

la documentación y la investigación musical en el seno de las bandas de música no profesionales: el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi

Àngel Luís Ferrando Morales

Director de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi
Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoi

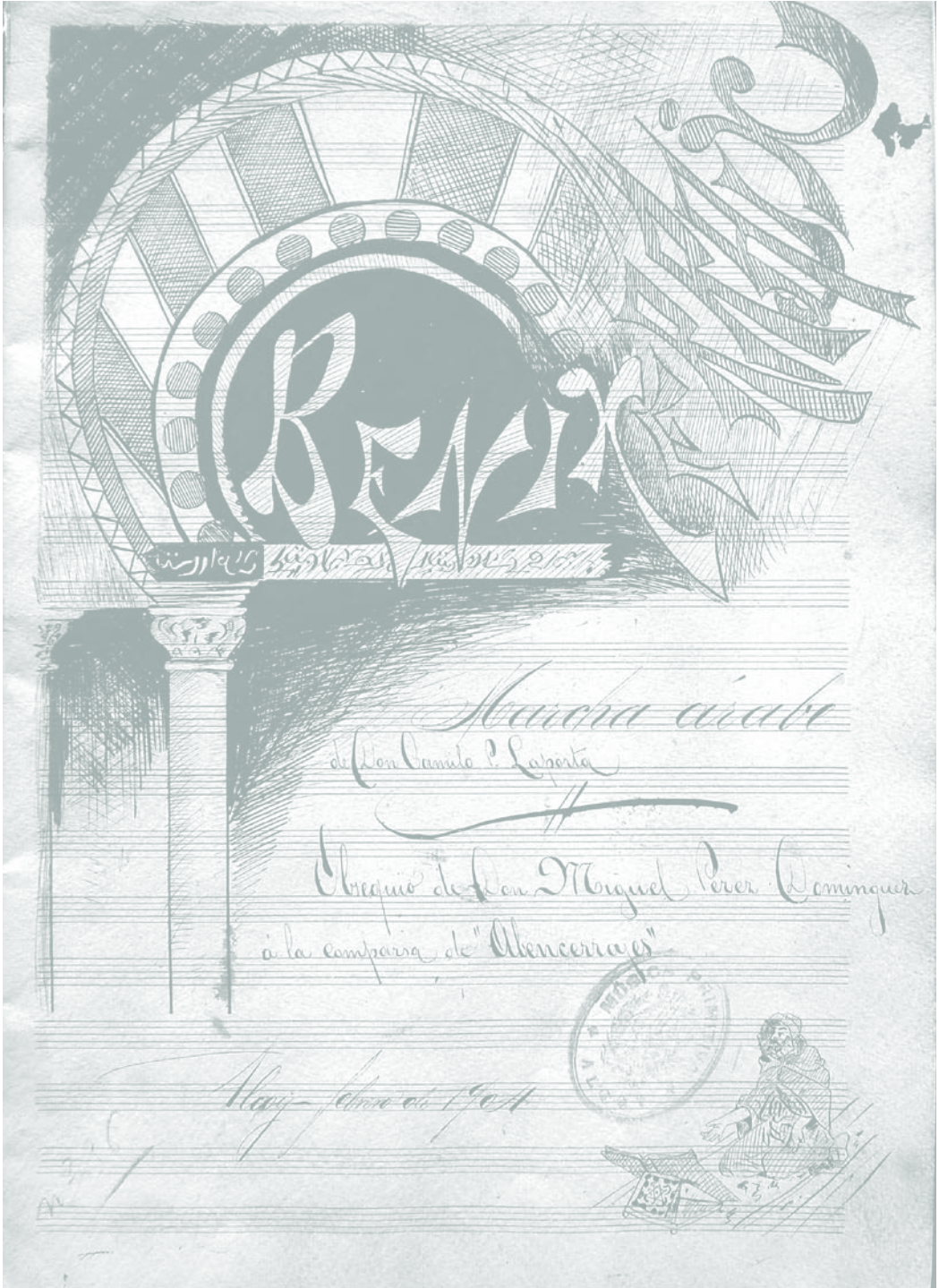
Los archivos de las bandas de música, tanto las profesionales como sobre todo las no profesionales, son un espacio documental del que todavía nos queda mucho por explorar. De gran envergadura en muchos casos y con notables y sugerentes contenidos, nos encontramos ante un mundo que puede aportar mucho a la todavía escasa musicología del siglo XIX y a la excesivamente restrictiva del XX. En los últimos años, no obstante, se observa un ligero cambio en lo que respecta a la importancia que cobra el estudio de estos conjuntos patrimoniales. Son ya varios los archivos que se pueden consultar en la red, poniendo al alcance de los estudiosos y el público en general bien sea un sencillo inventario, o bien un catálogo bastante pormenorizado, como en el caso que nos ocupa, que permite una primera aproximación a los contenidos de los fondos y sus colecciones.

El archivo de la Corporación Musical Primitiva del Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoi es, sin duda, uno de los más antiguos, extensos y genuinos del conjunto bandístico. La CMP es una de las sociedades musicales más veteranas y con más solera del territorio nacional y su archivo y biblioteca presentan las características y peculiaridades de una entidad decimonónica que está cercana a cumplir los dos siglos de existencia. Además de la lógica presencia mayoritaria de la música para banda en su archivo, tanto original como transcrita, encontramos gran cantidad de música para tecla e instrumentos solistas —tanto impresa como manuscrita—, junto a sus correspondientes instrumentaciones para algunas de las tres formaciones en las que se estructuraba la sociedad musical: banda, orquesta y capilla. En el último cuanto del siglo XIX, la sociedad alcoyana, en plena expansión industrial, elevará el piano a la categoría de instrumento «imprescindible» por

lo que su presencia se multiplicará en este conjunto. Finalmente, las escuelas que tradicionalmente han albergado dichas sociedades musicales ha provisto a sus archivos de un variado material didáctico y pedagógico para la formación de sus educandos.

Entre los fondos reunidos a lo largo de los años, muchos de ellos originales y en cierta manera inéditos, destacan las aportaciones de compositores —alcoyanos y foráneos— a la música original y funcional para la tradicional fiesta de Moros y Cristianos, coincidiendo precisamente —una vez consolidado dicho repertorio en la sociedad burguesa— con la época de máxima expansión y esplendor de esta manifestación musical. Si tenemos en cuenta que la Sociedad Apolo y su Banda Primitiva son las instituciones que han visto nacer y formarse a los tres protagonistas de la música funcional de la fiesta, dicho corpus, notable y voluminoso, es lógico que se custodie entre esas paredes. Nombres como los de Juan Cantó Francés (1856-1903), autor del que se considera primer pasodoble pensado para dichas fiestas; Antonio Pérez Verdú (1875-1932) responsable de la que se nos presenta como «primera» marcha mora como tal, y finalmente Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005), creador de la primera marcha cristiana, están unidos al CIM Apolo y la CMP de Alcoi.¹ La mayoría de estas composiciones se guardan en formato manuscrito y muchas de

1 Aunque se trata de un aspecto que no compete directamente a la documentación, es importante señalar que esta cuestión se encuentra en proceso de revisión por algunos estudiosos, que adelantarían unos años la aparición de ese repertorio específico, barajándose otros nombres u otras composiciones anteriores de los mismos autores como las primeras. En cualquier caso se trata de las composiciones que tradicionalmente se consideran, por sus características específicas, las más representativas.



Portada de *Benixerraix* (1904), de Camilo Pérez Laporta

ellas como copia única, dado que fueron escritas por directores de la banda en activo, para atender alguna necesidad concreta, y en algún momento de su vida en el que depositaron su patrimonio en el archivo. Aunque la música festera no sea su fondo más valioso —tradicionalmente ha sido objeto de un cuidado y protección más acusados, pero son otros los fondos que atraen el interés de los estudiosos—, es sin duda alguna el más representativo. Sin embargo, solamente representa una parte de los fondos, a los que se unirán la producción de aquellos profesionales nacidos en el seno de las bandas, residentes en Madrid, Barcelona o Valencia, inmersos en los círculos culturales de esos centros e influenciados por las corrientes estéticas del momento.

Este trabajo pretende ser una breve aproximación a un material musical variado y misceláneo. Protagonista de buena parte de la música española de los siglos XIX y XX, la banda aporta un aspecto complementario —más funcional y de carácter marcadamente social— de la realidad musical de dicho periodo. De igual manera, este artículo pretende paliar la difusa imagen de las propias sociedades musicales —objetivo inusual de estudios musicológicos por su carácter no profesional y por estar activas en un período más abierto— y ampliar la visión de la práctica y la enseñanza de la música en su seno.

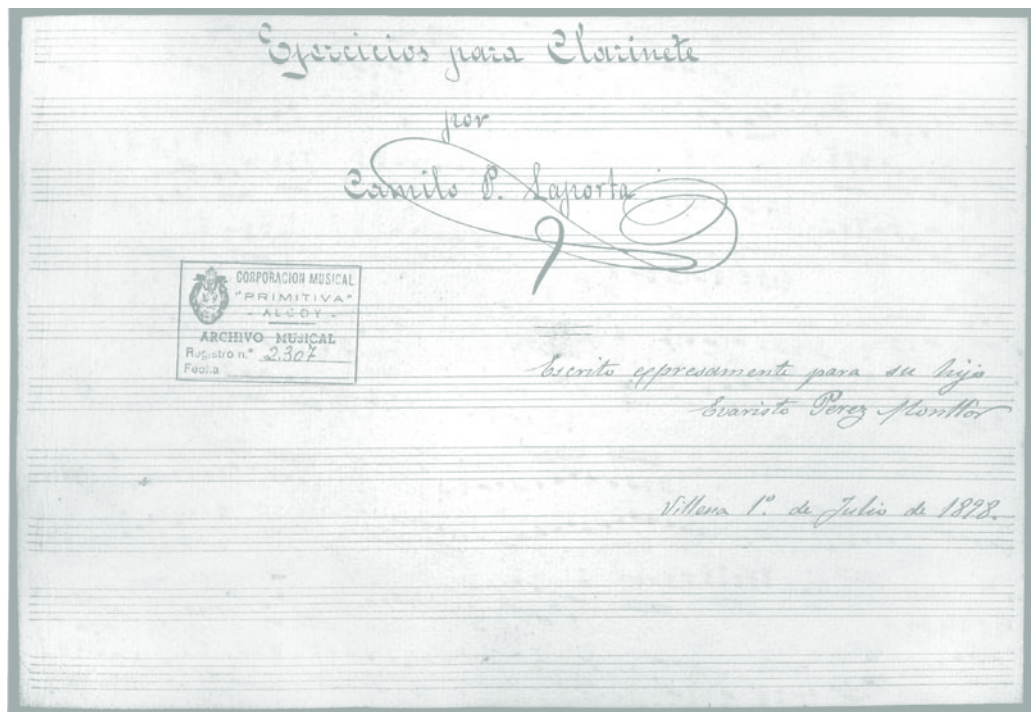
1. Orígenes de la sociedad musical, su biblioteca y su archivo

Aunque no podemos afirmar rotundamente que el origen de las sociedades musicales y su expansión se debe a un factor concreto, cada día está más presente la idea de una paulatina separación del músico «profesional» en activo desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII o los inicios del XIX, hacia un estadio más «amateur» siguiendo los presupuestos establecidos desde el fin del Antiguo Régimen. La aparición del ciudadano, lejos de la Iglesia y del Estado, coincide con la irrupción en escena de instituciones como la milicia. Dentro de este marco tenemos que situar el inicio de las primeras bandas no profesionales, fuera del estamento profesional y militar, aunque en cierta manera herederas y deudoras de ello.

Por otra parte, la función de las capillas de música en los municipios más o menos grandes se fue ampliando paulatinamente con el paso del tiempo. No solo se atendían las funciones del culto en la iglesia, sino también las necesidades de tipo municipal, facilitando el tantas veces señalado proceso que convierte a nuestros juglares medievales en ministriles renacentistas. Dicho proceso generará, así mismo, una nueva manera de entender la música por parte de una burguesía industrial ascendente, que tendrá mucho que ver —y en este caso concreto se observa perfectamente— con la aparición y consolidación de las bandas. Dichas formaciones instrumentales, aunque de inspiración militar en primera instancia, también heredarán la práctica de las funciones religiosas dentro del templo y por tanto no debe sorprendernos la distribución en tres agrupaciones instrumentales que presentaran muchas bandas de este momento y que se mantendrán hasta bien entrado el siglo XX: banda, orquesta y capilla serán habituales en la constitución de nuestras sociedades musicales y por supuesto de la que ahora nos ocupa.

Básicamente podemos hablar de estas dos vías de gestación y génesis de la actual banda —capilla y milicia— o de las dos conjuntamente, una hipótesis que cada día va tomando más cuerpo. Los contenidos del propio archivo apoyan esta última posibilidad, así como su forma y organización. A las funciones de la antigua capilla se les sumó una nueva forma de entender la música y a sus intérpretes. Ello produjo una transformación natural mucho menos traumática de lo que hasta ahora suponíamos y que viene corroborada por la documentación; en el camino encontramos a las mismas personas —verdaderos grupos estructurados por familias y rangos— y en el fondo, las mismas funciones. La antigua «banda de milicianos» que siempre se ha considerado como germen de la actual banda, tendría cabida en esta estructura, donde sus componentes prolongaban la tradición de la capilla y su trabajo público. Solo cambiaba la concepción del propio oficio, de la práctica musical y su función social.

Si tomamos, pues, como más plausible y lógica la idea de una continuación en las funciones de la capilla municipal a las que se une una nueva manera de entender la música, la educación mu-



Ejercicios para clarinete, de Camilo Pérez Laporta

sical estaba por fuerza comprometida y así parece que nos lo indica también la documentación. No obstante, no debemos olvidar que tal y como se desarrolló el fenómeno bandístico en la Comunidad Valenciana —modelo tradicional en cantidad y calidad de este tipo de sociedades— la educación musical de los jóvenes ha estado siempre en manos del maestro de primeras letras, un factor sin duda influyente en este panorama social.² Esto podría ayudarnos también a entender mejor una «innata» predisposición a la música desde la infancia, asumida como «afición» social natural y el acercamiento casi inevitable a la música por parte de un numeroso sector de la población, con las consecuencias que de ello se derivan y que son conocidas por todos. La formación de los jóvenes en el arte musical será pues una prioridad y el disfrute de la música se pondrá al alcance de

.....

2 No es este el lugar para hacer una cita extensa, pero de esto tenemos constancia documental desde tiempos muy lejanos, cuando el maestro de capilla, muchas veces también por su condición de religioso, aparece como el maestro de primera instancia de la infancia y la juventud de nuestros pueblos.

todos mediante la formación que ofrecerán estas instituciones. La CMP es uno de estos casos.

Por último, la banda y su escuela —academias se denominarán en aquel momento—, ambas del primer cuarto del siglo XIX, vivirán bajo el techo del Centro Instructivo Musical Apolo desde el último cuarto de aquel siglo haciendo realidad su objetivo fundamental: «el cultivo de las artes, ciencias y letras, muy especialmente la rama que se refiere a la música y fomento de las tradiciones de Alcoy».³ El CIM Apolo siempre ha sido una entidad dedicada a la enseñanza y aunque en el momento actual las tareas están más desigualmente repartidas, patrocinar la investigación y el estudio de su propia historia, así como la de «sus socios más relevantes y sus músicos más eminentes», también forma parte de los fines de esta asociación sin ánimo de lucro. En su seno se creó en 1902, de entre sus socios músicos y no músicos,

.....

3 Estatutos vigentes del Centro Instructivo Musical Apolo [2004], artículo 1º. Pueden consultarse en línea en <<http://www.cimapolo.com>> [última consulta 27 noviembre 2011].

la *filà* Abencerrajes, que desde 1904 toma parte en las tradicionales fiestas de Moros y Cristianos de la ciudad, particularidad que favoreció la creación de música para la fiesta ya señalada anteriormente. Mucho más recientemente, en la década de 1990, se constituyó la última de las formaciones musicales que tienen su sede en Apolo: la *colla de dolçaines i tabals La Cordeta*, precisamente para dar salida y actividad musical a los estudiantes de dichas especialidades en la Escuela de Música. Su archivo, que por razones prácticas se encuentra separado del de la banda, va creciendo en volumen también desde su creación, aunque siempre circunscrito a la música tradicional contemporánea escrita especialmente para este tipo de formaciones.

A lo largo de sus años de existencia, el CIM Apolo de Alcoi ha luchado incansablemente por la difusión de la música mediante organización de conciertos, participación en certámenes, animación de sus asociados con charangas, cuadros escénicos y un sinfín de actividades. Cabe destacar el esfuerzo de transcripción de música clásica de autores universales y la promoción de la música de raíz valenciana, recogida en la producción sinfónica de autores «de la casa» como el ya citado Juan Cantó Francés o Camilo Pérez Laporta (1852-1917), entre otros, que constituye en su conjunto un patrimonio del que la sociedad se siente profundamente orgullosa. Un rasgo distintivo será también el hecho de que tanto directores como compositores han surgido, se han formado y han desarrollado su actividad profesional en la propia casa. Muchos son los casos, aunque destacan con luz propia nombres como José Jordá Valor (1839-1918), la familia formada por el propio Camilo Pérez Laporta, sus hijos Camilo Pérez Monllor (1877-1947) y Evaristo Pérez Monllor (1880-1930) o Julio Laporta Hellín (1870-1928). A estos nombres, ya en el siglo XX, se les unen personalidades tan destacadas como las de Gonzalo Blanes Colomer (1882-1963), Rafael Casasempere Juan (1909-1995) o finalmente Amando Blanquer (1935-2005). De las aportaciones de todos ellos, incluyendo composiciones propias, arreglos, transcripciones o copias manuscritas de otros autores, el archivo se ha ido nutriendo a lo largo de los años. De algunos de estos creadores se conserva prácticamente la totalidad de la obra.

Con Francisco Agulló Gadea como presidente del CIM Apolo, se dio en los años sesenta del pasado siglo un empuje cultural a la Sociedad. Gracias a su impulso, la Música Primitiva, la *filà* Abencerrajes y todo el entramado que aglutinaba Apolo, tomaron conciencia de aquello de lo que eran depositarios. Otras sociedades, en aquellos tiempos, consiguieron el beneplácito del Apolo y se vieron recompensados con donaciones y copias, especialmente la biblioteca de la Asociación de San Jorge, entidad de carácter religioso que organiza las ya mencionadas fiestas de Moros y Cristianos y declarada de utilidad pública.

2. Legados a lo largo de su historia y formas de ingreso

El archivo de la CMP ha ido creciendo a lo largo de su historia por diferentes vías: materiales propios generados por la banda, sus compositores y sus directores; la compra o encargo de materiales externos y, finalmente, las donaciones. En un primer momento se nutrió básicamente de música religiosa, por las razones ya expresadas con anterioridad, y si se traza una línea cronológica en este sentido, la primera música de la que tenemos verdadera constancia en el archivo es precisamente para el culto. A partir de una consolidación progresiva de la banda como ente público, también en el aspecto civil —sin duda su mayor logro— el archivo irá creciendo y diversificando sus fondos con estas nuevas aportaciones.

De alrededor de los años cincuenta del siglo XIX son las primeras partituras de que disponemos, aunque parecen copias de otras anteriores. Esto no debe extrañarnos en un contexto nuevo, en formación, donde a diferencia de lo que sucedía en la Iglesia, la práctica de la música formaba parte de la individualidad de cada uno y no se tenía un concepto de conjunto ni una vocación de transmisión escrita posterior. Era muy habitual que nadie, salvo el propio instrumentista, tuviera interés por la conservación e inventario del repertorio. Por su parte, el maestro de capilla actuaba, con su producción, del mismo modo que actuaban nuestros directores decimonónicos. Hasta bien entrado el siglo XX, sus colecciones llegarán al archivo como copias de trabajo, borradores o copias privadas que se quedarán allí mientras el director —muchas veces también compositor,

figura habitual en esta banda— desempeñe su labor en la sociedad. Si él desaparece, es frecuente que su legado también desaparezca del archivo, a menos que acabe su vida dirigiendo la banda, lo que ha sucedido en algunas ocasiones, o que su producción se haya incorporado al repertorio habitual de la formación musical.

A tenor de lo señalado hasta ahora, podemos distinguir varios tipos de fondos. El primero de ellos se ha formado y consolidado con las aportaciones de estos compositores y directores de «la casa». Como ya se ha señalado en la introducción, es probable que estemos hablando de la colección más genuina, pero desde hace un tiempo se sabe que no es la más importante por su valor intrínseco. Estos legados presentan características y peculiaridades que excederían en mucho este artículo: copias de trabajo, borradores, obras presentadas a concursos de composición, música funcional e incidental para las fiestas, música de carácter religioso para las funciones religiosas de la capilla, etc. En general se trata de un corpus manuscrito y en muchos de los casos dedicado por el propio compositor a cualquiera de los estamentos que engloba la Sociedad Apolo. Se trata, por tanto, de un conjunto de obras exclusivas, o al menos inencontrables en cualquier otro lugar, en la mayor parte de los casos.⁴

La compra y encargo de materiales, tanto impresos como manuscritos,⁵ son también una parte

4 Ejemplo de ello sería la única copia conocida del *Capricho para clarinete* de Enrique Calvst y Serrano (¿?- Madrid, 1897), escrito para banda y clarinete solista hacia 1880. Esta pieza ha sido estudiada recientemente por el clarinetista Pedro Rubio, que ha escrito una reducción para clarinete y piano y la ha grabado junto con Ana Benavides en el volumen III de *El clarinete romántico español* (Bassus ediciones), un CD que recupera piezas, inéditas en su mayor parte, de autores españoles del siglo XIX.

5 En el caso de los manuscritos, tanto encargos como compras a copistas, arreglistas y compositores, es frecuente encontrar ejemplos que aportan más información que la propia musical contenida en sus pentagramas. En este sentido, encontramos registros firmados en diferentes épocas y por diferentes copistas y compositores que nos aportan información sobre, por ejemplo, la actividad musical en períodos bélicos —es paradigmático para la documentación española en este sentido el intervalo entre 1936-1939, en fase de estudio actualmente dentro de este archivo—, o especialmente significativos para la historia porque aportan información sobre la recepción y repercusión de determinados personajes públicos, situaciones sociales y políticas o avances científicos y tecnológicos.

importante del día a día del archivo desde sus inicios. En este sentido, teniendo en cuenta el devenir editorial de la música para banda, podemos encontrar ejemplares impresos de especial valor o significación, por tratarse de primeras ediciones o de transcripciones de obras orquestales realizadas y publicadas durante el siglo XIX. Editoriales emblemáticas para la música de banda como las francesas Evette & Schaeffer, Heugel et Cie., o Hartmann, conviven con las clásicas Peters, Breitkopf & Härtel o Durand, y con las españolas Idefonso Alier, Bonifacio Eslava, Zozaya o la de Antonio Romero entre otras. Si nos centramos en la música para banda, orquesta y capilla, esto es, si exceptuamos las partes para piano solo, encontramos algo más de 1.000 manuscritos frente a los 1.500 impresos. En el caso del piano, generalmente música impresa, encontramos aproximadamente unos 1.200 títulos. No obstante, podemos asegurar que algunas de estas partes para piano son, como ya se ha señalado con anterioridad, reducciones de otras obras, por lo que se presentarán en formato manuscrito.

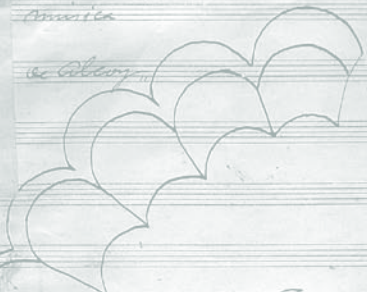
Dentro del conjunto general, distinguimos entre los casi 700 guiones, las 860 partituras generales y las más de 1.200 partituras para piano solo. De igual modo podemos distinguir entre las casi 450 obras manuscritas firmadas por el autor —la mayoría de las veces también autógrafo del propio compositor— y los poco más de 70 impresos que presentan dicha característica. No obstante, es difícil en este momento ofrecer números definitivos, ya que también hay que contemplar parámetros como la pérdida de materiales en los diferentes traslados de domicilio, la inexistencia de partituras o guiones por no ser necesarios o simplemente los extravíos y extracciones circunstanciales del archivo por el propio uso. En cualquier caso, estamos hablando de originales, tanto manuscritos como impresos y nunca de material fotocopiado o microfilmado.⁶

Finalmente, encontramos también la fórmula de la donación, tanto de personas e instituciones internas o vinculadas con la CMP, como de otras ex-

6 A lo largo del presente trabajo, solamente se incluirán en los datos estadísticos aquellos materiales y documentos originales que se conservan en el archivo, nunca fotocopias, microfichas o soportes digitales.

150

América
de Alcoy
Partitura



Alhizan

(La Alcazaba)



Capricho Oriental

شهر الأندلس

Dedicado a mi amigo
Principal "Pepé Sanz"
entremeta de metal por el arte musical
como prueba de amistad

En el "Generalife"
(encima de la Alhambra y el Albaicín)
Granada 3 Junio 1925
Evaristo P. Monllor



COLECCIÓN MUSICAL
"PRIMITIVA"
- ALCOY -
ARCEVO Musical
Registro n.º 1667
Fecha

Portada de Alhizan (La alcazaba), de Evaristo Pérez Monllor

ternas y sin una vinculación importante. Dentro de este capítulo, el archivo posee varias donaciones de compositores, directores, intérpretes o sus herederos. Estos fondos presentan diferentes y variados contenidos, pero en general predomina la música pianística, entendiéndose como tal no solo la original para este instrumento, sino también las reducciones de obras orquestales, bandísticas o los propios guiones para piano de las composiciones propias. Se deben incluir en este apartado también los borradores de trabajo, que aportan habitualmente datos interesantes e inéditos. Las características y peculiaridades de esta sociedad musical han hecho frecuente esta fórmula de ingreso en el archivo, llevada a la práctica incluso por personas sin ninguna relación directa con la sociedad.

Después de la Guerra Civil, la figura básica para la organización del archivo fue Ernesto Valor Calatayud (1927). Además de ser un estudioso de la música alcoyana y sus compositores —es el autor del *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos* (1988) cuyo antecedente es el *Catálogo de músicos alcoyanos* (1961) y que actualmente siguen siendo obras de referencia—, su trabajo, restauración y cuidado del archivo son de una gran trascendencia. Entre otras cosas se ocupó de la preparación de libros de registro que por primera vez permitían dos tipos de búsqueda: por autores y por géneros. Además de su buen hacer y de mantener viva la tradición de la casa en el respeto y conservación de todo aquello que tuviera como soporte el papel pautado, tuvo la suerte de poder obtener información y testimonios de primera mano, lo que hizo único e irreplicable su trabajo.

3. Contenido del archivo: colecciones y catálogos

De un total de unos cinco mil ítems aproximadamente, como ya hemos señalado, podemos distinguir cinco grandes grupos en los que se estructura el archivo: música para banda, música para orquesta, música de cámara, piano y material didáctico-pedagógico. Diferentes conjuntos y plantillas instrumentales, según las épocas, gustos e instrumentación, están presentes en este conjunto documental. Desde dúos hasta conjuntos considerables, cercanos a las orquestas de cámara, son habituales en el corpus de la música religiosa, fundamentalmente funcional y con composiciones de circunstancias para la práctica del culto. Entre otras, podemos encontrar for-

maciones básicas de la capilla, que incluyen un grupo de cuerdas reducido y vientos, según las necesidades o los efectivos con los que se podía contar en cada momento.

En el actual catálogo los diferentes fondos del archivo aparecen juntos, numerados correlativamente, aunque la búsqueda se puede realizar desde diferentes parámetros, individual o en grupo, lo que da acceso a una ficha de cada uno de los registros. Además de los campos de autor y título, otros parámetros que podemos utilizar para la recuperación es el de los diferentes géneros, según un listado elaborado por nosotros mismos en función de nuestras necesidades, o la distinción entre transcripciones y instrumentaciones originales. Esta distinción es cada vez más necesaria en el mundo de las bandas, ya que antaño nutrían sus archivos fundamentalmente de transcripciones. Hoy quizá observamos la tendencia contraria, debido al auge que la música original para banda ha experimentado en cuanto a su composición y publicación editorial.

Dentro del primer grupo, música para banda, encontramos más de 2.400 referencias, donde distinguimos entre banda sinfónica (si incluye la cuerda) con un total de 168 obras registradas a día de hoy; pequeña banda con 19 registros; banda con cornetas y tambores —frecuente en otros momentos de nuestra historia, nuestra música y nuestras bandas— con un total de 32 obras catalogadas; banda con coro con 29 registros, o finalmente, banda con instrumentos solistas —incluyendo la voz— con 4 registros. Los instrumentos tradicionales —en nuestro ámbito concretamente la *dolçaina* (dulzaina) — también se combinan en ocasiones puntuales con la banda, como solistas generalmente, creando un grupo de composiciones de gran valor documental.⁷ De todo este conjunto de música, 736 son transcripciones y alrededor de 300 son obras dedicadas exclusivamente al CIM Apolo, la CMP o la *filà* Abencerrajes, es decir al conjunto de la sociedad.

.....
7 *La Nochebuena en Alcoy*, obra original para banda de Camilo Pérez Laporta —por citar un ejemplo— probablemente sea la primera obra sinfónica que incorpora la *dolçaina* como instrumento solista. Corría el año 1917 [su uso en la música funcional para las fiestas era ya frecuente] y el maestro alcoyano no dudó en escribir una partitura en la que a la banda sinfónica de la época se añadía un solo de *dolçaina*. Nuestra biblioteca conserva la partitura manuscrita del autor.

En el segundo grupo, música orquestal, podemos también distinguir formaciones grandes como es el caso de las 158 para orquesta sinfónica catalogadas hasta la actualidad. A estas hay que sumarles las 166 obras del repertorio sinfónico que incorporan coros, un grupo importante si tenemos en cuenta lo que se ha señalado antes con referencia a la práctica de la música religiosa, incluyendo lógicamente todo el corpus litúrgico. También aparecen en este apartado más de 300 obras para pequeña orquesta o capilla, composiciones religiosas en la gran mayoría de los casos y que hay que encuadrar en la prolongación —antes señalada— de la capilla religiosa del XVIII y de los inicios del XIX. Dentro de esta sección incluimos, también por esta razón, las obras para voces con acompañamiento de órgano (123 registros), coro solo (40 registros) y las 4 para voz solista. En total 624 registros de música para orquesta de uno u otro tipo y 167 de voces, con acompañamiento o sin él.

Como también se ha dicho ya, dentro del grupo de cámara, podemos encontrar una gran variedad de instrumentaciones, desde las piezas para instrumento solo (una veintena de registros para órgano, violonchelo, violín, trompa o arpa) hasta las 127 para grupo instrumental variable, las 14 para orquestina de jazz o las 3 para metales y percusión. De entre todos estos instrumentos, lógicamente, el mayor protagonismo lo tiene el piano, que encontramos en su doble papel de solista y de acompañante.

Más de un millar de registros podemos distinguir donde aparece el piano, en diferentes formaciones, como las seis piezas para violín y piano, las dos para flauta y piano, las 26 para piano y coro —lógica también esa combinación por las razones ya señaladas anteriormente sobre la música religiosa— o las 270 para piano y voz solista. La música para piano solo, donde podemos encontrar obras originales, reducciones pianísticas, transcripciones o las primeras versiones y borradores de algunas obras instrumentadas posteriormente para alguna de las tres formaciones de la sociedad, es la más abundante después de la de banda, y contamos en la actualidad con un total de 864 piezas registradas. Por otra parte, esta es también la instrumentación de la mayor parte de las obras aún por inventariar, como parte de un legado que nos ha llegado de los herederos legales del pianista, director y compositor alcoyano

Antonio Pérez Verdú, del que se ha hablado en la introducción. Pérez Verdú nació musicalmente en el seno de la banda de Apolo y además de su tarea como director al frente de la misma, su vida profesional estuvo vinculada a la composición, la enseñanza y la práctica pianística en diferentes sociedades burguesas de Albacete. El corpus integral de su biblioteca pianística es, por estas razones, una colección notable si tenemos en cuenta su volumen, variedad, tendencias, coherencia y funcionalidad, amén de la información complementaria que aporta en cuanto al momento que vivía la sociedad española burguesa, sus gustos y la gestión de su ocio.

Finalmente, encontramos obras vinculadas a la función formativa, pedagógica y didáctica de las bandas. Desde su fundación y hasta la actualidad, esta institución —como la práctica totalidad de las bandas— ofrece sus servicios educativos por medio de las imprescindibles escuelas de música, realizando una verdadera labor social que va mucho más allá de la mera preparación para los futuros componentes de la plantilla instrumental. Una gran parte de las obras conservadas no están inventariadas porque su uso, control y gestión compete a la dirección de la Escuela de Música Amando Blanquer de la CMP, pero no obstante —y dejando de lado manuales clásicos que podemos encontrar en multitud de instituciones musicales y educativas, y que actualmente perviven en ediciones modernas aunque aquí muchas veces las encontramos en primeras ediciones y/o primeras ediciones nacionales— hay algunos materiales que merecen un trato especial y así aparecen en los registros del archivo. Por ejemplo, un conjunto de veinte *Ejercicios para clarinete* (1898) que, divididos en dos partes —aunque solo se conserva la primera de ellas— debemos a Camilo Pérez Laporta para la formación de su propio hijo, el también compositor Evaristo Pérez Monllor,⁸ y que este completó con otros seis estudios, escritos por él mismo u otros autores y dedicados a su padre (1902). Del propio Evaristo se conserva también una copia manuscrita y bellamente decorada de una selección de los estudios de Romero para uso personal, así como una selección anónima de estudios firmados y recopilados en 1900, dentro del entorno de la extinta Banda de Alabarderos.

.....

⁸ Esta obra también aparece en el CD *El clarinete romántico español* mencionado *supra*, nota 3.

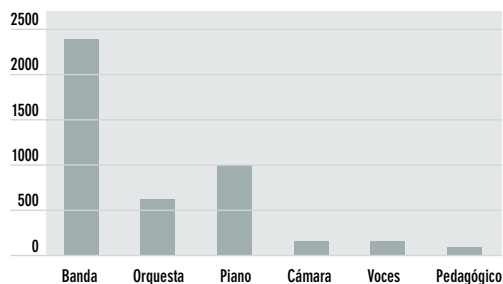


Gráfico 1: Distribución del archivo de la CMP por instrumentación

Los diferentes géneros y estilos son también un parámetro para realizar diferentes búsquedas dentro del archivo. Esta opción es en gran parte heredera y deudora de los primeros libros de registro realizados por Valor en la segunda parte del siglo XX. Es una herramienta existente en la gran mayoría de los inventarios de las bandas aficionadas, atendiendo fundamentalmente a la funcionalidad, rapidez y eficacia de las búsquedas. La actividad cotidiana de las bandas necesitaba en muchas de las ocasiones una búsqueda por géneros —a veces desplegada en exceso y extremadamente minuciosa para la mentalidad actual— para poder confeccionar el repertorio adecuado para una práctica o función concreta. En este sentido, es interesante reseñar las más importantes de las divisiones por géneros que todavía hoy perviven, aunque pendientes de una necesaria revisión. Si iniciamos nuestro recorrido por la música funcional para las fiestas, la sección más numerosa sin duda, encontramos un total de 937 pasodobles (que distingue entre pasodobles, pasodobles toreros y festeros); 188 marchas moras, 180 marchas, 66 marchas cristianas, 38 marchas militares, tres fanfarrias, dos pasacalles y tres piezas para «boatos».⁹

Siguiendo con la música religiosa, encontramos 450 motetes, 127 marchas de procesión (que también se podrían incluir en la sección anterior por su funcionalidad dentro de las distintas manifestaciones festivas), 69 misas, 17 oratorios y una pieza de canto llano. La música sinfónica presenta

.....

⁹ Se trata de composiciones específicas que «acompañan» a los cargos especiales de la fiesta de Moros y Cristianos, capitán o alférez, y a todo su séquito. Generalmente son piezas de corta duración concebidas para ser interpretadas en movimiento, sin duda uno de los momentos álgidos dentro del tradicional desfile festero.

sus formas más clásicas con 93 suites, 88 sinfonías, 86 poemas sinfónicos, 85 oberturas y preludios, 22 rapsodias, 20 conciertos y 13 ballets. En el archivo podemos encontrar 94 himnos de variada procedencia y contenido. Las formas teatrales aparecen bien representadas —siempre como fantasías o selecciones— por las 327 zarzuelas, las 169 óperas y los tres musicales. De igual modo, la música cinematográfica de encuentra representada por 33 títulos. La música de menores dimensiones o menor instrumentación la encontramos en un número notable de piezas agrupadas bajo el nombre de «momento musical» (665 registros); 58 canciones, cinco piezas de canto coral y dos catalogadas como «folk». Finalmente, composiciones netamente bandísticas en un periodo de máximo esplendor de las sociedades musicales como dinamizadores de la música popular, aparecen en una más que considerable colección de 639 bailables y 28 popurrís. Este tipo de música, muy habitual de aquel momento concreto, aporta también mucha información sobre la cultura del ocio de la sociedad española entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX.

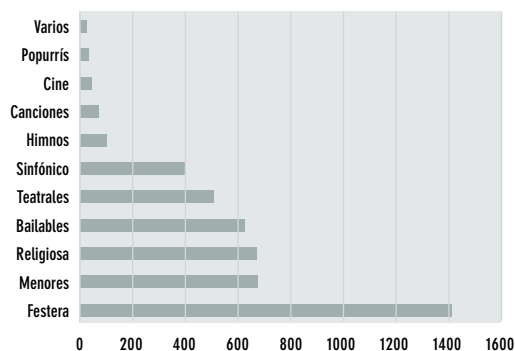


Gráfico 2: Distribución del archivo de la CMP por géneros

4. Estado de conservación y mantenimiento

Casi desde su creación y a lo largo del tiempo, podemos distinguir diferentes líneas de actuación en cuanto a la conservación y el mantenimiento del archivo, una premisa constante en la mentalidad de la CMP y el CIM Apolo. Entre todas ellas, se encuentran también las diferentes mejoras que han ido realizándose durante la vida del archivo y la sociedad que lo sustenta. En general, se puede

afirmar que el estado de conservación de la casi totalidad de los fondos es buena en la actualidad. No obstante, varios traslados de domicilio y las condiciones adversas para la conservación de algunas de sus ubicaciones —fundamentalmente a causa de la humedad— han deteriorado una parte, aunque relativamente pequeña, del archivo. Además, como en cualquier otro archivo de sus características y con sus circunstancias, el propio uso, los préstamos y algunas salidas sin un control riguroso, han producido pérdidas.

También el mantenimiento de todo el legado patrimonial ha sido constante preocupación para la sociedad, sus músicos, sus dirigentes y sus directores. En este sentido, podemos destacar el desvelo de sus depositarios por dotar al archivo de las mayores medidas de seguridad posibles para una sociedad de estas características. Después de diferentes ubicaciones y de una mejora de los contenedores donde se ubican los originales, el archivo se encuentra actualmente en una cámara cerrada con puerta de seguridad y dispositivo para incendios. También como medida de seguridad, se están digitalizando sus fondos de forma constante y progresiva, archivándolos en soportes digitales externos. A pesar de todo ello y como ya se ha señalado con anterioridad, aunque se ha tenido un especial cuidado para la conservación del patrimonio musical, la documentación administrativa de carácter histórico no ha tenido tanta suerte, y se ha descuidado mucho su conservación a lo largo del tiempo. La sociedad ha perdido mucha correspondencia, contabilidad, etc., que ahora sería de gran ayuda para estudiar más profundamente las colecciones conservadas.

5. Accesibilidad, instalaciones y personal

Al archivo de la CMP se puede acceder personalmente o por internet. Desde hace relativamente pocos años (2007), en la página web¹⁰ puede consultarse el inventario completo del archivo con la totalidad de sus registros. En dicho inventario aparecen también datos de carácter técnico referi-

dos a la partitura o la obra musical en cuestión.¹¹ Como señala nuestra página web, históricamente Apolo y la CMP eran entidades ciertamente reacias a ceder o facilitar copias de sus manuscritos —la parte quizá más interesante del archivo—, pero nunca ha cerrado las puertas a los estudiosos que se han pasado por allí con la pretensión de ver y conocer *in situ* aquello que les ha interesado. Desde hace unos años, la situación descrita anteriormente no solo está cambiando, sino que son cada vez más habituales las visitas de doctorandos e investigadores. Solamente se exige rigor académico y el compromiso formal de no hacer un uso comercial de los fondos consultados. De la misma manera, se exigirá que, si es el caso, se facilite por parte del investigador la información sobre las posibles publicaciones que de ello se deriven.

Actualmente el CIM Apolo y la CMP digitalizan sus fondos a petición de los investigadores que lo deseen —siempre que no sean obras dedicadas a la CMP, la *filà* Abencerrajes, la propia Sociedad Apolo o algunos de los fondos no catalogados o en proceso de estudio en ese momento—, aunque al tratarse de una sociedad sin ánimo de lucro y con recursos muy limitados para la conservación y mantenimiento del archivo, las peticiones han de ser pequeñas y requieren un tiempo de espera inevitable. Generalmente se deja a consideración del beneficiario ofrecer una aportación económica voluntaria, o lo que quizá es más positivo para la entidad, contribuir como un socio más. Las obras editadas de autores con derechos en vigor, lógicamente, tampoco se pueden reproducir sin permiso expreso de sus titulares.

Por las razones apuntadas anteriormente y por el escaso personal y el horario reducido, las visitas al archivo y las peticiones de sus fondos han de concertarse mediante correo electrónico a info@cimapolo.com donde el propio responsable del archivo se pondrá en contacto con los peticionarios y concertará día y hora si es necesario. También en la web puede descargarse el formulario para las peticiones, que se considera —junto al correo explicativo— requisito indispensable para iniciar

.....
 10 Actualmente y desde su creación, el responsable de la web <<http://www.cimapolo.com>> es Jaume Jordi Ferrando Morales.

.....
 11 Además del inventario, disponemos ya de un incipiente catálogo informático actualmente en periodo de pruebas, que ofrece la posibilidad de búsqueda por diferentes campos e información bastante detallada en cada uno de los registros.

todo el proceso. Se dispone de espacio para las consultas y el trabajo del investigador, así como acceso a la red, pero el personal del archivo solamente dispone de un horario reducido para atender o permanecer en el archivo. De todas maneras, todos estos detalles se concertaran con el responsable, dependiendo de la naturaleza de la consulta, petición, trabajo o permanencia.

6. Conclusiones: características y particularidades del archivo

Como queda claro a lo largo del trabajo, queda muchísimo por hacer en el campo de la documentación y posterior estudio de los numerosísimos archivos que forman parte del patrimonio de las bandas de música. Todo un vasto conjunto de datos, documentos y legados que puede —y debe— aportarnos mucho a la parcial visión de la música y su historia, mediante un variado e interesante material musical, protagonista de buena parte de la música europea —y muy especialmente en nuestro territorio— de los siglos XIX y XX. Su estudio debe llevarse a cabo si queremos tener una visión más global de la actividad musical y una información más plural, que sin duda nos ayudará a establecer asociaciones, comprender más algunas situaciones y explicar movimientos estéticos y culturales. En este ámbito no debemos olvidar la gran labor de las bandas en el campo de la pedagogía y la formación musical, tanto específica mediante sus centros educativos, como general para un gran público que, en un momento concreto, conoció a los compositores y sus obras por medio de este instrumento. Formación musical y cultural para una sociedad a la que, junto al mero disfrute y conocimiento del arte musical, también ayudó a la promoción de personalidades, líderes políticos, ideas, avances tecnológicos o noticias cotidianas.¹²

Frente al estudio de autores, composiciones y géneros, queda mucho por investigar en el campo de la instrumentación, la composición de la plantilla instrumental y su evolución a lo largo del tiempo. De igual modo, resta mucho por hacer

con respecto a la música orquestal, de cámara, vocal y los fondos vinculados con la formación musical. Concluido el inventario de los fondos, un primer estadio necesario para abordar cualquier trabajo de investigación posterior, cada una de estas parcelas necesita atención específica. Al respecto, como ya se ha dicho, están en marcha varios trabajos cuyos resultados ya se han publicado en algún caso.¹³

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX se concentran las principales originalidades, coincidiendo con la Revolución Industrial: un hecho singular de Alcoi dentro del contexto valenciano. Una emergente burguesía industrial con recursos, se implicaría en la difusión de la cultura y en potenciar la creación local y el mecenazgo. Por esta razón el trabajo de los compositores locales, impregnado de influencias y estéticas del momento en todo el territorio nacional, se entrelaza con el de sus maestros y amigos europeos, especialmente otros valencianos y catalanes. Muchos de los fondos del archivo son testigos de estas asociaciones y vínculos no manifiestos.

Afortunadamente, desde hace un tiempo, algunos estudiosos e instituciones se están preocupando por todo este patrimonio y, ciertamente, la necesidad de difundir y poner en valor estos fondos, está cada vez más presente en la conciencia colectiva y entre los intereses de la musicología y sus protagonistas. Un primer paso sería el conocer el contenido de los diferentes archivos de nuestras sociedades musicales con un simple trabajo de inventario básico. Ese inmenso conjunto de información generaría una base de datos ingente para iniciar trabajos posteriores, que a buen seguro abrirían un conjunto de estudios de variadísimo e insólito perfil, con datos inéditos en su gran mayoría. Somos conscientes de que se trata de un trabajo arduo, denso y a largo plazo, lo que en ningún caso debe desanimarnos a continuar en el empeño.

12 Los autores actuaban en algunos casos, mediante los títulos de sus obras o con notas y dedicatorias en la propia partitura, como auténticos medios de difusión de noticias y personajes locales, nacionales e internacionales.

13 Un ejemplo que puede consultarse de forma sencilla en la red es la tesis doctoral de Francisco José Fernández Vicedo, titulada *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX* (Universidad de Granada).

Movilidad para personal no docente en el Koninklijk Conservatorium de Bruselas bajo el proyecto Erasmus

Mercedes Fernández Menéndez

Ayudante de Biblioteca

Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner

El pasado mes de junio, al igual que ocurriera en el anterior curso académico, fui beneficiaria de una ayuda para movilidad de personal no docente bajo el proyecto Erasmus como ayudante de bibliotecas del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner.

La institución de destino ha sido el Koninklijk Conservatorium de Bruselas. Este centro tiene carta Erasmus y un convenio de colaboración con el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, elementos indispensables para poder llevar a cabo la movilidad profesional. La elección de este centro y no otro, vino determinada por un consenso entre la persona encargada de la Oficina de Relaciones Internacionales del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias (CONSMUPA) y yo, como beneficiaria. Se buscaba un conservatorio superior donde la biblioteca tuviera un fondo histórico importante y hubiera personal de habla inglesa, y por tanto se consideró que Bruselas, capital europea, era una buena opción. Se estableció contacto con el director de la biblioteca del Koninklijk Conservatorium de Bruselas, Johan Eeckeloo, que manifestó su conformidad para que se llevara a cabo la movilidad. Se elaboró y presentó un plan de trabajo, que fue aceptado por las instituciones de origen y de acogida, que incluía el objetivo global y los objetivos específicos, los resultados que se esperaba obtener con las actividades de formación o aprendizaje y un programa del periodo de formación.

La institución de acogida. La biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas

El Real Conservatorio de Bruselas data de 1813. Es una escuela superior de Arte Dramático y Música donde se han formado muchos de los mejores actores y músicos de Bélgica y de otras partes de Europa; como anécdota, Adolphe Sax, inventor del saxofón y otros instrumentos de viento, estudió en el Conservatorio de Bruselas. Inicialmente instalado en el palacio de los Thurn y Tassis, los edificios que ocupa actualmente en la rue la Regence se edificaron entre 1872 y 1876, cuentan con tres alas dispuestas en torno al un tribunal de honor y son obra del arquitecto Jean-Pierre Cluysenaar (autor también de las célebres Galerías Saint-Hubert).

En 1967 se produjo la división de la institución en dos entidades lingüísticas autónomas: el Conservatoire Royal de Bruxelles (sección francófona) y el Koninklijk Conservatorium Brussel (sección flamenca). Ambas instituciones se reparten los edificios y trabajan conjuntamente. La sede principal de ambas sigue siendo el edificio de rue la Regence en la capital belga; los fondos documentales de la biblioteca también se comparten. Actualmente el Koninklijk Conservatorium ha entrado a formar parte de la llamada Erasmus-hogeschool Brussel, que tiene su origen en 1995, cuando una serie de instituciones académicas se fusionaron y formaron la escuela universitaria autónoma flamenca. Hoy en día, con más de 4000 alumnos, es la mayor institución universitaria y académica de habla flamenca en Bruselas y está conformada por numerosos departamentos y campus universitarios que imparten diferentes disciplinas (turismo, trabajo social, arquitectura, ciencias industriales, música, etc.)



Vista exterior del edificio del Real Conservatorio de Bruselas

La Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas, abierta en 1832, alberga más de un millón de ejemplares, de los cuales la mayor parte son partituras, pero también contiene monografías sobre música, grabaciones sonoras, documentos iconográficos etc., y constituye una de las principales colecciones de música de Bélgica. Está especialmente representada la música de los siglos XVII y XVIII gracias a la compra de dos colecciones privadas, la Westphal y la Wagener. La biblioteca abre al público un total de treinta y una horas y media a la semana en periodo lectivo. Además de ofrecer sus servicios a la comunidad académica, también pueden acceder a ellos usuarios no vinculados a la institución previa solicitud y el pago de una cuota de siete euros por cada año académico.

La movilidad profesional tuvo una duración de una semana y consistió en una observación del trabajo llevado a cabo en esta biblioteca, con prácticas diarias del mismo bajo la tutoría de los distintos profesionales. La integración en el departamento fue total, gracias a la buena disposición de las personas de la institución de acogida que ya habían elaborado previamente un calendario de actuaciones y enseñanzas. Del mismo modo, se siguieron sus horarios, se colaboró con

sus tareas diarias de información bibliográfica, de catalogación y se obtuvo interesante información acerca de todo tipo de recursos electrónicos.

El intercambio de información fue recíproco, pues yo comenté como se realizan las distintas tareas en mi centro de trabajo y este intercambio de experiencias resultó ser extremadamente provechoso, puesto que algunas prácticas en el centro de acogida no habían sido contempladas en el de origen y viceversa y se estableció un canal de comunicación que permitirá en un futuro a corto plazo una mejora en los servicios y utilidades del centro.

Se espera más colaboraciones en tanto en cuanto es posible que una persona del centro de acogida solicite venir al CONSMUPA para ver in situ nuestra biblioteca. Del mismo modo, algunas prácticas de nuestro centro van a ser tomadas como referencia de actuación (blog de la biblioteca, repositorio de documentos y sistema integrado de gestión bibliotecaria). Por nuestro lado hemos obtenido permiso para copiar su sistema de recursos electrónicos gratuitos.

Conviene destacar que la Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas es una institución claramente orientada a la conservación y organiza-

ción del patrimonio documental. El sistema de almacenamiento de materiales de la biblioteca es el de acceso restringido al depósito, frente al acceso abierto. Esta elección es muy lógica teniendo en cuenta la cantidad de materiales tan grande que posee, que si estuvieran en acceso abierto precisarían una cantidad de espacio mayor; también influye el alto valor de parte de la colección, con numerosas obras originales, incunables, etc.. El edificio tiene un total de siete plantas, de las cuales seis están dedicadas al depósito.

La atención al público se basa en los medios tradicionales: atención personal en sala, telefónica y por correo electrónico.

Por otra parte, las tecnologías de la información y comunicación se han incorporado de forma parcial: por un lado, no hay un empleo sistemático de aquellos elementos que puedan ayudar a romper la distancia con el usuario; en su sede digital no poseen una sección de novedades, no se presentan las nuevas adquisiciones, tampoco mantienen un espacio en alguna red social; sin embargo la biblioteca lleva a cabo una labor de alfabetización informacional muy importante entre los alumnos del centro, gracias a un sistema de enseñanza en línea que le permite ofrecer algunos cursos y tutoriales, no solo referidos a sus colecciones y el correcto uso de la biblioteca, sino también a cuestiones tales como datación de documentos, discernimiento entre unas ediciones y otras, etc.

Sorprende la existencia de cuatro tipos de catálogos para poder conocer la colección de la biblioteca. En cada uno de ellos se encuentra información sobre una parte de los fondos documentales; en concreto se trata de:

- Wotquenne: una colección de libros que contienen el catálogo de la colección de la biblioteca desde su apertura en 1832 hasta el año 1912. Es un catálogo exhaustivo y muy detallado, en francés y solo accesible en formato original en la propia biblioteca;
- Fichas manuscritas: colección de fichas catalográficas escritas a mano, que abarcan parte de la colección de la biblioteca desde 1832 hasta 1999. Están en francés, son de difícil lectura y en muchas ocasiones se hayan en mal estado;

- Fichas mecanografiadas: asientos bibliográficos escritos a mano que abarcan parte de la colección de la biblioteca, concretamente los documentos adquiridos en el periodo de 1962 hasta 1973, también están disponibles solamente en francés;
- Catálogo en línea, que contiene solamente un 2% de la colección de la biblioteca. Está accesible en red, pero el volcado de los materiales se hace aproximadamente cada seis meses, así que una novedad tarda mucho en poder ser visualizada.

No poseen un sistema integrado de gestión bibliotecaria, el préstamo sigue siendo tradicional y el catálogo que se puede consultar vía internet se alimenta de una base de datos creada específicamente para el centro en 1997 y que luego debe ser migrada. Esta situación genera que los tiempos de espera por los materiales sean muy dilatados, no hay inmediatez en el contacto entre biblioteca y usuarios.



Vista de una de las plantas de depósito de materiales de la biblioteca



Vista exterior de la biblioteca

La biblioteca del conservatorio de Bruselas, como comentábamos con anterioridad, da servicio a dos centros y se haya a su vez también separada en dos secciones, con dos directores, empleados y becarios de un centro u otro y con presupuestos independientes, aunque la colección está accesible a todos los usuarios por igual. En total entre doce y dieciséis personas trabajan en la biblioteca (según el número de becarios que estén colaborando en ese momento).

El conservatorio neerlandés aporta 450 estudiantes, 150 profesores y un total de 20 miembros del personal de administración y servicios. El conservatorio francófono por su parte tiene 525 alumnos, 120 profesores y otros 20 miembros del personal de administración y servicios. La biblioteca tiene un total de 600 usuarios del servicio de préstamo al año, número relativamente bajo teniendo en cuenta la cifra total de usuarios potenciales, que en una biblioteca tan especializada y tan bien surtida como esta deberían de corres-

ponderse casi con el número de usuarios reales. El número de préstamos totales al año es de aproximadamente 6000. Se contabilizan 4000 consultas anuales en la sala de lectura, 5000 documentos consultados, se atienden aproximadamente 1000 consultas por vía telefónica o correo electrónico y se escanean 550 documentos. Este servicio de escaneo de materiales es muy interesante y permite a los usuarios obtener documentos que de otra manera no estarían accesibles por su antigüedad, estado de conservación, carácter único, etc. Una persona contratada a tiempo parcial está encargada de llevar a cabo esta tarea y el tiempo medio de espera para acceder a un documento escaneado varía entre tres días y una semana.

La biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas organiza exposiciones en la biblioteca y en la web con carácter periódico. Elige un autor o una época y la ilustra a través de la documentación original que alberga en sus fondos; fotografías del compositor, cartas manuscritas, originales autógrafos, primeras ediciones, etc. Constituye de este modo un lugar único para el estudio de la mayor parte de los compositores belgas de las dos últimas centurias y es un elemento de dinamización cultural importante dentro del propio conservatorio.

La estancia en la biblioteca facilita el conocimiento de situaciones bibliotecarias complejas, como en el caso de la biblioteca del Koninklijk Conservatorium Brussel, que debe dar servicio a dos instituciones con dos equipos directivos etc. Esta situación se acerca a la que se produce en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner del Principado de Asturias, donde conviven dos instituciones, el Conservatorio Profesional de Oviedo y el de Grado Superior del Principado de Asturias. Este escenario ocasiona circunstancias cuanto menos peculiares, y determina unas condiciones de trabajo muy particulares. En el caso belga se presenta además el agravante de los problemas lingüísticos. Fue muy provechoso y gratificante comprobar que a pesar de las diferencias que separan los dos centros, el de origen y acogida, muchas problemáticas profesionales son las mismas y las soluciones empleadas no difieren mucho.

Conclusiones

La experiencia de conocer de primera mano la realidad bibliotecaria en otro país de Europa es una forma de fomentar el intercambio de competencias y experiencias sobre métodos de trabajo en el mundo de la biblioteconomía y documentación, y permite también que el personal se beneficie lingüística y culturalmente de la experiencia, aprovechando los conocimientos y prácticas de la institución visitada que pueden ayudarnos a mejorar en nuestro puesto de trabajo.

En este caso concreto ha sido especialmente interesante el ejemplo que la biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas ofrece de integración, al estar el centro dividido en la sección francófona y la flamenca, pero ofreciendo servicio por igual a ambos centros, que puede ser un espejo en estos tiempos en que la multiculturalidad es una realidad que avanza de forma rápida.

Se ha fomentado el intercambio de competencias y experiencias sobre metodología profesional. En

este sentido todos los esfuerzos que se han hecho en los últimos años en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner para introducir la web 2.0 al servicio de los usuarios, han sido objeto de interés por parte de la biblioteca de acogida, mucho más orientada a la conservación documental.

Como había ocurrido en una anterior movilidad profesional, se intenta ampliar y mejorar la visibilidad en Europa del Conservatorio Superior de Música del Gobierno del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner, algo que consideramos puede ser interesante para asentar futuras colaboraciones profesionales, se busca también que la experiencia sirva para afianzar contactos entre los dos centros, que puedan materializarse en el intercambio de alumnos o de personal docente.

Se constata que a pesar de las diferencias que separan los diferentes conservatorios musicales en Europa, la mayor parte de las preocupaciones profesionales, y las soluciones aplicadas, son similares.



Sala de consulta de la biblioteca

El legado de Fernando Ruiz Coca en el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Vicent López

Universidad Autónoma de Madrid

El presente artículo pretende dar a conocer el legado de Fernando Ruiz Coca (1915-1997), crítico musical, gestor y director —entre otros cargos— del Aula de Música del Ateneo de Madrid desde su creación en 1958 hasta 1975.¹ Dicho legado fue ofrecido por sus herederos a la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) a través del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM) y desde el curso académico 2006-2007 se encuentra depositado en la fonoteca de este centro.

Durante el mes de octubre de 2005, siendo entonces director del CSIPM,² recibí una llamada telefónica de Nuria de Tena Dávila Morales, sobrina de Ruiz Coca, que me comunicaba el deseo de su difunto tío de donar a una universidad su colección de discos y biblioteca musical. Acepté de inmediato el ofrecimiento y se lo hice saber al entonces Vicerrector de Extensión Universitaria y Cooperación, Pedro Martínez Lillo. Poco después llegaron al centro, tras diversos traslados, los documentos mencionados junto con el archivo personal de Ruiz Coca, que integran su legado, cuya descripción ofrecemos a continuación:

.....

1 Cfr. Ángel Medina: «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», en *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*, vol. 2, Madrid: INAEM – Ministerio de Cultura, 1987, pp. 369-397; «Ruiz Coca, Fernando», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, coord.), vol. 9, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 478; «Ateneos» [4. *Aula de Música del Ateneo de Madrid*], *ibidem*, vol. 1, pp. 838-842.

2 A partir del uno de diciembre de 2010 en que fui cesado al frente del CSIPM, la dirección fue asumida directamente por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Divulgación Científica de la UAM.

- 2.449 discos de vinilo. La colección incluye muy a menudo reseñas sobre las grabaciones, escritas casi siempre por el propio Ruiz Coca. El estado de conservación es en general bueno, y el repertorio incluye no solo obras maestras de la música clásica (a veces en varias versiones) sino también músicas y géneros más infrecuentes y diversos.

- 1.585 monografías y 386 ejemplares de revistas. Son publicaciones de temática musical. Al igual que ocurre con los discos, esta biblioteca incorpora reseñas del propio Ruiz Coca, dedicatorias, cartas, etc.

- 7 cajas con carpetas con documentación diversa. Estas carpetas contienen materiales muy variados: documentos agrupados por temas, como por ejemplo: «Musicología vanguardia / Críticos y musicólogos», «Radio / TVE», etc.; documentación referente a festivales y ciclos de música, como por ejemplo el Festival de Música y Danza de Granada, anales de la Fundación Juan March, cursos de música, cartas de instituciones, etc.

- Archivo personal. Integrado por 2.044 sobres que guardan documentación variada referida a personas (intérpretes, compositores, críticos, etc.), temas (*Cine y Música*, *Literatura y Música*, *Acústica*, etc.), ciudades, países, asociaciones e instituciones. Se trata de toda la documentación (recortes de prensa, cartas, programas de conciertos, borradores de críticas, reseñas de eventos musicales, fotografías, informes...) generada o recibida por Fernando Ruiz Coca a lo largo de su vida como gestor y crítico musical.

Este legado se convirtió en una importante aportación que, sumada al resto de los fondos que posee la fonoteca del CSIPM,³ venía a reforzar su naturaleza como centro de investigación.⁴

La primera atención técnica recibida por el fondo vino de la mano de Idoia Aguirre Gonzalo, alumna de un postgrado de archivística, en octubre de 2006. Esta especialista realizó una práctica que incluyó el etiquetado de todos los cajones del archivo personal de Ruiz Coca, en función de sus contenidos, el inventario parcial de algunos sobres y finalmente una enumeración de tareas pendientes para describir el fondo y que este resultara consultable. Posteriormente, durante el curso académico 2008-09, y gracias a la mediación de Idoia Aguirre, los expertos en el tratamiento de archivos personales María José Remón Ripalda y Juan José Moreno y Casanova elaboraron un informe que precisaba de nuevo el protocolo necesario a seguir para ordenar el fondo Ruiz Coca. Finalmente, en julio de 2011, la universidad ha encargado a una becaria la instalación e inventario definitivos, previos a la necesaria catalogación.

Por mi parte, desde el curso académico 2009-10 impartí en la UAM el curso de postgrado «La actividad musical española a través del Aula de Música del Ateneo de Madrid (1958-1975): una mirada retrospectiva a la creación y tendencias musicales», a lo largo del cual trato de familiarizar a los alumnos con la obra y el legado de Ruiz Coca, despertando su interés por una época que, debido a su cercanía, no parece existir para ellos. Una época de actividades culturales intensas, enormemente viva en su acontecer diario en medio de unos medios y circunstancias muy poco alentadores entonces.

.....

3 Al antiguo fondo de discos y libros, que junto al archivo sonoro y documental del *Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música* la Fonoteca del CSIPM posee, hay que añadir la donación de discos y libros que Federico Mayor Zaragoza, realizó en el curso 2003-04, como también las donaciones de discos realizadas por los profesores James Amelang y Enrique Muñoz, en los cursos 200-08 y 2008-09, respectivamente

4 La celebración en el CSIPM, del 5 al 16 de marzo de 2007, del Curso de Humanidades Contemporáneas de la UAM, *Archivos, Bibliotecas e Investigación Musical: la necesidad de un entendimiento entre documentalistas, musicólogos e intérpretes*, como primer fruto del convenio de colaboración entre AEDOM y la UAM, supuso el establecimiento de una interesante línea de investigación a la vez que ofreció una ocasión para la difusión entre los ponentes de los fondos que posee el CSIPM.

Algunos ejercicios de memoria en torno a la figura de Fernando Ruiz Coca

Los músicos españoles —compositores e intérpretes— tenemos mucho que agradecer a Fernando Ruiz Coca. La creciente actividad que se ha desarrollado en Madrid desde hace veinticinco años ha encontrado siempre en él no sólo un crítico agudo y generoso, bien preparado y con una amplia y elevada idea de los movimientos artísticos, sino un colaborador entusiasta y un organizador inteligente que ha sabido promover en todo momento cuanto de nuevo y de interesante podía encontrarse en las corrientes estéticas del momento.

Así comenzaba la presentación que Ramón Barce hacía de Ruiz Coca en el programa de mano del concierto homenaje dedicado a su persona, y que promovido por Juventudes Musicales Españolas de Madrid, se celebró en el auditorio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el uno de abril de 1976.⁵

La figura de Fernando Ruiz Coca se nos presenta hoy como una referencia nuclear de una época en el ámbito de la música española. La documentación que ofrece su archivo es una fuente privilegiada de información al descubrirnos datos y hechos sobre personas e instituciones, un filón en definitiva de documentos generados, recibidos y ordenados por un observador de primera fila, por un eficiente gestor cultural que nunca buscó el protagonismo sino la calidad de un trabajo al servicio de la música y la cultura. En la persona de Ruiz Coca, está el crítico con una buena formación musical y humanística, y sobre todo está el gestor y organizador de eventos culturales lleno de coraje y buen criterio para acometer empresas desde un pensamiento sensible.

Su interés por la creación musical española en aquellos tiempos de aislamiento y atraso es uno de los mejores avales para juzgar su perfil cultural y humano. Desde un talante abierto a la cultura en su sentido más alto, y la autoridad que transmite el trabajo bien hecho, Fernando Ruiz Coca fue capaz de convocar, a lo largo de quince años

.....

5 Ejemplar conservado en el archivo personal de Fernando Ruiz Coca, CSIPM de la UAM.

(1958-1973), en su Aula de Música del Ateneo de Madrid, a los mejores y más inquietos compositores e intérpretes españoles de entonces.

Como muy bien ha señalado Ángel Medina, es en los primeros seis años del *Aula*, de 1958 a 1964, cuando su actividad cobra mayor importancia,

habida cuenta de la ausencia de iniciativas y aportaciones significativas coetáneas. El período 1965-73 no es menos importante en función de las actividades y programación específicas, pero la joven música española empezaba a encontrar nuevos cauces de difusión que enriquecieron la veterana labor del Aula de Música.⁶

Algunos de nuestros compositores más consagrados hoy, como Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, encontraron entonces el apoyo a sus primeros trabajos en las actividades del *Aula*. Este archivo personal de Fernando Ruiz Coca guarda sin duda muchas fuentes para conocer la intrahistoria de la llamada Generación del 51 de la música española.

Naturalmente, la trayectoria de Ruiz Coca no comienza con la creación del *Aula de Música*; que él fuera elegido para dirigir este emblemático espacio cultural en tiempos severos y difíciles es la prueba de que hay una trayectoria anterior que le hace acreedor de una confianza que él sabe aprovechar. Como crítico musical su trayectoria es dilatada y arranca en 1946. He aquí la relación de medios donde colaboró desde sus inicios: entre las revistas especializadas, además de ejercer como asesor musical de la revista *Bellas Artes*, escribió en el semanario *SIGNO*; la *Revue Internationale de Musique* y *La Vie Musicale* (París-Bruselas); *La Actualidad Española*; *Ateneo*; *La Estafeta Literaria*; *Teresa*; *Índice* y otras. En prensa diaria, fue crítico musical desde 1957 de *El Alcázar*, de *Nuevo Diario* desde su fundación, y de *Ya* desde 1975. Así mismo, fue director de la colección Libros de Música de Ediciones Rialp, y de la sección musical de la Enciclopedia Proliber Navarra.

Por otra parte hay que hacer constar su actividad gestora y sus tareas como representante español en diversos foros nacionales e internacionales: cofundador y miembro de las primeras Juntas Directivas de las Juventudes Musicales Españolas;

Fédération Internationale de Jeunesses Musicales, UNESCO; fundador y director del Aula de Música del Ateneo de Madrid; miembro de los comités organizadores de los festivales América-España (Instituto de Cultura Hispánica, Madrid) y Antonio de Cabezón (Festivales de España. Burgos); Secretario General de la Comisaría General de la Música (Dirección General de Bellas Artes, 1969); Secretario Permanente Técnico del Consejo Asesor de la Música de esta misma dirección general (hasta su extinción) y consejero en la comisión especializada de programas musicales de Radio Nacional de España.

Así mismo, las actividades que Ruiz Coca despliega a lo largo de su vida y que podemos seguir a través de estos documentos tienen como principio rector la construcción de una cultura que integra todas las artes, junto a un pensamiento que busca el diálogo, el cultivo de las humanidades en su sentido más elevado y fecundo porque respeta al otro y se hace respetar. En las reflexiones que nos ha dejado sobre la educación musical, la situación de nuestra música y sus intérpretes y creadores, la música es una parte más de la formación y la cultura, y en este sentido su pensamiento se adelanta a su tiempo. Así se pronuncia cuando señala el sentido que quiere dar a las jornadas de trabajo que tienen lugar en el Aula de Música del Ateneo de Madrid que él dirige durante dieciséis años:

Se quieren pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música, tan significativa y fiel a nuestro tiempo, y, quizá, por eso mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la nostalgia, ayudadas eficazmente, en nuestro caso, por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra universidad.⁷

Los tarjetones que han quedado en su archivo personal, anunciando los conciertos y los ciclos de conferencias, debates y coloquios que cada curso tienen lugar en el Aula, son de alguna manera la programación docente que de forma libre y espontánea vienen a llenar un vacío, haciendo posible un estreno, o bien descubriendo el interés de una música cuyo autor resulta totalmente ignorado en España.

6 Ángel Medina: «Ateneos», op. cit., p. 839.

7 Ibid., p. 840

En 1985 se celebraba en Salamanca el Congreso Internacional *España en la Música de Occidente* y en la ponencia de Ángel Medina, titulada «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», se daba buena cuenta del papel jugado por Ruiz Coca en el Aula ateneísta. Hoy resulta emotivo y alentador leer la carta que el propio Ruiz Coca dirigía a Ángel Medina, con fecha 22 de marzo de 1987, agradeciéndole su ponencia en aquel congreso:

Querido amigo: Acabo de recibir las actas del Congreso Internacional de Musicología celebrado a últimos de 1985 en Salamanca, y en ellas encuentro la ponencia, que yo no conocía, presentada por ti con el título de «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», en la que dedicas extensa atención a «mi» Aula de Música del Ateneo.

Quiero agradecerte vivamente este reconocimiento público de aquella labor que, no sin dificultades, cumplió, creo, una tarea útil en sus años, para la historia de nuestra música, con su pretensión de integrarla en la general de la cultura.

Y tanto mayor es mi agradecimiento cuando que este pequeño capítulo de la evolución de la música española parece haber caído en el olvido; sin embargo, sin aquellos azarosos años, no tendría explicación el actual florecimiento de la composición entre nosotros.⁸

Hoy, desde una universidad, podemos rescatar estos empeños para convertirlos en un activo de la memoria y no en un pasivo de la nostalgia: forman parte ya de nuestro patrimonio cultural.

En el año 1991 el Ministerio de Cultura concedía a Fernando Ruiz Coca la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes de Música y Danza. Recuperar ahora este legado, para *pensarlo* y asimilarlo desde nuestro presente, es una eficaz y poderosa arma para enfrentarnos a la deficitaria situación cultural que padecemos, y es sobre todo la mejor respuesta, a la labor de este bienhechor de nues-

tra vida y cultura musical. Conocer —con el rigor documental que nos proporciona este legado— una época que no está tan lejos en el tiempo, es un importante estímulo que puede ayudarnos a entender mejor nuestro presente.

Sirvan ahora como colofón a este ejercicio de memoria sobre Fernando Ruiz Coca las acertadas apreciaciones y reflexiones que uno de los beneficiarios de su labor, el compositor Tomás Marco, hacía en la prensa con motivo del homenaje ya referido, que se le tributó en el año 1976:

La vida musical está muy necesitada de una serie de personas, escasísimas por desgracia, que con verdadero desinterés y afán apoyen durante largos años las iniciativas, ilusiones y realizaciones de creadores e intérpretes. Papel vital que, sin embargo, suele quedar en segundo plano y, por lo menos en España, rara vez obtienen reconocimiento. Dentro del panorama musical madrileño del último cuarto de siglo, pocas labores tan eficaces, calladas y amplias como la de Fernando Ruiz Coca. En los años en que rigió el Aula de Música del Ateneo, supo convertirla en el centro vivo de la música en nuestra capital. Debates, conferencias, coloquios, conciertos y numerosísimos estrenos de autores españoles de todas las generaciones y estéticas tuvieron allí lugar, y la historia reciente de la música española, empezando por el propio *Grupo Nueva Música*, sería muy otra sin el Ateneo, esto es, sin Fernando Ruiz Coca, puesto que desde su marcha del caserón de la calle del Prado, la institución ha dejado de contar para la música viva. Ruiz Coca [...] ha sido un magnífico exegeta de la música de estos años, alentando y orientando, con una modestia ejemplar a pesar de sus méritos.⁹

8 Copia conservada en el archivo personal Fernando Ruiz Coca, CSIPM de la UAM.

9 Tomás Marco: «Concierto homenaje a Fernando Ruiz Coca», *Arriba*, 6-IV-1976.