

# EL PATRIMONIO MUSICAL ANDALUZ: ESTADO Y PROBLEMAS DE INVESTIGACION\*

Antonio Martín Moreno

## INTRODUCCION

La Historia de la Música ha cubierto en los últimos decenios gran parte de la distancia que la separaba de la Historia de las Artes Plásticas y de la Historia General debida a ese retraso que caracteriza la historicidad del hecho musical. Sin embargo, aún es mucho el camino que nos falta por recorrer para poder hablar con objetividad y propiedad de la Historia de la Música en general y, mucho más, de la Historia de la Música Andaluza en particular.

Afortunadamente, los avances tecnológicos de nuestro siglo en los campos del sonido y de la imagen, han hecho posible el que, por primera vez en la historia, la Música sea el arte que más fácil y directamente llega al hombre de la calle, inundando con su presencia a través de los múltiples medios de difusión todos los ambientes y dejando de ser ese arte elitista y esotérico, reservado a círculos más o menos amplios de iniciados que fue hasta fines del siglo pasado.

Desde el nacimiento, desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas de grabación del sonido, se ha ido acrecentando paralela y progresivamente el interés por la propia historia de la música, accesible ahora con los ejemplos sonoros y no sólo con los datos eruditos, pero mudos, que sólo podían disfrutar el pequeño círculo de los profesionales y aficionados en grado extremo.

Cotejando este hecho, comprobamos una vez más que, además de la característica de “universalidad” que tradicionalmente se concede al lenguaje musical, es la música la más social de las artes, la más dependiente de un lugar, de una época, del gusto de determinados grupos y de las posibilidades técnicas de la voz humana y de los instrumentos musicales.

La demanda cultural de música del pasado surge tímidamente a partir del invento del fonógrafo, hace ahora poco más de un siglo, permitiendo ampliar en todas las direcciones la gama de la experiencia musical. Gracias a las grabaciones fonográficas, tenemos la posibilidad de acceder a la riqueza musical del pasado y del presente en una forma sin precedentes en toda la historia de la cultura; y con esta posibilidad de conservar y reproducir en cualquier momento la obra musical de no importa qué época, se ha hecho posible el intento de dar un pasado a la música, intento comenzado a mediados del siglo XIX y que ha dado sus primeros frutos importantes hace todavía muy pocas décadas.

\*Esta ponencia se presentó en el Congreso sobre Patrimonio andaluz, organizado por la Junta de Andalucía en Diciembre de 1982.

Debo prevenir ya desde este momento, 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.

### *Concepto de Patrimonio Musical*

Aunque no hay una definición prefijada, por patrimonio musical entiendo “TODAS AQUELLAS FUENTES QUE PERMITEN EL ESTUDIO E INTERPRETACION DEL HECHO MUSICAL TANTO ANTIGUO COMO ACTUAL, FUENTES ESCRITAS, ORALES, SONORAS, INSTRUMENTOS, ETC.”.

I) *Fuentes Monumentales*: las propias partituras, manuscritas e impresas, que pueden presentar tanto las firmas, fechas, lugar como cualquier otra información. El término está tomado de las artes plásticas pero no pierde en absoluto el sentido. Si en las artes plásticas entendemos por fuentes monumentales las obras de arte en sí consideradas (cuadros, esculturas, obras arquitectónicas, etc.), en la Música es la partitura la que se convierte en el monumento por excelencia, base imprescindible y piedra angular de la historia de la Música.

La partitura, sin embargo, ha pasado por numerosas vicisitudes antes de conseguir convertirse en el vehículo adecuado de transmisión de la obra musical. Prácticamente el problema de la transmisión musical se convirtió en algo obsesivo por resolver desde la antigüedad hasta bien entrado el siglo XII, y no será hasta el siglo XVI cuando, con el empleo de la imprenta, se normalice la difusión y pervivencia de la partitura siendo Octaviano Petrucci quien en los comienzos del XVI comienza de manera sistemática la edición de obras musicales.

La Iglesia se convierte, como en tantos casos, en el principal beneficiario y mecenas de esta producción. Todos los más importantes monasterios y, a partir del siglo XIV, todas las catedrales europeas, usarán numerosos cantos, libros, himnarios y partituras manuscritas sueltas que recogían en su mayoría las obras necesarias para el culto divino y que hoy son una de las principales fuentes para el investigador musical.

También a partir del siglo X surge una cierta preocupación del poder civil por la música profana, y se comienzan a realizar colecciones, fundamentalmente de cantos de trovadores, colecciones que, en su mayoría, unen a su valor musical un gran valor bibliográfico por la perfecta realización de miniaturas que en muchas ocasiones nos proporcionan el complemento visual de la contraparte musical. Tal ocurre, por ejemplo, con el *Códice de las Cantigas* de Alfonso X el Sabio, fuente inapreciable no sólo de la música de la época, sino también de los instrumentos, artísticamente ilustrados en sus miniaturas.

Los Cancioneros comienzan a ser una realidad a partir del siglo XIV, y en ellos se recoge una selección de lo más popular y extendido de la época, de ahí su enorme valor que no sólo es musical sino también literario, pues en muchas ocasiones, en todas, diría yo, se convierten también en fuentes de primera mano de la Literatura.

Pero también hay que tener en cuenta que esta primera fuente musical que es la partitura, no se presenta siempre de manera que su estudio pueda ser inmediato. Hasta finales del siglo XVII y comienzos del XVIII la partitura requiere un tratamiento específico por parte del historiador musical que la debe reconstruir mediante la paleografía musical.

Las partituras musicales han sido siempre objeto de especial cuidado por parte de los compositores e instituciones que las han hecho posibles, ya que constituyen el vehículo exclusivo, en la mal denominada música culta, para que las obras se puedan convertir en realidad, mediante la interpretación musical, que no es otra cosa que la lectura intencionada de dichas partituras, de igual manera que el buen actor representa su papel que previamente se ha aprendido.

Sobre la partitura se trabaja, el compositor escribe su música, el alumno aprende los nuevos procedimientos, el estudioso analiza su morfología y constitución y, finalmente, el intérprete realiza lo que allí hay escrito. Por esta razón han tenido una especial importancia a lo largo de la Historia de la Música los Archivos de Música, que no son otra cosa que el lugar donde se guardan de manera ordenada las partituras siempre dispuestas para la finalidad a la que se las destina: la liturgia, el teatro, la danza, el entretenimiento, etc.

A lo largo de toda la Historia, tanto las Casas de la Nobleza, como los Teatros y otras instituciones, pero, especialmente, la Iglesia, han tenido un especial cuidado en la conservación del archivo musical, sin cuya existencia no es posible la utilización de un repertorio musical determinado. Especialmente en las Catedrales, Colegiatas y Monasterios el servicio musical se ha cuidado de manera especial y el Archivo de Música ha estado regentado por un cargo específico que es el del Archivero. Gracias a ello podemos hoy contar con multitud de archivos musicales eclesiásticos que contienen millares de obras musicales, litúrgicas en su mayor parte, pero también con texto castellano (Villancicos, Cantadas, etc.) y obras puramente instrumentales, tanto para órgano como para orquesta y, en algunos casos, para órgano y orquesta.

Son tres los grandes focos de producción musical determinados por el origen y la finalidad de la música:

1.- La Iglesia (Archivos de Catedrales, Monasterios, Colegiatas, Parroquias importantes, etc.)

2.- Las Casas de la Nobleza, cuyas capillas musicales competían en esplendor con las religiosas, aunque, lamentablemente, la mayoría de estos fondos, importantísimos para el conocimiento de la música profana se han perdido o no están por lo menos investigados y controlados en su totalidad.

3.- El Teatro, junto con las Sociedades Filarmónicas, Conservatorios de Música, Orquestas, Coros, Agrupaciones, etc., que en sus archivos, cuando se conservan, ofrecen el repertorio utilizado a lo largo de su historia, que, al fin y al cabo, es la de la sociedad en la que se insertan.

En nuestra época, la publicación sistemática de este patrimonio ha dado lugar a los conocidos *Monumentos*; en el caso español los *Monumentos de la Música Española*, publicación del Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona, gracias a los cuales revierte de nuevo a la sociedad la creación musical. En los últimos años también la Sociedad Española de Musicología viene publicando importantes obras de la música española.

II. *Fuentes documentales y literarias*: Son todas aquellas que, sin ser específicamente obras musicales, nos aportan información sobre el autor, la obra, la técnica, etc.

El estudio de la partitura, que es de por sí frío y no presenta demasiada información que no sea de la misma obra, ha de ser complementado con otra serie de elementos que ayuden a descubrir y a penetrar en el hecho musical. Entre ellos podemos incluir:

A) Los tratados de teoría musical, escritos teóricos de los propios músicos, autobiografías, etc. etc.

En orden de importancia las primeras fuentes complementarias son los escritos de los propios músicos, tanto escritos teóricos, como escritos de la más diversa índole (correspondencia de Falla y Turina, por ejemplo).

La crítica musical, al igual que la crítica del arte, no surge hasta el siglo XVIII, y hasta entonces la música no recibe un análisis crítico en sentido estricto. Esta es la razón de la abundancia de tratados teóricos en los que se estudian o describen los elementos formales de la música o de su naturaleza.

B) Documentos históricos en sentido estricto, entre los que incluimos los relativos a contratos, pagos, etc. En este sentido son importantes en España, por la cantidad de información que proporcionan, las “pruebas de limpieza de sangre” que obligatoriamente debían hacerse los músicos que superaban una oposición a magisterio de Capilla, con el objeto de demostrar que “eran cristianos viejos”. La mayoría de estas fuentes las encontramos en las bibliotecas de la antigua nobleza y en los archivos de las catedrales, los dos focos que durante tanto tiempo han dado trabajo a la profesión musical. En las Catedrales son importantes las Actas Capitulares, Libros de Cuentas de la Fábrica y las Libranzas de pagos, en las que se solían registrar con detalle los movimientos, entradas, salidas y cambios de todos los adscritos al servicio de la Catedral y a través de las cuales se pueden trazar con frecuencia los hechos más significativos de los músicos.

A ello tendríamos que añadir las Actas y libros de contabilidad de los grandes teatros y centros musicales, Actas y Libros de los Conservatorios de Música y Academias, de los grandes coros, de las Orquestas, Consuetudinarios de los Monasterios, etc.

Por lo que respecta a los documentos históricos en su sentido más estricto, son quizás los que permiten fijar al autor y a las obras en el tiempo, a pesar de la aridez de los mismos.

C) Todo tipo de literatura que marginalmente puede proporcionar información sobre los autores, las obras o el ambiente. Aquí incluimos, por ejemplo, las biografías, crónicas, memorias, cartas, libros de viaje, guías de ciudades, periódicos, revistas, etc.

A pesar de su aparente desconexión del hecho musical, este tipo de fuentes son de una gran riqueza para la elaboración de la historia musical. No hay que olvidar los documentos medievales y del Renacimiento no específicamente musicales, literarios religiosos, políticos, etc., en los que se encuentra abundante y heterogénea información musical. A través de la literatura y de la poesía de la época medieval encontramos innumerables referencias musicales, cuyo ejemplo más citado quizás sea en España el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, en el que encontramos noticias referentes a la organología española de la época. Otras obras clásicas de la historia del pensamiento o de la política, como *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione, proporcionan una visión importante sobre la función e impor-

tancia de la música en una determinada clase social. De igual manera, las obras de los grandes literatos están salpicadas de alusiones a la música, confirmándonos la importancia social de este fenómeno y proporcionando también valiosas noticias. El ejemplo más clásico quizás sea el de Cervantes, Góngora, o Shakespeare, cuyas respectivas obras han dado materia para importantes estudios sobre la música en dichos autores. Las Crónicas y las Cartas (como las de Saint Evremond o las de Madame Sevigné) cumplen también importante misión informativa.

A partir especialmente del siglo XVIII ocupan un lugar importante las publicaciones periódicas, (periódicos, revistas, etc.) musicales o no, en las que se da una información de tipo genral y de vez en cuando se hacen referencias a la música. Ejemplos notables en este sentido son el *The Spectator*, de Londres, en donde Addison nos ha dejado sus críticas a partir de 1712. También se nos describe allí la vida musical inglesa de la época. Otro periódico francés, la *Gacette de France*, acogiera en sus páginas multitud de polémicas y discusiones, principalmente sobre la ópera, durante el siglo XVIII.

La aparición de revistas musicales en España es un fenómeno algo tardío. La primera de importancia fue fundada por Joaquín Espín y Guillén y Mariano Soriano Fuertes en 1842, con el nombre de la *Iberia Musical*, a la que seguiría la *Gaceta Musical de Madrid*, fundada y dirigida por Hilarión Eslava. En el siglo XIX hay una extraordinaria profusión de revistas musicales en nuestro país. Sin embargo, en el XVIII sólo encontramos las secciones correspondientes en la prensa de la época, como *El Correo de los Ciegos* (Madrid, 1787) o el *Diario de Barcelona*. Anteriormente a estas fechas se pueden encontrar algunas referencias musicales en obras como los *A visos* de Pellicer (Madrid, 1639-1641) y los de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658).

### *III Fuentes gráficas e indirectas*

Incluimos aquí en primer lugar todo lo relativo a la iconografía musical, de tanta importancia especialmente para el conocimiento de la música antigua, tanto en sus instrumentos como en otras escenas musicales que nos permitan reconstruir hasta cierto punto el pasado musical. También son importantes los grabados, estampas, dibujos, fotografías, etc. que aportan el testimonio gráfico y visual de la realidad musical de una determinada época. También, de forma general, deberíamos incluir aquí otras muchas ciencias que bien utilizadas por el historiador de la música se pueden convertir en fuentes indirectas, por ejemplo, la Historia, Sociología, biografías, lenguas, Filosofía, Psicología, Arte, Estética, Física, Electrónica, Antropología, Etnología, Arqueología, etc. Pero más bien estas segundas podríamos considerarlas como ciencias auxiliares.

Dentro de las Fuentes iconográficas, se pueden considerar como patrimonio musical:

- A) La Escultura monumental, Bajorrelieves, escultura funeraria, cajas de los órganos, vasos ornamentados, monedas, medallas, etc.
- B) Pintura mural, monumental, mosaicos, vidrieras, telas, cuadros.
- C) Artes gráficas, dibujos, esbozos, litografías, grabados, miniaturas, ilustraciones de libros, imaginaria popular, etc.
- D) Tapices.
- E) Decoraciones en instrumentos musicales.

Evidentemente su relación con la música será tanto más directa cuanto lo sea el objeto representado, pero no conviene olvidar que la iconografía musical es una de las principales ciencias auxiliares para la reconstrucción de escenas musicales, formas de interpretar, configuración de instrumentos musicales ya desaparecidos, técnicas vocales, etc.

#### *IV. Instrumentos musicales (Organología)*

Dentro del capítulo del patrimonio musical ofrece un especial interés lo relativo a la conservación y mantenimiento de los instrumentos musicales. El tema se trata específicamente en la ciencia denominada Organología, ciencia que tiene por objeto esencial la enumeración, descripción, clasificación e historia de los instrumentos, incluso de los menos importantes, que se han usado en todas las civilizaciones y en todas las épocas de la humanidad a fin de producir sonidos o ruidos en un intento puramente estético o sin otra finalidad que la religiosa, mágica o práctica, según la definición de André Schaeffner. Los fines que se persiguen en la organología son:

1. Establecer el origen de los instrumentos y encontrar su valor mítico, cultural, y por supuesto, musical.
2. Estudiar su posterior evolución en la construcción, indagando en las causas de la misma y en los efectos de tales transformaciones.
3. Determinar el papel de los diversos instrumentos como condicionantes de todo un sistema de composición y con un determinado influjo en las formas musicales.
4. Establecer la manera de interpretar la música en los instrumentos objetos de estudio y señalar los específicos caracteres expresivos de cada uno de los instrumentos.
5. Determinar la importancia de los instrumentos en la evolución de la historia de la música.
6. Restaurarlos o, al menos, posibilitar la construcción de réplicas perfectas que permitan que de nuevo podamos recuperar y disfrutar el timbre específico de cada uno de ellos.

Por lo que a Andalucía se refiere, hay un extraordinario patrimonio de órganos, cuya restauración y mantenimiento posterior es tarea urgente e inaplazable. Por otra parte, es necesario recuperar tantos instrumentos antiguos como todavía existen en Andalucía y protegerlos en Museos de Instrumentos, con las características anteriormente expuestas.

#### *V. Fuentes sonoras*

Los más recientes objetos musicales que comienzan a ser objeto de protección y a formar parte del patrimoniocultural, son los emisores o productores de sonido. Por una parte los productores de música mecánica (Cajas de música, carillones, etc.), y por otra los productores de música grabada, como cilindros, discos, bandas magnéticas, cassettes, videodiscos, etc.

No es difícil percatarse de la importancia de los mismos, ya que frente a la partitura, con su escritura muda y fría, estas fuentes ofrecen el mensaje sonoro concreto y específico de una determinada época y tal como en la misma se le escuchó. Por eso es importante la constitución de Archivos Sonoros en los que tengan cabida los aparatos reproductores de sonido, para su restauración y para su utilización y contemplación estética, ya que, al fin de cuentas, son otros tantos instrumentos.

*VI. Fuentes de transmisión oral*

He dejado para el final el capítulo más importante de nuestro patrimonio musical, el que hace referencia a nuestra música popular.

Junto a la partitura, vehículo de transmisión escrita, el folklore sólo utiliza la transmisión oral. De ahí que sus técnicas y procedimientos sean bien distintos de la “música culta”.

La increíble riqueza de folklore andaluz exige una atención urgente para su recuperación y conservación. Aunque hay algunos trabajos parciales de mérito, es mucho lo que falta por hacer, recorriendo todos y cada uno de los pueblos de la geografía andaluza y consiguiendo de los más ancianos del lugar que canten las canciones tradicionales para ser grabadas en un equipo conveniente y, posteriormente, constituir con este material la base de la investigación y del patrimonio folklórico musical.

Si bien por la palabra “Folklore” se entienden “los conocimientos relativos a la vida y costumbres del pueblo”, y por consiguiente, la música entre ellos, en sentido científico nos referimos a las investigaciones sobre las canciones y danzas populares, en las que tan notables progresos ha realizado la musicología contemporánea.

*2. Inventario Musical andaluz. Problemas. Personal existente. Actuaciones realizadas. Proyectos en marcha*

Una vez visto el amplio panorama que integra el patrimonio musical, vamos a tratar de exponer lo que en este momento se está haciendo.

En primer lugar hay que recomendar una coordinación –ahora no existente– sobre las diversas actividades del patrimonio musical, al objeto de saber con precisión lo que se está realizando en cada momento. Sirva esto como excusa porque, sin duda alguna, hay muchas realizaciones que yo desconozco y que, por tal motivo no consigno.

*Fuentes Monumentales*

Hay realizados los siguientes catálogos:

Anglés, Higinio, “La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la Catedral de Sevilla”, en *Anuario Musical*, Barcelona, 1947, vol. II, págs. 3-39.

Ayarra Jarne, José Enrique, *El órgano en Sevilla y su provincia* (Sevilla: Confederación de Cajas de Ahorros, 1978).

Ayarra Jarne, José Enrique, *Historia de los grandes órganos del Coro de la Catedral de Sevilla* (Madrid, 1974).

López Calo, José, “El archivo de Música de la Capilla Real de Granada”, *Anuario Musical*, Barcelona, 1958, vol. XIII, págs. 167-194, y 1971, vol. XXVI, págs. 213-235.

Querol, Miguel, “El Archivo de Música de la Colegial de Jerez de la Frontera”, *Anuario Musical*, Barcelona, 1975, vol. XXX, págs. 167-180.

Martín Moreno, Antonio, *El Archivo de Música de la Catedral de Málaga* (en preparación).

Evidentemente falta por realizar el inventario y catalogación de todos los Archivos de Música de las Catedrales andaluzas, Colegiatas, casas de la nobleza, etc.

*Problemas.* El problema que hay que resolver en primer lugar es el de la propiedad de tales fondos. Efectivamente, los fondos existentes en centros eclesiásticos son propiedad de los mismos, por lo que habría que llegar a una normalización o regulación de lo relativo a la propiedad o el usufructo de los mismos.

## *INSTRUMENTOS*

Este tema es igualmente de vital importancia, porque Andalucía cuenta con un riquísimo patrimonio de instrumentos musicales, especialmente órganos, muchas veces en pueblos escondidos y que en su mayor parte son de un extraordinario valor.

Hay que hacer un inventario de los órganos existentes en Andalucía, con la precisa descripción de los mismos y con la recomendación expresa de la restauración de aquellos que lo permitan por su estado no demasiado deteriorado.

En este campo sólo conozco los trabajos de José Enrique Ayarra, aunque tengo referencias de la preocupación por este tema por parte de la gente más diversa.

Al igual que en el caso del patrimonio de fuentes manuscritas o impresas, es de vital importancia el control y coordinación de los diversos trabajos parciales y por libre que se estén realizando, al objeto de que dichos trabajos cuenten con la garantía necesaria en su realización.

Por lo que respecta a otros instrumentos, sólo conozco la colección de instrumentos antiguos que posee el holandés Guillermo Retze Talsma. La mayoría de los instrumentos que integran dicha colección son de procedencia andaluza y comprados por él (clavecines, pianofortes, clavicordios, etc.) en anticuarios y particulares. Tengo noticia de que en los últimos tiempos se está produciendo un auténtico exopolio en este campo, por parte de compradores de fuera, especialmente extranjeros, que ante el nulo aprecio que nosotros hacemos de los instrumentos antiguos, se están llevando prácticamente regaladas estas joyas que hoy son tan codiciadas en el campo de la musicología y de la interpretación musical.

Afortunadamente el caso de Guillermo Retze Talsma es uno de los ejemplos a seguir, ya que su colección de instrumentos la tiene depositada en el Albergue Juvenil Werner, dependiente de la Consejería de Cultura, en Mijas Costa, y allí se enseñan y muestran a los interesados. Lamentablemente, Guillermo Retze Talsma tiene en junio de 1985 su colección en venta. No sería mala idea que la Junta de Andalucía se hiciese con ella.

Habría que localizar y recuperar cuantos instrumentos antiguos hay todavía por casas particulares, anticuarios, centros de enseñanza, etc., (violines, pianos, clavecines, etc., sin olvidar los instrumentos populares) para construir con estos fondos Museos de Instrumentos.

Es lamentable que las propias instituciones profesionales, como son las Universidades y Conservatorios de Música, apenas se hayan ocupado de este tema, pero, una vez más, hay que aclarar que es debido a la falta de medios y de personal cualificado.

### *Fuentes impresas teóricas: Libros, etc.*

Es otro de los grandes capítulos que necesita una urgente atención. No conozco en Andalucía ninguna Biblioteca Musical especializada, como pueda ser, por ejemplo, la Biblioteca Musical de Madrid, o la sección de Música de la Biblioteca Nacional, o la Biblioteca de Catalunya en su sección de Música, o la Biblioteca de Musikaste en Rentería (Guipúzcoa). La producción impresa y teórica andaluza es la más rica de toda España, como ya me encargué de probar en mi *Historia de la Música en Andalucía* (Planeta, vols. V y VIII de la Historia de Andalucía) y recientemente en la Biblioteca de Cultura Andaluza, y es lamentable que de esa riquísima tradición hoy no quede absolutamente nada.

Habría que conseguir el establecimiento de varias bibliotecas especializadas musicales, con fondos adquiridos a anticuarios, particulares o fotocopiados, pero que permitiesen la labor de investigación y consulta a cuantos se interesen en la recuperación del patrimonio musical andaluz. Una vez más hay que lamentar la falta de esas bibliotecas especializadas que ni siquiera existen en los Conservatorios y otros centros especializados. Aquí los problemas son todos, pues falta infraestructura y personal especializado.

### *Fuentes gráficas indirectas*

En este apartado no hay hecho absolutamente nada, al menos que yo conozca, y la riqueza de nuestro patrimonio en lo que a representaciones gráficas e iconográficas de la música andaluza es realmente importante, de la misma manera que es importante su catalogación y estudio para llegar a conocer finalmente cuál ha sido nuestra vida musical.

## *FUENTES SONORAS*

Tampoco conozco la existencia de ninguna fonoteca ni archivo especializado en la conservación de documentos sonoros grabados y máquinas de reproducción del sonido (instrumentos mecánicos como pianolas, órganos mecánicos, relojes musicales, etc.). Este nuevo tipo de patrimonio musical se ofrece como especialmente útil para reconstruir las interpretaciones musicales desde el nacimiento del fonógrafo, a través de las placas antiguas de pizarra, rollos de pianola, etc.

## *FUENTES DE TRANSMISION ORAL: FOLKLORE MUSICAL*

Sí parece que en este campo se ha hecho bastante por la recuperación y revitalización de nuestras danzas y de nuestra música popular, pero, como en tantos otros casos, de manera aislada y un tanto incoherente, por lo que la primera cosa a realizar sería la localización y coordinación de los trabajos ya realizados.

Hay que recordar que la antigua Sección Femenina, cuyo personal, trabajos y medios dependen hoy de la Consejería de Cultura, realizó en muchos casos una extraordinaria labor en este sentido, cuyas fichas, colecciones, esquemas de danzas, etc., deben estar en algún sitio y habría que recuperar para confeccionar con ese material una serie de *Cancioneros* que habría que ir completando. Tampoco hay

aquí medios y falla estrepitosamente el personal especializado, pues por increíble que parezca, en los centros profesionales, es decir en los cinco Conservatorios estatales andaluces existentes en la actualidad (Córdoba, Málaga, Sevilla, Granada y Cádiz) no existe la enseñanza del Folklore ni existen plazas dotadas de esta especialidad, razón por la cual es imposible que salgan expertos en esta materia tan importante para nuestra historia y cultura. Tampoco existen plazas en las Universidades andaluzas y, sin duda, es el lugar donde se debe situar la enseñanza e investigación del folklore, dentro de los futuros Departamentos o Areas de Musicología.

Habría que organizar campañas de campo en las que mediante equipos de profesionales dotados con los convenientes medios técnicos audio-visuales, se recuperase de las gentes del pueblo el riquísimo patrimonio que tenemos y que está a punto de extinguirse por la desastrosa influencia que sobre esto ejerce la televisión y la radio. Es, sin duda, la tarea más urgente, pues los poseedores de esa rica información, son todos ancianos con muy pocos años o meses de vida.

### 3. *Esbozo de posibles soluciones alternativas originales para Andalucía*

Es posible que en la enumeración de lo que se está realizando en la actualidad en torno al patrimonio musical haya quedado incompleta por falta de información. Por ello, los pasos a seguir para la puesta en marcha de un plan de recuperación de nuestro patrimonio musical son los siguientes:

3. 1. *Localización y coordinación de todo lo realizado hasta ahora, en todos y cada uno de los campos descritos.* En el ámbito de la música mal llamada culta, yo mismo confeccioné una amplísima bibliografía publicada en mi *Historia de la Música Andaluza*, volumen treinta de la Biblioteca de Cultura Andaluza. Habría que ampliar esa bibliografía hasta que no existiese un sólo tema de música andaluza que no quedase debidamente fichado y apto para su utilización. Estos trabajos ya realizados constituirían el núcleo inicial de las bibliotecas musicales especializadas. Para su correcta y fácil realización habría que ponerse en contacto con el Instituto de Bibliografía Musical, con sede en Madrid, Instituto que desde hace unos años se viene dedicando con especial empeño a la dura labor de recopilar y establecer las listas de fuentes bibliográficas de la Música española.

3. 2. *Inventario y catalogación de todos los archivos musicales.* Es el siguiente o simultáneo paso. Para ello hay que contar con la colaboración de los responsables de dichos archivos y con las consiguientes partidas económicas que permitan la catalogación de los mismos. Ante la ausencia de personal cualificado en este sentido, se deberían organizar cursos de especialización en Bibliotecas Musicales en los que se enseñasen las técnicas de catalogación, clasificación y conservación musicales. Hasta este momento ese tipo de enseñanza no figura en ningún plan docente a nivel oficial. A nivel particular, quien estas líneas escribe dedica seminarios al tema, antes en la Universidad y Conservatorio de Málaga y a partir de ahora en Granada. También desde el año pasado se incluyó un curso de Musicología Española en el Festival de Música y Danza de Granada, encomendándoseme la responsabilidad del mismo. Este año también se dará dicho curso en junio de 1983, y, ante la necesidad de formar gente capacitada para la amplia labor que hay por realizar, enfoqué en este sentido el programa de dicho curso. Que yo sepa es lo único que hasta ahora hay en Andalucía.

Dichos catálogos musicales, una vez realizados, hay que publicarlos al objeto de tener constancia de los fondos existentes.

3. 3. *Inventario y catalogación de todos los instrumentos musicales existentes en Andalucía.* Es relativamente fácil en lo que a los órganos se refiere. Constituido uno o varios equipos de trabajo bajo la dirección de un experto, su labor consistiría en recorrer toda la geografía andaluza catalogando los órganos existentes, fotografiándolos y anotando sus principales características, así como recogiendo los datos relativos a los mismos existentes en las Actas Capitulares respectivas y Libros de Cuentas de la Fábrica. En la catalogación final debe figurar qué instrumentos admiten todavía una restauración y cuáles no, lo cual es fácil de decidir si se especifica con precisión el estado de conservación de los mismos.

Estos mismos equipos podrían al mismo tiempo preguntar en los pueblos y lugares de investigación por otros instrumentos existentes en propiedad de particulares y/o anticuarios, indicando en las fichas correspondientes la descripción del instrumento, estado de conservación, dirección del propietario y precio que pide, con la recomendación de si merece o no la pena la adquisición por parte de la Administración.

### 3. 4. *Inventario y catalogación de otros ámbitos*

También en esta labor de campo, integrada por estos equipos de investigadores en los que deben figurar expertos en todos los ámbitos reseñados, se podría indagar la existencia de posibles fondos musicales manuscritos, existentes en desvanes, armarios, arcones, en fin, lo que la gente llama “papeles viejos” y que en muchos casos son auténticas joyas musicales necesarias para el conocimiento de nuestra propia historia y cultura musicales.

Paralela o simultáneamente, estos equipos de trabajo se podrían ocupar de la recuperación de canciones antiguas cantadas por las personas del lugar, anotando en la ficha correspondiente todos los extremos relativos a las obras recogidas en grabación tanto en vídeo para las danzas y bailes como en cinta.

Otros equipos se deberían ocupar de la localización catálogo y fotografías correspondientes de todos aquellos elementos de la iconografía musical existentes por nuestra geografía andaluza, como columnas, tapices, cuadros con escenas musicales, motivos decorativos arquitectónicos, etc.

### 3. 5. *Creación de Centros de Documentación Cultural*

Toda esa labor de recuperación y catalogación se debe centralizar posteriormente, a ser posible en todas las capitales de provincia en lo que podrían ser Centros de Documentación Cultural, que llevarían el control de todo lo realizado en cada momento de manera que se pudiese saber con exactitud lo que ya hay realizado y lo que falta por realizar. Toda la información recogida constituiría la base de los centros de estudio musical locales, y una copia de todo lo existente se enviaría a los

### 3. 6. *Centros de Documentación Musical*

Son aquellos Centros en los que se recoge absolutamente toda la información y documentación musicales para su posterior elaboración y para ponerla a disposición de los estudiosos a fin de que en un prudente plazo de tiempo, reviertan de nuevo a la sociedad ya como publicaciones de libros, ya como grabaciones discográficas.

En España sólo conozco los siguientes Centros que estén realizando una labor como la que aquí se propone: el Archivo Musical de Musikaste, en Rentería (Guipúzcoa), también denominado Archivo de Compositores Vascos, aunque se ocupa de todos los restantes sectores descritos. Con ellos vengo colaborando desde su puesta en marcha hace ahora poco más de siete años, y su utilidad, a estas alturas, es incuestionable. Otro Centro de Documentación Musical es el existente en Barcelona, surgido del seno de la Universidad Autónoma de Barcelona y en cuya constitución también participé en el momento de su creación, al ser yo entonces profesor de aquella Universidad. En la actualidad realiza una encomiable labor de catalogación y microfilmación de archivos catalanes y cuenta con el fondo bibliográfico de Ricart Matas, incansable y meritorio investigador catalán. Además de estos centros existen los “oficiales” como el Instituto Español de Musicología, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que tiene también su sede en Barcelona.

En Madrid existe un Centro Nacional de Documentación Musical, sin que hasta el momento se sepa muy bien cuál es su trabajo, ya que es de reciente creación.

### 3. 7. *Configuración de los Centros de Documentación Musical: posibles lugares de ubicación*

Los Centros de Documentación Musical Andaluza deberían tener las siguientes secciones:

- a) Biblioteca Musical Especializada.
- b) Fonoteca y servicios de Reproducción.
- c) Todos los manuscritos y documentos existentes en los diversos archivos, microfilmados, para asegurar así su conservación y su cómoda utilización por los estudiosos, mediante el empleo de los modernos medios de reproducción.
- d) Museo de instrumentos musicales, con su conservador correspondiente. Estaría constituido con los instrumentos tanto populares como cultos recogidos en las labores de campo.
- e) Sección de Folklore. Con copias de las cintas y videos conteniendo las labores realizadas, así como los canciones y trabajos ya realizados, que formarían un apartado especial en la Biblioteca.
- f) Sección de Iconografía Musical, en la que se centralizaría igualmente todo el trabajo de campo realizado previamente. Para ello habría que enviar igualmente las necesarias fotografías y fichas.
- g) Sección de música contemporánea andaluza. En ella se centralizaría la producción de nuestros compositores así como la preocupación por establecer las biografías y obras de los compositores del siglo XX, potenciando la creatividad musical mediante el encargo de obras y mediante la puesta en marcha de laboratorios de sonido que permitiesen el estar al tanto de lo que hoy se hace en este campo en los países que están a la vanguardia.

h) Sección de transcripción de obras, edición de las mismas, publicaciones y grabaciones fonográficas y en vídeo. Recogería la labor realizada en las diversas secciones ya terminada y con la suficiente entidad como para merecer la difusión y el disfrute de nuevo por la sociedad de donde surgió. En el campo de la música contemporánea se fomentaría especialmente la grabación y difusión de las obras, para cubrir ese bache actualmente existente.

Paralelamente a estas secciones de carácter fijo y permanente se organizarían cursos, conferencias, conciertos, etc. con los materiales que progresivamente se fueran poniendo a punto para ello. Una labor en este sentido, aunque prácticamente sin medio alguno, es la que he venido realizando al frente de la Cátedra Rafael Mitjana de la Universidad de Málaga, dando como resultado, entre otros, la grabación discográfica de las obras para piano del compositor malagueño, completamente desconocido en cuanto a sus obras, Eduardo Ocón. Se ha publicado (está actualmente en prensa) la edición de sus obras completas para piano. Encargos a compositores actuales. Conciertos por intérpretes andaluces que interpretan música andaluza, etc.

Respecto a los posibles lugares de ubicación de estos Centros de Documentación Musical Andaluza, depende de los medios tanto económicos como materiales y humanos de que se disponga. Lo ideal es que hubiese uno en cada capital de provincia, aunque parece un ideal todavía utópico.

Por lo menos deberían existir dos Centros que cubriesen toda el área geográfica andaluza y que centralizasen, para la comodidad de los estudiosos, toda la documentación. Uno de estos centros debería funcionar en Granada, en el seno de su importante Universidad, y el otro en Sevilla, trabajando ambos en colaboración y coordinación. A medida que estos centros fuesen ampliando su experiencia y proporcionado expertos en estos campos, se irían abriendo otros en aquellas ciudades que tuviesen los medios para ello.

Posteriormente a 1982, en que presenté este trabajo, la Junta de Andalucía asumió esta propuesta, creando en Granada un Centro de Documentación Musical, aunque inexplicablemente desvinculado hasta el momento de la Universidad de Granada.

La Universidad de Granada, por su parte, ha creado su propio “Centro Universitario de Documentación Musical”, que cuenta en la actualidad con Fonoteca, Biblioteca, Gabinete de investigación del Folklore y Aula de Estudios Flamencos. Todo ello dentro de las actividades de la Cátedra Manuel de Falla. Estos trabajos se han concretado ya en la realización de numerosas tesinas y tesis doctorales en curso de realización.

También el propio Ayuntamiento fundó su propio “Centro de Documentación Musical”.

Como podemos comprobar, es un perfecto ejemplo de colaboración ciudadana y unificación de esfuerzos, en una ciudad como Granada, en la que los medios actualmente existentes (Festival Internacional de Música, Universidad, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical del Ayuntamiento, etc.) le permitirían crear un “Centro Pompidou” de la Música y las Artes, que, lamentablemente, y a pesar de nuestras continuas sugerencias está todavía muy lejos de ser una realidad, y no precisamente por falta de medios. “Andalucía, Granada y yo, Señora, somos así”.

## CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL ANDALUZA

