiendo de los impresores y de los diversos tipos de libros litúrgicos–, comenzarán a aparecer tres formas diversas de notas que, a su vez, representan valores rítmicos distintos, siempre para indicar una nota aislada sobre una sílaba que se llamaban, *longa*, *brevis* y *semibrevis* que derivaban directamente de la *virga*, del *punctum* [quadratum] y del *punctum* en forma de rombo de las notaciones neumáticas que se difundieron en Europa a partir de finales del s. XII y comienzos del XIII. Esa misma notación y las diversas formas de figu-

cale vel potius ordinarium: secundum usum alme ecclesie Toletane (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1519); *Manuale sacramentorum secundum usum alme ecclesie Toletane: cum quibusdam additionibus utilissimis* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1519); *Diurnum sanctorale secundum usum alme ecclesie Toletane* (Alcalá de Henares: A. G. de Brocar, 1520). Sobre estos libros litúrgicos, cf. Burgos, E., Carballo, A. y Asensio, J. C. (2011). “Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Complutense y la música de Antonio de Cabezón”, *Revista de Musicología*, 34/ 2, 157-183 (cf. también www.ucm.es/BUCEM/pecia/43315.php).

- 7 Cf. Bernadó, M. (2006). “Las ediciones zaragozanas del Intonario de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica”. En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Edited by Iain Fenlon and Tess Knighthon (pp. 23-94). Kassel: Edition Reichenberger.
- 8 *Passionarum secundum ritum sanctae Ecclesiae Toletanae, caeteraque alia sicut infra in indice patebunt; summa vigilantia recognitum per Ioannem Rincon portionarum sancte Ecclesiae Toletanae, eiusdemque sacrarum ceremoniarum magistrum*. Iusu admodum illustris Gometii, Telli, Giron, moderatoris dignissimi istius s. Ecclesiae. / Toleti, excudebat Ioannes de la Plaça, 1567 [tertio calen. Decembris].
- 9 *Passionarum cum Officio maioris hebdomadae iuxta formam Missalis et Breviario Romani; ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, cum canto sanctae Ecclesiae Toletanae*, Ioannis Roderici de Villamaior portonarii claustrique in eadem Ecclesiae praefecti industria et labore recognitum, / Toleti, excidebat Ioannes a Plaça, typographus sanctae Ecclesiae Toletanae, anno incarnationis Domini M.D.LXXVI.
- 10 *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii quinti pontificis maximi iussu editum. Cum privilegiis pontificis maximi et regis catholici*. Compluti, apud Ioannem Gratianum, Anno Domini M.D.LXXV.
- 11 *Officium hebdomadae sanctae a dominica in ramis palmarum usque ad Sabbathum sanctus inclusive*. / Salmanticae, apud haerdes Mathiae Gastii. Anno 1582. Más información sobre estos impresos en Gozzi, M. (1994). *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, Provincia Autonoma di Trento: Servizio beni culturali / Servizio beni librari e aechivistici, 2 vols.

ras emergió para la representación de la notación polifónica mensural y al mismo tiempo sería la adoptada para el canto *fratto* o mixto¹².

2. EL CANTO NEOMOZARÁBICO ¿UN CANTO MIXTO TARDÍO?

Con frecuencia se asocia la palabra “mozárabe” al cardenal Cisneros¹³. Su reforma paliaría el progresivo abandono de la primitiva práctica ritual hispana permitida tras la reconquista de la ciudad de Toledo en 1085. La labor recopilatoria de los textos y de la música de la liturgia hispana a comienzos del s. XVI tuvieron una importancia capital para la supervivencia de la tradición que hasta entonces era confiada prácticamente a la tradición oral. El estilo musical y la notación de los cantos mozárabes que Cisneros mandaría copiar se entronca dentro de la corriente de transmisión del canto con notación mensural.

En los libros de la liturgia neomozárabe salidos de la imprenta toledana: *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictum mozarabes* (Toledo, Petrus Hagenbach, 1500) y *Breviarium secundum regulam beati Isidori*¹⁴ (Toledo, Petrus Hagenbach, 1502), salvo este último que no contiene notación musical, la notación del *Missale* se decanta siempre por los valores proporcionales de las figuras. De la primera edición del *Missale* ha de destacarse que el texto y el pautado están impresos y la notación mensural añadida posteriormente de manera manuscrita. Para salvaguardar el resto de los cantos, Cisneros mandó copiar en cuatro cantorales

12 No son demasiados los estudios sobre este tipo de canto en las fuentes españolas. Cf. Sierra, J. (2000). “Mixto, canto”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7 (pp. 624-627), Emilio Casares, E. dir., Madrid: SGAE; Bernadó, M. (2005). “Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”. En *Il canto fratto. L'altro gregoriano*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003 (Testimoni Spagnoli), (pp. 239-279); González Barrionuevo, H. “El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español”. En *Il canto fratto...*, (pp. 281-319); Menzel Sansó, C. “Canto fratto nei libri liturgici nella cattedrale di Maiorca”. En *Il canto fratto...*, (pp. 321-338); Cf. también, Sierra, J. (2006). “¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín”. En *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional (pp. 123-155). Salamanca, 23-27 de enero de 2006.

13 Cf. E. Robles, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros y del Oficio y Missa Mozárabe*, Toledo, 1604; A. Gómez de Castro, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, traducción de J. Oroz Reta, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984; José García Oro, *El Cardenal Cisneros*, 2 vols. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 520 (1992) y 528 (1993). En cuanto a su labor como editor de libros litúrgicos, cf. Bernadó, M. (1995). “The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): Some Peculiarities”. En *Cantus Planus*. Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest, vol. 1, pp. 367-396. Del mismo autor, (1993). “Sobre el origen y la procedencia de la tradición inódica hispánica a fines de la Edad Media”. En Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, Madrid, 3-10/IV/1992, vol. 4 (pp. 2335-2353), *Revista de Musicología*, vol. XVI/ 4.

14 No detallo los numerosos ejemplares conservados y la bibliografía existente sobre este impreso ya que no contiene música. Cf. Antonio Odriozola, *Op. cit.*, pp. 14-195, n. 184.

el resto de las melodías del Oficio Mozárabe. La notación utilizada es mensural, introduciendo pues el concepto de canto *fratto* o mixto para siempre en las melodías de la tradición neomozárabica.

Consciente el nuevo arzobispo de Toledo –había tomado posesión en 1495– de la importancia y antigüedad del rito, de su abandono y del peligro que corría, le asignó un lugar en la catedral; al principio un altar en una de las capillas del claustro y más tarde la capilla del *Corpus Christi* –lugar en el que permanece vivo aún en la actualidad–, en la que celebrar diariamente el rito, y encargó al erudito doctor Alfonso Ortiz la preparación de una edición impresa del Misal y del Breviario. Para los textos no parecía haber demasiados problemas. Aún con dificultad se podían leer las antiguas letras visigóticas. Pero ¿y la música? ¿Cuál era su estado después de siglos de aislamiento, sometida a la influencia del canto llano romano e hispano y a la polifonía?. Ciertamente, la confusión de Ortiz y de sus colaboradores tuvo que ser mayúscula al enfrentarse con la transmisión de los cantos conservados por tradición oral y copiados todavía en los siglos XIII y XIV¹⁵ en notación *in campo aperto*. El resultado musical de la reforma se plasma sobre todo en los cuatro cantorales manuscritos que hasta hace poco se conservaban en la capilla mozárabe de la catedral toledana¹⁶ y que contienen las melodías necesarias para la celebración cantada de la liturgia hispana tras la reforma cisneriana:

Cantoral A (Propio del Tiempo)

Cantoral B (Propio de los Santos) y

Cantoral C¹⁷ (Oficio de Difuntos y parte del Santoral)

Hemos de añadir a estos tres cantorales el **Cantoral D**¹⁸, con el ordinario de la misa hispana¹⁹. De éste se conservan varios ejemplares copiados en el siglo XVIII,²⁰ tal y como aparece en sus portadas, aunque uno

15 Mundó, A. M. (1965). “La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos”, *Hispania Sacra*, 18, 1-25.

16 En la actualidad se encuentran en el Archivo y Biblioteca Capitulares.

17 *Liber Laudis*.

18 *Liber Omnium Offerentium*.

19 Peñas, M. C. (1996). “De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe”, *Nasarre*, XII/2, 413-434. Cf. además Rojo, C. y Prado, G. (1929). *El Canto Mozárabe*, Barcelona, 96-101; Carrillo Morales, E. (1991). *Música y Capellanes Mozárabes*. Estudio Teológico de San Ildefonso. Seminario Conciliar, Toledo, pp. 6-10, 13-14; Fernández Collado, A. (2001). “The Mozarabic Chant Books of Cisneros”, *Sacred Music*, CXXVIII/4, 14-18; Asensio, J. C. (2010). “El Canto Fratto en España: los Cantorales del cardenal Cisneros”. En *Il canto fratto. Un repertorio da conservare e da studiare, Atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 2005 al 2008*. Vol. II (pp. 11-25) a cura di Giacomo Baroffio e Michele Manganeli, Radda in Chianti.

Actualmente y como consecuencia del proceso de catalogación general de los fondos de canto llano de la Catedral de Toledo, los cuatro cantorales llevan una denominación distinta. Así el Cantoral A es catalogado hoy como el Cantoral Mozárabe Cisneros I, el Cantoral B como Cantoral Mozárabe Cisneros II, el Cantoral C como Cantoral Mozárabe Cisneros IV “Agenda Mortuorum” y, por fin el Cantoral D, denominado Cantoral Mozárabe Cisneros III “Liber Offerentium”. Nótese el cambio en el orden de los dos últimos cantorales. A partir de ahora denominaré a los cantorales por la letra/número. Cf. *Los Cantorales Mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo*, Edición facsimilar coordinada por Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, 2 vols. Cabildo de la Catedral Primada de Toledo, 2011.

20 Según Enrique Carrillo, *op. cit.*, p. 13 “Sólo dos ejemplares de este género existen en nuestro archivo [Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo], uno de 1764 y otro de 1784, y tienen el mismo tipo de notas que el *Missale Mixtum* de Cisneros. Sin

de ellos, llamado *Oferencio Antiguo*, podría haberse copiado unos siglos antes. El contenido del Cantoral D/ III es prácticamente idéntico a una de las secciones del Misal publicado por Cisneros en 1500. Sus cantos son los mismos que el *Offerentium* del Misal y en el mismo orden que éste²¹. Probablemente el motivo de su copia fuese el recoger estas respuestas, o bien la creación de un libro para el aprendizaje de los clérigos que, situado en el facistol del pequeño coro de la capilla del *Corpus*, facilitase a los mismos la lectura de las partes cantadas del ordinario de la misa²². A partir del f. 30v aparecen los formularios del *Proprium Sanctorum* con los oficios correspondientes a los patronos de las primitivas parroquias mozárabes en las que se conservó el rito²³. Lo que sí es cierto es que esas melodías no se debían conservar por escrito en el

duda este tipo de cuadernos [apenas consta de 30 folios] debieron existir en todas las parroquias mozárabes. De hecho he podido controlar y ver en el archivo de la Parroquia de santa Eulalia y san Marcos otros dos ejemplares, uno anterior a los mencionados, de 1706 (*Offerentium Mozarabe iuxta Ritum divini Ysidorii Archiepiscopi Hispalensis*. Año del Señor MDCCVI. Archivo de la Parroquia de Santa Eulalia y San Marcos) y el segundo coetáneo del segundo [sic], de 1780 (*Canon Missæ Mozarabis quen [sic] vulgo appellant Offerentio. Secundum regulam Sancti Isidori Archiepiscopi Hispalensis*. Año 1780. Archivo de la Parroquia Mozárabe de Santa Eulalia y San Marcos)".

- 21 La única diferencia es la musicalización de una fórmula que el celebrante debe cantar cuando coge la primera partícula de la hostia y la pone sobre el cáliz: *Vicit leo de tribu Juda*. En el *Missale* una rúbrica remite al f. 233v en el que aparece la música descolgada del resto, como fórmula para cantar después de la *communio*, con la rúbrica *Nota quod non dicitur Vicit leo nisi in tempore resurrectionis*.
- 22 El ya mencionado Enrique Carrillo, *op cit*, p. 14, a propósito de la datación de este *Liber Omnium Offerencium* dice "Esta es la leyenda escrita en papel en esa fecha [1724] sobre la pasta vuelta, pero el resto del libro está escrito en pergamino, y ciertamente en el primer folio vuelto se lee 'Omnium Offerentium'. A primera vista se ve claramente que este Oferencio no es de 1724. Comparándolo con el cantoral cisneriano, en que se encuentra el oficio de difuntos, tanto por su viñetas, como por el tipo de letra y composición, hay que sostener que también este libro se remonta a la fundación de la Capilla, y si no ha sido escrito por la misma mano que el cantoral de 'Agenda mortuorum', ciertamente lo ha sido en el mismo escritorio. Por tanto, a los conocidos libros cisnerianos hay que añadir éste, cuya suerte siempre parece haber sido hasta el presente la de andar perdido, como se lee en el primer folio vuelto a pie de página: 'Si este cuadernillo se perdiere, como suele acontecer, suplico a quien le allare [sic] que me lo vuelva a traer'. Una vez más hallado, he cumplido tal deseo y lo he puesto en su sitio, la capilla Mozárabe, con la esperanza de que no vuelva a perderse". En realidad la leyenda que aparece en la primera de las guardas en blanco del *Offerentium* reza en letra del s. XVIII: "Oferencio antiguo de la Capilla del Corpus/ Christi Muzárabe sita en la muy santa Higlieia [sic]/ de esta ciudad de Toledo, agosto a 21 del año de 1724 [?] / Lo escribió [sic] Pedro Díaz".
- 23 Así: f. 30v-33v: *In festo sancte Luce evangeliste*; f. 33v-38v: *In festo sancte Eulalie virginis et martyris*; f. 38v-44: *In festo sanctorum Fabiani et Sebastiani martyrum*; f. 44-47v: *In festo sancti Marci evangeliste*; f. 47v-50v: *In sancti Torcuati et comitum eius episcoporum*; f. 50v-52v: *In festo sanctarum virginum Juste et Ruffine*. Recordemos que las seis parroquias toledanas que custodiaban el rito antes de la unificación cisneriana eran: santas Justa y Rufina, san Lucas, san Torcuato, san Marcos, san Sebastián y santa Eulalia.

Según la leyenda que aparece al comienzo del *Offerentium* –citada en la n. 14– en la que se habla de que el cuadernillo se pierde muy a menudo, se puede aventurar como hipótesis de copia de este manuscrito que el culto a las grandes advocaciones de las iglesias mozárabes toledanas continuó de alguna manera privilegiado. O quizás, no desapareció del todo. De ahí que se copiara al final del *Officium Defunctorum*, además por otra mano distinta, la música necesaria para su celebración.

momento de la impresión del *Missale Mixtum*. La notación del impreso de 1500 se ha colocado manuscrita sobre las pautas de cinco líneas previamente impresas.

En cuanto a su contenido, los tres primeros cantorales son una mezcla heterogénea de melodías procedentes de distintos lugares²⁴. Muchas de las melodías copiadas en estos libros son adaptaciones de un único esquema melódico²⁵ (Figura 2), otras son melodías romanas con los textos propios del misal mozárabe²⁶ (Figura 3).

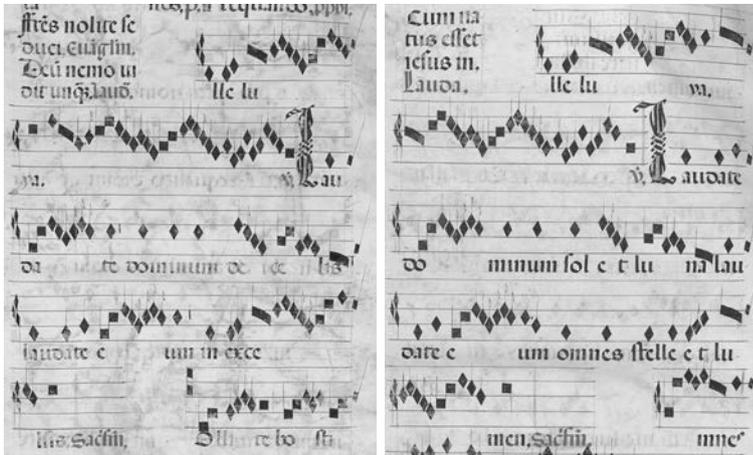


Figura 2. - Cantoral A/I. Alleluia. Laudate... de celis (f. 24v)
Cantoral A/I. Alleluia. Laudate... sol et luna (f. 26v)



Figura 3. - *Populus meus*, Cantoral A/I, f. 78r.²⁷

Y, por último, otras son melodías originales que probablemente pertenecen más al fondo cantollanístico del Toledo de los siglos XV y XVI que al del antiguo rito. Además hemos de añadir algunos *contrafacta* de melodías de tradición hispánica que aparecen copiados en los cantorales como melodías originales, como el caso del himno *En evangeliste* y su adaptación a partir de la melodía del *Pange lingua*. (Figura 4)

24 Cf. Peñas, M. C. (1996). "Los Sacrificia del Cantoral I de Cisneros". En *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe (Historia, Arte, Literatura, Liturgia y Música)*, Córdoba 27-30 de abril de 1995. (pp. 207-216). Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur; M^a Concepción Peñas, "De los cantorales de Cisneros...", pp. 413-434. La procedencia de muchas de las melodías de los cantorales ya había sido descrita por Casiano Rojo y Germán Prado, *El Canto...*, pp. 104-107.

25 Cf. Peñas, M. C. "Los Sacrificia del Cantoral I...", pp. 207-216. M^a Concepción Peñas, "De los cantorales de Cisneros...", pp. 427 y ss.

26 Cf. Rojo y Prado, *Op. cit.* pp. 104-105

27 Obsérvese la identidad melódica con los Improperios de origen galicano que figuran en nuestros libros gregorianos.



Figura 4. - *Enchiridion sive Manuale Chori...* Salamanca, 1557 Cantoral C/IV. Himno *En evangeliste*, f. 32v

La notación de los cantorales²⁸ así como la que aparece manuscrita sobre el pentagrama impreso en la primera edición del *Missale Mixtum*, es una combinación de figuras más próxima a los libros polifónicos del s. XV que a los libros de canto llano de la misma centuria, aunque no faltan ejemplos de notación tradicional con todas las notas iguales. (Figura 5)

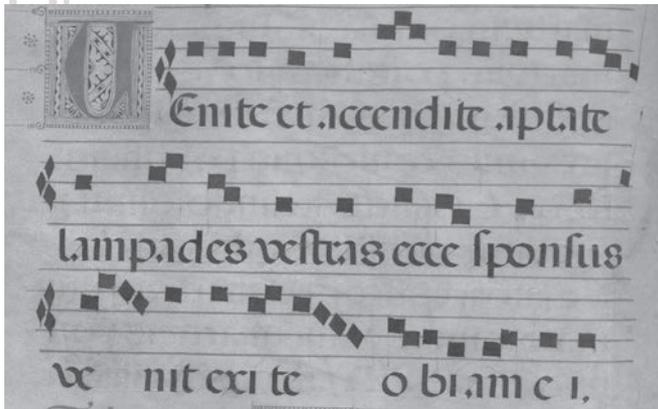


Figura 5. - A/. *Venite et accendite*, Cantoral B/II, f. 43r.

28 Una interesante, aunque breve aproximación a la notación y al consecuente ritmo de los cantorales cisnerianos puede verse en Ricossa, L. "I cantorali mozarabici e il ritmo gregoriano", *Il canto fratto: l'altro...*, pp. 339-345; Cf. también Pérès, M. (2006). "Jerónimo de Moravia (siglo XIII) y los orígenes del canto llano figurado". En *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional, Salamanca, 23-27 de enero, (pp. 99-122).

Pero esta notación es una excepción. La mayor parte de la notación contenida en los cantorales cisnerianos destaca por la presencia de longas, breves, semibreves, mínimas y semínimas, *de punctum additionis*, ligaduras y notas “alphadas” entre las que abundan las agrupaciones *cum opposita proprietate*, muestra de su carácter inequívocamente mensural. (Figuras 6a y 6b)



Figura 6a. - Cantoral B/II, f. 45r.



Figura 6b. - Cantoral B/II, f. 45v.

En algunos casos se puede observar lo que podríamos llamar una notación semimensural, con la presencia de signos de valores iguales (breves), alterados por la presencia de longas con un punto añadido en la parte superior para alargar los valores. (Figura 7)

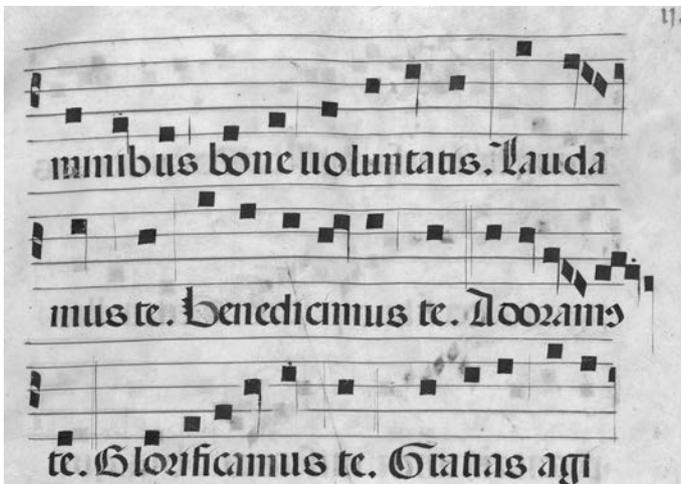


Figura 7. - Cantoral B/II, f. 2r. Gloria “De Angelis”. Obsérvese el punto añadido en la parte superior de las notas sobre las sílabas [ho]miNibus... AdoraMUS te...GlorificaMUS te.

La comparación de algunas de las formas de las notas que se observan entre los cantorales muestra las diferentes manos de copia. La más llamativa es la que se produce en el corchete de la semínima. (Figura 8)

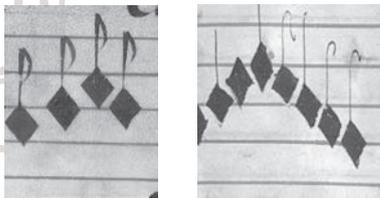


Figura 8. - Cantoral B/II, f. 90r Cantoral C/IV, f. 29r

Y aunque probablemente añadidas algo más tarde, la presencia de algunas ligaduras muestra un cuidado por la colocación del texto. (Figura 9)

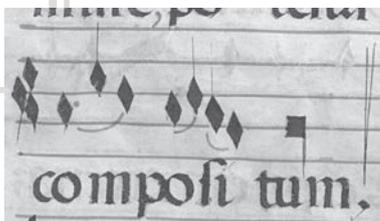


Figura 9. - Cantoral C/IV, f. 29r

La notación mensural con la que se ha transmitido el corpus neomozárabe de los Cantorales de Cisneros constituye un caso prácticamente único en la historia del canto cristiano litúrgico. A imitación del canto mixto, sus valores mensurales reflejan una tradición rítmica que sería la propia de muchos de los cantos del Ordinario de la misa (sobre todo y desde sus inicios el Credo, aunque terminaría afectando a las otras partes del Común), pero que no es la reflejada en los cantos del Propio de la Misa ni del Oficio en la tradición gregoriana. Sin duda la copia propiciada por Cisneros constituye un reflejo claro de lo que podría ser una práctica viva a comienzos del siglo XVI, tomada de la propia tradición oral existente entonces en la comunidad de clérigos mozárabes que, hasta la unificación del culto en la capilla del *Corpus Christi* de la catedral de Toledo, realizaban sus prácticas en las parroquias llamadas mozárabes desde los tiempos de la reconquista. Si bien es cierto que aún no tenemos un inventario de las piezas copiadas en los cantorales, tampoco contamos con un estudio codicológico de los mismos que permita evaluar las distintas manos de copia, tanto del texto como de la música que se adivinan a simple vista. Tenemos noticias posteriores de los copistas y encuadernadores tanto de los libros de canto llano de la catedral, como de los libros de coro polifónicos, sus nombres y las cantidades que percibieron por sus respectivos trabajos, pero no de sus colegas que habían elaborado años antes los libros para la capilla mozárabe. Ignoramos todo lo relativo a la información notacional de que dispusieron los escribas para elaborar sus trabajos, y de entre el abundante fondo de canto mixto que aparece copiado en los libros de canto de la catedral en los siglos XV-XVI, faltaría hacer una comparación de los tipos notacionales que pudieron servir de modelos de copia para los cuatro libros corales de la capilla del *Corpus*. Y si retomamos la primera parte de este trabajo y ya no sólo de la catedral de

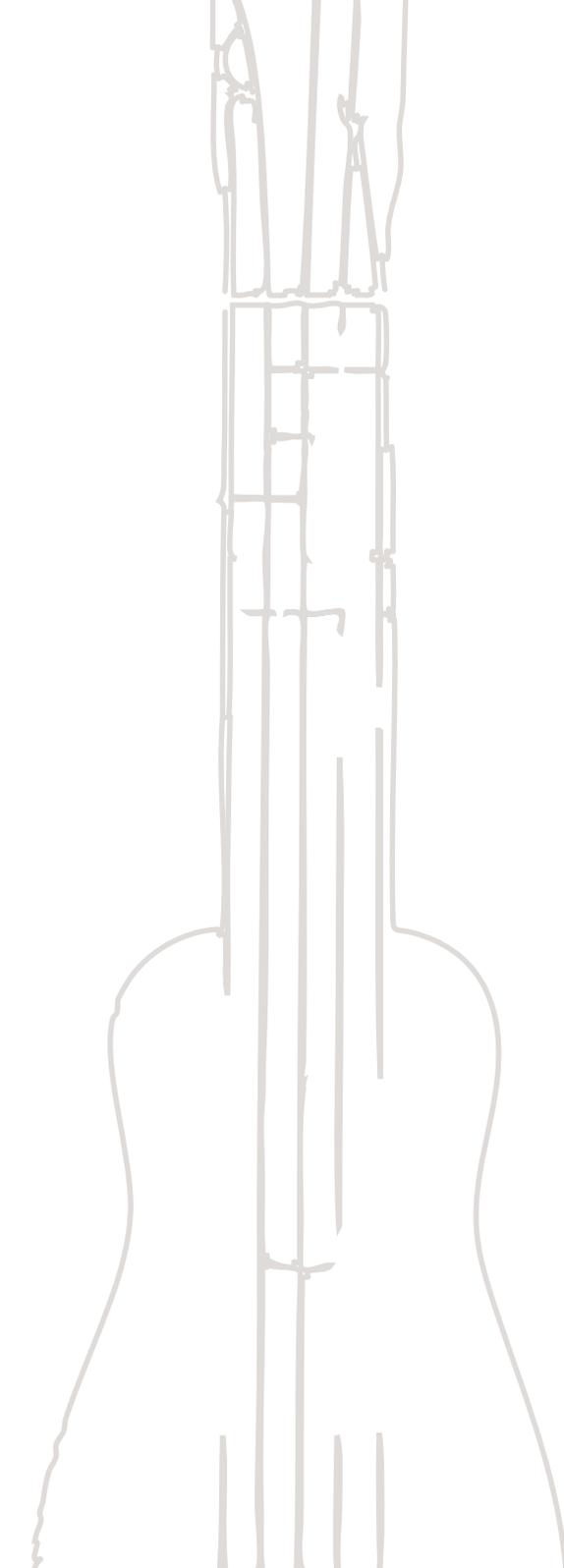
Toledo, la definición del canto mixto o figurado en la península –y claro, en América–, pasaría por establecer también las bases de un estudio de sus melodías, de la difusión de las mismas, elaboración de un incipitario, de la procedencia de sus modelos, de las redes de expansión y sus relaciones con las órdenes monásticas o con otros centros eclesiásticos, amén de otras múltiples consideraciones, entre ellas que algunas de estas piezas de canto mixto son polifónicas, cerrando así el bucle sobre el origen de estas melodías, construidas a imitación rítmica del llamado *canto de órgano*.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, J. C. (1998). “Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico” ¿Testimonio de modalidad arcaica?, *Études Grégoriennes* 26, 75-94.
- (2010). “El Canto Fratto en España: los Cantorales del cardenal Cisneros”. En *Il Canto Fratto. Un repertorio da conservare e da studiare, Atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 2005 al 2008*. Vol. II, Radda in Chianti, 11-25.
- Bernadó, M. (1993). “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”. En Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, “Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones”, *Revista de Musicología*, XVI/ 4, 2335-2353 [107-125].
- (1995). “The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): Some Peculiarities”. En *Cantus Planus. Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993* (vol. 1, pp. 367-396). Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology.
- (2005). “Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”. En *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*. (pp. 239-279). Roma: Torre d’Orfeo.
- (2006). “Las ediciones zaragozanas del Intonario de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica”. En I. Fenlon y T. Knighthon (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* (pp. 23-94) Kassel: Edition Reichenberger.
- Burgos, E., Carpallo, A. y Asensio, J. C. (2011). “Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Complutense y la música de Antonio de Cabezón”, *Revista de Musicología*, 34/ 2, 157-183. (cf. también www.ucm.es/BUCM/pecia/43315.php).
- Carrillo Morales, E. (1991). *Música y Capellanes Mozárabes*. Toledo: Estudio Teológico de san Ildefonso. Seminario Conciliar, 6/10, 13-14.
- Cserba, S. M., (1935). *Hieronymus de Moravia, Tractatus de musica*, ed. S. M. Cserba, Regensburg: Pustet.
- Fellerer, K. G. (1934). “Zur Neukomposition und Vortrag des gregorianischen Chorals im 18. Jahrhundert”, *Acta Musicologica* VI/4, 145-152.
- Fernández Collado, A. (2001). “The Mozarabic Chant Books of Cisneros”, *Sacred Music*, CXXVIII/4, 14-18.
- Gaffurio, F. (1496). *Practica Musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (Reed. Bologna, Forni, 1972).

- García Oro, J. (1992-93). *El Cardenal Cisneros*, 2 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gómez de Castro, A. (1984). *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, traducción de J. Oroz Reta. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- González Barrionuevo, H. (2005). "El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español", *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*. Roma: Torre d'Orfeo, 281-319.
- Gozzi, M. (1994). *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*. Trento: Provincia Autonoma di Trento, Servizio beni culturali / Servizio beni librari e aachivistici.
- (2012). *Cantus fractus italiano: un'antologia*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Gozzi, M. y Luisi, F., eds. (2005). *Il canto fratto: l'altro gregoriano*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 diciembre 2003, Roma: Torre d'Orfeo.
- Graduale Triplex* (1979). Solesmes.
- Hyeronimus de Moravia. Tractatus de Musica*. C. Meyer, G. Lobrinchon & C. Hertel-Geay, eds. (2012). Thurnout: Brepols Publishers.
- Los Cantorales Mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo* (2011). Edición facsimilar coordinada por Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, 2 vols. Toledo: Cabildo de la Catedral Primada de Toledo.
- Martín Abad, J. (2001). *Post-Incunables Ibéricos*, Madrid: Ollero & Ramos.
- Menzel Sansó, C. (2005). "Canto fratto nei libri liturgici nella cattedrale di Maiorca". En *Il canto fratto: l'altro gregoriano* (pp. 321-338). Roma: Torre d'Orfeo.
- Molitor, R. (1901/2) Die nachtridentinische Choralreform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. (Reed. Hildesheim: Olms 1967).
- Mundó, A. M. (1965). "La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos", *Hispania Sacra* 18, 1-25.
- Odriozola, A. (1996). Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Peñas, M. C. (1996a). "De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe", *Nasarre*, XII/2, 413-434.
- (1996b). "Los Sacrificia del Cantoral I de Cisneros". En *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe (Historia, Arte, Literatura, Liturgia y Música)*. Córdoba 27-30 de abril de 1995 (pp. 207-216). Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur.
- Pérès, M. (2008). "Jerónimo de Moravia (siglo XIII) y los orígenes del canto llano figurado". En *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional (pp. 99-122). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Ricossa, L. (2005). "I cantorali mozarabici e il ritmo gregoriano". En *Il canto fratto: l'altro gregoriano*. Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 diciembre 2003 (pp. 339-345). Roma: Torre d'Orfeo, 339-345.

- Robles, E. (1604). *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros y del Oficio y Missa Muzárabe*. Toledo.
- Rojo, C. y Prado, G. (1929). *El Canto Mozárabe*, Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Saulnier, D. (2001). *El Canto Gregoriano*. Solesmes.
- Sierra, J. (2000). "Mixto, canto". En E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, (pp. 624-627). Madrid: SGAE.
- (2008). "El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín". En *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional (pp. 123-155). Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Wolf, J. (1913/19). *Handbuch des Notationskunde*, Leipzig, (Reed. Hildesheim: Olms, 1963).



PATRIMONIO INMATERIAL

simposio

la gestión del

patrimonio
musical



Músicas y patrimonio: los retos y paradojas de patrimonializar una actividad

Jaume Ayats i Abeyà

Director del Museo de la Música de Barcelona e Investigador de la Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Patrimonializar una actividad como es la música conlleva una serie de retos y de paradojas que necesitan ser estudiados y tenidos en cuenta si nuestro objetivo es el de documentar y preservar los testimonios de una situación musical. Trataré de abordar las principales líneas de esta cuestión con el empeño de evitar actuar sin haber analizado el marco conceptual dentro del que desarrollamos nuestra actividad.

Palabras clave: Patrimonio musical - Etnomusicología - Escritura musical - Instrumentos musicales - Grabaciones musicales.

Hablar de patrimonio es siempre delicado: el mismo concepto ya tiene comprensiones distintas según a qué épocas y a qué objetos se refiera, y en las ciencias sociales ha sido y está siendo muy discutido como sustantivo que concentra gran parte del debate sobre aquello que nos legan las generaciones pasadas.

Pero si el concepto de patrimonio y su derivación en “patrimonio colectivo” son ya de por sí problemáticos, bastante más problemática es la aplicación de la noción de patrimonio sobre una actividad. Y la música, es importante no olvidarlo, es una actividad y de ninguna forma una serie de objetos coleccionables. No voy a desarrollar el cómo la actividad musical se ha ido conceptualizando progresivamente como objeto en los últimos siglos, pero sí quiero insistir que para poder pensar aquello que denominamos “la música” se hace indispensable tomar distancia frente a los materiales que la objetualizan (partituras, instrumentos, grabaciones) y observar qué tipo de acción social contribuye a desarrollar.

Me sitúo, pues, en el punto de aceptar que cuando hablamos de música, se trata de una actividad de interacción entre personas, en situaciones socialmente delimitadas, y donde se articulan valores, emociones, convicciones y, hasta, divergencias sociales. O sea que la música es básicamente una interacción situada

en unas circunstancias espacio-temporales precisas. Una interacción con características no muy alejadas, aunque distintas, de la interacción del acto de hablar y/o del movimiento corporal humano. Así pues, es de sumo interés analizar el porqué de la tradición europea que utiliza un sustantivo y no un verbo, que sería la forma más adecuada para una acción (como el *musiking* que propuso Christopher Small). Pero que la música se trata de una acción, parece indiscutible. ¿Dónde se sitúa, pues, aquello que queremos patrimonializar? Y aquí nos encontramos con una primera paradoja: las acciones son evanescentes por definición. Sólo se pueden reactivar dentro de una nueva acción.

El concepto de patrimonio, en cambio, se creó partiendo de la realidad física de unos objetos ya separados de la acción pasada. Por eso, frente a la idea de “patrimonio objeto”, se tuvo que inventar un nuevo adjetivo para acercarnos a las acciones: “patrimonio inmaterial”. A nadie escapa que el hecho de partir del negativo “in-material” ya expresa de por sí la enorme debilidad de la designación, que no acierta a afirmarse desde una conceptualización en positivo (desde una “realidad” afirmativa), sino que se limita a definirse desde la ausencia de la materialidad. Sabemos que la cultura europea moderna ha sentado su lógica de pensamiento en la estabilidad y el ser, frente a la transformación y el movimiento que propusieron pensadores de la Grecia clásica. En cierta forma, el gran cambio que se está produciendo en el pensamiento contemporáneo está situado precisamente en el intento de integrar los procesos y las transformaciones como elemento central de las realidades que queremos comprender.

Y en este punto es donde podemos aterrizar en nuestra área de interés: las actividades musicales. Y aquí se produce, a mi entender, una segunda paradoja: la música nunca es una finalidad en sí misma, sino que se trata de una actividad siempre situada dentro de una actividad social de más alcance. No disponemos de tiempo para desarrollar este argumento en sus detalles históricos, pero las investigaciones sobre la aparente dicotomía entre “música funcional” y “música absoluta” han demostrado ampliamente que la supuesta actividad denominada “música absoluta” no es que sea de otra naturaleza que la adjetivada de “funcional”, sino que se trata de una nueva funcionalidad social que se desarrolló en un momento histórico, precisamente con la intención de valorar ciertas actividades musicales en otro nivel superior dentro del juego social de las distinciones entre grupos y hegemonías. Y eso sin olvidar que el mismo concepto de “música” no es de ninguna forma común a todas las culturas del planeta, ni tan siquiera es estable en la transformación histórica de los últimos siglos en el mundo europeo. Por lo tanto, en el mejor de los casos la noción “música” gestiona un espacio de acuerdo conceptual dentro de las circunstancias contemporáneas que difícilmente puede ser trasladado a otras épocas y a otras geografías.

Sintetizo, pues, las dos piezas de partida que he presentado hasta ahora:

1. La música es una acción que asume su significado siempre situada en el marco de otras acciones sociales.
2. Al no ser objeto sino acción, tenemos grandes dificultades en determinar de qué se trata cuando hablamos de patrimonializar esta actividad.

Y desde estas dos hipótesis de trabajo, podemos analizar qué campo de acción se abre ante nosotros y qué estamos haciendo en los procesos actuales de preservación.

1. CAMPO DE ACCIÓN Y CONTRASTE CON LOS TRABAJOS DE PRESERVACIÓN

El saber/actuar de la música se transmite y se desarrolla dentro de las actividades interpersonales que le dan sentido. Como ocurre, por ejemplo, en una lengua, es el habla quien sustenta las posibilidades de proliferación escrita e institucional. Aquello que se transmite, pues, se transmite en la actividad y tiene el gran poder y la evanescencia de ser acción.

En cambio, la preservación patrimonializadora se centra en recoger los restos materiales de la actividad. Históricamente esta preservación se ha centrado principalmente en la llamada “escritura musical”, o sea, en los documentos gráficos. Documentos gráficos que utilizan símbolos que tienen una correlación con una tradición sonora en unas circunstancias históricas y sociales concretas: cuando los elementos implícitos al código oral se transforman o desaparecen, la eficacia de la notación gráfica se desvanece. Hasta tiempos recientes era, como pasa en la escritura lingüística de la que procede, la única forma de conservar y permitir imaginar algo de la realidad socio-sonora donde se producía el sonido. No discutiremos el alto interés en conservar esta escritura, aunque sí que necesitamos situarla en su justo contexto para, por una parte, no creer que estamos hablando de “la música” (en cuanto a actividad musical) sino que estamos intentando entender, a través de una metáfora de símbolos gráficos, algunos aspectos estructurales de una actividad separada del momento en la que la tratamos. La vida musical es (y era) notablemente más amplia y compleja que aquello que puede transmitir su notación gráfica. Por otra parte, las notaciones conservadas (y conservables) dejan rastro de una parte pequeñísima, casi insignificante, de la totalidad de las músicas que se producen en el mundo. Merece la pena recordarlo, y recordar las circunstancias de clase social, de poder y de autoridad que acompañan las realizaciones gráficas de la música.

En un segundo nivel, la preservación de ejemplos de instrumentos musicales ha sido otro elemento que ha centrado de forma privilegiada el interés de conservación. A pesar de institucionalizarse las colecciones con límites de desarrollo bastante discretos, el instrumento musical ha recibido una consideración de objeto de valor, por desgracia bastante desligado de su carácter de rastro de las actividades sociomusicales donde ha participado. Le ha sido aplicado demasiado a menudo el valor de “objeto artístico” autónomo, con los correspondientes errores en su preservación y también en su valoración social y económica. Se hace necesario recordar de vez en cuando que muchas veces un instrumento nuevo es, sonoramente, mejor que uno antiguo: suenan mejor algunos violines contruidos recientemente que un Stradivari o un Guarneri, como se ha podido demostrar en cálculos acústicos presentados en congresos especializados. Pero la intensa obsesión de nuestro entorno cultural europeo y americano por el pasado (no por conocer mejor cómo vivía/pensaba/sentía la gente, sino más bien en un aspecto idealizado y de valor que legitima a los propietarios presentes, sean privados o sean instituciones públicas), se cierne lamentablemente sobre la consideración de los instrumentos antiguos. Es factible desarrollar una conservación y un estudio de los instrumentos musicales en el sentido de su denominación, o sea, como instrumentos al servicio de la acción (actual o antigua) en la que participan. Y en ello tenemos que trabajar rigurosamente desde la responsabilidad que nos otorga la Administración pública.

La importancia adjudicada a la notación y a los instrumentos ha dejado en planos secundarios o simplemente olvidados otros de los rastros de la actividad, como son los documentos descriptivos (empezando

por las hemerotecas), los espacios físicos, la iconografía y la fotografía, todos ellos capaces de revelar distintos aspectos de la actividad musical que escapan de los elementos estructurales de la notación, y que llegan a penetrar de forma muy interesante en elementos sociales, personales, estéticos y hasta estructurales que la misma notación no puede comunicar. La capacidad de patrimonialización se hace difícil y a menudo escurridiza en estos aspectos, y la capacidad económica, frente al valor de tesoro adjudicado a partituras e instrumentos, ha dejado estos aspectos tradicionalmente con poco desarrollo en las investigaciones y con apenas aplicación práctica en los programas de preservación.

Está claro que hay otro elemento fundamental en la preservación: los registros sonoros y audiovisuales. En cuanto a definición, se trata de la miniaturización de ciertos aspectos sonoros y/o visuales de una actividad musical concreta que, debidamente capsulizados, podemos reactivar mecánicamente en otro momento temporal y espacial. Dicho de otra forma, a pesar de imaginarlos como el traslado directo de una realidad, se trata de una parte simplificada, ecualizada y miniaturizada de esta realidad que, gracias a nuestra experiencia sensorial y gracias a artilugios tecnológicos, sabemos percibir como si se tratara de una realidad "grand nature". A pesar de estos límites, y a pesar de que la cantidad de registros abordable es mínima frente a las innumerables actividades sonoras que continuamente se están produciendo, se trata del rastro que más nos acerca a la evanescencia de la acción: el registro sonoro comunica bastante de lo que se produjo, y puede estar acompañado de imagen de la gente, de sus movimientos y disposición, del espacio y de otros detalles que comunican bastante más del hecho social y emocional que se produjo. Pero es necesario no confundirlo con la realidad del momento: no preservamos realidad enlatada, sino que tenemos que ser conscientes de cómo los elementos sacados de esta realidad han sido tratados y transformados.

Hasta años muy recientes, la preservación institucional de los registros sonoros y audiovisuales ha sufrido de carencias institucionales tanto económicas como (bastante más decisivas) de comprensión del fenómeno. En este campo se abren importantes posibilidades, especialmente si desde las instituciones sabemos protegernos de la "patrimonialización de tesoro" que tantas dificultades supone en los aspectos de escritura musical y de instrumentos. La complejidad tecnológica y la necesidad de profundizar en el pensamiento sobre las grabaciones abren un reto que convendrá que sea tratado de forma muy específica en encuentros singulares, pero a nadie le escapa a estas alturas de que se trata de un aspecto principal en la preservación de información sobre música. Dicho de otra forma, en los trabajos de un grupo de expertos sobre patrimonio musical desarrollados por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, consideramos que las acciones sobre el patrimonio musical se asentaban en tres grandes categorías de "rastros de la acción musical" que, relatadas según su distancia desde el centro situado en la actividad musical, serían:

1. Los registros (grabaciones) sonoros: engloba a todos los objetos que permiten reproducir sonoramente (y eventualmente de manera audiovisual) una actividad musical registrada en el pasado.
2. Los instrumentos musicales y los soportes mecánicos de la reproducción sonora: engloba a los objetos y artefactos que se utilizan en la elaboración directa del sonido o como instrumentos mecánicos de programa diferido.
3. Los grafismos relacionados con la actividad musical (o grafismos adjuntos), que engloba desde las partituras hasta cualquier soporte gráfico que comunique aspectos musicales (desde la iconografía y fotografía hasta la escritura, como también literatura o periodismo).

Para conseguir una cierta preservación de conjunto (así como para investigar un ambiente de acción musical) se hace necesario que estas tres categorías estén suficientemente representadas. Además, sin entrar en técnicas de obtención de datos en ciencias sociales, se hace también necesario recordar que los testimonios orales directos de los participantes suponen muy a menudo una fuente de gran riqueza para conseguir una construcción satisfactoria de la comprensión de una realidad musical. Estos datos –con todas las técnicas de investigación– forman parte también de los materiales de interés para la preservación.

2. ORALIDAD

Más allá de estos sintéticos apuntes de paradojas y retos que nos presenta la noción de patrimonialización referida a la música, quiero terminar remarcando con especial intensidad el punto de partida: cuando tratamos de música tratamos de una especial (y a menudo sofisticada) interacción sonora entre humanos. Tratamos de aquello que nos hace específicamente humanos (junto con la lengua, que en tantas culturas es conceptualizada simplemente unida a música) y que se sustenta en la continua reactivación y renovación de la actividad. La mejor forma de preservar, conservar y proyectar el “patrimonio musical” hacia el futuro es continuar “haciendo música”, o sea, desarrollando nuestra vida social desde medios musicales. Ninguna tecnología ni ninguna preservación de objeto pueden sustituir la oralidad directa, el cara a cara, a pesar de los enormes y profundos cambios tecnológicos que llegan a modificar nuestra comprensión y hasta la fisicidad de nuestro cerebro.

Algo más que un archivo

Joaquín Díaz González

Fundación Joaquín Díaz

Resumen: La Fundación Joaquín Díaz de Uruña (Valladolid) no solamente es una institución dedicada a recopilar, catalogar, conservar y difundir documentos sonoros, iconográficos, textuales y organológicos relativos a la cultura popular, sino que pretende ser un lugar de encuentro para etnógrafos, antropólogos, filólogos y musicólogos y también para el público en general. Por ello ha desarrollado en los últimos años varias herramientas de descripción y búsqueda de sus documentos que facilitan la relación entre sus contenidos, revelando mucha información que queda desatendida tradicionalmente en un archivo.

Palabras clave: Archivos - Documentos sonoros - Etnomusicología - Difusión cultural - Música tradicional - Fundación Joaquín Díaz.

Desde hace muchos años, uno de los objetivos prioritarios en nuestra Fundación ha sido la recopilación de archivos sonoros, procedentes en buena parte del trabajo de campo de diferentes personas e instituciones. Estos archivos han convertido la sede de la Fundación, en la Villa de Uruña, en un lugar de encuentro, no sólo para investigadores españoles y extranjeros de los campos de la etnografía, la antropología, la filología y la musicología interesados en conocer y estudiar nuestra cultura, sino también para aficionados y visitantes en general, que han mostrado su atención hacia los fondos conservados en la Fundación.

A partir de agosto del año 1996 se creó una página web en la que comenzamos a mostrar algunos de los contenidos archivísticos de la Fundación. Esos contenidos han ido incrementándose a lo largo de los últimos tiempos gracias a las tecnologías más recientes, lo que ha ido permitiendo tener una relación más fluida e intensa con los visitantes virtuales, que han ido enriqueciendo con sus consultas e intereses nuestro acervo y la propia concepción del Archivo.

En la página principal se halla un buscador que identifica en primer lugar la consulta del visitante (tenemos entre 4.000 y 6.000 usuarios al día), la dirige hacia su punto de interés y la muestra de forma gráfica o sonora. Si el visitante ha optado por la posibilidad de localizar un pueblo, por ejemplo, el buscador va a mostrarle todas las referencias que se hallan en las diferentes secciones de la Fundación, que se muestran en veinte apartados, pudiendo acceder a cada una de ellas a través de la ficha correspondiente. Si la consulta se dirige específicamente a una localidad pero el visitante ha elegido ya la sección fonoteca concretamente, el buscador le mostrará únicamente las fichas correspondientes a las grabaciones de campo que se han efectuado en esa localidad. Hasta ahora el proceso habitual era que el visitante, una vez realizada la consulta y encontrada la referencia del documento sonoro, solicitara al correo electrónico de la Fundación los datos referentes a esa grabación manifestando su interés por escucharla. Para facilitar y agilizar esa tarea, los más de 28.000 registros existentes en la fonoteca se habían volcado a archivos mp3 lo que permitía contestar rápidamente al solicitante y enviarle por correo electrónico el contenido de su interés. Sin embargo, queriendo ir un paso más allá, hemos puesto a disposición de nuestros usuarios tres modelos nuevos que, suponemos, podrán ser de gran utilidad en el futuro. Uno de esos modelos puede consultarse a través de la página de la Biblioteca Digital de Castilla y León y ofrecerá principalmente los temas recogidos en el área geográfica correspondiente a la Comunidad Autónoma en la que desarrollamos nuestra actividad:

<http://bibliotecadigital.jcy.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=20044>

Ese tipo de enlaces ofrece la posibilidad de combinar la audición de grabaciones con la visualización de pliegos de cordel de los mismos temas, ya que más de 4.000 pliegos y papeles impresos han sido ya subidos a la Biblioteca Digital y se pueden consultar en línea:

<http://bibliotecadigital.jcy.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=8566>

Otro modelo de consulta, que se activará en breve plazo, permitirá la audición directa de cualquier grabación de campo a través de Wikimedia, con cuyos responsables ya habíamos firmado un convenio para la divulgación de parte del archivo de imágenes de la Fundación.

Finalmente, una nueva aplicación permitirá recurrir a las grabaciones de campo gracias a su geolocalización y a la relación con otros datos geográficos o sociales.

Precisamente el motivo de esta ponencia es poner de relieve las potenciales posibilidades de un archivo gracias a la relación del documento con otros documentos o datos que permitan un fácil acceso e identificación. Recientemente celebramos un simposio en Uruña sobre los impresos religiosos que nos han acompañado durante toda la vida, desde las partidas de bautismo a las esquelas de fallecimiento pasando por las cartillas escolares, los pequeños documentos de confesión o comunión en la parroquia, las participaciones de boda, los recordatorios de primera comunión o la multitud de estampas de devoción, incluyendo aquellas que van más allá de lo religioso y se refugian en la superstición. Contemplando todos estos documentos, estos no-libros, ya que ninguno alcanza la categoría de libro y por tanto a veces ni siquiera han sido catalogados en las bibliotecas, constituyendo un auténtico problema para sus cuidadores, nos preguntábamos cuánta información perdemos a diario al no ser capaces de relacionar una pieza, un objeto o un documento con aquellos datos que, no solamente ayudarían a comprender esa pieza sino la mentalidad de quien la generó. En efecto, tras una simple estampa que representa a un santo o santa existe una selección, que casi siempre está motivada por algo que rara vez aparece en el impreso salvo que

se exprese de forma manuscrita: simpatía, apariencia, estética, transmisión de un fervor heredado... Existe también una relación con la devoción local, tal vez alentada desde una fuente letrada –vamos a llamarla así– que incluye determinados datos que serán cribados e intuitivamente seleccionados por la mentalidad del devoto. Se puede suponer también que existió una preferencia o una necesidad en el hecho de elegir una estampa o una ilustración mayor para decorar la pared del propio domicilio. También si esa elección fue por el material sobre el que la imagen estaba impresa (tela, seda, papel). Por supuesto entramos en el terreno del patrimonio inmaterial cuando descubrimos que a ese santo o santa se le dirigían unas oraciones específicas que no siempre estaban impresas en la estampa y procedían de un devocionario, de una novela o de la misma tradición oral. Finalmente cabe diferenciar la estampa si el reverso delata que se trata de un recordatorio, de un calendario, de una rifa, de un recortable, de un relicario, de un exvoto o simplemente de una convocatoria. Como se podrá comprobar, este conjunto de metadatos no siempre está a disposición del investigador porque rara vez suele llegar a manos del archivero, cuya labor en ese caso se reduce a describir correctamente el objeto y situarlo en el emplazamiento adecuado.

En un documento sonoro, por ejemplo, debemos contar con varios elementos que lo diferenciarán claramente: en primer lugar, y enmarcando el origen del documento, el interés del entrevistador, que pone el énfasis en un tema y su desarrollo. Por otro lado, la forma de expresión del entrevistado, que puede ser recitada, cantada o por medio de gestos. Además, podremos comprobar el género, que nos permitirá clasificar el documento según las tipologías al uso. El título responderá a criterios establecidos por instituciones o estudiosos cuyo papel en la identificación de ese tipo de documentos haya sido fundamental para el desarrollo de los géneros correspondientes.

Establecidos todos esos elementos diferenciales, nuestra pretensión es que el propio centro de documentación sea capaz de proporcionar al investigador unas vías a través de las cuales pueda relacionar el registro con otros archivos que complementen y arrojen luz sobre su origen y evolución. Vamos a suponer que el usuario de la fonoteca viene buscando unas canciones de un lugar concreto, por ejemplo de la provincia León, que los mozos cantaban a Santa Brígida la víspera de la fiesta de la santa, es decir el 31 de enero. El archivo debería poner inmediatamente al investigador en relación con la localización geográfica y las especificaciones estadísticas, datos a los que irán unidos elementos iconográficos (algún grabado o pintura de la santa, si es que lo hay, y alguna fotografía de la imagen o del templo en el que se le rinde culto). En la descripción del documento aparecerá también, como es natural, el dato de que era una fiesta de mozos y por tanto un rito al que estaban adscritas costumbres como la de tocar las campanas –ya que se decía que la noche de Santa Brígida o de San Tormentero, los diablos se entretenían en fabricar la piedra que luego caería sobre las cosechas–, evitando con el toque continuo y por turnos durante toda esa noche que los diablos se juntasen a preparar el pedrisco. Probablemente el archivo facilitará también la cancioncilla que los mozos recitaban por lo bajo para saber el orden en que debían sonar las dos campanas de la torre:

Ten-te *nu-be*
ten-te *tú*
que más **pue-de**
Dios que **tú**

(en negrita la campana derecha y en cursiva la izquierda)

Las canciones que los mozos usaban para el rito de la petición por las casas (origen de la consulta y que aparecerán todas relacionadas por pertenecer al mismo ritual y función), con cuyo producto hacían después una merienda, deberán estar relacionadas también por estar enmarcadas dentro del período invernal –no olvidemos que estamos ante un ritual de preparación de la primavera– en el que el disfraz de vieja que caracterizaba a Santa Brígida hilando era llevado por uno de los mozos que precedía a los demás en el recorrido petitorio. También los datos sobre la hagiografía de la santa y la bibliografía sobre el tema que nos permitirán comparar las tradiciones del norte de España con las existentes en Irlanda y Escocia. Si existía un voto de villa que obligaba a guardar la fiesta, si había una cofradía que perpetuaba la celebración y si esa cofradía guardaba los libros de cuentas y los estatutos donde sin duda podrían hallarse datos sobre usos, penas y prohibiciones que completasen la costumbre. La mayor parte de esos datos se hallarán en una de las secciones de nuestra página, denominada “Almanaque popular” en donde ya se reúnen datos relacionados con la festividad religiosa de cada día del año y las costumbres que genera:

<http://www.funjdiaz.net/almanaque/ficha.php?id=201>

Con todas estas posibilidades, un archivo se convierte en algo más que un contenedor de datos para constituir una fuente interactiva capaz de poner en relación recursos hasta ahora dispersos y susceptible de ser consultada desde conceptos y referencias muy diversos.

La gestión del patrimonio sonoro. Algunos retos y apuestas desde Galicia

Luís Costa Vázquez y Cristina Pujales Prats

Archivo Sonoro de Galicia

Resumen: El Archivo Sonoro de Galicia es una institución de referencia en el ámbito territorial y extra-territorial de la galleguidad para la gestión de su patrimonio sonoro. El texto expone la naturaleza y ámbito de actuación del ASG y sus actividades en el contexto gallego, junto con una reflexión sobre sus limitaciones y posibilidades.

Palabras clave: Patrimonio sonoro - Música gallega.

1. EL POR QUÉ Y EL PARA QUÉ DEL ARCHIVO SONORO DE GALICIA

En el último medio siglo se ha venido afianzando en los países desarrollados una conciencia cada vez más clara respecto del valor del patrimonio cultural y más específicamente, del patrimonio cultural inmaterial. Las sucesivas conferencias e iniciativas de la UNESCO, han reflejado esta preocupación, de la que se hacen eco las acciones de las instituciones y principalmente de los Estados y otras instituciones políticas. Sin duda, el ritmo creciente de los cambios culturales en esta época de plena globalización, ha favorecido una percepción más aguda de la transitoriedad, diríamos incluso de la fugacidad, de los elementos que conforman la cultura. Cada vez en mayor medida, los elementos definitorios de las culturas locales, sean éstas en ámbitos más cortos o de mayor alcance, pero en cualquier caso locales en el sentido de que tienen una localización espacial y un arraigo en grupos específicos, cada vez más, decimos, aquellos elementos son o bien subsumidos en el magma de la cultura global, centrifugados y deslocalizados, o bien apartados del curso de la cotidianidad, silenciados y a la postre olvidados.

En el caso de España, la conciencia del valor patrimonial de las culturas locales se vio reforzada por su coincidencia en el tiempo con los procesos de construcción identitaria que se derivaron de la articulación autonómica del Estado. Aquellas comunidades que contaba con rasgos diacríticos históricamente defini-

dos, como una lengua propia, e incluso políticamente reconocidos, como en el caso de las tres comunidades históricas, reforzaron estos rasgos y los dotaron de un sentido político más generalizado. En el caso de aquellas comunidades carentes de una identidad cultural, homóloga a la que proveía la nueva división territorial, se impuso la tarea de construir ese nuevo referente cultural que diese cuenta de las nuevas realidades político-administrativas. Se abrió así un proceso de construcción simbólica que, con mayor o menor ambición y/o éxito, desembocaría en la conformación de un *pool* específico de elementos culturales que definiesen aquellas nuevas *communitas* políticamente creadas, y a menudo carentes de partida de una definición cultural precisa.

Una evaluación comparada de estos procesos nos permitiría observar cómo las diferentes variables, tanto de partida como de oportunidad, modularon los resultados obtenidos. Desde luego que son muy diferentes los casos de comunidades que contaban ya con una identidad históricamente legitimada, de los de aquellas que comenzaban prácticamente este proceso *ex novo*. Como también son diferentes en función del grado de urbanización de la población, la estructura de clases sociales, la pervivencia de las culturas de tradición oral, etc. Evidentemente no es lo mismo el caso de La Rioja, que aunque de nueva creación, constituía una unidad cultural definida históricamente, que el de Madrid, cuya identidad se construye precisamente a partir de su “no identidad” y de su carácter de distrito federal del Estado.

En cualquier caso, es claro el papel protagonista que tuvieron en estos procesos las instituciones políticas creadas al amparo de la nueva realidad autonómica de España. En el caso de Galicia, ocupa un lugar destacado el Consello da Cultura Galega. Se trata de un organismo estatutario, que no forma parte de las estructuras del Gobierno gallego. Como organismo autónomo, defiende sus acciones y sus presupuestos directamente en la Comisión de Cultura del Parlamento de Galicia si bien cuenta con una dotación económica que proviene de los presupuestos generales de la Xunta de Galicia.

Según sus líneas fundacionales, que son la defensa y la promoción de los valores culturales de Galicia, el papel del Consello da Cultura Galega (en lo sucesivo CCG) se centra en un trabajo de alto asesoramiento en distintas disciplinas y para el Gobierno gallego, bien por iniciativa propia, o bien por demanda de la administración. El organigrama es complejo y puede verse, al igual que otros muchos detalles de la institución y de sus actividades, en la página web de la misma¹. Resumidamente, podemos decir que los grupos de trabajo se dividen en distintas áreas, que conforman seis secciones (Ciencia, Naturaleza y Sociedad; Creación y Artes Visuales Contemporáneas; Lengua, Literatura y Comunicación; Patrimonio y Bienes Culturales; Pensamiento y Sociedad; Música y Artes Escénicas), cuatro archivos (Archivo de la Emigración Gallega; Centro de Documentación Sociolingüística; Archivo de la Comunicación; Archivo Sonoro de Galicia) y distintas comisiones temporales que se crean para tratar asuntos específicos (por ejemplo, para la redacción de libros blancos, informes relativos a bienes de interés cultural, etc.)

Cabe destacar que los miembros de estas secciones o archivos son asesores externos que no tienen ninguna vinculación laboral con la institución. Sí existe además personal técnico y administrativo, que conforman

1 <http://consellodacultura.gal/>

una plantilla de cerca de cuarenta personas, y que son los que materializan, en gran parte, las líneas marcadas por las secciones, archivos y comisiones. Concretamente, el Archivo Sonoro de Galicia (en lo sucesivo ASG) cuenta con una documentalista y una técnica de sonido, aunque esta última comparte su dedicación con otras áreas de trabajo dentro del CCG.

El ASG tiene como misión la recuperación, recopilación, preservación y divulgación del patrimonio sonoro gallego en todas sus manifestaciones, históricas y actuales, cultas y populares, formalizadas e informales. Así, el archivo recoge desde discursos de personalidades, hasta la discografía editada en Galicia o fuera de Galicia, cuando estuviese relacionada con Galicia de algún modo (por ejemplo, de un modo muy significativo, registros realizados por los gallegos emigrados), pasando por grabaciones de paisajes sonoros, y por supuesto registros de música de tradición oral. Estos materiales, que continúan en crecimiento, conforman el depósito de la Fonoteca de Galicia, creada a partir de 1992.

El primer proyecto del ASG fue el archivo de la palabra, dirigido por Alfonso Vázquez-Monxardín, con un presupuesto muy discreto. Ya a partir de 1995, se convocan becas de investigación y los fondos se ubican físicamente en el Pazo de Raxoi, sede del CCG. A lo largo de los últimos 20 años el Archivo ha visto muy ampliados sus fondos, y se han emprendido otros muchos proyectos que luego comentaremos resumidamente. Desde hace tres años, el ASG, aunque sigue siendo un órgano del CCG, está situado dentro de la Biblioteca de Galicia de la Ciudad de la Cultura, instalaciones cuya titularidad ostenta la Xunta de Galicia. Esta colaboración institucional evidencia una vez más, el carácter asesor del CCG, en cuanto proporciona a la Biblioteca de Galicia –que tiene carácter patrimonial y de cabecera del sistema bibliotecario de Galicia– los fondos documentales sonoros que la complementan, junto con la catalogación de los mismos, pues el ASG incluye sus registros en el catálogo colectivo de la Rede de Bibliotecas de Galicia. Por otra parte, aunque en Galicia existen otros archivos sonoros, dependientes de organismos públicos y personas privadas, el ASG es el único que tiene un ámbito de acción expresamente autonómico, lo que debería favorecer, desde su independencia orgánica, su conexión con los demás organismos y programas propios de la Xunta de Galicia.

2. OTROS PROYECTOS EN TORNO A LA DOCUMENTACIÓN SONORA EN GALICIA

Como hemos adelantado, la labor desarrollada por el ASG a lo largo de estas últimas dos décadas, se ha realizado en paralelo con proyectos de otras instituciones, con las que también frecuentemente el ASG ha colaborado directa o indirectamente, en relación con su función principal en el ámbito de la documentación sonora.

En primer lugar, citaremos el proyecto que tuvo que ver con la administración autonómica en relación con los fondos del extinto IGAEM (Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais). En 1996, el IGAEM –ahora AGADIC– dependiente de la Consellería de Cultura, había creado el Centro de Documentación das Artes Escénicas e Musicais. Lamentablemente, este proyecto, que en su desarrollo incluía una parte de catalogación de fondos musicales en diferentes soportes (papel, audio, etc.), fue desmantelado en el 2005, habiendo sido el único intento serio de crear un centro dedicado a la documentación musical centralizado, al modo por ejemplo, del ERESBIL vasco, hasta ahora inexistente en Galicia.

La Diputación de Pontevedra, y más concretamente el Archivo de la Diputación de ella dependiente, ha venido trabajando en la última década en la conformación de un importante fondo sonoro, con especial atención a los materiales producidos por los gallegos emigrados a América. Los fondos recogidos en la sección de audiovisuales del archivo se centran casi exclusivamente en fuentes sonoras editadas, que han sido recuperadas y digitalizadas y cuya consulta es posible *on-line*². Lamentablemente este archivo no dispone de personal especializado permanente para el desarrollo regular de sus proyectos, sino que cuenta con un sistema de becarios, lo que necesariamente repercute en la falta de continuidad de aquellos.

Institución de referencia en cuanto a la documentación etnográfica en Galicia es el Museo do Pobo Galego, organismo situado en Santiago de Compostela que, aunque de carácter privado dependiente de un patronato y de sus socios, cuenta con aportaciones de fondos públicos y es reconocido, tanto por su entidad como por su trayectoria, como el principal centro de estudios etnográficos del país³. En lo que se refiere al patrimonio sonoro, el Museo do Pobo Galego contiene un amplio e interesante fondo, proveniente fundamentalmente de donaciones de particulares, resultado de trabajos de campo realizados en los últimos 40 años. Estos fondos han sido catalogados y estudiados y pueden ser consultados *on-line* en parte a través del proyecto APOI del Museo: Archivo do Patrimonio Oral da Identidade⁴.

De menor ámbito cuantitativo y geográfico, existen otras colecciones de patrimonio sonoro ligadas a museos y centros de investigación, documentación e interpretación, que en muchos casos han sido tratadas y puestas a consulta por las acciones del ASG. Es el caso del Museo Etnográfico de Ribadavia; del Museo de Pontevedra (dependiente, como el Archivo de la Diputación anteriormente citado, de la Diputación Provincial, pero independientes entre si); del Archivo do Galego Oral del Instituto da Lingua Galega de la Universidad de Santiago de Compostela, una parte de las cuales fueron digitalizadas por el ASG y editadas por el Consello da Cultura Galega, hallándose disponibles en la web: *A nosa fala. Bloques e áreas lingüísticas do galego*⁵; la Real Academia Galega dispone de algunas grabaciones históricas (también digitalizadas por el ASG); la Fundación Caixa Galicia desarrolló en sus distintas sedes gallegas, durante los años de 1980 y 1990, una intensa actividad cultural, que en gran parte fue grabada y posteriormente digitalizada por el ASG. Por su parte la Fundación Barrié de la Maza, en A Coruña, conserva una importante colección de grabaciones de todos los actos que se desarrollan en su sede. Finalmente, como un proyecto interesante, en tanto que plenamente integrado en la realidad de los modos de información actuales, destacamos el "Proyecto virtual patrimonio musical galego"⁶, una página en formato *blog*, en la que se muestran los resultados a que se puede llegar desde una perspectiva colaborativa y abierta al público general, a través de la puesta en común de informaciones textuales, gráficas, audiovisuales, etc. que los internautas van volcando en la página.

2 <http://www.arquivos.depo.es/>

3 <http://www.museodopobo.es/>

4 <http://www.apoi-mpg.org/>

5 <http://consellodacultura.gal/arquivos/asg/anosafala.php>

6 <http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com.es/>

Existen en Galicia otros proyectos más específicos y que hacen del patrimonio oral o sonoro, no estrictamente musical, su medio o razón de ser. Destacamos entre ellos el proyecto de la Asociación Oral de Valladares (Vigo), dedicada al género de la *regueifa* (desafío oral improvisado en verso); el proyecto universitario 'Nomes e Voces' (dedicado a la memoria oral de la guerra y posguerra española, actualmente paralizado) y 'Escoitar.org', proyecto que recopila los paisajes sonoros de Galicia (lo que M. Schafer, padre de la ecología sonora, llama *soundscales*).

Una mención aparte merece el archivo sonoro de la Radio Galega, en lo que se refiere a registros de música, sin duda el más completo de Galicia. Como emisora pública dependiente de la Xunta, la Radio Galega realiza grabaciones de muchas de las actividades musicales que se desarrollan en el país, tanto en contextos formales (conciertos) como informales (actos festivos, etc.) y tanto de músicas cultas como populares o tradicionales, desplazando sus unidades de grabación por toda la geografía gallega. Así, cuenta con el registro por ejemplo de conciertos de intérpretes clásicos y populares o de celebraciones festivas donde se hace música de diferentes estilos. A esta actividad hay que añadir toda la programación propia, documentales, reportajes, etc. en los que la música es a menudo una parte importante, cuando no la parte central del trabajo. Sin embargo, el fondo carece a día de hoy de las condiciones de calidad en cuanto a conservación y accesibilidad necesarias para servir a la finalidad que sería propia de un archivo documental, más allá de un depósito de materiales.

Desde el ámbito de la investigación académica sorprende la escasez de proyectos desarrollados, a excepción de los relacionados con el ILGA, dependiente de la Universidad de Santiago, y que ya hemos citado. Es cierto que esta misma universidad posee una importante fonoteca, pero de escaso valor patrimonial en lo que a la cultura gallega se refiere, toda vez que se trata de una colección de registros comerciales, y destinados fundamentalmente a la divulgación y el estudio. Más ambicioso en cuanto a su impacto patrimonial fue el proyecto de I+D coordinado por el profesor Carlos Villanueva de la misma USC: "Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1936)", cuyos resultados han dado lugar a un simposio a finales de 2011, con su correspondiente publicación de actas y a otros trabajos en proceso de elaboración y difusión⁷.

No hemos pretendido en este breve repaso ser exhaustivos en cuanto a dar noticia de los muchos fondos que constituyen el patrimonio musical existente en Galicia, aunque sí hemos intentado realizar una muestra relevante de los mismos. En todo caso, la muestra nos permite extraer algunas observaciones que retomaremos en la parte final de nuestra aportación a este simposio. Una valoración general del estado del patrimonio musical y más extensamente sonoro en Galicia, por lo que se refiere a su documentación, catalogación, conservación, acceso y difusión, pone en evidencia serias deficiencias nacidas de una falta de conciencia del valor patrimonial de esta parte de la cultura, y que a veces, todo hay que decirlo, rayan la simple y llana irresponsabilidad. Y aunque es cierto que desde estas últimas tres décadas se ha andado algún camino, no lo es menos que ha sido un camino estrecho en sus ambiciones y a la postre, corto en sus logros.

7 <http://dspace.usc.es/handle/10347/8133>

3. LAS ACTUACIONES Y COLECCIONES DEL ARCHIVO SONORO DE GALICIA

De aquella situación precaria en los inicios de la década de 1990, nace la idea del ASG (1992), un momento en el que no existe ninguna institución, como tal, dedicada al patrimonio musical o sonoro en general, lo que anima a que el CCG, en su papel de alto asesoramiento del Gobierno, dé los primeros pasos para lo que en algún momento tendría que haber concluido en la Fonoteca de Galicia. Es importante tenerlo en cuenta porque ello ayuda a comprender las características de los fondos compilados en aquellos inicios y de las primeras acciones desarrolladas por nuestra institución. El modelo del que se partía fue el del British Library Sound Archive, lo que implica que en los primeros años se recogiesen fondos sonoros de ámbitos muy distintos: lingüísticos o musicales, etnográficos o editados, etc. Quizás también los sucesivos cambios de enfoque en los objetivos prioritarios del ASG y la falta de una apuesta decidida de la administración por convertirlo en lo que en origen se pretendía –recordemos, la fonoteca de referencia en Galicia–, han dado como resultado un fondo variado, a veces disperso, aunque también por otra parte, rico y representativo del patrimonio musical y sonoro del país.

Hay que destacar en primer lugar que la gran mayoría de los fondos proceden de donaciones de particulares o de otras instituciones y que sólo una parte del fondo discográfico, en concreto la parte de discos de pizarra, ha sido comprada. El fondo puede ser dividido en dos grandes partes, la de editados, y la de inéditos. El fondo editado está compuesto por alrededor de 9500 documentos en distintos soportes. Es necesario precisar que el ASG no recibe el Depósito Legal de Galicia, cuyo receptor es la Biblioteca de Galicia, institución que por su naturaleza, carece sin embargo de sección específica para el tratamiento documental de unos fondos, cuyo contenido mayoritariamente es musical.

De entre este material editado, cabe destacar la colección de discos de pizarra, que va desde 1904, cuando se graba el primer disco en Galicia por el coro Aires d'a Terra, de Pontevedra (aunque el disco se graba en A Coruña) hasta 1956. Entre este fondo de pizarras es de destacar también la colección de registros realizados en la emigración en Argentina, fruto del proyecto de investigación iniciado desde el ASG en 2004. El criterio para la compilación es que se trate de música gallega, donde quiera que se editase, o de música editada en Galicia, sea cual sea el estilo (clásico, popular, tradicional, etc). Así, se incluye un importante volumen de documentos sonoros procedentes de las colectividades gallega del exterior, sobre todo de Sudamérica, y todo aquello que se edita o editó fuera en su momento, porque no existiesen en Galicia los medios técnicos o institucionales (discográficas) para hacerlo. Es el caso de los discos editados por Edigsa del colectivo Voces Ceibes (1967-1974) o de los discos del grupo folk Milladoiro editados en Barcelona por Discmedi y que, como curiosidad y ejemplo de lo anteriormente dicho, sí se encuentran disponibles en la Biblioteca de Catalunya porque entraron allí por depósito legal.

El apartado de fondo inédito es, en nuestra opinión, el que posee un mayor valor patrimonial y enlaza con la idea original de lo que debía ser nuestro archivo sonoro, abarcando distintos ámbitos.

El 'Archivo de la Palabra' es el fondo más destacable por su valor documental y contiene aproximadamente unas 5000 voces. Hay un número importante de fondos que proceden de la emigración, sobre todo de Argentina, aunque también de Venezuela y Uruguay. Como documento excepcional destacamos la única grabación conocida donde se recoge la voz de Alfonso Rodríguez Castelao, líder histórico del galleguismo

y presidente del Consello de Galicia en el exilio, entre 1944 y 1950; se trata de un registro en formato fonopostal, sistema utilizado a partir de 1939 en Argentina y que consistía en cartas habladas, a través de las que los emigrantes contactaban con sus familiares y amigos en Galicia, reafirmando así entre la nostalgia, los lazos afectivos con la tierra nativa.

Este archivo de la palabra, sobre todo el recogido en la emigración, nos traslada una imprescindible y valiosa información histórica, sociológica, lingüística y musical. Para comprender lo que supuso para Galicia esta auténtica epopeya que fue la emigración, hay que acercarse a los testimonios sonoros del siglo XX, que nos traen la erudición incontenible de un Otero Pedrayo, o las voces quebradas por la emoción y la *morriña* de los que cantaban el himno gallego al término de los actos de las Xornadas Patrióticas Galegas, organizadas por el Instituto Arxentino de Cultura Galega, del Centro Gallego de Buenos Aires, desde los años de 1950.

Traemos estos dos ejemplos, el de Castelao y el de los actos de las Xornadas Patrióticas Galegas, como dos muestras de lo que sólo puede transmitir la voz grabada; y queremos destacar el hecho de que la propia acción de grabar supone una clara conciencia identitaria de los sujetos y actores que intervienen en estos documentos sonoros. Cuando tienen como invitado de honor a Otero Pedrayo, los organizadores de las Xornadas Patrióticas, son sabedores de la importancia histórica de su visita y de que, a miles de kilómetros de la Galicia territorial, son partícipes de un acto de reafirmación cultural e identitaria, que los diferencia y los define en el contexto cosmopolita de la gran ciudad de Buenos Aires. Siguiendo a Luz María Sánchez (2009:65): “Si por identidad podemos entender el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás, y la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a los demás, los sonidos producidos por este individuo o esta colectividad, así como la conciencia de estos sonidos, puede y debería conformar esa identidad sonora”.

El ASG es depositario también de una colección de programas radiofónicos. Entre los producidos en la emigración destacan las series de *Galiza Hoxe*, y *Sempre en Galicia*. En breve, tras varios años de digitalización y siempre con la colaboración institucional que promueve el CCG, tendremos una copia de más de un millar de bobinas correspondientes a las décadas de entre 1960 y 1980, realizados por RNE en A Coruña, emisora cabecera en Galicia y por donde pasaba cualquier protagonista social, político o cultural del momento.

En su conjunto, el archivo de la palabra, cedido como decimos mayoritariamente por particulares, asociaciones e instituciones de todo tipo, pero también producido por las actividades del mismo CCG y del ASG, constituye un amplio abanico de opiniones, reflexiones y testimonios que dan cuenta de una personalidad diferenciada, y que conforma un patrimonio imprescindible para entender el ritmo, la intensidad, el cómo y el cuándo del devenir cultural en Galicia a lo largo de los últimos decenios.

Otra colección relevante es la que corresponde a los registros de músicas de tradición oral y en general a las grabaciones para la investigación en Etnomusicología. El ASG dispone de las grabaciones originales (248 CD acompañados de las transcripciones de las letras) realizadas por Dorothe Schubarth y Antón Santamarina entre finales de la década de 1970 e inicios de la siguiente, y que dieron lugar al *Cancioneiro Popular Gallego* (publicado entre 1984 y 1997), tal vez la colección más amplia hasta la fecha de la canción de tradición oral gallega. Se ha empezado ya a trabajar para subir a la web los audios de esta colección, poniéndolos así a disposición de los investigadores y del público en general. En el mismo campo de las músicas de tradición

oral, contamos con otro fondo, en este caso de grabaciones de música de gaita, la colección depositada en el ASG por Pablo Carpintero, y que supone cerca de 400 horas de registros.

En relación igualmente con las investigaciones en el campo de la etnografía, contamos con materiales provenientes de proyectos de recogida de cuentos y leyendas tradicionales que se habían desarrollado en los primeros años de vida del ASG, en colaboración con Institutos de Educación Secundaria y con Centros de la Tercera Edad. Estos proyectos pasaron luego a otras instituciones de posterior aparición, como el Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. Varias iniciativas promovidas por el ASG al efecto de consolidar y completar las colecciones de música y literatura de tradición oral, a partir del depósito de las numerosas colecciones que están en manos privadas, no llegaron a fructificar, tal vez tanto por una deficiente conciencia del patrimonio colectivo que estas colecciones suponen, como por la falta de concreción de las propias propuestas del ASG, al no estar debidamente definido su estatus como centro de referencia para la documentación sonora en Galicia.

En el campo de la investigación lingüística el ASG ha participado en proyectos como el ya anteriormente citado 'A Nosa fala: Bloques e area lingüísticas do galego', y cuenta con registros de estos materiales. Entre la documentación relacionada con estas investigaciones destaca la colección realizada por la sociolingüista Eva Gugenberger en Suiza, un centenar de registros con los que se pretende estudiar el uso del idioma gallego en la emigración.

Como se observa, las colecciones del ASG presentan una gran heterogeneidad, tanto en los campos de investigación a que se refieren, como en cuanto a su procedencia, calidad y amplitud. Ello es el resultado, como ya hemos indicado, de su vocación inicial de centro de referencia como archivo sonoro de la comunidad autónoma, pero también de la dinámica generada por la falta de articulación de una red de centros especializados, entre los que el ASG fuese, bien uno más, con una línea de acción definida, bien un centro de coordinación de documentación, o bien ambas cosas. Entre tanto, prevalece la necesidad de recoger todo aquello que se nos ofrece, aunque haya de ser en detrimento de la especialización de los fondos, y teniendo en cuenta las limitaciones de los recursos propios del ASG para dar el tratamiento documental a estos depósitos con la deseada agilidad.

4. CONSIDERACIONES FINALES

La acción desarrollada por el ASG en sus más de 20 años de vida, nos enfrenta a algunas de las problemáticas que han sido detectadas ya por otras instituciones que laboran en el terreno de la gestión del patrimonio inmaterial, aunque con las particularidades que son propias del contexto gallego, como es obvio. El carácter intrínsecamente efímero de la música, del sonido, lo identifica estrechamente con el concepto de patrimonio inmaterial, tal y como fue definido éste por la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2007. Y es claro que no todo lo que en la cultura vive, puede –ni tal vez debe– ser conservado; que no todo es patrimonializable como bien expresaba Rodríguez Becerra (1997). En unos casos las problemáticas en la gestión del patrimonio sonoro, tienen que ver con los diferentes enfoques que esta gestión pueda asumir: más estática (tradicionalista, patrimonialista, etc.) o más dinámica

(productivista, participacionista, etc.), o en combinaciones diversas de estas estrategias de gestión (Pereiro, 2003). Pero en otros casos, estas problemáticas tienen más que ver con la indefinición de proyectos políticos estables a medio y largo plazo, en relación con las instituciones de gestión del patrimonio, o simplemente con la irregularidad o inexistencia en la disposición de los recursos mínimos necesarios.

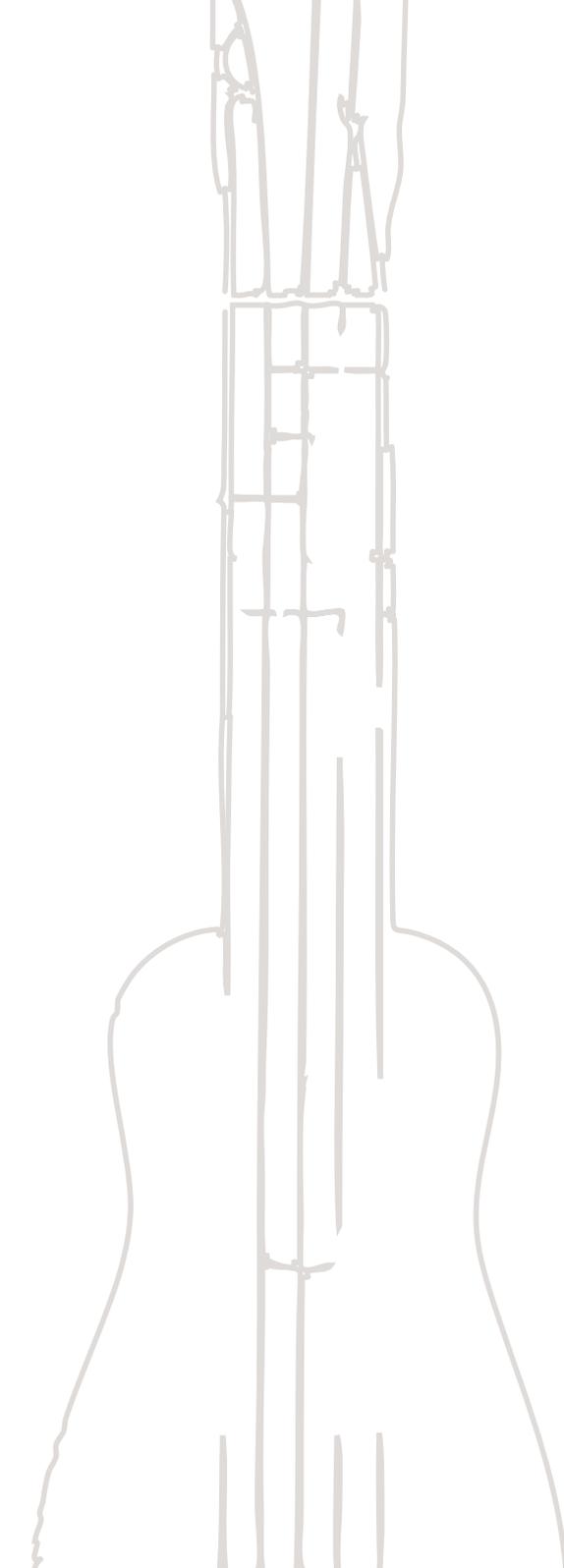
En cuanto a los primeros, es claro que en el contexto gallego la concepción tradicionalista del patrimonio ha tenido y tiene todavía un peso histórico muy importante. No obstante, hemos visto cómo, en el caso del ASG, quizás forzado por la naturaleza de los propios documentos que han ido nutriendo sus fondos, esta concepción no ha sido la predominante. Si acaso, creemos que se ha ido a una concepción más patrimonialista, en el sentido de dotar de valor patrimonial a unos materiales de cara a la construcción de una identidad para el presente y para el futuro, más que para anclar un pasado. Igualmente, el ASG ha apostado, a través de la divulgación mediante las tecnologías de la internet, los encuentros, seminarios, etc., por poner en circulación el patrimonio, proporcionando materiales a los creadores para construir, desde estos elementos patrimoniales, nuevos lenguajes que den cuenta de las demandas y necesidades de una cultura global que no por ello puede dejar de ser local (lo *glocal*); y ello sin dar la espalda cuando fuere necesario, a las posibilidades de desarrollo económico a partir de este patrimonio.

En cuanto los segundos, las problemáticas de gestión del patrimonio sonoro se han manifestado en las dificultades para articular un proyecto con mayor definición y proyección en el tiempo. Quizás también porque aún no se ha comprendido que el concepto de gestión del patrimonio sonoro se ha desplazado en virtud de las potencialidades de las nuevas tecnologías; de la gestión del documento físico, vestigio y metáfora de ese patrimonio inmaterial, a la gestión de la circulación del patrimonio mismo: del sonido. Hoy tal vez tienen mucha más relevancia para un centro de referencia de gestión del patrimonio sonoro, las funciones de coordinación de centros documentales, la ordenación del tráfico de información generado por demandantes y servidores de la misma, o el diseño de los espacios de re-presentación de ese patrimonio, que la misma función de depositario documental de los soportes de este patrimonio. Como escribíamos en otra ocasión, en relación con el papel de los museos en la gestión del patrimonio musical y en tanto que puede ser aplicable a la dimensión museística que el archivo contiene: “La recreación no debe caer en una reificación de las músicas; lo que nos interesa reaprovechar es especialmente la función comunicativa de ellas, no obsesionarnos por momificar sus formas” (Costa, 1997:231).

La escasez de espacios y proyectos que se dedican a la preservación del patrimonio sonoro gallego, y lo que es más preocupante, la ausencia de una coordinación de acción entre los mismos, merece una reflexión y una acción política correctora consecuente. Lo contrario supone, además de una falta de compromiso con el valor intrínseco de este patrimonio, un deficiente reconocimiento de las potencialidades que la cultura tiene como elemento de desarrollo y de crecimiento, comunitario y personal. Y en este empeño, se deben concentrar no sólo las instituciones políticas sino también todos los actores individuales y sociales que tienen la capacidad de influir, para crear un estado de opinión favorable a la articulación de centros de conservación específicos y a la actividad que estos conllevan.

5. BIBLIOGRAFIA

- Costa, L. (1997). "Museo etnográfico y etnomusicología: un encuentro necesario". En *Actas do III Congreso de Historia da Antropoloxía e Antropoloxía Aplicada –Pontevedra, 14-16 de novembro de 1996–*, vol. II (pp. 217-236). Santiago: CSIC-Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Pereiro, X. (2003). "Patrimonialização e transformação das identidades culturais". Em Portela, J. e Castro Caldas, J. (coords.). *Portugal Chão* (pp. 231-247). Oeiras: Celta editora.
- Rodríguez, S. (1997). "Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 21, 42-52.
- Sánchez, L. (2009). "Soinumapa.net: Paisaje Sonoro y construcción de identidad". En *Foro mundial de ecología acústica* (p. 65). México.



LA MÚSICA COMO PATRIMONIO

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español: dos modelos de puesta en valor del patrimonio musical en la trayectoria del CSIC y sus perspectivas de futuro

María Gembero-Ustárroz

CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona

Resumen: Breve panorámica sobre el origen, evolución y perspectivas de futuro de dos importantes proyectos iniciados por el musicólogo catalán Higinio Anglés (Maspujols, Tarragona, 1888-Roma, 1969) en el antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona, que fueron pioneros en abordar científicamente la recopilación, edición y difusión del patrimonio musical hispano: 1) la serie Monumentos de la Música Española, iniciada en 1941 y aún activa, que publica ediciones críticas de música histórica hispana (81 volúmenes editados por el CSIC hasta 2013); y 2) el proyecto de reunir un Cancionero Popular Español, del que el CSIC publicó cinco tomos entre 1951 y 1987. Para este proyecto, que quedó inconcluso, se recopilaban más de 20.000 melodías de música tradicional de casi todas las regiones españolas, un rico material que está siendo catalogado, descrito, digitalizado y puesto a disposición de los interesados en acceso abierto a través del portal web Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF (<<http://www.musicatradicional.eu/>>). El trabajo incluye dos apéndices con la lista de volúmenes publicados de Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español, que contienen algunas precisiones no mencionadas en los catálogos bibliográficos.

Palabras clave: Patrimonio musical - Monumentos de la Música Española - Cancionero Popular Español - Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) - Instituto Español de Musicología, Barcelona - Higinio Anglés - Edición crítica de música - Recopilación de música tradicional - Difusión y divulgación musical - Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF.

1. INTRODUCCIÓN

En esta aportación presento una visión panorámica sobre el origen, evolución y perspectivas de futuro de dos importantes proyectos iniciados por el musicólogo catalán Higinio Anglés (Maspujols, Tarragona,

1888-Roma, 1969)¹ en el antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona, que fueron pioneros en abordar científicamente la recopilación, edición y difusión del patrimonio musical hispano: 1) la serie Monumentos de la Música Española (MME), dedicada a publicar ediciones críticas de música histórica hispana con sus correspondientes estudios introductorios (81 volúmenes aparecidos entre 1941 y 2013); y el inacabado proyecto del Cancionero Popular Español, del que se publicaron cinco tomos entre 1951 y 1987². Para este proyecto se copiaron más de 20.000 melodías de música tradicional procedentes de casi todas las regiones españolas, un material que actualmente se está catalogando, describiendo, digitalizando y poniendo a disposición de los interesados en el portal web Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF (<www.musicatradicional.eu>). Los dos apéndices incluidos al final de este trabajo presentan la lista de volúmenes publicados de Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español, con algunas precisiones que no son mencionadas en los catálogos bibliográficos³.

2. MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA (MME)

La serie Monumentos de la Música Española, iniciada en 1941 por Higinio Anglés, es la más conocida internacionalmente de todas las ediciones musicales del CSIC. Comenzó a publicarse dos años antes de que, en 1943, el mismo Anglés fundara en Barcelona el Instituto Español de Musicología del CSIC, que él dirigió hasta su muerte en 1969⁴. El concepto de la colección deriva de modelos implantados por la Musicología centroeuropea del siglo XIX, que fomentaron la edición de series de ediciones musicales históricas, entre ellas los Monumentos (*Denkmäler* en alemán). Surgieron Monumentos Musicales de diversos tipos: con repertorio de diversos países, sobre un género o época concreta, y también Monumentos nacionales, para publicar las obras y autores más representativos de cada país. Entre los primeros Monumentos Musicales nacionales destacan los alemanes *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (1892- 1931) y su continuación, la serie

- 1 Emplearé la versión castellana del nombre de Higinio Anglés, mayoritaria en las fuentes y publicaciones consultadas, en lugar de la versión catalana (Higini Anglès).
- 2 El CSIC ha publicado y/o publica además otras series sobre música que no es posible comentar aquí, como Música Hispana (edición de partituras más breves que las contenidas en MME), Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, Catálogos Musicales, Monografías, Música Poética (discos) y otros volúmenes sobre música incluidos en la colección Textos Universitarios o fuera de colección, además de la revista *Anuario Musical* (iniciada en 1946).
- 3 Este trabajo forma parte de los resultados del Proyecto I+D *Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural* (HAR2012-33604, Ministerio de Economía y Competitividad), adscrito al CSIC, Institución Milá y Fontanals de Barcelona, coordinado por Emilio Ros-Fábregas.
- 4 Desde 1947, Anglés compaginó la dirección del Instituto Español de Musicología con el cargo de director del Pontificio Istituto di Musica Sacra de Roma.

Das Erbe deutscher Musik (1935-); los austríacos *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (1894-); y los belgas *Monumenta Musicae Belgicae* (1932-)⁵.

Anglés, que había completado su formación musicológica en Alemania⁶, tenía presentes los modelos europeos cuando inició los MME, como subrayó en su "Introducción" al primer volumen de la serie:

Alemania y Austria, Bélgica y Holanda, Inglaterra e Italia se preocuparon hace ya muchos años de este aspecto, dando a conocer la historia y las obras capitales de su patrimonio artístico, mediante la edición de los Monumentos de la música nacional. Y los hechos han demostrado que las naciones que más se han interesado por su música histórica y tradicional, son precisamente aquellas que han sabido conquistar y conservar el predominio en la ciencia del arte y en la práctica musical en sus manifestaciones más elevadas de la ópera, de la sinfonía y demás formas de la música moderna⁷.

La intención de Anglés era publicar en MME al menos un volumen anual de unas 300 páginas con la edición musical precedida por "un estudio crítico-histórico [*sic*] sobre la época correspondiente" (*ibidem*, 6). Se dio preferencia a las obras de los siglos XV al XVIII, aunque dejando abierta la puerta a otras épocas, en especial la medieval:

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA se propone editar las obras maestras de nuestra música nacional desde el siglo XV hasta fines del XVIII. La serie que hoy empezamos no se limitará a una forma musical ni a una época determinada, sino que abarcará todas las épocas y todas las formas artísticas del repertorio español. Adoptando el plan que ya es tradicional en ediciones monumentales de este género, alternarán los volúmenes de música religiosa con los de la música profana e instrumental. [...] MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA se propone, asimismo, reproducir en facsímil los códices más importantes de la música visigodomozárabe, gregoriana y medieval⁸.

Según Anglés, la importancia de la historia musical española no había sido suficientemente destacada hasta entonces, a pesar de la meritoria labor de investigadores e instituciones particulares, y era novedoso que por primera vez el Estado español apoyara oficialmente una serie como MME:

Al iniciar la presente colección MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA, nos complacemos en recordar los nombres de Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell que comenzaron la magna empresa de divulgar las obras maestras de nuestra música nacional. El pasado musical de España es digno de figurar al lado de la historia de sus artes plásticas y de su cultura antigua, y no obstante, el Estado español, oficialmente, hizo muy poco para conservar el repertorio y propulsar su estudio. Es verdad que

5 Véanse detalladas listas de Monumentos Musicales y otras series de ediciones musicales históricas en Basso (1971), Robinson *et al.* (2001a, 2001 b) y en el *Index to Printed Music* (<<http://www.ebscohost.com/academic/index-to-printed-music-ipm>>).

6 Estudió con W. Gurlitt en la Universidad de Friburgo (1923-24) y con F. Ludwig en la de Gotinga (1928); véase Llorens (1999). Durante la guerra civil española (1936-1939) Anglés se refugió en Munich donde, a pesar de las difíciles condiciones del momento, pudo seguir investigando; véase Gembero-Ustároz (2014, 213-214).

7 Anglés (1941, 5).

8 Anglés (1941, 6).

España cuenta ya con ediciones excelentes de su música histórica, pero muy pocas deben su existencia a la iniciativa y al mecenaje [sic] oficial. [...].

Lo que en España se hizo hasta hoy gracias al esfuerzo particular y de meritísimas corporaciones, lo asume ahora el Estado con la presente publicación. Gracias a la iniciativa del señor Ministro de Educación Nacional, don José Ibáñez Martín, será el INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, quien dirigirá y patrocinará esta serie [...]⁹.

No se pretendía “un monopolio científico ni una editorial exclusiva por lo que concierne a la música histórica de España”, sino “fomentar, encauzar y dar estado oficial al estudio y edición de las obras musicales conservadas de los antiguos maestros hispánicos”, asumiendo que otras instituciones, como la “Biblioteca Central de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona, el Monasterio de Montserrat y varias corporaciones, tanto oficiales como privadas”, continuarían publicando “sus series de publicaciones musicales eruditas, aportando con ello documentación nueva en pro de la musicología moderna de España” (*ibidem*). La colección nació, por tanto, como una serie nacional hispánica asociada al Instituto Español de Musicología que, aunque no fue oficialmente aprobado hasta 1943, fue expresamente mencionado ya en el primer volumen (1941) de MME. Como muestra Pérez Zalduondo (2012, 359), ese volumen, a cargo de Anglés y dedicado a la música de la época de los Reyes Católicos (etapa asociada “al principio de la unidad española”), fue apoyado por las autoridades franquistas y estaba ya terminado en 1940, pero su publicación se retrasó por la escasez de papel en esos años de dura posguerra¹⁰.

Anglés fue el principal autor de volúmenes para MME durante las tres primeras décadas de la serie. Cuando murió en 1969, habían aparecido 31 tomos de la colección (19 de ellos suyos) y el número 34, también preparado por él, apareció en 1971, en edición póstuma revisada por Miguel Querol y José María Llorens. Desde 1970, a pesar de los cambios y vicisitudes administrativas por los que ha pasado la Musicología en el seno del CSIC, la serie ha continuado y sigue activa en nuestros días dentro de dicha institución¹¹. Después de Anglés, han dirigido MME siempre musicólogos de plantilla del CSIC en Barcelona: Miguel Querol

9 Anglés (1941, 5).

10 Sobre el uso propagandístico de la música tras la guerra civil española de 1936-1939, véase también Pérez Zalduondo y Gan Quesada (2013).

11 El Instituto Español de Musicología en Barcelona existió administrativamente entre 1943 y 1984. En 1968 se creó la Institución Milá y Fontanals (IMF) de Barcelona, para aglutinar los centros de Humanidades del CSIC existentes hasta entonces en Cataluña; el Instituto Español de Musicología quedó integrado en la IMF y posteriormente pasó a ser Unidad Estructural de Investigación (UEI) en Musicología (1984-1994) y Departamento de Musicología de la IMF de Barcelona (1994-2009); véase González Valle (1993) y “Mesa redonda II: El Instituto Español de Musicología del CSIC a través de los 50 años de su historia”, *Actas del Symposium Internacional “El Instituto Español de Musicología (hoy Unidad Estructural de Investigación, Musicología) del CSIC y la investigación sobre las fuentes musicales hispanas”* (Barcelona, 20 y 21 de diciembre de 1993), *Anuario Musical*, 49 (1994), pp. 240-272 (con aportaciones de José Vicente González Valle, Mariano Lambea, Josep Maria Llorens, Josep Martí i Pérez, Miquel-Àngel Plaza-Navas y Miguel Querol). En 2010 el CSIC integró Musicología en un nuevo Departamento de Ciencias Históricas: Estudios Medievales, Historia de la Ciencia, Musicología de la IMF en Barcelona.

(1970-1982), José María Llorens (1982-1988), José Vicente González Valle (1988-1998), Josep Pavia i Simó (1999), Antonio Ezquerro Esteban (2000-2014) y María Gembero-Ustárroz (desde 2014)¹².

En cuanto al contenido, en la época Anglés los MME publicaron exclusivamente música del Renacimiento y del siglo XVII, y se iniciaron obras completas de grandes compositores representativos¹³, aunque solo se han completado hasta ahora las de Francisco Guerrero¹⁴. La música de los siglos XVI y XVII ha seguido ocupando un lugar importante dentro de la serie después de Anglés, aunque desde la dirección de Querol se incorporaron además volúmenes con música del siglo XVIII, y en la etapa dirigida por Ezquerro se dio cabida también a la música del siglo XIX y se admitieron algunos números con facsímiles de tratados y estudios (véase Apéndice 1)¹⁵.

La serie Monumentos de la Música Española se sitúa hoy en un contexto político, cultural y musicológico muy diferente al de los años en que surgió. Se han multiplicado las instituciones e iniciativas preocupadas por el patrimonio musical español, tanto estatales como vinculadas a las Comunidades Autónomas reflejadas en la Constitución Española de 1978, a las universidades o a una gran variedad de particulares¹⁶. También se publica música hispana en Hispanoamérica y en algunas importantes editoriales anglosajonas¹⁷.

12 Desde febrero de 2014, MME es una serie incluida en la Colección Música de Editorial CSIC, con el siguiente equipo editorial: María Gembero-Ustárroz (Directora); Tess Knighton (Secretaria); Bonnie J. Blackburn, Walter A. Clark, Victoria Eli Rodríguez, Antonio Ezquerro Esteban, Luis Antonio González Marín, Mariano Lambea, Pilar Ramos López y Emilio Ros-Fábregas (miembros del Consejo de Redacción); y Cécile Davy-Rigaux, Dinko Fabris, Manuel Pedro Ferreira, Carol Hess, Robert Kendrick, Álvaro Torrente, Philippe Vendrix, Alejandro Vera Aguilera, Alfonso de Vicente y Christiane Wiesenfeldt (miembros del Consejo Asesor).

13 Según la anónima “Crónica. Actividades del Instituto Español de Musicología”, *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 235-246: 235, existía “el firme propósito de editar las «Obras completas» de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Diego Ortiz, Francisco Peñalosa, Rodrigo Ceballos y otros. Interesa, en particular, la publicación de las obras de Morales y de Guerrero, por ser estos maestros los más representativos de la Escuela Andaluza del siglo XVI. El honor nacional exige que perpetuemos el nombre de maestros tan insignes, ofreciendo transcripciones efectuadas con sujeción a los adelantos de la musicología moderna”.

14 La *Opera Omnia* de Francisco Guerrero apareció en 14 volúmenes (dos editados por Vicente García/Miguel Querol, y el resto por Josep María Llorens, con estudio de la semitonía y estructuras modales de Karl H. Müller-Lancé). Anglés publicó 8 vols. de las *Opera Omnia* de Cristóbal Morales (aparecidos en 1952-71), reanudándose en 2010 este proyecto con un noveno volumen editado por Josep María Llorens (quien actualmente prepara el décimo y último volumen de obras de Morales). Ver detalles en Apéndice 1.

15 Según información facilitada por Antonio Ezquerro, se publicaron en MME algunos volúmenes que no contienen ediciones musicales por la imposibilidad de mantener otras series de publicaciones durante esos años.

16 Véase información sobre muchas de estas iniciativas en Gembero-Ustárroz (2005).

17 Por ejemplo, 16 volúmenes dedicados a compositores hispanos han aparecido hasta ahora en la norteamericana A-R Editions (<<https://www.areditions.com/>>), incluyendo entre ellos los dedicados a Carlos Ordóñez y Mariana Martínez (de origen hispano, aunque nacidos fuera de España) y a Santiago Billoni (italiano activo en la Catedral de Durango, México), y la reciente edición (2014) de Louise K. Stein de *Celos aun del aire matan*, de Juan Hidalgo.

La actual diversidad de iniciativas editoriales sobre música hispana no altera, sin embargo, la pertinencia de mantener, consolidar e impulsar aún más en el futuro la publicación de una serie tan emblemática como Monumentos de la Música Española. Las series nacionales de ediciones musicales históricas siguen teniendo destacada presencia en la producción musicológica internacional. Entre las surgidas después de MME están la inglesa *Musica Britannica* (1951-), la portuguesa *Portugaliae Musica* (1959-), la polaca *Monumenta Musicae in Polonia* (1964-) y la italiana *Monumenti Musicali Italiani* (surgida a finales de los años 70 del siglo XX), por citar solo algunos ejemplos. Incluso series surgidas para difundirse en Internet adoptan en su título el concepto “Monumentos de la Música”, como es el caso de los *Monuments of Seventeenth Century Music* (ed. Jeffrey Kurtzman)¹⁸.

En el debate actual sobre cómo construir una historia de la música no hegemónica sin que esto suponga la destrucción de la disciplina histórica, es fundamental poder disponer de buenas ediciones de obras representativas del mundo hispánico, todavía tan marginado en los discursos predominantes en la musicología internacional¹⁹. Es ingente la cantidad de música hispana que interesa recuperar y editar sistemática y científicamente, tanto como material de estudio, como para renovar las programaciones de muchos solistas y grupos musicales (que con frecuencia ignoran la riqueza del patrimonio musical histórico propio). Una serie como MME sigue siendo útil para difundir ediciones musicales extensas y representativas de diferentes épocas y géneros, que no suelen tener cabida en otras colecciones dedicadas a obras más breves y/o con fácil salida comercial.

Son varios los retos que hoy tiene planteados MME. Siguiendo los estándares internacionales en la selección de originales y calidad de contenidos²⁰, la serie ha de reforzar su identidad, privilegiando ediciones críticas de obras inéditas con un sentido unitario y coherente, obras completas de autores, ediciones integrales de fuentes relevantes y otras composiciones de particular interés, y evitando antologías aleatorias. Algunos objetivos en los que ha de trabajarse en el futuro son: intentar un mayor equilibrio cronológico, geográfico y de géneros musicales incluidos en la serie, contemplar el repertorio hispano en sentido amplio y no solo peninsular (con particular atención a la Hispanoamérica virreinal), conseguir la convivencia entre

18 Acceso en: <<http://www.sscm-wlscm.org/index.php/monuments-of-seventeenth-century-music>> (30 de septiembre de 2014).

19 Sans (2006) defendió la necesidad de realizar ediciones críticas de música latinoamericana, como el proyecto “Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana”, para poder cambiar algunos paradigmas historiográficos germanocéntricos. Problemas similares son abordados en algunas intervenciones del Congreso Internacional *Many Kinds of Music History: A Cross-Cultural Enquiry*, Balzan Research Programme in Musicology “Towards a Global History of Music”, Universidad de Viena, 10 y 11 de octubre de 2014, por ejemplo: Reinhard Strohm, “Between non-hegemonial History and no History”; y María Gembero-Ustárroz, “Approaching the Music History of Spain and Latin America (16th-18th Centuries): Some Thoughts from a Spanish Perspective”.

20 El actual equipo editorial de MME ha elaborado y consensuado por primera vez una “Guía para la presentación de propuestas” a MME (próximamente accesible desde la página web del CSIC-IMF), con normas sobre los contenidos y presentación de los volúmenes. Se seguirán además los criterios de calidad del *Book Citation Index*, en el que está incluida Editorial CSIC, editora de los MME.

el soporte tradicional en papel y la difusión de las ediciones también en formatos digitales, y explorar posibilidades de cara a grandes proyectos que requieran colaboración en equipo.

3. DEL CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL AL PORTAL WEB: FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL CSIC– IMF (<www.musicatradicional.eu>)

Higinio Anglés se interesó desde los primeros años del siglo XX por la música tradicional y popular, lo que le llevó a recopilar miles de melodías tradicionales catalanas y a colaborar en la emblemática *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (magna recopilación iniciada en 1922)²¹. En 1943, en el Decreto fundacional del Instituto Español de Musicología de Barcelona, Anglés instituyó una “sección de folklore musical español” que, a diferencia de iniciativas previas, se proponía trabajar sistemática y científicamente en todas las regiones españolas, recopilando melodías tradicionales para evitar su desaparición y para formar un *Cancionero Popular Español* que sirviera de base a posteriores estudios:

[...] procediendo inmediatamente a la recogida minuciosa y a la publicación científica de la canción popular existente en todas las regiones peninsulares. [...].

[...] Hasta el presente la recolección documental ha sido realizada sin plan previo ni ordenación precisa, y la carencia de ordenación científica ha sido la característica de esta clase de estudios. [...] Por otra parte, debemos confesar que no se siguió un criterio equitativo en la búsqueda y recogida de materiales, ya que mientras unas regiones han sido abundantemente exploradas, otras, al menos hasta estos últimos decenios, lo han sido de manera muy sumaria, por no decir nula, y de ahí que se les considerase carentes de algo digno de nota en tal sentido²².

Anglés reunió en la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología a los más destacados investigadores del folklore musical español de la época, tanto catalanes que habían colaborado en la interrumpida *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (entre ellos su director, Francesc Pujol)²³ como estudiosos procedentes de otras regiones, algunos tan destacados como Manuel García Matos o José Antonio de San Sebastián (Padre Donostia). Marius Schneider, ex-profesor de la Universidad de Berlín, y desde 1933 director del *Phonogramm-Archiv* (Archivo Fonográfico) del Museo Etnográfico de Berlín, fue Director de la

21 Los materiales recogidos se publicaron en 21 vols. Véase Massot *et al.* (1926-2011), Crivillé (1989-90) y Calvo (1989-90).

22 “Al lector”, presentación firmada por el “Instituto Española de Musicología” en el vol. 1 de la Colección Cancionero Popular Español (1951), pp. VII-VIII: VII. Véase cita completa de este volumen en el Apéndice 2. El deseo de elaborar un Cancionero Popular Español consta en diversos lugares, por ejemplo, en el anuncio del concurso convocado por el Instituto Español de Musicología en 1948, que establecía premios a colecciones inéditas de música popular para “intensificar la recolección de materiales para la formación del Cancionero Popular Español” (*Anuario Musical*, 3, 1948, 242).

23 Francesc Pujol colaboró con la Sección de Folklore Musical desde mayo de 1944, según la nota necrológica que le dedicó Higinio Anglés en *Anuario Musical*, 1 (1946), p. 4.

Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología entre 1944 y 1955 y, junto con Anglés, diseñó un ambicioso programa para recoger, organizar y estudiar científicamente las músicas tradicionales de España. La labor realizada por cada uno de los colaboradores de la Sección de Folklore quedó reflejada en las crónicas publicadas en la revista *Anuario Musical*, creada en 1946 también en el Instituto Español de Musicología. Schneider definió el marco teórico e instruyó en algunos aspectos a los colaboradores:

Con respecto al Cancionero popular, creó [Marius Schneider] el marco general para la ordenación del material, ateniéndose a criterios musicales y folklóricos (orden del ciclo del año), con lo que el Cancionero en preparación puede servir a la vez para estudios propiamente folklóricos y etnográficos, así como también a los musicales [...]. Una vez a la semana, durante el pasado año escolar, ilustró a los colaboradores del Instituto sobre tipología musical²⁴.

Entre 1944 y 1960 se recogieron en papel más de 20.000 melodías de canciones y danzas tradicionales, a través de las 65 "Misiones folklóricas" desarrolladas por toda la geografía española y de 62 trabajos presentados a "Concursos" organizados por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología, y también se realizaron (aunque solo en pocos casos) grabaciones de algunas piezas en cilindros de cera²⁵. Los encargados de llevar a cabo cada misión habían de seguir unas normas (redactadas probablemente en 1944)²⁶ y tenían que rellenar fichas con datos sobre los informantes de cada localidad. En Barcelona, los colaboradores del Instituto clasificaban y ordenaban las melodías recibidas (probablemente siguiendo las pautas dadas por Schneider) y realizaron de forma manuscrita miles de fichas analíticas (rítmicas y melódicas) de las piezas. Todos estos materiales se conservan hoy en el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals (IMF) del CSIC en Barcelona.

Los años transcurridos entre los trabajos de campo y la publicación de los materiales revelan la complejidad de su sistematización y análisis. Las piezas recogidas en Madrid, Cáceres y La Rioja en los años 40 y 50 del siglo XX fueron publicadas en los cinco volúmenes de la colección Cancionero Popular Español del CSIC aparecidos entre 1951 y 1987. Las melodías, organizadas según el sistema de clasificación elaborado por Schneider, se publicaron con ediciones críticas de la música y de los textos literarios realizadas por autores diferentes a los que habían hecho la recopilación (ver Apéndice 2). No pudo concluirse el estudio y publicación de los materiales de las restantes regiones²⁷.

Los planteamientos que inspiraron originalmente el proyecto del Cancionero Musical Español perdieron después atractivo para algunos investigadores, a medida que se afianzaban nuevas líneas en Etnomusico-

24 "Crónica. Actividades del Instituto Español de Musicología", *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 235-246: 237. Véase también Calvo (1989).

25 Véanse detalles sobre estas fuentes en el portal web *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF*, (<<http://www.musicatradicional.eu/>>), que será comentado más adelante.

26 Véase Gembero-Ustárriz (2011, 415-416).

27 Posteriormente, y aunque no bajo tutela directa del CSIC, se publicaron materiales procedentes de Salamanca en García Matos *et al.* (1995); de Extremadura en Pilar Barrios *et al.* (2009); y de Segovia en Carlos Porro *et al.* (2012).

logía y Antropología Musical²⁸. Sin embargo, el rico fondo de música tradicional generado por aquel proyecto, conservado en el CSIC-IMF, es una representativa selección de piezas musicales de un determinado momento histórico que, como si se tratara de una fotografía sonora, permite establecer comparaciones con los constantes cambios, recreaciones e interacciones sufridas por el repertorio a consecuencia de múltiples factores externos (entre ellos la masificación y globalización impuestas por los modernos medios de comunicación)²⁹.

Hoy no tendría demasiado sentido publicar las melodías todavía inéditas recogidas para el Cancionero Popular Español en la misma forma en que comenzaron a editarse los primeros volúmenes de esta obra a mitad del siglo XX. En cambio, sí es de enorme interés (científico y social) poner este excepcional fondo documental al alcance de investigadores, aficionados y público en general, para propiciar estudios especializados de todo tipo y facilitar el acceso a esta parte de la memoria musical histórica de muchos lugares de España. Con ese objetivo se inició el catálogo y portal web: Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF, que desde febrero de 2013 puede consultarse en acceso abierto en <<http://www.musicatradicional.eu/>>³⁰. A medida que avanzan los trabajos científicos de catalogación, descripción y digitalización del Fondo, se van incorporando nuevos materiales a la web. La información está integrada en una base de datos especialmente diseñada para el proyecto, que permite múltiples búsquedas del repertorio (por incipits musicales, localidades, informantes, géneros, bibliografía relacionada, etc.). Hasta el 30/09/2014 se podía acceder a través de la web del Fondo a los facsímiles y descripciones de alrededor de 8.000 piezas, a fichas de 4.623 informantes que las transmitieron y a referencias de 3.729 localidades mencionadas de todas las regiones españolas; y el portal había recibido más de 30.000 visitas procedentes de 102 países (según estadísticas de *Google*).

El proyecto Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF, además de su vertiente científica, ha dado lugar a diversas acciones de transferencias de investigación, entre ellas: realización de trabajos universitarios de Grado y Máster; conferencias divulgativas y difusión a través de la radio; jornadas con responsables educativos y directores de entidades corales de diversas regiones españolas para fomentar el uso de materiales del Fondo en escuelas, institutos, entidades corales y agrupaciones musicales; y conexión del Fondo con redes sociales e intérpretes musicales. El portal web diseñado permite interesantes fórmulas de interacción entre este fondo patrimonial histórico y el público interesado en él. Por ejemplo, algunos

28 Véase Martí (1992). Desde 1989 la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología pasó a llamarse de Etnomusicología, según Martí (1994), y desapareció cuando este investigador, único etnomusicólogo de plantilla, se integró en el Departamento de Antropología de la IMF (actualmente, Departamento de Arqueología y Antropología).

29 Los materiales recopilados en Castellón fueron reestudiados desde el punto de vista etnomusicológico en Pelinski *et al.* (1997). Véanse también los trabajos sobre el Fondo de Porro (2007a, 2007b, 2007c, 2008a, 2008b) y Gembero-Ustárroz (2011), entre otros.

30 El proyecto, dirigido por Emilio Ros-Fábregas (Investigador Científico del CSIC-IMF), está siendo desarrollado por un equipo integrado por Ascensión Mazuela-Anguita (Coordinadora de Desarrollo Tecnológico), María Gembero-Ustárroz y Jan Koláček (webmaster), además de otros colaboradores externos que pueden consultarse en el propio portal web.

intérpretes de música tradicional han incorporado piezas del Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF a su repertorio y han colgado grabaciones de las mismas en plataformas como *Youtube*, mencionando la procedencia de los documentos.

La prioridad actual en el portal web: Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF (hasta ahora desarrollado sin ninguna subvención) es completar la catalogación, descripción y digitalización de sus todavía numerosas piezas inéditas, y añadir otros documentos relacionados. En el futuro podrán desarrollarse las enormes posibilidades educativas y de transferencia de investigación que tiene este proyecto, y explorarse posibles conexiones con otros fondos de música tradicional y culta que pueden estar relacionados, tanto en España como en otros países.

A la vista de los datos expuestos, es obligado reconocer el positivo trabajo desarrollado en pro del patrimonio musical hispano, tanto culto como tradicional, a través de iniciativas de largo recorrido como Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español, promovidas por el CSIC, que han conseguido adaptarse a los sucesivos cambios administrativos de la institución que las ha acogido. El reto para el futuro es conseguir renovar estos emblemáticos proyectos de acuerdo con las actuales demandas de la comunidad científica internacional y, con ayuda de las nuevas tecnologías, hacerlos más accesibles, tanto para los investigadores como para los intérpretes musicales y el público en general.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Anglés, H. (1941). *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*, Monumentos de la Música Española 1. Madrid: CSIC.
- Barrios Manzano, M. P.; con la colaboración de R. Jiménez y A. Domínguez (2009). *Danza y ritual en Extremadura*. Cáceres: CIOFF España [Consejo Internacional de Organización de Festivales de Folklore].
- Basso, A. (1971). "Repertorio generale dei 'Monumenta Musicae', delle antologie, raccolte e pubblicazioni di musica antica fino a tutto il 1970", *Rivista Italiana di Musicologia*, 6, 3-135.
- Calvo Calvo, L. (1989). "La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología", *Anuario Musical*, 44, 167-197.
 --- (1989-90). "Higini Anglès y la 'Obra del Cançoner Popular de Catalunya' ", *Recerca Musicològica*, 9-10, 283-293.
- Crivillé i Bargalló, J. (1989-90). "L'etnomusicologia en l'obra d'Higini Anglès", *Recerca Musicològica*, 9-10, 195-205.
- García Matos, M.; Sánchez Fraile, A.; ed. y estudio de A. Carril Ramos, y M. Manzano Alonso; Prólogo de J. Martí i Pérez (1995). *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional e Institución Milá y Fontanals del CSIC [Barcelona], Departamento de Musicología.

- Gembero-Ustárroz, M. (2005). "El patrimonio musical español y su gestión", *Revista de Musicología*, 28/1, 135-181. Accesible en Digital CSIC: <<http://digital.csic.es/handle/10261/19568>>.
- (2011). "Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947): recopilaciones conservadas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona". *Príncipe de Viana*, 72/253, 411-462. Accesible en Digital CSIC: <<http://hdl.handle.net/10261/46011>>.
- (2014). "La música medieval de Navarra y las canciones del rey Teobaldo I a través de la colaboración entre Higinio Anglés y Fernando Remacha (1968-1969)". En *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia. XL Semana de Estudios Medievales* (pp. 201-245). Pamplona: Gobierno de Navarra. Accesible en Digital CSIC: <<http://hdl.handle.net/10261/97640>>.
- González Valle, J. V. (1993). "Pasado y presente del Instituto Español de Musicología (hoy unidad estructural de investigación-Musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1943-1993)", *Anuario Musical*, 48, 3-10.
- Llorens Cisteró, J. M. (1999). "Anglés Pamies, Higinio". En E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 1, pp. 467-470). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Martí i Pérez, J. (1992). "Hacia una antropología de la música", *Anuario Musical*, 47, 195-225.
- (1994). "La Etnomusicología del Departamento de Musicología del CSIC en la actualidad", *Anuario Musical*, 49, 254-257.
- Massot i Muntaner, J. et al. (eds.) (1926-2011). *Materials/ Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, 21 vols. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera y Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pelinski, R. et al. (1997). *Presencia del pasado en un cancionero castellonense. Un reestudio etnomusicológico*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Pérez Zalduondo, G. (2012). "El imperio de la propaganda: la música en los fastos conmemorativos del primer franquismo". En P. Ramos López (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (pp. 339-361). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Pérez Zalduondo, G. y Gan Quesada, G. (eds.) (2013). *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols.
- Porro Fernández, Carlos A. (2007a). "Fondos musicales en la Institución 'Milá i Fontanals' del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de Ávila (I)", *Revista de Folklore*, 27b/ 321, 79-92.
- (2007b). "Fondos musicales folklóricos en la Institución 'Milá i Fontanals' del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Palencia, Segovia y Salamanca (II)", *Revista de Folklore*, 27b/322, 132-144.
- (2007c). "Fondos musicales en la Institución 'Milá i Fontanals' del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de Zamora (III)", *Revista de Folklore*, 27b/323, 159-167.
- (2008a). "Fondos musicales en la Institución 'Milá i Fontanals' del C.S.I.C. en Barcelona y Concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de León (IV)", *Revista de Folklore*, 28a/325, 14-34.

— (2008b). “Fondos musicales en la Institución ‘Milá i Fontanals’ del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Soria y Burgos (V)”, *Revista de Folklore*, 28a/327, 75-84.

Porro Fernández, C. A.; Ramos, A., R. y L. (interpretación y análisis musical); Santos, M. E. y Grupo Mayalde (voces) (2012). *Repertorio segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. [¿Valladolid?]: Los autores.

Robinson Charles, S; Hill, G. R.; Stephens, N. L.; Woodward, J. (2001a). “Editions, historical” [estudio]. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (vol. 7, pp. 895-898). Oxford: Oxford University Press.

— (2001b). “Editions (historical)” [lista de publicaciones]. En S. Sadie y J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (vol. 28, pp. 169-196). Oxford: Oxford University Press.

Sans, J. F. (2006). “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”, *Boletín Música de Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), Nueva Época, 17, 3-22.

APÉNDICE 1

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA (MME): VOLÚMENES PUBLICADOS POR EL CSIC (1941-2013)

1. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*. Por Higinio Anglés. Madrid, 1941; 2ª ed. Barcelona, 1960 (154 + 183 pp.).
2. *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del “Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela”, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Por Higinio Anglés. Barcelona, 1944 (205 + 217 pp.); reimpresión: Barcelona, 1984.
3. *Luys de Narváez: Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona, 1945 (59 + 94 pp.).
4. *Juan Vásquez: “Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco” (Sevilla, 1560)*. Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Barcelona, 1946 (48 + 227 pp.).
5. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos II. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volumen 1*. Por Higinio Anglés. Barcelona, 1947 (45 + 250 pp.).
6. *Francisco Correa de Arauxo: Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad Orgánica (Alcalá, 1626). Vol. I*. Transcripción y estudio por Santiago Kastner. Barcelona, 1948 (76 + 209 pp.).
7. *Alonso Mudarra: Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona, 1949 (99 + 135 pp.).
8. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI) I. Polifonía profana. Volumen I*. Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1949 (58 + 135 pp.).

9. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI) I. Polifonía profana. Volumen II.* Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1950 (26 + 153 pp.).
10. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos III. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volumen 2.* Por Higinio Anglés. Barcelona, 1951 (33 + 210 pp.).
11. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus (Roma, 1544).* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1952 (73 + 314 pp.).
12. *Francisco Correa de Arauxo: Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado Facultad Orgánica (Alcalá, 1626). Vol. II.* Transcripción y estudio por Santiago Kastner. Barcelona, 1952 (30 + 276 pp.).
13. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXV.* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1953 (38 + 202 pp.).
- 14-1. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos IV-1. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volumen 3-A.* Introducción y estudio de los textos por José Romeu Figueras. Incluye “La nota popular en la poesía amorosa cortesana”, por Jorge Rubió Balaguer (pp. VII-XVII). Barcelona, 1965 (XVII+ 243 pp.).
- 14-2. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos IV-2. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volumen 3-B.* Edición crítica de los textos por José Romeu Figueras. Barcelona, 1965 (pp. 245-610).
15. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544).* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1954 (42 + 192 pp.).
16. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen I. Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Primera parte, a cinco voces.* Transcripción por Vicente García. Introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1955 (47 + 125 pp.).
17. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545).* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1956 (67 + 132 pp.).
18. *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII). Volumen I.* Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1956 (55 + 126 pp.).
19. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen II. Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589). Segunda parte, a cuatro y a tres voces.* Transcripción por Vicente García. Introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1957 (21 + 78 pp.).
20. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen V. Motetes XXVI-L.* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1959 (22+ 164 pp.).
21. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VI. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544). Segunda parte.* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1962 (13+150 pp.).
22. *Enriquez de Valderrábano. Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547). Volumen I.* Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona, 1965 (69 + 110 pp.).
23. *Enriquez de Valderrábano. Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547). Volumen II.* Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona, 1965 (13 + 95 pp.).

24. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VII. Misas XVII-XXI.* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. Roma, 1964 (14+132 pp.).
25. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés. Roma, 1965 (26 + 145 pp.).
26. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXI.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés. Roma, 1965 (39 + 133 pp.).
27. *Antonio de Cabezón (1510-1566): Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid, 1578). Volumen I.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés. Barcelona, 1966 (37 + 89 pp.).
28. *Antonio de Cabezón (1510-1566): Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid, 1578). Volumen II.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés. Barcelona, 1966 (14 + 96 pp.).
29. *Antonio de Cabezón (1510-1566): Obras de música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid, 1578). Volumen III.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida por Higinio Anglés. Barcelona, 1966 (18 + 91 pp.).
30. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés. Roma, 1967 (13 + 131 pp.).
31. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen IV. Motetes XXII-XLVI.* Primera edición por Felipe Pedrell. Nueva edición corregida y aumentada por Higinio Anglés. Roma, 1968 (21 + 146 pp.).
32. *Música Barroca Española. Vol. I. Polifonía Profana (Cancioneros españoles del siglo XVII).* Transcripción e introducción por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1970 (45 + 132 pp.).
33. *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV).* Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1971 (62 + 103 pp.).
34. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VIII. Motetes. LI-LXXV.* Transcripción y estudio por Higinio Anglés. [Revisión y edición de Miguel Querol y José María Llorens]. Roma, 1971 (29 + 134 pp.).
35. *Música Barroca Española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760).* Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1973 (18 + 144 pp.).
36. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen III. Motetes I-XXII.* Introducción, biografía, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1978 (134 + 145 pp.).
37. *Cançoners català dels segles XVI-XVIII.* Recopilació, transcripció, comentaris i realització de l'acompanyament per Miquel Querol i Gavaldá. Barcelona, 1979 (30 + 140 pp.).
38. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen IV. Missarum Liber Primus.* Introducción estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1982 (51 + 139 pp.).

39. *Música Barroca Española. Vol. VI. Teatro Musical de Calderón.* Estudio, transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1981 (38 + 182 pp.).
40. *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense.* Transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1981 (25 + 128 pp.).
41. *Música Barroca Española. Volumen II. Polifonía policoral litúrgica.* Estudio y transcripción por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1982 (XVI + 164 pp.).
42. *Música Barroca Española. Volumen III. Villancicos polifónicos del siglo XVII.* Estudio, transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1982 (XVIII + 125 pp.).
43. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen V. Missarum Liber Secundus.* Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1986 (155 pp.).
44. *Juan Bautista Cabanilles (1644-1712): Versos para órgano. Volumen I.* Por José María Llorens Cisteró y Julián Sagasta Galdós. Barcelona, 1986 (19 + 172 pp.).
45. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen VI. Motetes XXIII-XLVI.* Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1987 (193 pp.).
46. *Mateo Flecha, el Joven (1530-1604): Il Primo Libro de Madrigali.* Introducción, estudio y transcripción por Mariano Lambea Castro. Barcelona, 1988 (188 pp.).
47. *Música Barroca Española. Volumen IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII.* Transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, 1988 (XVI + 122 pp.).
48. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen VII. Missarum Liber Tertius.* Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1991 (226 pp.).
49. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del "cantus passionis" en las catedrales de Aragón y Castilla,* por José Vicente González Valle. Barcelona, 1992 (238 pp.).
50. *Filippo Coppola y Manuel García Bustamante: El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter (Nápoles 1678).* Estudio y edición de Luis Antonio González Marín. Barcelona, 1996 (254 pp.).
51. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen VIII. Missarum Liber Quartus.* Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1996 (195 pp.).
52. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen IX: Missarum Liber Quintus.* Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1997 (224 pp.).
53. *La música en Cataluña en el siglo XVIII: Francesc Valls (1671c.-1747).* Estudio y edición por Josep Pavia i Simó. Barcelona, 1997 (501 pp.).

54. *La música en las Catedrales en el siglo XVII: los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Estudio y edición por José Vicente González Valle. Barcelona, 1997 (117 pp.).
55. *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces*. Estudio y edición por Antonio Ezquerro Esteban. Barcelona, 1998 (300 pp.).
56. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen X. Magnificat per Omnes Tonos*. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 1999 (319 pp.).
57. *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670): Vísperas*. Estudio y edición por Luis Antonio González Marín. Barcelona, 1999 (264 pp.).
58. *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747). Vol. I*. Estudio y edición por Josep Pavia i Simó. Barcelona, 1999 (303 pp.).
59. *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Estudio y edición por Antonio Ezquerro Esteban. Barcelona, 2000 (303 pp.).
60. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Vol. I*. Edición a cargo de Mariano Lambea [y Lola Josa]. Barcelona, 2000 (303 pp.).
61. [Francisco Xavier García Fajer, "El Españolito" (1730-1809)]: *Siete palabras de Cristo en la Cruz*. Estudio y edición por José Vicente González Valle. Barcelona, 2000 (118 pp.).
62. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen XI. Salmos de Vísperas – Pasionarios*. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 2001 (220 pp.).
63. *Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670): Villancicos (de dos a dieciséis voces)*. Estudio y edición de Luis Antonio González Marín. Barcelona, 2001 (249 pp.).
64. *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747). Vol. II*. Estudio y edición por Josep Pavia i Simó. Barcelona, 2001 (288 pp.).
65. *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Estudio y edición por Antonio Ezquerro Esteban. Barcelona, 2002 (335 pp.).
66. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen XII. Himnos de Vísperas*. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 2002 (287 pp.).
67. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. II. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Vol. II*. Introducción y edición crítica de Mariano Lambea y Lola Josa. Madrid-Barcelona, 2003 (285 pp.).
68. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen XIII. Motetes del santoral*. Introducción, estudio y transcripción por Josep M. Llorens i Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 2003 (303 pp.).

69. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón –con violines y/u órgano–, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Estudio y edición por Antonio Ezquerro Esteban. Barcelona, 2004 (303 pp.).
70. *Música para exequias en tiempo de Felipe IV*. Estudio y edición por Luis Antonio González Marín, Barcelona, 2004 (303 pp.).
71. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. IV. Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Vol. III*. Introducción y edición crítica de Mariano Lambea y Lola Josa. Madrid, 2005 (303 pp.).
72. *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia. Volumen XIV. Motetes de tempore et alia, LXXVI-CVII*. Introducción, estudio y transcripción por José María Llorens Cisteró. Semitonía y estructuras modales por Karl H. Müller-Lancé. Barcelona, 2005 (301 pp.).
73. *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Introducción, estudio y transcripción de Francesc Bonastre. Barcelona, 2005 (351 pp.).
74. *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*, 2 vols. Edición de Antonio Ezquerro Esteban, Barcelona, 2007 (1.391 pp.).
75. *Tomás de Santa María: Libro llamado Arte de Tañer Fantasía (Valladolid, 1565)*. Edición de Luis Antonio González Marín. Barcelona, 2007 (460 pp.).
76. *José Teixidor: Tratado fundamental de la Música (1804c)*. Edición de Josep Pavía i Simó. Barcelona, 2009 (355 + 250 pp.).
77. *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668), teórico musical entre Italia y España*, por María Sanhuesa Fonseca. Barcelona, 2009 (175 pp.).
78. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum*. Introducción, estudio y transcripción por Josep Maria Llorens Cisteró. Barcelona, 2010 (131 pp.).
79. *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*, por Victoria Alemany Ferrer. Barcelona, 2010 (136 pp.).
80. *La práctica del canto según Manuel García. Ejercicios y arias de ópera del Tratado Completo del Arte del Canto*, por Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo. Madrid, 2012 (177 pp.).
81. *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*. Edición de Celestino Yáñez Navarro. Madrid, 2013 (161 pp.).

APÉNDICE 2

CANCIONERO POPULAR ESPAÑOL: VOLÚMENES PUBLICADOS POR EL CSIC (1951-1987)³¹

1. *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Volumen I.* Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona-Madrid, 1951 (L + 96 + 105 pp.). Contiene: "Al lector" (pp. VII-VIII), firmado por "Instituto Español de Musicología"; "Notas sobre el folklore de la provincia de Madrid" (pp. IX-XLI) por Manuel García Matos; "Introducción", "Tipología musical" y "Clasificación musical" (pp. XLIII-XLVIII) por Marius Schneider; "Clasificación de los textos" (pp. XLIX-L) por José Romeu Figueras; "Parte musical (Canciones)" [ed. Marius Schneider] (pp. 1-96); y "Parte literaria" [ed. José Romeu y Figueras], pp. 1-105.
2. *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Volumen II.* Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona-Madrid, 1952 (273 pp.). Contiene: "Parte musical. Canciones (Continuación) y música instrumental" [ed. Marius Schneider] (pp. 1-93); "Parte literaria" [ed. José Romeu y Figueras] (pp. 95-242); "Índices" (pp. 243-272).
3. *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Volumen III.* Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras. Barcelona-Madrid, 1960 (2 + 135 pp.). Contiene: "Nota preliminar" (1 página sin numerar), firmada por "Instituto Español de Musicología"; "Parte musical" [ed. Juan Tomás Parés] (pp. 1-115); "Parte literaria" [ed. José Romeu Figueras] (pp. 117-123); "Índices" (pp. 125-135).
4. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura. Vol. II.* Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Josep Crivillé i Bargalló. Barcelona, 1982 (XLVIII + 352 pp.) [no se menciona el editor de los textos literarios]. Contiene: "Al lector" (pp. IX-X), firmado por "Conserjería [sic] de Cultura de la Junta Regional de Extremadura / Instituto Español de Musicología del C.S.I.C."; "Prólogo bibliográfico" (pp. XI-XIII); "Presentación" (pp. XV-XLVIII); "Parte musical" (pp. 1-201); "Parte literaria" (pp. 203-308); "Índices [y Tablas]" (pp. 309-352).
5. *Cancionero popular de La Rioja.* Materiales recogidos por Bonifacio Gil García. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás [Parés] y Josep Crivillé i Bargalló. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Gobierno de La Rioja, 1987 (XXVII + 503 pp.). Contiene: "Al lector" (p. IX), firmado por "Departamento de Etnomusicología" y "UEI de Musicología-Institución 'Milà y Fontanals' [sic] del CSIC"; "Clasificación musical" (pp. XI-XX), por Josep Crivillé i Bargalló [iniciada por Juan Tomás y concluida por Josep Crivillé, según consta en p. IX]; "Sobre los textos del Cancionero y su clasificación" (pp. XXI-XXVII), por José Romeu Figueras; "Canciones" [edición musical] (pp. 1-290); "Parte literaria" [edición de los textos] (pp. 291-463); e "Índices" (pp. 465-503).

31 Los materiales originales recopilados para este proyecto están siendo publicados actualmente, en acceso abierto, en el catálogo *online*/base de datos: Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF (<<http://www.musicatradicional.eu/>>), dirigido por Emilio Ros-Fábergas.

Ausencia de fuentes musicales en los archivos históricos de titularidad estatal

Carmen Sierra Bárcena

Directora del Archivo Histórico Nacional

Resumen: Se analiza la circunstancia de esta carencia de fondos y se intenta esbozar la causa de la misma. Se expone la importancia, por su singularidad, de las fuentes primarias conservadas en los archivos y la necesidad de que su descripción, conservación y difusión se realicen de acuerdo a la normativa nacional e internacional. Esta última dictada por el Consejo Internacional de Archivos. Finalmente, se aborda el tema de los archivos privados de los creadores.

Palabras clave: Archivos - Bibliotecas - Fuentes musicales - Archivos Históricos Estatales - Archivos privados - Trabajos técnicos.

Desde la realización del Censo-Guía de Archivos Españoles, iniciado en los años ochenta por el CIDA (Centro de Información Documental de Archivos)¹, y que posteriormente en el año 1992 se extendió a los países iberoamericanos, detectamos la ausencia de fuentes musicales en los archivos del Estado que integraba los archivos de la Administración Central, Autonómica y Local.

Esta carencia era más notable cuando al analizar el conjunto de archivos censados (36.600) observamos que de este total, 13.000 archivos censados pertenecían al grupo denominado archivos eclesiásticos, donde localizamos numerosos archivos de catedrales, obispados, parroquias, conventos... que conservan libros cantorales o libros del coro, necesarios para la realización de sus actividades.

Igualmente, detectamos que en los archivos de asociaciones y sociedades musicales, se localizaban muchos textos musicales, lógicamente para el desarrollo de sus diferentes actividades. Éramos conocedores

1 <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/centros/cida/portada.html>

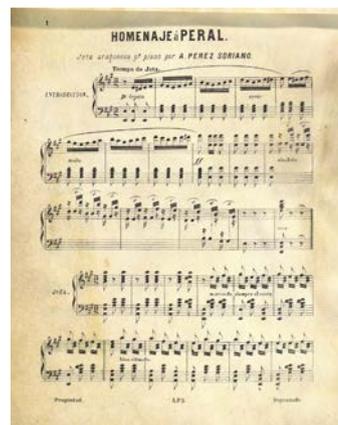
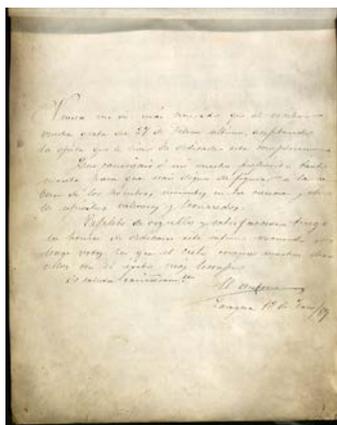
de las fuentes documentales depositadas en las bibliotecas, circunstancia que también era lógica, pues la mayoría de los documentos eran libros impresos que es el material más característico de las bibliotecas.

Es necesario hacer hincapié en que los documentos conservados en los archivos son las fuentes primarias y únicas o casi únicas de los que no hay ejemplares múltiples, razón por la que la falta de impresos musicales, como ya he señalado, era lógica.

Hay que hacer notar que en los grandes archivos históricos de titularidad estatal (Archivo General de Indias, Archivo General de Simancas, Archivo de la Corona de Aragón, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Archivo Histórico Nacional) se constata una ausencia de documentos musicales, excepto lo reflejado en el trabajo de Garrigosa y Masana: *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*². Este proyecto fue encargado por la Subdirección General de Archivos Estatales, a través del Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

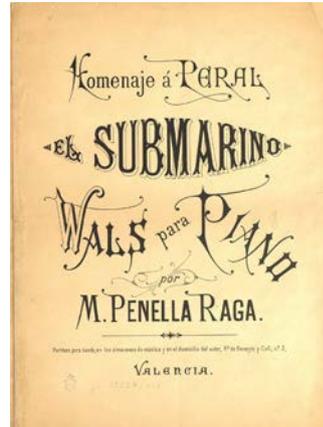
Igualmente, en el Archivo Histórico Nacional, se conservan documentos musicales dentro del fondo documental del Archivo privado de Isaac Peral. Se trata de una serie de partituras compuestas en honor del ilustre marino e inventor:

- *Submarino Peral, polca pasodoble para piano*, de Esteban Atmeller.
- *Homenaje a Peral, jota aragonesa para piano*, de Agustín Pérez Soriano (1846-1907). En la primera página, el autor dejó escrita esta dedicatoria: "Nunca me ví más honrado que al recibir vuestra grata de 27 de febrero último, aceptando la oferta que le hice de dedicarle esta composición. Que consigáis o no vuestro propósito, tanto monta para que seáis digno de figurar a la cabeza de los hombres eminentes en la ciencia y de los espíritus valerosos y honrados. Repleto de orgullo y satisfacción, tengo la honra de dedicaros este ínfimo recuerdo y hago votos por que el cielo corone vuestros desvelos en el éxito más lisonjero. Os saluda cariñosamente, el autor. Zaragoza, 13 de junio de 1889".



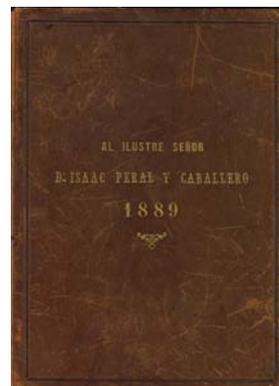
2 Garrigosa i Massana, J. (1994). *Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Madrid: Dirección de Archivos Estatales. 346 p.: mús.; 24 cm. ISBN 84-7483-917-3.

- *El submarino, vals para piano*, de Manuel Penella Raga (1847-1909). La cubierta, muy bonita, es obra del pintor F. Ballester.



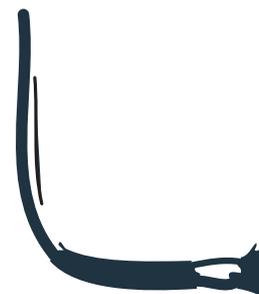
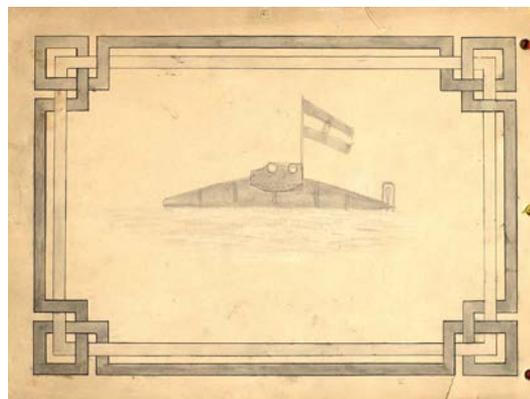
- *España a Peral, zorcico para canto y piano*, de G. García. El único ejemplar de esta obra del que tenemos conocimiento está impreso en un pañuelo de seda de aproximadamente 1 x 1 metros, que forma parte de los fondos del Archivo Histórico Nacional.

- *Honra española, polca pasodoble para piano*, de Rufino G. Nuevo y Miranda, obra que popularmente fue conocida como *La polca de Rufino*. En la portada, figura dedicatoria del autor "Al Sr. Don Isaac Peral, en prueba de admiración por su invento". F. Echevarría, editor. Madrid.
- *Himno a Peral*, de J. Hernández Calbacho y R. Serrano Arizmendi (letra y música, respectivamente). Esta obra, compuesta en Mar del Plata el 16 de noviembre de 1890, está dedicada por los autores en estos términos: "Muy señor nuestro y distinguido compatriota, aceptad este humilde recuerdo de los que desde estas apartadas playas americanas, ven en vos a un ilustre hijo de nuestra querida e inolvidable Patria. Que las contrariedades de que sois objeto por la execrable envidia y la cruel indiferencia, templen vuestra alma, son nuestros deseos. Adelante, insigne marino, que el pueblo español os recuerda. Recibid el más sincero cariño de los que os saludan espontáneamente con un ¡¡viva España!!; ¡¡viva el submarino Peral!!".



- A la señora Doña Carmen Cancio, Viuda de Isaac Peral. Manuscrito.





Pensamos que Peral debía ser muy aficionado a la música, pues en su fondo documental, encontramos partituras de otras composiciones y un reglamento del Orfeón Español en Buenos Aires, dedicado a Isaac Peral al que nombran socio honorario.

Siguiendo con el análisis de la carencia de fuentes musicales en los Archivos Estatales, observamos que, conservando el Archivo Histórico Nacional la rica y numerosa colección de fondos de los conventos desamortizados, es muy notable igualmente la ausencia de fondos musicales. Esta situación puede deberse a que el Ministerio de Hacienda, cuando procedió a la desamortización de los bienes muebles de los conventos, entregó a la Biblioteca Nacional las bibliotecas musicales que tenían muchos de los conventos desamortizados.

A pesar de esta falta de fuentes musicales en los grandes archivos históricos, desde la Subdirección General de Archivos Estatales, a través del CIDA, siempre se ha potenciado y en gran manera la ayuda a los archivos musicales. Podemos citar por ejemplo la publicación realizada por la Subdirección General de Archivos Estatales del *Catálogo de obras de Manuel de Falla*³ y el apoyo dado a la Fundación Archivo Manuel de Falla. Igualmente se han apoyado los proyectos de recopilación de música tradicional, como en el caso de la ayuda prestada a la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Nuestra disposición a colaborar con otras instituciones en materia de fuentes musicales, hizo que fuéramos llamados a participar en la creación del grupo RISM-España y mientras formamos parte de él, participamos muy activamente.

Como ya he señalado anteriormente, achacamos la falta de documentos musicales a dos factores:

3 Gallego, A. (1987). *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. 293 p.: mús.; 24 cm. ISBN 84-505-7558-3.

- La mayoría son libros impresos.
- Tradicionalmente en los Archivos Históricos Estatales se conserva la documentación producida por los Órganos de la Administración.

No obstante, desde principios del siglo XX al Estado se le han ofrecido archivos privados de gran interés, ya que forman parte de la historia de España. Y se ha aceptado la donación, compra o dación en pago de archivos particulares.

Cabría preguntarse por qué en el Archivo Histórico Nacional, donde se conservan varios fondos de familias y particulares (Isaac Peral, Jacinto Benavente, Cánovas, Botella) la gran mayoría pertenece a escritores y políticos, y apenas hay archivos de personalidades de otras disciplinas, como pintores, arquitectos...

Nunca se nos ha ofrecido el archivo de un compositor, o un director de orquesta, que además de la documentación estrictamente musical, conservan otra documentación de gran interés como la correspondencia, fotografías, contratos, informes... etc., documentos que deben tratarse con el rigor archivístico que requieren, al tratarse de fuentes primarias y únicas.

Hace años se impuso la idea, sobre todo para los compositores musicales, de crear con su legado centros de investigación o fundaciones que llevaran su nombre. Estos proyectos carecían de financiación, eran sostenidos económicamente por organismos públicos como ayuntamientos o ministerios, y a largo plazo han tenido tremendas dificultades para sobrevivir.

Las dificultades que tienen este tipo de centros y el peligro de desaparición de los legados documentales de personajes privados, pero de gran relevancia en la vida de un país, hizo plantearse hace unos años a la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, la creación del Centro Nacional de Creadores, que albergará los legados documentales de escritores, juristas, arquitectos, científicos, músicos, pintores... similar a los que ya existen en otros países europeos.

La música y sus derechos de propiedad intelectual

Carmen Páez Soria

Subdirectora General Adjunta de Propiedad Intelectual del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Resumen: En el marco de la gestión del patrimonio musical resulta ineludible hacer una referencia a los derechos de propiedad intelectual de las obras musicales, tanto por ser una valiosa herramienta en el fomento de la creación cultural a través de la protección que se otorga a los creadores, como por la relevancia que este régimen jurídico posee a la hora de llevar a cabo la utilización y tratamiento de las obras musicales.

Este texto tiene como objetivo fundamental abordar el marco jurídico español de los derechos de autor, centrándose en las particularidades que se recogen respecto de las obras musicales. De esta manera, se realiza un repaso para abordar las cuestiones relativas a qué obras se encuentran protegidas, quiénes ven reconocidos sus derechos, cuál es el haz de facultades que se reconocen a los distintos implicados, a la duración de estos derechos así como la figura del dominio público.

Por último, parece oportuno en este momento hacer referencia a algunas de las principales novedades que se prevé vayan a incorporarse en el escenario futuro más próximo al actual régimen de derechos de autor, como el nuevo régimen que por primera vez se recoge de las *obras huérfanas*, así como hacer referencia aquellas innovaciones que están por venir, determinadas primordialmente por el papel protagonista que las tecnologías de la información y el conocimiento han ido adquiriendo.

Palabras clave: Derechos de autor - Gestión de derechos - Utilización de obras musicales - Dominio público - Reforma ley propiedad intelectual.

Hablar de propiedad intelectual es hablar del respeto a las creaciones originales literarias, artísticas o científicas; es hablar, entre otras cosas, de libros, de películas y, por supuesto, de música. Sin embargo, antes de entrar en la relación que existe entre la música y la propiedad intelectual es preciso determinar previamente qué es la propiedad intelectual.

La propiedad intelectual, tal y como establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) se relaciona con creaciones de la mente, que se caracterizan por su originalidad, haciendo referencia a un amplio catálogo de objetos. El Derecho a la Propiedad Intelectual, dada esta amplitud, se articula en torno a dos ramas: por un lado, la propiedad industrial, centrada fundamentalmente en invenciones, símbolos, nombres e imágenes utilizadas en el comercio, esto es, en las patentes y marcas; y por otro, el derecho autor, relativo a las creaciones literarias, artísticas y científicas, que será al que haremos referencia en este caso en concreto.

No obstante, no parece suficiente para estructurar un marco de referencia mencionar cuál es el objeto de la propiedad intelectual, o concretamente, del derecho de autor, sino que es preciso entender que esta rama del derecho consiste en la atribución a los titulares de un haz de facultades que permiten la protección de los intereses morales y materiales resultantes de la autoría de las distintas producciones ya mencionadas. El particular contenido de esta protección se articula en torno a dos grandes grupos: por un lado, los derechos morales, derechos de carácter personalísimo irrenunciables e inalienables para sus creadores, como son el derecho de paternidad, derecho de divulgación, derecho de la integridad de la obra, derecho de modificación, derecho de retirada y derecho de acceso; por otro lado, los derechos patrimoniales, aquellos referidos a las distintas posibilidades de explotación o disfrute económico derivadas de la utilización de la obra, así el derecho de reproducción, el derecho de distribución, el derecho de comunicación pública, o el derecho de transformación.

En esta línea se expresa el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos al recoger el derecho a beneficiarse de los intereses derivados de sus obras, entendiendo por tal toda producción científica, literaria o artística. Por tanto, la propiedad intelectual se articula como el reconocimiento de un derecho de propiedad con un régimen específico propio que viene determinado por su particular objeto y contenido.

Si bien, el objeto y el contenido no representan la única singularidad de la que goza este tipo de propiedad. Frente al acceso de los ciudadanos a la cultura es necesario recoger un régimen garantista para los creadores. Así, los derechos de propiedad intelectual recompensan la creatividad y el esfuerzo humano, alientan a los individuos a seguir creando y estimulando el crecimiento y contribuyen al progreso de la humanidad. Por esto, la regulación de la propiedad intelectual busca el equilibrio entre la necesaria protección que hay que otorgar a los creadores y el citado interés público, introduciendo particularidades propias en su regulación.

El derecho de autor garantiza la protección de las obras artísticas y literarias a través de los derechos que reconoce a los autores. Pero no se limita sólo a estos sujetos, sino que su protección se extiende más allá teniendo en cuenta, nuevamente, las particularidades de este sector de actividad. No sólo los autores se ven involucrados en los distintos procesos literarios o artísticos, sino que otros sujetos como productores, artistas, intérpretes o ejecutantes también forman parte de este proceso y se considera igualmente necesaria su protección. Así, junto a los derechos de autor aparecen los derechos conexos a los derechos de autor, si bien, en ocasiones, estos últimos son más limitados.

Una vez presentado el marco que determina en qué consiste la propiedad intelectual, es preciso analizar la relación que existe entre ésta y la música. Para abordar esta tarea, parece oportuno ir respondiendo a las preguntas: ¿qué? ¿a quién? ¿cómo? y ¿cuándo?, acotando las respuestas al escenario español. El *Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (TRLPI)* representa la norma principal del ordenamiento jurídico español en materia de derechos de propiedad intelectual y se encarga de ofrecer respuesta a estas preguntas.

El artículo 10 del TRLPI establece que son objeto de propiedad intelectual “*todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro (...)*”. Por tanto, la música, entendida como “*melodía, ritmo y armonía, combinados*”, tal y como establece la definición de la RAE, en su primera acepción, es, sin duda alguna, objeto de propiedad intelectual sea cual sea su manifestación, objetivo y propósito.

Las obras musicales, para que estén amparadas por los derechos de autor, deben ser resultado de la creatividad humana, excluyendo melodías, ritmos o armonías que no tengan origen en la actividad de una persona física. No obstante, no deben venir a la mente sólo aquellas obras de carácter artístico, la música entendida como el arte de combinar sonidos para producir deleite, campo principal de las obras musicales, sino también aquellas obras musicales de carácter científico, así los llamados estudios musicales, esto es, producciones destinadas al aprendizaje o perfeccionamiento de los intérpretes, e incluso, aquellas obras que tienen como objetivo apoyar estudios e investigaciones desarrolladas en el campo musical. La legislación ampara tanto a las creaciones artísticas como científicas.

De manera más concreta, el artículo 10 incorpora una enumeración de producciones que protege el TRLPI, entre las que se encuentra, en su apartado 1.b), “*las composiciones musicales, con o sin letra*”. De esta suerte, la protección que otorga el derecho de propiedad intelectual se extiende tanto a las partituras musicales, como a las letras, aunque en este último caso, en el supuesto de no ir unido a una partitura musical se ampararán bajo el régimen de obras literarias.

Más aún, al responder la cuestión qué se protege, resulta ineludible hacer referencia a aquellas creaciones que la doctrina denomina obras derivadas musicales. Además de las obras creadas enteramente por el autor, el subsiguiente precepto, en su apartado 4º, determina que también serán objeto de protección “*los arreglos musicales*”, mientras que el artículo 12 hace referencia a las colecciones y bases de datos, y por ende, a los popurrís, cancioneros y las bases de datos musicales cuando exista el requisito de originalidad pertinente.

Por último, no hay que olvidar las interpretaciones de las obras musicales. El lenguaje musical no resulta de fácil acceso por la necesidad de conocimientos específicos, por tanto, cobra especial importancia la ejecución e interpretación de las obras musicales por cuanto suele ser una condición necesaria, en la mayoría de las ocasiones, para que pueda difundirse. Es necesaria la ejecución por intérpretes en directo o el registro fonográfico o audiovisual de la interpretación. En todo caso, la legislación española diferencia como dos objetos de propiedad intelectual diferentes la obra musical y la ejecución de ésta, pese al reconocimiento del vínculo que existe entre ambos dada la dependencia de la interpretación respecto de la obra musical.

Visto el abanico relativo al objeto de protección del derecho de propiedad intelectual en el ámbito musical, para seguir ahondando en este análisis, procede abordar la cuestión relativa a los sujetos protegidos. Para

profundizar en este aspecto es menester tener en cuenta el conjunto de agentes que intervienen en el proceso de creación y difusión de una obra musical y cuyos derechos concurren.

Los autores se articulan como clave de bóveda en el proceso de creación de una obra musical. Tradicionalmente se ha llamado compositor a quien crea la melodía y autor a quien escribe letra, aunque en ocasiones ambas figuras pueden aunarse en una única persona. Dada su preeminencia en este proceso, el TRLPI garantiza a estas personas físicas tanto las facultades morales como patrimoniales a las que hacíamos referencia anteriormente.

Además, parece oportuno resaltar que también se considerarán autores a aquellas personas físicas que realicen un arreglo musical respecto de la obra resultante de la adaptación, aunque no hay que olvidar que para llevar a cabo esta actividad será necesario en todo caso contar con la autorización del autor de la obra original para proceder a su transformación.

Por otro lado, la legislación española reconoce una serie de derechos a artistas, intérpretes y ejecutantes, que se vinculan a los autores a través de los contratos de ejecución musical para que puedan ejecutar públicamente dicha obra, ejerciendo el autor su derecho de comunicación pública. Superada la concepción de que las interpretaciones se enmarcaban en el ámbito civil a través del arrendamiento de servicios o, incluso, el derecho laboral, fundamentalmente debido al desarrollo tecnológico que permite que éstas sean fijadas, y así, potencialmente explotables económicamente, tanto los artistas intérpretes, en referencia al cantante o músico principal, como los artistas ejecutantes, estos son los cantantes o músicos acompañantes, están protegidos a través de un catálogo de derechos morales y de explotación.

Finalmente, en el proceso de difusión de las obras musicales, no hay que olvidar el papel que desempeñan los productores, a quienes se atribuye también a título originario derechos de propiedad intelectual. En relación con las obras musicales hay que hacer mención tanto a los productores de fonogramas, como a los productores de grabaciones audiovisuales, pues éstas pueden contener obras musicales. No obstante, los derechos que la legislación reconoce a este colectivo se encuadran dentro del ámbito de explotación económica, así derechos de reproducción y distribución o el derecho de comunicación pública. No obstante, para poder llevar a cabo esta actividad, los productores deberán recabar las autorizaciones de los distintos titulares para realizar la primera fijación.

Consecuentemente, según dispone la actual legislación, distintos sujetos pueden tener derechos concurrentes respecto a una misma obra musical. Por tanto, para utilizar ésta es necesario en todo caso recabar la autorización de los mismos, y surge la pregunta, ¿cómo se puede realizar esta explotación?

De forma global, el TRLPI determina que las distintas actuaciones de explotación de las obras, incluyendo también las obras musicales, suponen el ejercicio de unos u otros derechos. Serán en todo caso los autores e intérpretes quienes tengan derecho a decidir qué modalidades de explotación podrán realizarse sobre sus obras, por lo que parece oportuno detenerse para entender en qué consiste cada una de las facultades que al respecto recoge la ley.

Las facultades patrimoniales que recoge el ordenamiento español se presentan según dos modalidades básicas: facultades de explotación y facultades de remuneración. Respecto a las primeras, las facultades de explotación, son aquellas necesarias para la comercialización de la obra.

Por otro lado, se distinguen las facultades de remuneración, referidas a cuantías económicas a percibir por los titulares en el caso de que se produzcan determinados supuestos de hecho recogidos por la ley como aquellas explotaciones que no precisan autorización y que vendrían determinadas, en algunos casos, por los límites contemplados a los derechos de propiedad intelectual en la propia ley.

El ejercicio de estos derechos puede realizarse bien por el titular del derecho, bien a través de una de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual autorizadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, quienes en todo caso se encargarán de la gestión de los derechos de gestión colectiva obligatoria.

No obstante, el derecho de propiedad intelectual se caracteriza por su territorialidad, esto es, la legislación aplicable depende siempre del lugar físico en que se produzca el acto. A tal efecto, se ha desarrollado un Derecho internacional relativo a la propiedad intelectual cuya piedra angular viene constituida por la Convención de Berna de 1886, impulsada por Víctor Hugo, y que en el ámbito musical se completa con distintos Tratados celebrados en la OMPI, como el Tratado sobre derechos de autor y derechos conexos, Tratado sobre interpretación o Ejecución y Fonogramas o el Convenio.

Siguiendo esta línea, en el ámbito de la Unión Europea se ha avanzado aún más en el camino hacia una protección integral de los derechos de autor en todo su espacio, cuya principal manifestación viene de la mano de la *Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información*. Si bien, las características concretas de las obras musicales y las últimas evoluciones en el mercado han llevado a tener que dar un paso hacia delante en esta materia para facilitar la difusión de éstas a través de internet con la regulación de las licencias multiterritoriales. La *Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de febrero de 2014, relativa a la gestión colectiva de los derechos de autor y derechos afines y a la concesión de licencias multiterritoriales de derechos sobre obras musicales para su utilización en línea en el mercado interior* para la explotación de las obras musicales de manera transnacional en el espacio de la UE y así favorecer el desarrollo del mercado interior musical potenciando su acceso.

Por último, para cerrar este análisis sobre la música y sus derechos de propiedad intelectual es preciso detenerse para contestar a la pregunta cuánto, cuál es la duración que se establece respecto a los derechos de propiedad intelectual.

Como decíamos inicialmente, la propiedad intelectual es un derecho de propiedad que cuenta con una serie de particularidades en su régimen jurídico concreto. Una de estas especialidades viene dada por la limitación temporal de los derechos de propiedad intelectual. Esta característica trae causa en la búsqueda de un equilibrio entre la protección que debe otorgarse a los sujetos de propiedad intelectual y el garantizar el acceso a la cultura, y consecuentemente, servir al interés público. Por esto se ha establecido que ciertos derechos reconocidos en este ámbito cuenten con una duración temporal acotada.

En el caso de los derechos morales de paternidad, de divulgación y de integridad se reconoce su perpetuidad, frente a los demás derechos morales, que se limitan a la vida del autor. Por otro lado, los derechos de carácter patrimonial, susceptibles de sucesión *mortis causa* o transmisión *inter vivos* según establezca la regulación, tienen limitada su vigencia temporal. En el caso de las obras musicales concretamente, el TRLPI determina distinta duración a los derechos de los compositores y de los intérpretes. En el primer caso, como

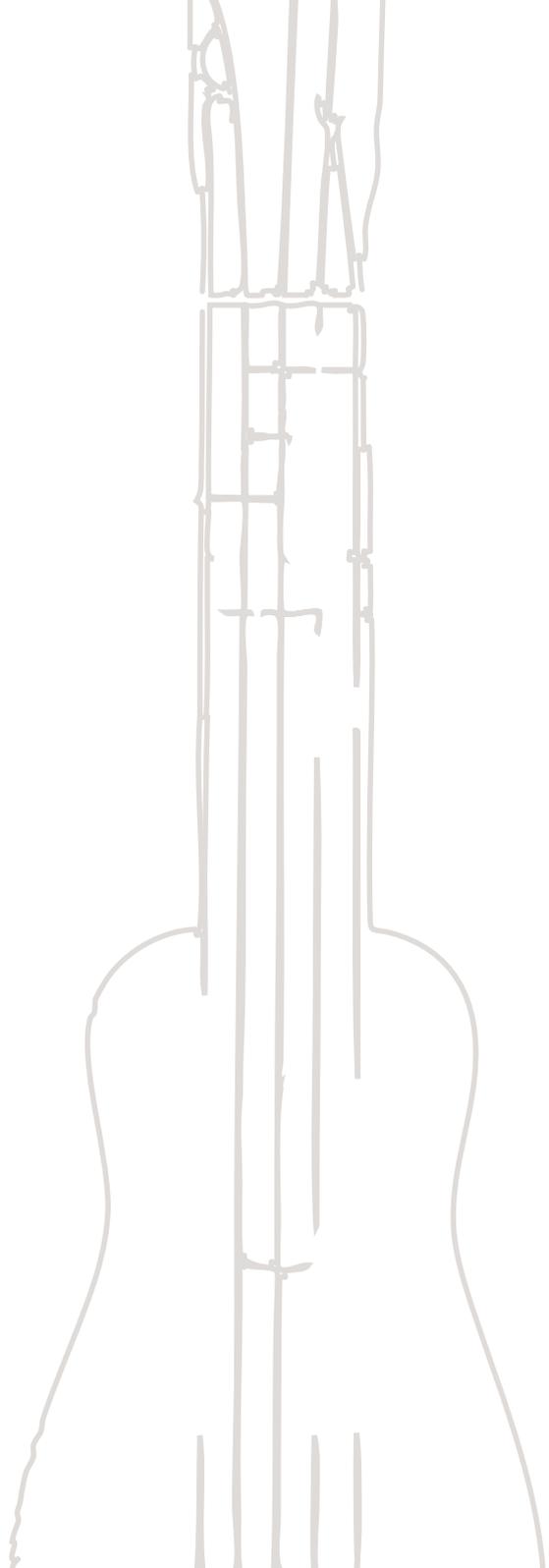
regla general los autores ven reconocidos sus derechos durante toda su vida y setenta años, a partir del 1 de enero del año siguiente al de su muerte o declaración de fallecimiento. Los intérpretes ven reducido este plazo a cincuenta años computados desde el 1 de enero al año siguiente al de la ejecución o la divulgación de una grabación de la misma. En relación con los productores de fonogramas, el *Proyecto de Ley por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil*, actualmente en tramitación parlamentaria, determina que este plazo se extiende a cincuenta años tras realizar la grabación, o setenta en el caso de que ésta se haya publicado o comunicado públicamente.

Sin embargo, ¿qué ocurre transcurrido este plazo? Según establece el TRLPI las obras pasan a formar parte del dominio público por lo que se permite la utilización de dichas obras a cualquier sujeto sin necesidad de solicitar autorización previa, y por tanto, de forma gratuita. Si bien, en el supuesto de que las obras que en el momento de entrar a formar parte del dominio público permanezcan inéditas, el TRLPI reconoce los derechos patrimoniales propios del autor a quien las saque a la luz.

Esta mención al dominio público, lleva a preguntarse qué ocurre con aquellas obras cuyo autor no está identificado, o en caso de estarlo, no está localizado. Se considera interesante concluir esta intervención haciendo referencia a estas obras, las obras huérfanas.

La *Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas*, que se prevé se transponga al ordenamiento jurídico español a través del ya mencionado *Proyecto de Ley por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil*, hace referencia a esta cuestión. Esta regulación señala que tras la realización de la búsqueda diligente oportuna para determinar la identificación y localización del autor, que lleva a reconocer la obra como huérfana, se podrán utilizar si han sido publicadas o radiodifundidas por primera vez en un Estado miembro de la Unión Europea, sin perjuicio de que los titulares en cualquier momento soliciten el fin de su condición de obra huérfana y perciban una compensación equitativa por la utilización llevada.

Parece oportuno finalizar haciendo referencia al escenario futuro de la propiedad intelectual en el ámbito musical. Los nuevos modelos de negocio que ya han comenzado a surgir especialmente en el entorno digital, impulsados por el desarrollo tecnológico, han facilitado el acceso a las obras culturales, especialmente a la música, hasta alcanzar unas cotas antes inimaginables. En este horizonte el reto fundamental viene determinado por adaptar el derecho de propiedad intelectual para que siga respondiendo al necesario equilibrio que requiere la protección de los derechos de autor y el interés general. Para alcanzar tal objetivo es necesario tanto fomentar aquellas actividades que contribuyan al acceso legal a contenidos culturales, como hacen las mencionadas licencias multiterritoriales, como adoptar medidas contra aquellas actividades que vulneran los derechos de propiedad intelectual en el entorno digital o inciden en la minoración de sus ingresos. Pues el Derecho de Propiedad Intelectual nace con el objetivo de proteger y contribuir al crecimiento y desarrollo del patrimonio artístico, literario y científico, y por ende, al patrimonio musical, y para atender a este fin debe seguir evolucionando.



LOS AUTORES

simposio
la gestión del
patrimonio
musical

JOSÉ CARLOS GOSÁLVEZ LARA

Director del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España.

Es funcionario del cuerpo facultativo de bibliotecarios y archiveros. Nació en Madrid, donde estudió violonchelo, Historia Moderna y Archivística (antigua Escuela de Documentalistas). Trabaja como bibliotecario especializado en música desde 1982. En febrero de 1998 fue nombrado Director de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, plaza que ocupó hasta abril de 2009, cuando pasó a la Dirección del Departamento de Música y Audiovisuales de la BNE.

Además de trabajar en dichos centros, ha desarrollado su labor en distintos comités técnicos para la puesta en marcha de proyectos sobre fuentes musicales: comité RISM-España, *Proyecto Música Inédita*, *Proyecto Ilustra Madrid*, *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB)*, *Ibermemoria Sonora*, etc.

Es miembro fundador de AEDOM, de la que ha sido Presidente durante seis años. También es miembro de la Sociedad Española de Musicología, forma parte del comité técnico del Archivo Manuel de Falla (Granada), y durante años participó en los consejos de redacción de la *Revista de Musicología*, revista *Música*, *Boletín de AEDOM* y actualmente de *Quodlibet*. Durante cuatro años fue integrante de la junta directiva de la Asociación Luigi Boccherini de investigación musical (ALB).

Su labor como autor de libros y artículos es muy amplia. Ha intervenido en la elaboración de siete catálogos musicales de la Biblioteca Nacional de España, colaborador del *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana* y autor de numerosos artículos en revistas técnicas, obras colectivas, etc. Ha pronunciado conferencias sobre patrimonio musical español en universidades de España y diversos países de Europa y América; ha sido comisario de exposiciones sobre historia de la música española (*La música en la España de Jovellanos* o *Cantorales, libros litúrgicos de la BNE*) y ha dirigido congresos internacionales como el celebrado en Madrid con motivo del segundo centenario de Luigi Boccherini (2005) o sobre *Historia de la imprenta y la edición musical en España (siglos XVIII-XIX)* (2010); también fue miembro del comité organizador para la conmemoración del tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España (2012). Durante seis años impartió clases de documentación musical en los cursos de Musicología de la Fundación Carolina, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Entre sus publicaciones destaca *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras* (AEDOM, 1995), primera monografía que aborda, con una visión global, la historia de la imprenta y la edición española de música. Al margen de su trabajo como bibliotecario, mantiene desde hace más de treinta años una intensa dedicación al violonchelo, instrumento que practica con regularidad y al que ha dedicado diversos artículos.

M^a ROSA MONTALT MATAS

Jefa de la Sección de Música. Biblioteca de Catalunya

rmontalt@bnc.cat - www.bnc.cat

Estudios de biblioteconomía y documentación realizados en la Escuela Universitaria Jordi Rubió i Balaguer de la Universitat de Barcelona, y de piano en el Conservatorio de Música Isaac Albéniz de Girona y en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona. En 1987 se incorpora como bibliotecaria en la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya y desde el 2006 es jefa de dicha sección.

Especializada en el tratamiento y descripción de la música notada, ha colaborado en la organización del archivo del coro del Gran Teatre del Liceu y ha participado en grupos de trabajo, exposiciones, publicaciones periódicas y otros proyectos del ámbito de la documentación musical.

M^a LUISA LÓPEZ VIDRIERO

Directora de la Real Biblioteca

www.realbiblioteca.es

Es Directora de la Real Biblioteca. En cargos anteriores se ocupó de la Dirección del Departamento de Referencia de la Biblioteca Nacional y de la Sección Cervantes.

Su vinculación con el libro antiguo, ligada estrechamente a Fernando Huarte, se remonta a la Biblioteca de la Universidad Complutense.

La dirección de la Sociedad Española de Historia del Libro y posteriormente el Instituto de Historia del Libro y de la Lectura que ha compartido con Pedro M. Cátedra ha dado como resultado un línea editorial de estudios con la Universidad de Salamanca y con las Fundaciones Duques de Soria y San Millán de la Cogolla. Se dedica a estudios culturales sobre libro, lectura y coleccionismo. Sus trabajos se centran de forma preferente en el siglo XVIII. Su bibliografía se localiza en red. Como Directora de la Real Biblioteca impulsa proyectos de investigación que se sustentan en catálogos, estudios y bases de datos especializadas. Todos ellos se pueden consultar a través de la página web de la Real Biblioteca.

PEDRO GÓMEZ GONZÁLEZ

Archivo Catedral de Salamanca

pgomez@catedralsalamanca.org

Titulado universitario en Biblioteconomía y Documentación y Geografía e Historia por la Universidad de Salamanca. Ha ejercido profesionalmente en archivos municipales, de diputaciones provinciales y eclesiás-

ticos. Dentro del mundo de estos últimos, tiene experiencia en archivos monásticos, parroquiales, diocesanos y especialmente en catedralicios. En concreto ha colaborado con la Diputación Provincial de Salamanca en programas de organización de los archivos de la Diócesis de Ciudad Rodrigo.

Ha publicado y coordinado diversos trabajos (monografías y artículos de revistas especializadas) sobre la organización de archivos eclesiásticos y musicales. Ha sido profesor asociado de la Universidad de Salamanca.

Es miembro de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España (AAIE) y actualmente colabora en el Grupo de Trabajo de Archiveros de la Iglesia (GTAI) perteneciente a dicha asociación. Ha desempeñado el cargo de secretario general de la Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL), en cuya entidad ha colaborado en la organización en cursos y congresos sectoriales. Actualmente es técnico del Archivo y Biblioteca en la Catedral de Salamanca, actividad que ejerce desde 1995.

ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

RISM-España / DCH-Musicología, IMF-CSIC

ezquierro@imf.csic.es

Nacido en Zaragoza en 1964. Investigador Científico del CSIC. Presidente de RISM-España (Répertoire International des Sources Musicales). Ha sido jefe del Departamento de Musicología (Institución Milá y Fontanals) del CSIC en Barcelona, (2000-2010) y director de la colección editorial *Monumentos de la Música Española* (2000-2014). En la actualidad es secretario de la revista científica *Anuario Musical (Revista de Musicología del CSIC)*, y propuesto como su director a partir de 2015.

Doctor por la Universitat Autònoma de Barcelona, realizó sus estudios previos en la universidad y conservatorio de Zaragoza, donde formó parte también del grupo Amigos de la Música-Escolanía de Infantes del Pilar. Discípulo de José Vicente González Valle, perfeccionó su formación en Alemania (Th. Göllner, G. Haberkamp). Ha dirigido más de una docena de tesis doctorales, así como diversos proyectos de investigación financiados, tanto nacionales como del extranjero, impartiendo con asiduidad cursos de doctorado, maestría y postgrado en distintas universidades y centros de investigación (UAB, UPV, UNIA, UNAM...).

Ha obtenido diversos premios de investigación en Musicología (Emili Pujol de la Diputación de Lleida, Orfeón Donostiarra-Universidad del País Vasco, de San Sebastián, Fundación Ernest Lluch, Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana de la Generalitat...). Ha publicado una veintena de libros sobre música y musicología, y más de un centenar de artículos de investigación.

Trabaja sobre música barroca, documentación musical y patrimonio, la música religiosa, el pianismo, y sobre la música hispánica y sus relaciones con Latinoamérica.

MARÍA LUZ GONZÁLEZ PEÑA

Directora del Centro de Documentación, Archivo y Patrimonio (CEDOA-SGAE)

mgonzalez@sgae.es

Licenciada en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Oviedo, colabora con Emilio Casares en diversos proyectos como la publicación del Legado Barbieri: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías*, (1984), la exposición *Lorca y la Generación del 27*, (1986), el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (1989) y el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, (2002), proyectos ambos en los que actuó como secretaria técnica y para los que escribió numerosos artículos.

En 1990 pasó a encargarse de la biblioteca y archivo musical de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), y desde 1993, año en que se crea el Centro de Documentación, Archivo y Patrimonio (CEDOA), es su directora y responsable de la catalogación de sus fondos documentales, de los que se han editado tres volúmenes: *Teatro lírico. 1. Partituras, archivo de Madrid y Música instrumental y vocal. Partituras y materiales. Archivo Sinfónico*, y *Catálogo de los fondos de Unión Musical Española. Archivo histórico de la Unión Musical Española (UME). Partituras, métodos, Madrid, 2000*.

Sus escritos musicales se han centrado fundamentalmente en los fondos e historia de SGAE, en cuyo centenario, 1999, se encargó de la edición del libro de Sinesio Delgado: *Mi Teatro: Como nació la Sociedad de Autores*, precedido de un estudio biográfico del autor palentino. Forma parte del proyecto del Instituto de Estudios Riojanos (IER), para la recuperación de la vida y obra de María Lejárraga, así participó en las Jornadas de 2005, *María Martínez Sierra: Feminismo y música*; publicó en 2010 *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*; en 2011 participó en el Curso de verano: *Libretos en femenino: María Lejárraga y el modernismo musical en España*, y en 2012 ha realizado la documentación para el CD-Libro de Joaquín Pixán, *María Lejárraga. Música emocional. Música recobrada*.

En los trabajos de difusión y recuperación del patrimonio de la SGAE, se enmarcan las exposiciones y conciertos organizados en los centenarios de Vital Aza, 2012 y Tomás López Torregrosa, 2013.

CRISTINA BORDAS IBÁÑEZ

Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Musicología

cbordasi@ghis.ucm.es

Ha cursado sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música de Madrid, y es licenciada en Derecho. Ha realizado cursos de especialización en interpretación y en construcción de instrumentos históricos, organología e iconografía musical en Francia y Bélgica. Es doctora en Historia y ciencias de la música por la Universidad de Valladolid con la tesis titulada *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, 1770-1870*. En la actualidad es profesora titular de Musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

Sus escritos y proyectos de investigación se orientan hacia el estudio y difusión del patrimonio musical, en especial en las ramas de organología e iconografía musical. Ha participado en diversos cursos y congresos nacionales e internacionales sobre temas relacionados con estas disciplinas.

Ha sido comisaria y colaborado en exposiciones nacionales e internacionales relacionadas con instrumentos musicales. Entre sus escritos destacan los catálogos *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (2 vols. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM; ICCMU, 1999/ reed. 2008 y 2001). Desde 2005 dirige el Grupo de investigación "Iconografía Musical" de la UCM y desde 2009 es Investigadora principal de sucesivos proyectos de I+D+i "Iconografía musical".

De 2008 a 2012 ha sido presidenta de la Sociedad de la vihuela, el laúd y la guitarra, y de 2009 a 2012 ha sido Miembro del Comité Mixto del RIDIM (Repertorio Internacional de Iconografía Musical) por la Sociedad Internacional de Musicología. En la actualidad es vicepresidenta de la Asociación Instrumenta, dedicada al estudio y difusión de los instrumentos musicales y sus colecciones en España.

ROMÁ ESCALAS I LLIMONA

Presidente de "Instrumenta": Asociación española para el estudio de los instrumentos musicales y sus colecciones

Musicólogo y flautista, formado en Barcelona, Colonia, Ámsterdam y Nueva York, ha desarrollado una intensa actividad en la interpretación, la organología y la pedagogía. Creó en 1971 el primer Departamento de Música Antigua en el Conservatorio Superior de Barcelona y junto con Jordi Savall fue director de los cursos internacionales Música Antigua de la Generalitat de Catalunya. Miembro del Reseau Européen pour la Musique Ancienne, solista y director del grupo Ars Musicae de Barcelona, colaborando también con otras formaciones musicales, como Hesperion XX, La capilla Musical de Cataluña y Allegoría.

Como especialista en instrumentos musicales históricos, imparte cursos de organología en el Museo de la Música de Barcelona así como seminarios monográficos sobre interpretación en la ESMUC. Ha sido director de los cursos de musicología e interpretación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo; ha colaborado con las universidades Complutense de Madrid, Sorbona de París, Palermo, Palma de Mallorca, Salamanca, Internacional de Andalucía, Valladolid, Alicante y Santiago, y ha trabajado en programas de investigación con la Universidad Politécnica de Barcelona, Ministerio de Educación y Cultura, la Universidad de Toulouse y París VII.

Director del Museo de la Música de Barcelona desde el año 1981 hasta 2011, en el que ha sido autor de los proyectos museísticos del Palau Quadras y del Auditorio de Barcelona. Miembro y Secretario General del Instituto de Estudis Catalans, de la Sociedad Catalana de Musicología, de la fue fundador y presidente, y de la Sociedad Internacional de Musicología. Dirige proyectos de investigación sobre el patrimonio artístico y ha sido elegido Presidente de 'Instrumenta', sociedad española para la salvaguarda y estudio del patrimonio musical. Es vicepresidente y comisario de la exposición temporal del Comité científico del Museo de Instru-

mentos de Céret (Francia) y es miembro del patronato de la Fundación CIMA de música antigua y de FIND, para el fomento del intercambio cultural entre India y Europa.

ANDRÉS CEA GALÁN

Organista. Conservatorio Superior de Música de Sevilla

www.andresceagalan.com - www.academiadeorgano.es - andresceagalan@gmail.com

Organista formado primeramente en España y, más tarde, en la clase de órgano de Jean Boyer en Lille (Francia), y en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con el profesor Jean-Claude Zehnder. Interesado por todos los aspectos relacionados con los instrumentos históricos de teclado, estudió también clave y clavicordio y trabajó durante varios años en el campo de la organería como miembro del equipo del maestro Gerhard Grenzing (Barcelona).

Sus numerosas publicaciones se refieren especialmente a aspectos de la interpretación de la música para teclado y a la historia y estética del órgano en España. Publicó también las obras para tecla de Francisco Fernández Palero (Edition Gaus) y los *ricercari* de Sebastián Raval (colección Patrimonio Musical Español de la Fundación Caja Madrid).

Su visión siempre renovada de la interpretación le ha valido para ser frecuentemente invitado como docente e intérprete tanto en España como en otros países europeos, América y Japón.

Ha realizado grabaciones para radio así como varios Cd's como solista en órganos de España, Francia y Portugal, para los sellos Almaguila, Lindoro, Tritó, Universal y Aeolus. Todos ellos ponen especial acento en el repertorio hispano de los siglos XVI al XVIII y han sido distinguidos por la crítica especializada.

Andrés Cea Galán trabaja también habitualmente como asesor en proyectos de restauración y construcción de órganos para diversas instituciones. Es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, académico correspondiente de la Real Academia Luis Vélez de Guevara de Ecija, director de la *Academia de Órgano en Andalucía* y docente en la *Academia de Órgano Julián de la Orden* de Cuenca. Andrés Cea Galán es también doctor por la Universidad Complutense de Madrid.

BEGOÑA LOLO HERRANZ

Directora Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música-UAM

Catedrática de Historia de la Música (2006) y Directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (2012) de la UAM, universidad en la que cursó sus estudios de Historia del Arte y doctorado. Promueve la implantación de la carrera de Historia y Ciencias de la Música en el año 2001 y funda en el 2006

el Grupo de investigación reconocido *Música y cultura en tiempos de los Borbones*, con el que realiza una importante actividad científica a nivel internacional.

Es profesora visitante en las universidades Michael Montaigne (Bordeaux III), Université de Rennes, Universidad de Guanajuato (México), Universidad Pontificia Católica de Chile.

Entre sus publicaciones individuales o como coautora, destacan: *Días de Gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor del rey Luis I* (2000); *Música en los Teatros de Madrid I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica* (2005); *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (2008); *Cervantes y El Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito* (2007); *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)* (2012); *Visiones del Quijote en la música del siglo XX* (2011).

Ha sido Vicepresidenta de la Sociedad Española de Musicología (1998-2003), directora de la *Revista de Musicología* (1997-2002). En la actualidad coordina la sección de música de la Gran Enciclopedia Cervantina, editada por el Centro de Estudios Cervantinos. Forma parte de los consejos de redacción de la *Revista de Musicología*, *Papeles del Festival de Música de Cádiz*, *MAR*, *Anales cervantinos*, *Cuadernos Iberoamericanos* y *Artifara*.

Ha sido distinguida con el Premio de Investigación en Musicología Histórica *Emili Pujol* (1993); Premio Nacional de Historia de España (2000); Huésped de Honor de la ciudad de Guanajuato (México, 2005); Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi (2009), Real Academia de la Historia (2012), Real Academia de Bellas Artes San Miguel Arcángel de Canarias (2014).

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Catedrática de la Universidad de La Laguna

Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

ralvarez@ull.es

Es Catedrática de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna y Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, habiendo sido Presidenta de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) entre 1999 y 2006. Ha desarrollado una gran labor tanto en el campo docente e investigador como en el de la recuperación de patrimonio y difusión musical. Sus publicaciones (más de un centenar) se han centrado en cuatro ámbitos diferentes: organología e iconografía musical española, europea y americana de la Edad Media, Renacimiento y Barroco; música peninsular de tecla en el siglo XVIII; órganos de Canarias; y música y músicos del Archipiélago canario. Sus numerosos trabajos han sido publicados en revistas especializadas de ámbito nacional e internacional, habiendo participado también en una treintena larga de congresos y simposios e impartido más de centenar y medio de cursos y conferencias. Es directora de la colección discográfica "El patrimonio musical hispano" de la SEdeM, colección que ha promovido y que lleva editados 32 Cds con obras inéditas de compositores de varias comunidades españolas. Junto con Lothar Siemens viene dirigiendo desde hace 18 años el proyecto musicológico RALS, encaminado a la recuperación y difusión del patrimonio musical de Canarias, habiendo sido editados libros, partituras y hasta ahora 53 Cds, donde no sólo hay obras de músicos

del pasado sino también de autores vivos, cuya labor creadora ha propiciado desde la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), de la que fue fundadora y presidenta durante 12 años. Asimismo, junto con al propio Siemens está elaborando la historia de la música de Canarias, cuyo primer volumen fue publicado en 2005. Bajo su asesoramiento, asistencia e informes los Cabildos de Tenerife, Gran Canaria y La Palma, además de otros organismos han restaurado 26 órganos históricos (siglos XVII-XX). Es Medalla de Oro de Canarias 2005 y Socia de Honor de la SEdeM entre otras distinciones.

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad de Granada

<http://wdb.ugr.es/~jologon/>

Doctor en Historia y Ciencias de la Música y Licenciado Historia del Arte por la Universidad de Granada. Actualmente desarrolla labores docentes en las Facultades de Filosofía y Letras y de Comunicación de la Universidad de Granada. Es director del Máster de Patrimonio Musical de la Universidad Internacional de Andalucía. Ha sido profesor invitado en el Máster de Música Hispana (Univ. de Salamanca) y en el Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant (Univ. de Estrasburgo). Desde 2008 es director de la Cátedra Manuel de Falla de la UGR.

Su principal línea de investigación es el estudio de las relaciones entre música y medios audiovisuales, con especial atención a la música cinematográfica española. Entre sus publicaciones científicas, destaca su libro *Manuel de Falla y el cine* (Ed. UGR, 2007) y *Música y cine en la España del Franquismo* (Ed. UGR, 2009), así como sus artículos en revistas científicas y su colaboración con el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (SGAE, 2011).

Desde 2007 colabora con el programa "La Memoria" (Canal Sur Radio / Radio Andalucía Información), como guionista y presentador –junto al periodista Rafael Guerrero- de la sección "La Memoria Musical".

Pertenece al Grupo de Investigación 'Patrimonio Musical de Andalucía' y recientemente ha co-dirigido las ediciones V y VI del Simposio sobre la Creación Musical en la Banda Sonora (Universidad de Salamanca). Es miembro de Comité Científico del Archivo Manuel de Falla.

JON BAGÜÉS ERRIONDO

ERESBIL-Archivo Vasco de la Música

jbagues@eresbil.com

Realiza sus estudios musicales en los Conservatorios de San Sebastián, Barcelona y Madrid. Estudia Filosofía y Letras en San Sebastián y Barcelona en la especialidad de historia del arte. El curso 1982-83 se especializa en Madrid en Archivística y Documentación.

Entre sus publicaciones destaca el *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. En 1990 obtiene el doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona con el trabajo *La Música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, publicada por la RSBAP.

En 1985 fundó la Capilla Peñaflorida, entidad interpretativa dedicada a la investigación y difusión de la música antigua.

Es miembro de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, de la Sociedad de Estudios Vascos, de la Sociedad Española de Musicología y ha sido el primer presidente de AEDOM, rama española de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales, de la que también ha sido Vicepresidente. En la actualidad es Co-Chair junto con Kaas Jaap van der Meijden, del Grupo de Trabajo "Access to Music Archives" y Chair de la comisión *Outreach*.

Profesionalmente es archivero y, desde el año 2000, director de ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, entidad creada para la recopilación, investigación, conservación y difusión del patrimonio musical del País Vasco.

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

reinaldo.fernandez@juntadeandalucia.es - www.ugr.es/~tharg/grupo/fernandezreyn.htm

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/cdma/directorio.html>

Nacido en Granada en 1959. Licenciado en Historia Medieval por la Universidad de Granada (1976-1983). Doctor, "sobresaliente cum laude" con el tema: *La música de al-Andalus*, por la Universidad de Granada. Lengua árabe en el Instituto de Idiomas de la Universidad de Granada (1979-1883), y árabe hablado en los cursos de doctorado de la UGR (1983-1984).

Estudios musicales de violín, piano, armonía, historia de la música, conjunto coral y acústica, en el Real Conservatorio Victoria Eugenia de Granada (1968-1977, 1978-1979). Discípulo del violinista e hispanista Werner Beinhauer (1970-1975), y del compositor y organista Juan-Alfonso García (1974-1977), ampliando su formación en París (durante el curso 1977-78) con el clavecinista Rafael Puyana. Organista titular, desde los 11 años hasta la actualidad, de la Iglesia de San Pedro y San Pablo y del Monasterio de La Concepción de Granada.

Premio Holanda 1979, para Jóvenes Científicos e Inventores, por un estudio de metodología musical. *Premio del Ministerio de Cultura en 1980*, para trabajos de investigación y divulgación de la Música y los Músicos Españoles. Becado en las convocatorias de los concursos de 1983 y 1985 del Ministerio de Cultura, para la *Investigación y Recuperación del Patrimonio Folklórico-Artístico Español*. Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias de Granada (1995); Medalla de Honor a la cooperación cultural del Conservatorio Estatal Thaikovsky de Moscú (2006); Premio "Hernando Colón" 2008 a la difusión del Patrimonio Documental.

Director del *Centro de Documentación Musical de Andalucía* (desde 1985). Director del *Festival de Música Española de Cádiz* (desde 2004). Secretario de la *Fundación Barenboim-Said* (desde 2004). Vicepresidente del *Centro de estudios bizantinos* (desde 1998). Presidente de *AEDOM* (desde 2014).

Autor de varios libros y numerosos artículos, colaborado como profesor con diversas Universidades. Comisario de exposición de temática musical. Así como diversos conciertos de órgano junto a Eva Fernández Barbosa.

JORGE GARCÍA

Departamento de Documentación. CulturArts Música - Generalitat Valenciana

Nació en 1961 en Valencia. Es licenciado en Filosofía por la Universidad de Valencia (1984) y máster de Música por la Universidad Politécnica de Valencia (2010). Desde 1990 trabaja para la Generalitat Valenciana. En 2000 se incorporó al Instituto Valenciano de la Música (hoy CulturArts - Música) como director del departamento de documentación y comunicación, donde ejerce como responsable de publicaciones y actividades científicas, además de encargarse de las iniciativas en la Comunidad Valenciana en torno al patrimonio musical. También ha sido coordinador del *Diccionario de la Música Valenciana* (Iberautor, 2006).

De forma paralela ha ejercido el periodismo cultural en diferentes medios, es autor o coautor de varios libros y enciclopedias sobre jazz y comisario de exposiciones como *Jazz gráfico*, para el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, Valencia, 1999), *El ruido alegre. El jazz en la BNE* para la Biblioteca Nacional de España (Madrid, 2012), y *Con acento. Memoria gráfica del jazz en España* (Universidad de Valencia, 2013). Como investigador, además del jazz español se ha ocupado de iconografía en las cubiertas discográficas, de la edición musical en Valencia y de la historia de la documentación musical en nuestro país. Desde 2008 hasta 2014 ha sido presidente de la Asociación Española de Documentación Musical.

EMILIO CASARES RODICIO

Catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo y titulado Superior de Conservatorio en Piano y Composición, en 1982 ocupó la plaza de Catedrático de Musicología e Historia de la Música de la Universidad de Oviedo y en 1988 la de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte sus enseñanzas.

Ha sido director del Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo desde 1982, creador de la primera Especialidad de Musicología universitaria existente en España, de la que han salido las nuevas

generaciones españolas de Licenciados en Musicología. Así mismo, fue el creador del Festival Internacional de Música de Asturias.

Su actividad investigadora ha sido abundante, especializándose en la música del siglo XIX y XX, y especialmente en el teatro musical. Con más de un centenar de publicaciones entre libros y artículos; entre los primeros destacan: *La Música en la Catedral de Oviedo* (1980), *Cristóbal Halffter* (1980), *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles* (1986), *La Música en la Generación del 27* (1987), *Documentos sobre Música Española y Epistolario* (1988), *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador* (1994), *La música española en el siglo XIX* (1995), *Historia gráfica de la zarzuela*, 3 Vol. (1999-2002), *La ópera en España e Hispanoamérica*.

Ha dirigido numerosos congresos de musicología y tesis doctorales. Es director de la magna obra, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en 10 volúmenes, en la que han participado más de 700 investigadores.

Ha creado y dirigido el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, de gran presencia internacional. Este Instituto lleva a cabo una intensa labor de recuperación del patrimonio musical español.

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ

Universidad de La Rioja

Fundación Juan March

Estudió en las Universidades de Salamanca, Zaragoza y Cardiff (Gales), en el Conservatorio de Amanuel (Madrid) y se doctoró en la Universidad de Londres. Es Profesor Titular en la Universidad de La Rioja, donde ejerce desde 1999, y Director del Programa de Música de la Fundación Juan March desde 2009. Su investigación más reciente se centra en la música instrumental en España durante el siglo XVIII, con particular énfasis en la influencia y recepción de los compositores italianos, tales como Corelli, Boccherini, Brunetti y Scarlatti. Es autor o editor de once libros. Entre los más recientes se incluye *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (Madrid, Alianza, 2009), la coedición de 16 cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti (Madrid, ICCMU, 2012), la edición crítica de la zarzuela *Clementina* para la Boccherini Complete Edition (Bologna, Ut Orpheus, 2013) y la coedición de *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain* (Kassel, Reichenberger, 2014). Ha escrito ocho capítulos para el volumen reciente publicado dedicado al siglo XVIII de la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, FCE, 2014). Es el Investigador Principal del Equipo de Investigación MECRI "Música en España: composición, recepción e interpretación", financiado durante los últimos seis años por dos proyectos de I+D del Ministerio de Economía (www.unirioja.es/mecri).

Miguel Ángel también está interesado en la gestión cultural, en la programación musical y en los estudios sobre interpretación. En este campo ha publicado recientemente el estudio "Tendencias y desafíos de la programación musical" (2013). En su posición como Director del Programa de Música de la Fundación Juan March promueve una programación que aplica a la sala de conciertos perspectivas y conceptos emanados de la investigación musicológica.

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN

CSIC - Institución Milá y Fontanals (IMF)

Director de Los Músicos de Su Alteza

gzmarin@imf.csic.es

Nacido en Zaragoza, organista, clavecinista, director y doctor en Musicología. Estudió en el Conservatorio Superior de Zaragoza, las Universidades de Zaragoza y Bolonia (Italia) y diversos cursos de especialización (Universität für Musik de Viena). Especialmente influyentes en su formación fueron José V. González Valle, José Luis González Uriol, J. Willem Jansen, Lorenzo Bianconi y Salvador Mas. Científico titular del CSIC, desde 2000 ha dirigido el Postgrado de Tecla del CSIC y la revista *Anuario Musical* (2006-2014). Ha realizado más de 150 publicaciones, prestando especial atención a la práctica musical histórica y a la recuperación de compositores como Joseph Ruiz Samaniego y José de Nebra. Imparte seminarios, conferencias y clases magistrales (Universidades de Oviedo, Autónoma de Barcelona, Zaragoza, Extremadura, Cádiz, León, Politécnica de Valencia, UNIA, UNAM -México-, Leipzig, City University of New York -CUNY-, Centre de Musique Baroque de Versailles, CENIDIM, ESMuC, Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, Academia Internacional de Órgano de México, Conservatorio de las Rosas de Morelia, Laboratorio di Musica Antica di Quartu St'Elena, etc.). En 1992 fundó *Los Músicos de Su Alteza*, conjunto comprometido con la recuperación del patrimonio musical hispánico con el que mantiene una intensa actividad internacional. Como solista o director ha actuado en toda Europa, Estados Unidos, México y Túnez. Su discografía comprende una decena de títulos, premiados internacionalmente con *Diapason d'Or*, *La Clef*, *Muse d'Or*, *Prelude Classical Music Awards*, etc. Desde 2008 graba para el prestigioso sello francés Alpha. Entre otros galardones obtenidos se encuentran los Premios Nacionales "Rafael Mitjana" de Musicología, "Rey Juan Carlos I" de Humanidades y, como director de Los Músicos de Su Alteza, "Defensor de Zaragoza". Es Académico Correspondiente de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis y asesor para las restauraciones de órganos históricos de la Diputación de Zaragoza.

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS

Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC)

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)

Schola Antiqua

Formado en Canto Gregoriano y Música Litúrgica en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, en el Conservatorio Superior de Madrid (Piano, Flauta Travesera, Dirección de Coros y Musicología) y en la Abadía de Solesmes. Colaborador del *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) y del *Atelier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes. Hasta el curso 2009 Profesor Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de los Departamentos de Musicología de la

ESMuC (Escuela Superior de Música de Cataluña) y del RCSMM (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid). Autor de numerosas publicaciones, desde 1996 es director de Schola Antiqua, grupo especializado en la interpretación de la monodia y de la polifonía medievales y desde 2001 miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano. Presidente de la AHisECGre (Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano), investigador asociado del *CILengua*, miembro del grupo de estudio *Bibliopegia* y editor de la revista *Estudios Gregorianos*.

JAUME AYATS I ABEYÀ

Director del Museo de la Música de Barcelona

Investigador de la Universitat Autònoma de Barcelona

Doctor en Historia del Arte (especialidad de musicología) por la Universitat Autònoma de Barcelona, licenciado en Filología Catalana por la Universitat de Barcelona, y profesor de violín por el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Trabajó como instrumentista de orquesta (Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya y Orquestra Simfònica del Vallès) al mismo tiempo que desarrollaba investigaciones sobre la música oral con el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona. Más tarde realizó estudios de etnomusicología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, donde obtuvo el Diplôme d'Études Approfondies. Elaboró su tesis doctoral sobre la expresión sonora de las multitudes en el mundo urbano europeo, como becario FPU del Ministerio en la UAB. Participó en un proyecto de investigación franco-venezolano sobre el grupo étnico Pumé de los Llanos Venezolanos en calidad de especialista en etnomusicología. Tiene publicados diversos artículos sobre etnomusicología en revistas francesas, catalanas y españolas, y es coautor de diversos libros sobre la materia. Ha sido jefe del departamento de Musicología en la Escola Superior de Música de Catalunya (2000-2005) y profesor de etnomusicología en la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde finales de 2012 dirige el Museo de la Música de Barcelona.

Ha sido investigador principal en diversos proyectos competitivos de investigación etnomusicológica y es miembro del grupo europeo de investigadores Research Centre for European Multipart Music, liderado por la Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Viena, Austria).

Ha participado como director musical en la elaboración de más de 40 DVDs en diferentes colecciones de la editorial Plawerg, entre las que destaca *Ars Magna*. Ha dirigido la edición de diversos CD y DVDs sobre músicas tradicionales, entre los que destaca la colección "Les músiques de Mallorca", del Consell de Mallorca. Es autor de *Les Chants Traditionnels des Pays Catalans*, Toulouse (2007), *Cantar a la fàbrica, cantar al coro* (2008), *Religious Chants of the Oral Tradition in the Pyrenees* (2010) y *Els Segadors, de cançó eròtica a himne nacional* (2011).

JOAQUÍN DÍAZ GONZÁLEZ

Fundación Joaquín Díaz

info@funjdiaz.net - www.funjdiaz.net

Nació en Zamora en 1947. Desde los años sesenta se dedicó a la interpretación de la música tradicional por medio de conciertos y conferencias. Al retirarse de los escenarios en 1974 trabajó en la creación de un centro de documentación, esfuerzo que dio como resultado la Fundación que lleva su nombre y que fue apoyada por la Diputación de Valladolid, institución a la que se unieron después la Junta de Castilla y León, la Universidad de Valladolid, el Ministerio de Educación y Ciencia y Caja España.

Con esta entidad precisamente edita desde 1980 la *Revista de Folklore*, publicación mensual que dirige y que ha llegado a los 392 números. Ha escrito 60 libros sobre diversos temas de cultura oral y material y publicado más de setenta discos sobre música hispánica.

Es Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 1998 y catedrático honorario de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid. Presidente durante 8 años de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En el año 2002 recibió del Rey de España la Medalla de oro al mérito en las Bellas Artes. En 2005, la Universidad de Valladolid le nombró Doctor Honoris Causa por la Facultad de Filosofía y Letras y la Fundación Machado le otorgó el Premio de Investigación Demófilo. En el 2008 la Academia de la Música le entregó el Premio a toda una vida. En 2012 la ciudad de Valladolid le hizo un homenaje en la Feria del Libro por sus aportaciones a la bibliografía en los campos de la Antropología y Etnografía. En 2014 la Diputación le concedió la medalla de oro de la provincia de Valladolid.

LUIS COSTA VÁZQUEZ

Archivo Sonoro de Galicia

Es licenciado en Musicología (Oviedo, 1992) y en Historia (UNED, 1999) y doctorado en el área de Música (USC, 1999) con Premio Extraordinario. Ha desempeñado la docencia como profesor titular de Música en Enseñanza Media y como profesor titular de Historia de la Música, Estética y Historia del Arte, en diversos conservatorios; actualmente ejerce en el Conservatorio Profesional Manuel Quiroga (Pontevedra), del que es director desde 2006 y en el Conservatorio Superior de Música de Vigo, en la especialidad de Etnomusicología. Es además profesor asociado de grado, máster y doctorado en el Departamento de Didácticas Especiales de la Universidad de Vigo desde 2000. Ha sido profesor invitado en cursos de doctorado y postgrados en otras universidades dentro y fuera de Galicia y director de numerosos trabajos de investigación, participando regularmente como conferenciante en diversos foros divulgativos. Como investigador, además de su tesis de doctorado (edición electrónica), ha publicado más de una treintena de trabajos en revistas especializadas, actas de congresos, seminarios, y obras

colectivas con especial atención a la función de la práctica musical como espacio de construcción de significados sociales en la Galicia contemporánea. En los años 2007-2008 participó en el *Proxecto Ronsel*, de recuperación y puesta en valor del Patrimonio Inmaterial Gallego. Es miembro de varias sociedades científicas nacionales e internacionales, y del *Consello da Cultura Galega*, desde 2000, en las secciones de Antropología Cultural y de Música y Artes Escénicas, y fue también en el mismo *Consello*, asesor del Archivo Sonoro de Galicia.

MARÍA GEMBERO USTÁRROZ

CSIC, Institución Milá y Fontanals, Barcelona

mgembero@imf.csic.es

Científica Titular en Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Institución Milá y Fontanals de Barcelona desde 2007. Fue profesora en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona (1982-1991) y en la Universidad de Granada (1991-2007), colaboró en programas de doctorado y máster de las universidades de Salamanca y Valladolid, y desde 2010 colabora en un máster de la Universidad de Barcelona.

Su investigación se centra en la música española (siglos XVI-XIX), las relaciones musicales entre España e Hispanoamérica durante la época virreinal, el patrimonio musical español y la historia musical de Navarra. Ha dirigido tres proyectos I+D del Plan Nacional de Investigación y el Grupo *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América*, financiado por la Junta de Andalucía. Participa actualmente en los proyectos *Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural* y *Fondo de Música Tradicional CSIC-IMF* (<http://www.musicatradicional.eu/>). Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, ha investigado intensamente en el Archivo General de Indias de Sevilla, y ha realizado estancias de investigación en las universidades de Cambridge y Chicago.

Entre sus publicaciones destacan: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols.; la edición del *Concierto para Clave y Orquesta (1767)* de Manuel Narro; *El patrimonio musical español y su gestión*; y numerosas contribuciones en prestigiosas revistas y editoriales nacionales e internacionales. Es editora del volumen *Estudios sobre música y músicos de Navarra*, y coeditora de *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* y del volumen interdisciplinar *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas*. En 2012 coordinó (con Emilio Ros-Fábregas) el dossier *Musical 'Otherness' in the Iberian World, 1500-1800* para la revista *Early Music* (Oxford University Press).

Es coordinadora del Grupo de Investigación *Música, patrimonio y sociedad*, reconocido por la Generalitat de Catalunya, y recientemente ha sido nombrada directora de la Colección Música de Editorial CSIC, que incluye la serie Monumentos de la Música Española.

CARMEN SIERRA BÁRCENA

Directora del Archivo Histórico Nacional

Licenciada en Filología Hispánica y diplomada en Documentación, comienza su actividad profesional en 1975 en el Archivo de la extinguida Organización Sindical Española. Entre 1978 y 2005 trabaja en el Centro de Información Documental de Archivos - CIDA (Ministerio de Cultura), colaborando en la puesta en marcha de dicho Centro, participando en la coordinación del Censo-Guía de Archivos Españoles y de su equivalente para América, coordinando la base de datos de Legislación Histórica Española, aportando su asesoramiento a archivos de instituciones, fundaciones privadas y archivos eclesiásticos, así como al proyecto de Integración de Fuentes Orales en los Archivos Estatales.

Ha sido representante del CIDA en la Red de Información y Documentación sobre América Latina (REDIAL) y en el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales Españolas (RISM-España). Ha trabajado también como coordinadora de la base de datos "Víctimas del Franquismo", para dar cumplimiento a la ley de la memoria histórica. Desde 2006 es directora del Archivo Histórico Nacional.

Ha participado como docente en diversos cursos sobre tratamiento, conservación y difusión de fondos archivísticos y fuentes documentales y ha presentado ponencias y comunicaciones en congresos, encuentros y simposios nacionales e internacionales en representación de la Subdirección General de Archivos. Es autora de numerosas publicaciones sobre el patrimonio documental entre las que destacan, dentro del ámbito musical, *Fuentes Musicales en Archivos Españoles* (1997) o "Musical Collections in Spanish Archives: Two Databases". *Fontes Artis Musicae*, vol. 45, nº 1 (January-March 1998).

CARMEN PÁEZ SORIA

Subdirectora General Adjunta de Propiedad Intelectual del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

carmen.paez@meecd.es

Es licenciada en Derecho y Administración y Dirección de Empresas por la Universidad Pontificia de Comillas (ICADE), programa E3, Madrid. Ha cursado estudios de postgrado en la London Metropolitan University en Londres, Reino Unido. Miembro del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado, actualmente ostenta el cargo de Subdirectora General Adjunta de Propiedad Intelectual en la Secretaría de Estado de Cultura.

organiza



colaboran

