AÑO 5, Nº 1

ÆDOM

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical

ENERO - JUNIO 1998

ÍNDICE

EL ARTÍCULO DE ÆDOM

- LA MÚSICA COMO BASE ESTRUCTURADORA DE LA OBRA DE JUAN-EDUARDO CIRLOT
  Por Jaime D. Parra 7

- CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO MUSICAL DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
  Por Ainhoa Lucas de la Encina 74

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- LA BIBLIOTECA DEL INSTITUT DE DOCUMENTACIÓ I D'INVESTIGACIÓ MUSICOLOGIQUES "JOSEP RICART I MATAS"
  Por Maria Dolors Millet 83

- CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO
  Por Ana Mª Tenorio Notario 88

- LA FONOTECA DE BALAGUER
  Montserrat Comajuncosas 93

BIBLIOGRAFÍA 109

NOTICIAS 165

EL MERCADILLO DE AEDOM 177

AÑO 5, Nº 1

ÆDOM

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical

ENERO - JUNIO 1998

AEDOM agradece a la Fundación Xavier de Salas el uso
de su sede como domicilio social a efectos legales

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL (AEDOM)
Rama Española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM)

ÆDOM

DOMICILIO SOCIAL: FUNDACIÓN XAVIER DE SALAS
Calle Pedro de Valdivia, 4
28005 Madrid
91 - 561 15 14

SECRETARÍA: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
Calle Torregalindo, 10
28016 Madrid
91 - 350 86 00 ext. 130 y 126. Fax 91 - 359 15 79

Asociación Española de Documentación Musical

Presidente: Enrique Sánchez Marina (Archivo de Música de Asturias)
Vicepresidenta: Joana Crespí (Biblioteca de Catalunya)
Secretario: Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación Musical-INAEM)
Tesorera: Mª Luz González Peña (SGAE)

Boletín de ÆDOM

Coordinador: Miquel Àngel Plaza-Navas (C.S.I.C.)
Agradecemos la colaboración en este número de Koldo Bravo (Conservatorio Superior de Música de San Sebastián), Lali Vilert (Hemeroteca. Biblioteca de Catalunya)

Maquetación: Itziar Olaberria

Con la colaboración del: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Para envío de originales:
Boletín de ÆDOM
Miquel Àngel Plaza-Navas
c/dels Canons, 11
08830 Sant Boi de Llobregat (Barcelona)

© Asociación Española de Documentación Musical
I.S.S.N.: 1134-3117
D.L.: AB-264-1996
Impreso en España

PRESENTACIÓN

Ya tenemos en nuestras manos el volumen 5, número 1 de *"AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical"*. A pesar del retraso con el que se publicó el anterior, es una satisfacción el haber podido cumplir con los plazos previstos en el caso de este nuevo número de la revista. Con él iniciamos la andadura de 1.998, un año que como muy bien todos sabréis está lleno de acontecimientos importantes dentro de la Musicología Española. AEDOM contribuye a ello con la organización del Congreso de IAML en San Sebastián, una tarea ardua y complicada que intentamos realizar con la mayor seriedad posible.

El número que tenéis en vuestras manos es, también, el primero de la nueva etapa que AEDOM inició a finales de 1997 con la elección de una nueva Junta Directiva. A continuación encontraréis unas palabras de presentación del nuevo presidente, Enrique Sánchez Marina, como saludo a este nuevo camino iniciado.

Dentro de la sección "El artículo de AEDOM" seguimos contando con dos colaboraciones. La primera de ellas, una interesante aportación desde el mundo de la simbología musical (poética, literaria... cultural, en definitiva) en el que Jaume D. Parra nos abre las puertas de una de las facetas más defnitorias —y acaso más desconocidas— de Juan Eduardo Cirlot. Un trabajo extenso que merece una lectura detallada y, desde luego, bien meditada y concentrada. Como segundo artículo, encontraréis la aportación de Ainhoa Lucas de la Encina relacionado con la conservación de los documentos en los centros con documentación musical. Centrado en el archivo de la Orquesta Nacional de España sirve perfectamente como defensa de la figura

del conservador (restaurador, si se prefiere) dentro de nuestros centros de trabajo.

En la sección "Bibliotecas y Centros de Documentación Musical" seguimos aportando un material interesante para el conocimiento de nuestros centros de trabajo. Contamos, en esta ocasión, con tres centros de características diferentes: Maria Dolors Millet nos presenta la biblioteca del Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas"; Ana Mª Tenorio Notario hace lo propio con el Centro Andaluz de Flamenco; y, finalmente, Montserrat Comanjuncosas, nos presenta ampliamente un centro encuadrado dentro de las bibliotecas públicas, la Fonoteca de Balaguer.

Contamos, dentro de la sección "Bibliografía", con cerca de una treintena de reseñas bibliográficas entre las que podremos encontrar monografías, separatas, música impresa y números de revistas recientemente aparecidos. Agradecemos sinceramente la colaboración de Gabriel Brncic, Lali Vilert y el C.D.M. y D. del INAEM por las reseñas que nos han hecho llegar a esta coordinación. Las que no cuentan con una autoría especificada son obra de quien firma estas líneas quien, por tanto, es el único responsable de sus contenidos. No quisiera dejar de agradecer a las personas e instituciones que amablemente han enviado sus obras para reseñar; desearía que este camino iniciado pudiera tener una continuidad fluida y amplia. Les animamos a continuar enviando sus nuevas publicaciones. Nos encontramos, de nuevo, con la colaboración de Koldo Bravo y su sección "En Breve". En este número nos ofrece un listado de 35 editoriales de música en general que, sin duda, será de gran utilidad para la mayoría de centros de enseñanza musical de nuestro país.

Y, finalmente, las secciones de "Noticias" y "Mercadillo de AEDOM".

Deseando que este número siga contando con vuestra confianza no me cansaré de repetir que este Boletín está abierto a cualquier colaboración por vuestra parte quienes, en definitiva, son los que deben sentirse interesados por los contenidos de nuestra querida revista.

Miquel Àngel Plaza-Navas

PRESENTACIÓN

Después de cuatro años, la Asociación Española de Documentación Musical, que se estructura en torno a una función diversa como punto de encuentro de todo profesional del mundo de la documentación musical y que como todo gran proyecto, su gestión y establecimiento constituye un proceso dilatado en el tiempo y complejo en su concepción y ejecución, inicia un nuevo período tras el nombramiento de la nueva junta directiva y el hecho de que San Sebastián se haya constituido como sede del 18 Congreso de la IAML.

La evolución de la concepción de documentación, a la par que la propia historia musical, vienen siendo temas comunes de replanteamientos, análisis y propuestas en las que la búsqueda del diálogo investigador-informador son las claves de las teorizaciones de expertos, historiadores y demás protagonistas de la documentación musical. Estas reflexiones, a modo de meros apuntes, ajenos a cualquier triunfalismo, han sido parte de los móviles que subyacen en la comprometida decisión de nuestra asociación de crear y potenciar un trabajo en colectividad, donde todos hemos de dirigir nuestros esfuerzos, retomando palabras de Jon Bagüés "... fortalecer una colaboración entre personas e instituciones...". Un diverso abanico de propuestas integradoras, bien investigadoras o formativas han dado luz a nuestro devenir en estos nuestros primeros cuatro años, y que a pesar de esta corta andadura, ya cuenta con un cierto prestigio más allá de nuestras fronteras.

No quiero dejar pasar esta ocasión sin reseñar que este hecho se produce gracias a un programa de acción con el que la anterior junta directiva ha servido, con toda seriedad y profesionalidad, a sus asociados. Por ello reciban mi felicitación tanto ellos como sus colaboradores, por la dura tarea coordinadora y todas las labores urgentes que han contribuido a producir la situación actual. En este sentido, os quiero brindar en mi presentación este sentido homenaje.

Enrique Sánchez Marina
Presidente de AEDOM

EL ARTÍCULO DE ÆDOM

LA MÚSICA COMO BASE ESTRUCTURADORA DE LA OBRA DE JUAN-EDUARDO CIRLOT

Por Jaime D. Parra

A mi hija Iris

Arístides Quintiliano en su tratado *Sobre la música*, recientemente traducido al castellano[1], define a ésta como el arte estructurador por excelencia. La música, al contrario que otras disciplinas, no sólo sirve para ordenar distintas materias y obras, sino incluso todas las épocas y aún la misma vida entera. Escribe Quintiliano:

"Pero a mí me parece que el bien específico de este arte es principalmente el siguiente: la música, a diferencia de las demás artes, no se considera útil sólo a una materia, dentro de las actividades humanas, o durante un breve intervalo de tiempo, sino que cualquier edad e incluso la vida entera y cualquier acción podrán ser perfectamente ordenadas únicamente con ella"

Y esa es precisamente la orientación tomada por Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973). Músico de formación —fue la única materia sobre la que siguió estudios regulares— se sirvió del arte musical para ordenar las distintas áreas en las que penetró: la crítica de arte, la simbología y la poesía.

Se había formado con el Mtro. Fernando Ardévol, que tenía una academia cerca de la Plaza de Cataluña, de Barcelona. Allí tomó lecciones teóricas y realizó ejercicios de aplicación. Años más tarde Cirlot recorda-

[1] Madrid, Ed. Gredos, 1996. Libro I, p. 35-36.

rá con cariño aquella época de aprendizaje y mencionará siempre a Ardévol en su *currículum* y evocará con frecuencia las lecturas de los libros de Hugo Riemann y Adolfo Salazar, que dejaron gran huella en su memoria. Paralelamente, como complemento de esta formación, Cirlot salía y realizaba visitas a centros donde tenía lugar la audición de piezas musicales y asistía a conciertos donde podía tener contacto más directo con la música en vivo de sus maestros favoritos. Enrique Granell[2] comenta cómo el joven Cirlot fue con sus amigos Yocasta K. Corma y E. Xancó a escuchar a músicos como Anton Webern, que actuó en Barcelona, y cómo seguía por las Ramblas a distancia a los maestros Arnold Schönberg y Pau Casals. Y el propio Cirlot en el prefacio a su libro sobre Igor Strawinsky resalta el impacto que le causó a sus dieciocho años la audición de la música del compositor ruso, cuando por primera vez lo vio actuar en Barcelona: el poder de sus sonidos materiales contrastaba con el ambiente conservador y espiritualista de la época. El autor aliaba sus vivencias de este momento con los conocimientos de otras líneas de la tradición musical moderna, en especial de la germánica, de gran incidencia en Cataluña, como podía ser, por ejemplo, la wagneriana[3]. Y ello sin olvidar tampoco la música más antigua, a la que era aficionado, y sobre la que el P. Higinio Anglés[4] había escrito varios libros. Sería precisamente el P. Anglés quien invitaría a Barcelona al musicólogo alemán Marius Schneider, a la postre una de las figuras que mayor influencia ejerció sobre el pensamiento de Cirlot. Aún así la formación musical de Cirlot quedó truncada a cierta altura, con motivo de la guerra y el Servicio Militar, lamentándolo el autor durante toda su vida. La incidencia de la música sobre su obra fue sin embargo duradera y definitiva, hasta poder decir que fue el arte que mayor peso ejerció sobre él.

Tres fueron los ámbitos en los que el papel de la música resultó más decisivo para él: el de la composición, el de la crítica y el del traslado de técnicas y procedimientos musicales a la escritura. El primero afecta sobre todo a la primera época del autor: 1943-1953. El segundo a la primera y última: 1946-1949 y 1966-72, sobre todo. Y el tercero a las tres: 1943-1973.

---

[2] *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM / Generalitat Valenciana, 1996.

[3] Ver VV.AA: *Wagner i Catalunya*, Barcelona, Ed. del Cotal, 1983.

[4] Ver a modo de síntesis, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona / Biblioteca Central, 1941.

El Cirlot compositor es sin duda el menos conocido, dada la desaparición de casi la totalidad de sus obras. Pero en su momento tuvo una importancia, podríamos decir, "histórica". Críticos e historiadores musicales como Manuel Valls y Tomás Marco le dan un papel de cierto relieve dentro de la *Historia de la música catalana*[5] y de la *Música española de vanguardia*[6]. El primero[7] lo considera uno de los músicos más inspirados del Círculo Manuel de Falla de Barcelona y el segundo lamenta la falta de reposición de sus obras, piezas que considera, sin duda, de un valor indudable[8]. A estos puntos de vista se añaden los de distintos observadores como los de sus compañeros de Dau al Set y otros.

De hecho, Cirlot, dedicó a la composición musical sólo su primera época[9], en que mantuvo la lucha entre música y surrealismo. Y aún en esta distinguimos dos momentos: uno en torno a 1943, en que se mantiene cercano a las teorías de Igor Strawinsky y Alexandre Scriabin y otro en torno a 1948 en que se siente ya más cerca de los modelos germánicos de Arnold Schönberg y su escuela. En el primer momento compuso obras como *Himno para piano* (1943) o *Preludio para cinco instrumentos de cuerda* (1943), todas desaparecidas, aunque se da cuenta de ellas en los libros. Es también de este momento la ejecución pública de un *Vals* suyo en el Paseo de la Independencia de Zaragoza, como recuerda A.F. Molina[10], ciudad en donde conoció entre otros a la pianista P. Bayona. Por entonces Cirlot escribe también un texto para ballet, con el que da comienzo a su escritura poética, *La muerte de Gerión*, al que curiosamente concede sólo el valor de "guión". El músico estaba convencido de su arte. Pero la firmeza duró poco, porque ya entonces mismo comienza su "lucha contra la música", que es como Cirlot llama al período 1943-1947, en el que lo que compone son poemas, no partituras. Poemas embebidos de espíritu musical, eso sí, pero no partituras musicales.

---

[5] Barcelona, Ed. Taber, 1969. Ver también su *Música catalana contemporánea*, Barcelona, Ed. Selecta, 1962, p. 197-205.

[6] Madrid, Ed. Guadarrama, 1970. Consúltese también su *Historia de la música española: El siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 2ª ed.

[7] Ver también su *Diccionario de la música* (Madrid, Alianza Editorial, 1989).

[8] "De entre los autores del círculo fue el más avanzado", escribe en *Música española de vanguardia*, p. 34, y vuelve a decir lo mismo en *Historia de la música catalana*, p. 208.

[9] Ver la lista de sus obras musicales al final de una de sus *plaquettes* de *Lilith* (Barcelona, 1949).

[10] A.F. Molina: "J.E.Cirlot y Zaragoza", en *El Bosque* núm. 1, Zaragoza, 1992.

La recuperación del músico viene a partir de 1947, época en que curiosamente la crisis tocó a la poesía (casi no publica versos entre 1947 y 1949). Por entonces entra en el Círculo Musical Manuel de Falla de Barcelona, adscrito al Instituto Francés, al que también pertenecían Manuel Valls, Albert Blancaflort, Joan Comellas y Angel Cerdà, entre otros. Con ellos presenta una de sus obras en el Ateneo de Barcelona el día 21 de octubre de 1948, quedando como constancia de ello una foto del grupo y el comentario en la prensa local del momento. La pieza del Cirlot se llamaba *Preludio para quinteto con doble violoncelo* y fue recibida como una obra de espíritu raro, cercana al atonalismo.[11] Si era o no atonal, no lo sabremos, aunque Cirlot entonces estaba entusiasmado con tal tendencia expresionista, por su "vocación abisal". Lo que no resulta extraño, pues por entonces compuso las piezas *Suite atonal* (1948) y *Un poema de Rilke* (1948). Otra de sus piezas, *Concertino*, fue ejecutada el 24 de mayo de 1950 en la Sala de Audiciones del Instituto Francés de Barcelona, que debió ser la que escucharon Tapies y Brossa. El primero recuerda cómo Cirlot lo arrastraba a la audición de sus piezas, aludiendo a que sólo las tocarían una sola vez y el segundo incluso nos ofrece un comentario del momento: "Al acabar la audición, la gente aplaudía. Y él se levantó y saludaba con gesto mayestático". Pero estas fueron casi las únicas ejecuciones públicas de sus piezas y a partir de 1950 la cosa ya no funcionó y abandonó la composición indicando que todo aquello no eran sino imitaciones de Schönberg. Esto lo recuerda bien Modest Cuixart que presenció cómo rompía unas partituras. Cirlot no sólo rompió aquellas sino también las otras. Su nombre quedó entonces en los libros como un recuerdo y su obra desapareció por completo.

El panorama cambió en julio de 1995, cuando Francisco Ruiz y yo hicimos un viaje a Amiens y visitamos al escritor Carlos Edmundo de Ory, quien nos mostró los originales de una partitura conservada de Juan-Eduardo Cirlot: *Suite atonal* (1947), de cuya existencia nadie tenía conocimiento. Desde entonces hice lo imposible por recuperarla y en febrero de 1996 recibí una copia, que a mi vez pasé al profesor Carles Guinovart, del Conservatorio de Música de Barcelona, y a las hijas de Cirlot. La pieza, recogida por Enrique Granell, fue grabada ese mismo año por

[11] El diario al día siguiente hacía este comentario: "Juan-Eduardo Cirlot está más allá, o más acá, de la clásica función tonal, de manera que su sistema armónico se cifra en una especie de anarquismo tonal que llamaremos *atonalidad*" (Cfr: *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*).

RNE y editada por el IVAM y la Generalitat Valenciana y puesta a la venta junto con el Catálogo homenaje que se le dedicó[12]. Es el único resto testimonial conservado —mientras no aparezca otro caso— de la labor del Cirlot compositor. La fortuna quiso que Cirlot enviara ese original al poeta Ory, que había definido precisamente su Postismo, movimiento de vanguardia de los años cuarenta madrileños, como *euritmia*, término musical que quiere decir armonía. Y Ory sólo tuvo que guardarla con celo.[13]

La *Suite atonal* de 1947 es una pieza breve para piano, cuyas partituras ocupan un total de doce páginas y se dividen en cinco partes: Preludio, Himno, Interludio, Coral y Fuga. Y al contrario de lo que su nombre sugiere no es atonal, sino pre-atonal. No percibimos en ella los movimientos abisales que Cirlot percibía en el atonalismo —el arte arrodillado ante la noche— sino una serie de compases que cuadran bien a la intención y fin perseguidos por Cirlot de crear "monotonía"[14]. La pieza tiene incluso algún momento de rudeza —lo que se puede explicar por ser la versión primitiva de otra más avanzada, La *Suite atonal* de 1948, hoy perdida. La recuperación, sin embargo, no puede menospreciarse y puede llevarnos a una reflexión: lo interesante que hubiera resultado hoy día una reedición de las piezas musicales de Cirlot, ahora que su obra toda se está revalorando.

Cabría preguntarse: ¿por qué rompió realmente Cirlot sus partituras? ¿Eran muchas de ellas, como sugirió a Cuixart, imitaciones de Schönberg? ¿No son incluso las imitaciones a veces obras muy meritorias? ¿Le faltó formación, como ha sugerido alguien? ¿Le falló la inspiración? ¿Falta de confianza, quizás? ¿O se trataba tal vez de la derrota de su música ante el surrealismo?. En cualquier caso el mismo autor dio respuestas diversas al asunto: unas en escritos varios y otras por carta a amigos y conocidos suyos. Así, por ejemplo, a Fernando Millán[15] le co-

[12] *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, op. cit.

[13] Este viaje a Amiens no pudo resultar más productivo, pues entonces descubrimos también "otro" ejemplar de *El Libro de Cartago* (1946), igualmente inédito, que recomendamos a Ediciones Igitur, y aparece ahora (en su doble versión) con prólogo del mismo Carlos Edmundo de Ory, en pulcra edición preparada por V. Cirlot. Y hay más: también conserva Ory un autógrafo del *Diariamente* de Cirlot, que no se ha editado desde 1949, y que algún día publicarán los depositarios de los derechos de autor de su obra literaria.

[14] Una monotonía que se relaciona con lo "extático".

[15] En una carta citada por el mismo en *Artesa*, núm. 20, Burgos, noviembre 1973. P. 80.

mentó que en el ambiente de los años cuarenta la música dodecafónica que él hacía no tenía público apenas, o sólo un público muy minoritario:

"La música —decía— necesita del público, no existe sin su ejecución. Y en la España de los años cuarenta, la música dodecafónica que yo hacía, tenía muy escasas posibilidades, por no decir nulas, de llegar a un público interesado, en el caso hipotético de que ese público existiera"

Otro fue el comentario que le realizó a Luis de Pablo, por carta también[16], en donde declara la orientación que le habría dado a su arte musical de haberlo continuado, el principio de monotonía ante todo:

"Me gusta profundamente tu música. La siento. Y eso que no es la música que yo (de haber sido compositor) habría escrito. Yo hubiera sido espantosamente fiel al principio de similitud. Hallado el tema, un acorde, una sonoridad, los habría hecho durar 3 horas sin apenas cambios perceptibles. Algo así como lo que sucede en una de las 5 piezas para orquesta de Schönberg, pero muchísimo más largo. En conjunto, si hubiera de juzgar toda la música occidental desde el Renacimiento, diría que los músicos tienen miedo a aburrir, o que no encuentran el "mundo" en que permanecen absortos y extáticos [17](...) se acerca a mi ideal de sublime monotonía, no por durar, sino por dar la sensación de duración intemporal (¿espejismos arabizantes?)"

En cuanto a la lucha entre música y surrealismo, tan presente en esta primera época, ¿qué pensar? ¿ganó realmente el surrealismo en esta batalla? Cirlot era poeta surrealista y en 1949 se entregó absolutamente al movimiento francés, haciendo amistad incluso con Bretón. Aunque Cirlot en *Introducción al surrealismo* (1953) se queja del poco aprecio que el movimiento francés tuvo por el arte del oído. Los surrealistas estaban muy atentos al arte del ojo —pintura—, decía Cirlot, pero renegaban de la música. Sin embargo, pensamos que la visión del Cirlot no se debilitó por el encuentro con el surrealismo. Es más: el autor barcelonés incluso se reafirmó y en sus mismos escritos publicados por el grupo francés aprovechó para reafirmar su condición de músico y los valores de la música.

Si Cirlot dejó de componer fue sencillamente porque falló el compositor.

---

[16] Esta, citada en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, op. cit., lleva la fecha del 29-IV-1971.

[17] El subrayado es nuestro.

Pensamos que tal vez el verdadero problema del Cirlot compositor estaba en ahí. Ser o no ser. Pues otros músicos *permanecieron* y *fueron*. De cualquier forma, él no renunció nunca a la música, sino sólo a la composición. Hay una pregunta que queda en el aire: ¿tenía Cirlot formación musical suficiente para enfrentarse a la ambiciosa exigencia que él mismo colocó delante de sí?[18] Tapies señaló siempre que tenía profundos conocimientos musicales y teóricos[19]. Juan-Ramón Masoliver sostenía que Juan-Eduardo Cirlot y Manuel Valls eran de los pocos componentes del Círculo Manuel de Falla con verdaderos conocimientos musicales. El propio Cirlot declaró a Antonio L. Bouza[20] que poseía base musical realmente profunda. Sea cual fuera la respuesta, Cirlot dejó de componer, rompió sus partituras y consideró en adelante a la música su "más traicionada vocación" y a sí mismo "un músico extraviado". Así lo vemos, por ejemplo, en sus poemas de la "época de Lilith"[21], en uno dedicado al "jazz", sin ir más lejos, y en un fragmento en prosa de su *Lilith*, donde escribe:

JAZZ LILITH:

(....)
Los acordes se rompen en el canto,
Los acordes se quiebran en los árboles (...)
Con mis ojos escucho los dos muslos,
Con mis ojos de menta y asesino,
Con mis ojos de <u>músico extraviado.</u>

LILITH:

"....Vengo del fondo de tu madre, del fondo de tu <u>música exterminada</u>, del fondo de tu sagrada boca extinta, donde la ceniza late como un niño o como un pájaro"

[18] Cirlot exigía a un artista, fuera cual fuera, una triple preparación: dominio de las matemáticas superiores, conocimiento de la lengua al nivel de las grandes escuelas lingüísticas y conocimientos musicales al nivel de un director de orquesta.

[19] Véanse, por ejemplo, sus declaraciones a Imma Julian en *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad* (Barcelona, Ed. Icaria, 1977)

[20] En una carta en parte inédita de su época final, del 18-VI-1971.

[21] Entre 1949 y 1953, fundamentalmente, ver, por ejemplo algunos fragmentos del *Segundo Canto de la vida muerta* (1953), o de *Lilith* (1949) mismo. Los fragmentos que citamos están tomados del Catálogo III Salón de Jazz (Galerías Layetanas, Barcelona, 1953) y de *Lilith* (1949)

Distinto fue el caso de Cirlot como crítico musical. De hecho éste no aparece sino en el período de su lucha contra la música y no precisamente de una manera tímida. Surgió en los años 1944 -1946 desde las páginas de las publicaciones *La Prensa, Estilo, Crítica, Solidaridad Nacional* y *Maricel*. Eran unos artículos en donde unas veces reseñaba el arte de sus contemporáneos de la escuela española —Mtros. Rodrigo, Xancó, Mompou — y otras aprovechaba para informar de las nuevas tendencias universales que más le preocupaban, como el arte de Strawinsky o el atonalismo. No fue sin embargo aquí donde dejó su mejor impronta como articulista musical, sino en las entradas de su *Diccionario de los Ismos* (1949). En esta obra, monumental para la época, aunque hoy ya necesitaría una honda revisión, Cirlot daba entrada a cuatro tipos de materias: literatura, pintura, pensamiento y música, siendo ésta última la que recibió un tratamiento más original. El autor retomaba aspectos ya tratados, los corregía y aumentaba y añadía otros. Es importante la visión sostenida en lo que se refiere a la poética de Scriabin, cuya obra *Prometheus* es señalada en varios artículos como una de las claves de la música moderna; y también las novedades sobre las escuelas germánicas, en especial la dodecafónica de Viena, cuyos autores y sistema desentrañó aquí como tal vez no lo hiciera en otra parte. A este respecto resulta revelador la voz "Dodecafonismo", que hoy resulta imprescindible para comprender las obras poéticas de Cirlot situadas bajo esta técnica. O la voz "Musicalismo mágico" que recoge la definición de la etno-musicología de Schneider, tan necesaria para la comprensión del futuro pensamiento de Cirlot. En la segunda edición, de 1956, Cirlot introducirá nuevas voces o artículos,como "Disonantismo", que explica también ciertos aspectos de su obra.

También de 1949 es el libro sobre Igor Strawinsky, que Cirlot escribió por encargo para la Editorial Gustavo Gili y que le abrió las puertas como crítico y ensayista, profesión de la que en parte viviría. Esta es una obra, como nos comunicó Carles Guinovart[22], valiosa, que todavía se puede leer con placer. Sin embargo el *Igor Strawinsky, su tiempo, su significación, su obra*, que así se llama el estudio, que se continúa reeditando, es un tratado equívoco, como hicimos notar otras veces: no se trata tanto de un estudio sobre el autor de *Pulcinella* como un homenaje encubierto a Alexandre Scriabin, como resulta fácil de entrever. Para empezar Cirlot dedica su mo-

[22] En una entrevista en su despacho del Conservatorio barcelonés habida en la primavera de 1996 en la que le confiamos una copia de *Suite atonal*.

nografía "a la memoria de Alexander Nicolaevich Scriabin". Y más tarde a medida que va avanzando la lectura va resaltando astutamente su arte refinado, frente al de Strawinsky, que una y otra vez pierde en la comparación. En su trabajo sobre Strawinsky Cirlot encuentra que Scriabin es el refinado, de élite, lejos de las perogrulladas del vulgo, el místico, el selecto, el bueno, mientras que Strawinsky es un autor de éxito, metalizado y materialista, que considera de menor relieve. Ahora bien Cirlot es tan hábil en el tejido de esta teoría, que sólo se puede reconstruir la totalidad de la misma si se extraen las menciones a Scriabin repartidas por el texto y se comparan con Strawinsky. Resulta evidente así que Cirlot se identifica más con el autor del *Mysterium*. Muchos años más tarde Cirlot llegará a decir incluso que "la pantalla Strawinsky" arrojó sombra contra los genios de Schönberg y Scriabin, más meritorios[23]. Pero de momento su trabajo queda ahí —portada de Picasso incluida— como un clásico[24].

En 1949 mismo inicia Cirlot su crítica sobre arte y un libro sobre Juan Miró le pone en contacto directo con André Breton, si es que no lo trató antes, como dice Victoria Cirlot. Su crítica musical cede entonces frente a la crítica sobre pintura y el autor dedicará varios libros al surrealismo. La crítica musical, hasta entonces importante, pierde terreno en favor de la pictórica, más urgente, que le ocupará sus horas. Aún así, en sus prosas sobre surrealismo la música asoma, como un iceberg, y Cirlot señala su importancia y necesidad en escritos como la *Introducción al surrealismo* (1953)[25] y en la encuesta que le hizo André Breton para *L'Art Magic* (1957)[26]. En el primero, una de las mayores monografías sobre el movimiento francés escritas en castellano, dedica un espacio a la música[27], y señala en alguna de sus páginas los paralelismos entre

---

[23] Ver sus artículos "Un pintor olvidado: Dante Gabriel Rosetti" y "Músicos del siglo XX. Las épocas de Schoenberg", en *La Vanguardia Española*, 29-IX- 1971 y 11-XII-1970.

[24] Por lo que a nosotros respecta, no dudamos en afirmar que Cirlot, aunque admiraba varios valores y circunstancias de Strawinsky, como su judaísmo imbuido de salmos, sus variaciones y su virtuosismo, él hubiera preferido que el encargo hubiera sido sobre Scriabin o Schönberg, como sugiere en alguna parte.

[25] Recordemos, como ya dijera Anna Balakian en *El movimiento simbolista* (Madrid, Ed. Guadarrama, 1969), que el surrealismo no mostró ningún interés por la música: "El surrealismo, por definición, no tiene orejas", había dicho Breton en uno de sus *Manifiestos*.

[26] Ver su traducción en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, op. cit.,p. 99-102.

[27] Por ejemplo, "La renuncia a la música", donde dice que la negativa de los surrealistas a aceptar el arte musical se justifica por hallarse más acá (matemática y estructura) y más allá (alma inmortal) de lo que les interesa.

Schönberg y Reverdy que, según él, pasaron desapercibidos a los miembros del grupo francés, siendo tan evidentes. Mientras que en el segundo lleva a cabo una defensa apasionada de dos elementos con los que el surrealismo más ortodoxo habría discrepado, sin duda, de haber sido otro el autor: la música (Schönberg[28]) y los símbolos "tradicionales". Sin embargo, ni Breton ni sus amigos, como Peret, que incluso comentó sus libros en *Brelan de l'as*[29], replicaron nada al respecto.

La crítica musical de Cirlot en su segunda época —década 1953-1963— a pesar de su mayor atención a las artes plásticas, no desapareció del todo, sin embargo. El autor se desmarcó nuevamente en artículos defendiendo el arte de un músico que para él sería el más importante del siglo XX: Arnold Schönberg. La reciente muerte de éste en los Estados Unidos, unido al hecho sentimental de que el músico hubiera vivido en Barcelona entre 1931 y 1932, dejando tras sí una de las principales escuelas del dodecafonismo —al que se había adherido el mismo Cirlot— y el hecho de que le fuera dedicada una placa de homenaje en la Bajada del Britz del barrio de Vallcarca, donde vivió, motivaron en Cirlot una serie de escritos que afectaron profundamente a su arte: poemas, adaptaciones, artículos, homenajes, etc. Desde el punto de vista de la crítica musical lo más importante fueron sus adiciones al *Diccionario de los Ismos* (ed. 1956) y sus artículos en las revistas *Correo Literario* ("En torno a Arnold Schönberg" [30]) y *Revista del Espectáculo* ("Schönberg en Barcelona"[31]), en donde defendió la originalidad del músico —y su soledad— relacionando por primera vez su sistema con el de Abulafia y lamentando la actitud de aquellos que con frecuencia labran la incomprensión sobre el genio. Los artículos sirven para ver la postura de Cirlot respecto al arte: su defensa de un arte minoritario y selecto[32].

---

[28] "Una de mis veneraciones es Arnold Schonberg. Cuando me enteré que había vivido casi un año en Barcelona en el número 13 de la Bajada de Britz, cerca del barrio sublime de Vallcarca (...), me lancé inmediatamente a descubrir los lugares santificados por el sacerdote de los Doce Tonos" -dice en su respuesta V.

[29] *Cfr: Mundo de Juan-Eduardo Cirlot, p. 114-115.*.

[30] Publicado el 1-IX-1954.

[31] Aparecido el 2-II-1956.

[32] Consular también el artículo de Victoria Cirlot "Arnold Schönberg i Juan Eduardo Cirlot" (*L'Avenç*, núm. 119, octubre de 1988) en donde se dice: "La música de Schönberg fue sustancia que alimentó su universo imaginario, como las espadas góticas, los dorados de Rosetti o el rostro de Rosemary Forsyth en la pantalla cinematográfica".

Mayor fue —en calidad, si no en volumen— la crítica musical de Cirlot en su tercera época, la final, tocando a los años setenta, coincidiendo con su inicio como colaborador en el diario *La Vanguardia Española* con artículos sobre diversos temas —arte, literatura, sociedad, simbología, etc., unos ciento veinte en total. Cirlot abrió también una sección o espacio para la música, que denominó en términos generales "Grandes músicos del siglo veinte". Allí tuvieron su lugar Wagner, Mahler, Scriabin, Strauss, Penderecky y sobre todo la escuela de Viena[33]: Schönberg, Berg, Webern, a lo que hay que añadir, sin la menor duda, los dedicados a la etnología musical de Schneider. La experiencia de Cirlot como ensayista y articulista por este tiempo con miles de publicaciones tras sí, y su portentosa documentación y exquisito gusto, dan a estas obras ya un trazo más maduro y personal. Aparte de su notoria germanización (Strawinsky ya le queda lejano), la tendencia general de los artículos lleva a la valoración de dos aspectos que para Cirlot acabaron siendo fundamentales: la estructura y el simbolismo. La preocupación por la música como arte estructurador queda patente en los trabajos sobre el círculo de Viena, en donde destaca formas que él mismo aplicó a su poética, como el dodecafonismo de Schönberg, el fragmentarismo de Webern y los motivos de Berg. Paralelamente en otros artículos sobre poética y lingüística Cirlot incidirá en la importancia de distintos procedimientos usados por estos autores: serialismo, permutaciones, etc. Y al mismo tiempo desdeña al surrealismo por su falta de "composición". El otro aspecto, el del simbolismo, queda más patente en sus artículos sobre los sistemas de Scriabin y Schneider (singularmente el "simbolismo musical y fonético"). De gran importancia y relieve nos parecen a este respecto los artículos de las correspondencias entre música y pintura (en torno a Scriabin y Rothko) y las correspondencias entre notas musicales y las letras (referente a Schneider). Cirlot llega a crear en este último ámbito un sistema de correspondencias místicas, que no pueden pasarse por alto al estudiar su sistema músico-simbólico. Partiendo de una gran tradición —los pitagóricos, Platón, la kábala, el sufismo, los simbolistas, Scriabin— que somete a revisión, opta por las correspondencias de Schneider en cuyo simbolismo musical asentó sus bases. La escala musical de Schneider[34] le

[33] Sobre el ambiente cultural de la época en esta ciudad ver *La Viena de Wittgenstein*, de A. Janik y S. Toulmin (Madrid, Taurus, 1974) Trad. Ignacio Gómez de Liaño.

[34] Ver su artículo sobre "Simbolismo fonético (y 2)", publicado en *La Vanguardia Española* el 17-II-1970 y ahora recogido en la última edición de su *Diccionario de símbolos* (voz : "Simbolismo fonético").

permitía equiparar notas musicales, colores y letras, entre otros órdenes de la realidad. Así, por ejemplo, el sistema vocálico podía quedar definido así:

Vocales afirmativas		Intermedia		Vocales negativas, disolutivas		
A	O	OE	E	I	U	U
rojo	naranja	amarillo	verde	azul	añil	violeta
do	re	mi bemol	fa	sol	la bemol	si
Colores cálidos				Colores fríos		

El esquema es fundamental para entender su poesía fonética. Y luego, haciendo algo parecido con las consonantes, llega a elaborar un sistema consonántico, también lleno de complejidad, donde define por oposición, como en las escuelas lingüísticas. Así, por ejemplo, podríamos obtener la columna, que sigue:

B = casa o cuerpo
Z = rayo

F = afirmación
T = sacrificio

M = aguas fecundantes, maternas
N = aguas disolventes de la nada

Mientras, la letra muda, la hache, reflejando otro orden de la realidad, quedaría así:

H = poder oculto

La explicación detallada de todos estos simbolismos los resuelve en distintos artículos prólogos y notas a sus versos y en diversas entradas de su *Diccionario de símbolos*.

No menos importante nos parece la adopción de las teorías musicales de Schneider sobre el mito místico del Géminis, que llena de observaciones su obra literaria, como veremos más adelante.

Pero Cirlot no se detuvo ahí y aplicó sus conocimientos musicales también a la crítica de arte y así la obra de Tapies[35] pudo ser interpretada en claves musicales. Ante ella escribía Cirlot:

[35] Cfr: *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, p. 252.

"El primer tiempo puede ser análogo a la duración (extensión) de un compás de 4 X 4, de 3 ó 4 segundos. La altura del cuadro puede ser asimilada al ámbito sonoro, con zona aguda media y grave. Los gestos continuos horizontales son pedales. Los discontinuos a modo de stacattos. Pero la violencia y el interés de cada elemento nos recuerdan las estructuras tímbricas de Webern y sus seguidores. La intensidad de cada huella muestra la hondura "del sonido (...) Con frecuencia, como en Alban Berg, hay movimientos (melodías, gestos lineales) de ámbito muy extenso . *Su multiplicidad evoca la polifonía"*

Esta interpretación no era casual, pues como hemos visto, los mismos cuadros de Rothko habían sido interpretados en claves de analogía musical. De este modo extendía sus conocimientos musicales a la revelación de las estructuras secretas de la pintura misma.

Con todo, el aspecto más definitivo y definitorio de su obra en relación a la música fue el de la adaptación de técnicas y procedimientos musicales a sus obras poéticas. El poeta confiesa abiertamente:

"Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas —dirá a José Cruset[36]—*: sobre todo Schönberg, Alban Berg, el Debussy de "Pelleas" y el Wagner de "Tristán" y "Parsifal". Sin olvidar al prodigioso y desconocido Alexander Scriabin. Y, en menor medida, Strawinsky e Illindemith".*

Cirlot fue aquí fecundísimo. Y al contrario que en los otros casos, no se limitó a una o dos épocas, sino que se extendió a toda su vida como si la lección de Arístides tuviera que ver especialmente con él. El gran "buscador" —*quêteur*— que siempre fue Cirlot, encontró aquí, de este modo, el terreno abonado. Su obsesión por la música, y quizás la imposibilidad de expresar musicalmente aquello que más le concernía, le llevaron a repetir el intento en obras poéticas, donde era realmente novedoso. Por otro lado, aunque espíritu sensible y cultivado, y especialmente dotado para el arte musical, Cirlot fue, ante todo y por encima de todo, poeta. De ahí que hallara con más facilidad la vía de su expresión musical a través del verso que de cualquier otro arte (y estuvo muy implicado con todas). Por ello también la frecuencia con que se refería a la música y a los músicos en la poesía, primero con homenajes y elegías y luego

[36] José Cruset: Juan-Eduardo Cirlot: La poesía como sustitución de lo que el mundo no es", en *La Vanguardia Española*, 30-III- 1967.

con la adaptación de sistemas y mecanismos generativos, que para él significaban también la búsqueda de un centro. Cirlot prácticamente lo intentó todo y adaptó todos los sistemas de los músicos que más le importaban, y no en una sola obra o manera, sino en varias. Su andadura, a lo largo de treinta años, es, por ello, rica y sorprendente, y más o menos siguiendo un cierto orden la siguiente: Scriabin y el arte sintético, Strawinsky y la poética de las variaciones, Schönberg y la composición con doce sonidos, Schneider y la analogía mística, Wagner y las polifonías de sonidos, el atonalismo y la abisalidad —*sacrum tremendum*—. A todos estos aspectos, caso insólito en las relaciones entre música literatura de nuestro tiempo, son a los que nos vamos a referir, por el mismo orden, en las páginas que nos quedan.

La pasión de Cirlot por Scriabin generó la primera de sus poéticas musicales. Fue la primera estructuración de su sistema poético y a la vez su primera inmersión en un misticismo esotérico cargado de simbolismo. Pero Cirlot no cayó en el teosofismo practicado por Scriabin que seguía de cerca las teorías de Mdme. Blawatsky, antes bien, supo recoger del músico ruso lo que necesitaba, sin perder su independencia. Y lo que perseguía sobre todo era una poética de la unidad, que tuviera como referente el centro. En el proceso entraron en juego distintos *opus* del músico ruso, por este orden: *Poema de éxtasis* (*Opus 54*) *Misterium* (*Op.* final, inacabada), *Prometeo* o el *Poema del fuego* (*Opus 60*) y *Hacia la llama* (*Opus 72*). Cirlot surgía como poeta, precisamente bajo la atmósfera de Scriabin. Ahora bien, se pregunta la crítica, ¿cómo pudo ser eso, si Scriabin entonces resultaba poco conocido? Las respuestas que se han dado han sido varias, dependiendo tanto del caso de Scriabin, como del talante del observador o del crítico o del estudioso.

Según Lourdes y Victoria Cirlot[37], el conocimiento de Scriabin le llegó a través de una tía paterna que era muy virtuosa al teclado, y a la que sólo un impresionante miedo escénico tuvo apartada de actuaciones públicas. Otro punto de vista es el de González de la Rubia, que en un artículo que permanece inédito[38], "Cirlot y Scriabin", consideraba el hecho poco menos que extraordinario e inexplicable dado que Scriabin, como sugería el propio Cirlot resultaba un desconocido. Pero este argu-

[37] Ver el especial de la revista *Barcarola*, num. 53, coordinado por Antonio Beneyto y por mi, sobre "Cirlot y el No-dónde"(Albacete, Diputación de Albacete, junio 1997).

[38] Fue recogido para un homenaje de la revista *Anthropos* a Cirlot, que luego no se llevó a cabo.

mento tampoco es decisivo, pues como señala Macedonio Fernández en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*[39], parece que hubo incluso una moda Scriabin en la misma crítica extranjera. Más fundamentada nos parece la opinión de Enrique Granell[40], que compartimos, según la cual Cirlot conoció el arte de Scriabin a través de los escritos de Wassily Kandinsky. Efectivamente Kandinsky no solamente recogió el nombre de Scriabin (así como el de Schönberg) en su célebre *Jinete Azul* (1912), la revista del expresionismo alemán, sino que volvió a recogerlo como modélico del arte sintético que él proclamaba en su *De lo espiritual en el arte*. Así es que esta fue la vía más probable de acceso, sin olvidar otras, como la de Pau Casals, maestro de su amigo E. Xancó, que lo había tratado personalmente.

La incidencia de Scriabin sobre Cirlot, muy temprana, surge ya en un poema escrito por éste en Zaragoza en 1941, dos años antes de empezar a publicar: el "Poema de éxtasis"[41] (título scriabiniano). Cirlot, aunque con un estilo poético aún incipiente, ya recoge algunas de las claves del músico ruso, en especial la de la unidad:

POEMA DE ÉXTASIS

Scriabine, desnuda
la lira y el alma, canta
su canto llanto entre las
flores
—blanco nocturno de almendros—

Llora,
su canto llanto
ante las estrellas polifónicas
ebrias de fuego cromático
y rompe la cascada de cristal

[39] Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1990, p. 250.

[40] Cfr: *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*.

[41] Este poema, que recogemos íntegro en nuestra Tesis Doctoral, se encuentra en un cuadernillo del verano de 1941, escrito en Zaragoza, llamado "Primeras poesías", que forma un conjunto de diez composiciones entre becquerianas, lorquianas y juanrramonianas.

de su tristeza)
alegre de amor, de flautas y de
besos)
perfumada de azul, de jazmines
de trompetas)
hacia la frente de dios.

La noción "scriabiniana" de éxtasis, apuntaba efectivamente a la unidad, como recuerda Manfred Kelkel en su estudio sobre el músico ruso, *Alexandre Scriabine, l'esoterisme et le langage musical dans son oeuvre*[42]. Según éste, la palabra "éxtasis" quiere decir "síntesis":

"Es esta concepción del éxtasis en tanto que "síntesis absoluta" la que ha servido de base a su Poema del éxtasis (...) No citamos más que algunos versos a título de ejemplo:

Después de haberte creado como pluralidad (...)
Yo te he creado (en tanto que)
Unidad múltiple"

En ese sentido es también recordado por Ananda K. Coomaraswamy, que en su libro sobre *La danza de Siva*[43], recoge el poema de Scriabin y resalta "su manera extraordinaria" de "reflejar con exactitud" la forma de "mantener la vida del cosmos" y "dar liberación a quienes la buscan". Este libro conoció un éxito sin precedentes en Europa y no es nada extraño que Cirlot, amante también de la obra del simbólogo hindú, lo conociera. En cualquier caso, uno de los aspectos que más llama la atención del poema de Cirlot es el de la imagen o alusión a las flores, pues la flor es, según Marina Scriabin, hija del músico ruso, el mejor símbolo de la poética de la síntesis perseguida por su padre, ya que tiene vida, color, perfume, danza, y mantiene en sí misma una forma circular, con sus pétalos en torno a un centro. Este aspecto, que no escapó a Cirlot, entonces, será resaltado más tarde, cuando en los años setenta recupere a Scriabin y le vuelva a dedicar un poema, un soneto[44], que contenía estos versos, en los que no podía faltar el símbolo de la rosa:

---

[42] Ver su edición por la Librairie Champion, Editeur, París, 1984, Cap. V, p. 41.

[43] Ver su edición actual por la Ed. Siruela (Madrid, 1996).

[44] Publicado dentro de "Ocho Homenajes", *Poesía Española*, octubre, 1972.

ALEXANDRE SCRIABIN:

(...)
El éxtasis de luz de tus anhelos
convierte en firmamento los gemidos
y todos tus instantes o latidos
resuenan de los fuegos a los hielos

Y reúnen la tierra en una rosa,
tu música-color se transfigura
y convierte la rosa en oro ardiente.
(...)

El siguiente acercamiento poético de Cirlot a la obra de Scriabin fue *La muerte de Gerión*[45], un texto para ballet, según dice, con el que comienza precisamente su obra como autor, en 1943. *La muerte de Gerión* sigue más de cerca el *Misterium* de Scriabin que otras obras. Y como ha dicho González de la Rubia[46] la referencia a esta obra por parte de Cirlot era "*para avisar a los "iniciados" al arte del compositor ruso de las verdaderas intenciones que le impulsaron a escribir el ballet*". Cirlot consideró el texto, no obstante, como mero útil al servicio de la música (y no entraremos ahora, como dice Enrique Granell, en, si era músico, ¿cómo es que hizo un poema y no una partitura?). En cualquier caso lo scriabiniano está más que en el texto mismo, de corte neoclásico, en las notas del final, en donde evoca las doctrinas de Scriabin: "*Las ideas de Scriabine eran fundamentalmente acertadas al querer crear su órgano de luces*". Y en otro lado, "*en el Ballet debe cumplirse de un modo perfecto el ideal sinestésico. El TEMA ha de ser expresado y representado simultánea y acordalmente por: danza, música, color, luz y letra (en el coral)*". Cirlot estaba sobre todo impresionado por esa noción de totalidad, que el músico ruso había intentado en su obra final inacabada. El *Misterium* de Scriabin, como se sabe, había resultado todo un reto para su arte, yendo más allá de Wagner, y Cirlot perseguía esta síntesis de las artes, o mejor, un "arte total", como diría Marina Scriabin.

Sin embargo a Cirlot en su primera época —la más scriabiniana— la obra que más le interesó fue el *Prometheus*, que escuchó, por primera

[45] Barcelona, Ed. Berenguer. 1943.
[46] "Cirlot y Scriabin", op. cit., hoja 3.

vez en 1936[47]. Del *Prometheus* había oído hablar sobre todo en el artículo publicado por Sabaneiev en *El Jinete Azul*. Sabaneiev mismo es quien da el nombre de "acorde místico" al "acorde sintético" de Scriabin, y quien escribe: "Scriabin considera el acorde el Prometeo, como equivalente a un acorde perfecto mayor", como señala Manfredl Kelkel[48]. El artículo de Sabaneiev había hablado también del simbolismo musical, aspecto que siempre interesó a Cirlot. Allí[49] surgían precisamente las gamas de colores o notas que tendría en cuenta y a las que hace mención en su *Diccionario de los Ismos*[50]:

do	rojo	fa sostenido	azul vivo
sol	naranja-rosa	re bemol	violeta
re	amarillo	la bemol	violeta púrpura
la	verde	mi bemol	como el acero con
mi	azul blanquecino	si bemol	brillo metálico
si	parecido a *mi*	fa	rojo oscuro

Las referencias al *Prometeo* en su *Diccionario de los Ismos* son, por ello, varias. En alguna de ellas, por ejemplo, lo considera una composición posrromántica llena de simbolismo, pero en ciertos sentidos futurista al intentar realizar la "gran síntesis" y pre-schönbergiana ya que también trata de eliminar el tema; y en otra lo pone como ejemplo de misticismo. La figura de Prometeo podía entenderse como una rebelión contra el soberano, contra el padre, según señala Bachelard, en un libro que Cirlot conocía, *El Psicoanálisis del fuego*, pero también podía representar las aspiraciones más internas. Cirlot poeta de incendios, si los hay, hará resurgir en varios de sus poemas el símbolo del fuego prometeico, que combinará a veces con la llama. Y es este otro aspecto de Scriabin que le atrajo la atención, al menos en los títulos, pues Cirlot dio a dos obras suyas el título homónimo de "En la llama", trasunto del *opus* de Scriabin "*Vers la flamme*". Del poemario *En la llama (Sonetos)*[51] son precisamente estos versos, aunque los incendios sean mayores en *Cordero del abismo* (1946):

> "De este fuego solar, de esta furiosa
> llama celeste que mi frente excita,

[47] Ver "Simbolismo de la música. Herzgewachse", *La Vanguardia Española*, 13-I-1967.

[48] Cfr: Alexandre Scriabine, II, p. 28.

[49] Ver *El Jinete Azul*, Barcelona, Ed. Paidós, 1989, p. 113

[50] Remitimos a la segunda edición del mismo.

[51] "En la llama (sonetos)", fue publicada en la revista *Fantasía*, núm. 16, en junio de 1945.

quiero la luz ardiente que palpita
en el abismo azul como una rosa"

Y más tarde insistirá incluso en las "llamas negras" despertadas por Scriabin. Pero la poética de Scriabin, compartida en este primer momento (1941-46) con la de William Blake y el sufismo, y en cierto sentido también con el Apocalipsis, significaba para Cirlot, sobre todo, una búsqueda del centro en torno al cual girara todo[52]. El sistema de Scriabin funcionaba como una esfera que gira sobre su eje[53], al modo del *ourobouros* y las danzas de los derviches, se mostraba como una poética generadora y esto también atrajo a Cirlot, aunque de momento no produjera ninguna gran obra. Mientas tanto le bastaba con homenajear al maestro, considerarlo, o recordarlo en una elegía[54], con este arranque:

ELEGÍA A ALEXANDER SCRIABIN

Quiero hablar lentamente, como mueren las rosas
como gimen los ríos
de tu música dulce que está de rodillas
en la blanca ribera de adorante pecho (...)

Quiero ver cómo mira tu música
ese silencio traspasado de cantos.
cómo contemplan tu delicado silencio
las grandes luces celestes que descienden (...)

De esta forma se aparca a Scriabin dejándolo en la primera época. Pero Cirlot lo resucitaría después en sus últimos tiempos, en sendos artículos en el diario *La Vanguardia Española*, en donde destacará diversos valores del arte de Scriabin último: "el acorde místico, la cuarta como base armónica, el incremento de cromatismos, falsas relaciones y disonancias". Aspectos, algunos de ellos, que dejaron eco en sus versos. Así, por ejemplo, las disonancias[55], en *Bronwyn, y* (1970):

---

[52] Ver nuestro artículo "El círculo y su centro: La esencial unidad de la obra de Juan-Eduardo Cirlot", del dossier Cirlot mencionado de *Barcarola*, núm. 53.

[53] Ver sus dibujos y teorías al respecto incluidos en el libro ya citado de Kelkel.

[54] Extracto de un poema publicado en *Entregas de poesía*.

[55] En su *Diccionario de los Ismos*, op. cit. (2ª ed., 1956) voz "Disonantismo", dice que "en el color esto se traduce por asociaciones mutuamente perturbantes de matices, cual en Gaugain, Kandinsky y Tapies; (y) en la poesía por adjetivaciones contrariantes no neutralizadoras como "rosa abominable", "llamas como joyas", "fuego frío", ya atisbadas en el periodo barroco".

"Condensación y contracción que se levanta
hacia el amanecer de otro universo ya
mezclado en lo radiante
en lo presente roto
como una *disonancia* de oro rosa blanco
en el oro amarillo de este tiempo
espacio"

"*La disonancia* —dirá en un artículo sobre Krzystof Penderecki[56] — *es factor esencial y la utiliza muchas veces en forma de racimo, es decir de aglomeración de notas muy próximas*". Curiosamente en su artículo "Rothko y Scriabin. Paralelos entre colores y sonidos"[57] volverá a insistir en aspectos como la "falsa relación" musical señalando equivalencias de sonidos y cromatismos: "do-do sostenido = amarillo-naranja"[58].

La poética de las *variaciones* fue la segunda adaptada por Cirlot en su seguimiento de la música. Esta apareció años más tarde, en 1954, cuando el recuerdo de las "variaciones" del *Pergolese* de Strawinsky le llevaron a idear la posibilidad de una aplicación literaria. De hecho no era la primera vez que Cirlot se encontraba con las "variaciones", ni con Strawinsky. Pero sí fue el momento decisivo. El estructural, diríamos. Como ya indicamos, Cirlot había visto actuar en vivo a Strawinsky a los dieciocho años y había quedado sorprendido por su arte. En 1944 le había dedicado incluso un poema "Oda a Igor Strawinsky y otros versos", con un comienzo de corte netamente nerudiano, lo que no nos extraña, pues para Cirlot tanto Neruda como Strawinsky eran creadores poderosamente materiales. La *Oda* empezaba al modo de aquel poema de *Residencia en la tierra* que exclama "Si solamente me tocaras el corazón", aunque la parte dedicada a Strawinsky era más "disonante":

ODA A IGOR STRAWINSKY:

"(...) Decirte solamente: Yo, te oigo,
cantando, en bárbaros metales,
en crujientes instrumentos que sollozan,
o en dulces, casi silenciosas flautas,

---

[56] *La Vanguardia Española*, 18-IX-1970.

[57] *La Vanguardia Española*, 24-VIII-1963.

[58] Sobre estos aspectos consultar distintas voces de su *Diccionario de los Ismos* (2ª ed., aumentada y corregida).

o en lívidos violines aterrados,
que agrupas y mides y disgregas.
O en pellizcos de fuego disonante
con que encienden ciudades y jazmines (...)"

El entusiasmo, sin embargo, por el músico ruso nunca será mayor que cuando en una carta a Ory, dos años más tarde, en 1946, valora la *Sinfonía de los Salmos*. Cirlot se exaltó tanto que escribió de puño y letra[59]:

"Querido amigo:

(...) Ayer volví a hundirme en La sinfonía de los salmos y estoy loco. Loco de Dios, de Rusia, de Strawinsky sobre todo. Oh cómo amo a este hombre. Dime: ¿tú has oído esa sinfonía? No me engañes, sé que no, porque en discos es rarísima y en Madrid no sé que se haya dado. Yo la oí por primera vez en 1935 en Barcelona (...) Te juro, Carlos, que no hay amor en la tierra, no hay amor ni físico, ni espiritual, tan auténticamente salvaje como el amor a Dios. Le amo a él, al Padre, naturalmente, al Dios sin rostro, sin heridas, sin nombre, sólo "un humo que canta", le amo por encima del cielo y del infierno, por encima de los montones de la carne, por encima de todo, le amo en esa tremenda sinfonía en que Igor descendiente de Jeremías y de Daniel, le canta y le exalta y de la cual, yo, pobre de mí, quise recoger algo en el salmo aquel de En la llama. Me crees, ¿verdad?. ¡Si yo pudiera escribir música! Quisiera hacer una obra coral sobre el Apocalipsis, sin orquesta, sólo voces humanas, en latín o en arameo. O irme de aquí, al desierto. Si no sabes música pide a alguien que te cante el tema que te escribo a continuación del "allegro" de la Sinfonía de los salmos. Hay que cantarlo lenta y extáticamente. Sin prisa, como funciona el universo, con el "tempo" del tiempo (...) No te separes de ellos en tu vida e irás al Cielo".

Ese entusiasmo por los salmos es el que le llevaría a escribir a nuestro poeta auténticos poemas maravillados, que fue titulando "Salmo de la batalla", "Salmo de mi dios", del libro *En la llama (1945)*, y otros, en los que fue descubriendo y aplicando también la técnica del paralelismo hebraico, claro precedente, en él, de las variaciones; y también sus características reiteraciones torturadas: "Voy a arrancarme los ojos..." Por ello no resulta extraño que cuando Juan Ramón Masoliver comente un día el ha-

[59] Carta del 31-I-1946, reproducida en *Barcarola* núm. 53, Albacete, Diputación de Albacete, 1997, p. 78.

llazgo de las variaciones en la poesía del poeta, haga también alusión al paralelismo hebraico que subyace en estas composiciones cirlotianas.

El primer encuentro serio con las variaciones surgió cuando en el libro sobre Strawinsky, el autor comentó la existencia de un arte nuevo, de nuestro tiempo, que consistía en recrear y variar obras ajenas, como lo había hecho Eliot, y como había señalado Cirici Pellicer. Por ello, en 1954 sólo tuvo que decidirse y realizar la práctica propia. La primera aplicación la realizó sobre una obra ajena y se trató realmente de una *variación de sintagmas*: fue el célebre *Homenaje a Bécquer*, en que tomando la rima de las golondrinas, recreó "equis" fragmentos poéticos, totalmente nuevos, los que llamó entonces "Combinaciones con repetición sobre un poema de Bécquer". El ejercicio no le pareció pleno entonces y Cirlot dejó inéditos los resultados, aunque Masoliver, que los conocía, los comentó en el diario *La Vanguardia Española*, en 1955, señalando la novedad internacional que significaba el hallazgo. Varios años más tarde, en 1968, Cirlot se decidió a reeditar una versión algo retocada, el *Homenaje a Bécquer* que conocemos, justificando su hechura en un prólogo[60]:

"En este homenaje a Bécquer —fundado en sus madreselvas oscuras— se eliminan y repiten fragmentos, palabras o versos, según la necesidad interna de cada combinación (...) Las "combinaciones" becquerianas son una variación libre de esa técnica y a la vez constituyen un intento de lograr —como Strawinsky cuando utiliza a "Pergolese"— una expresión propia con las palabras de otro poeta".

La obra también fue asociada por Cirlot con la poética del kabalista aragonés Abraham Abulafia, que había comparado el dolor, emoción o tensión de amor —y de eso se trataba— a una melodía musical.[61] El *Homenaje a Bécquer* cobraba así una intensidad casi mística, como los mismos salmos que Cirlot imitara. Y no hay mejor ejemplo de ello que la ver-

---

[60] Prólogo que no fue recogido en la edición de *Poesía de J.E. Cirlot "1966-1972"* (Madrid, 1974). Ver su reproducción en el núm. 17-18 de *Rosa Cúbica*, invierno 1996/primavera 1997.

[61] Ver Moshe Idel: "Musique et kabbale profétique", en *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia*; París, Ed. du Cerf, 1989, p. 61-77. Ver también el Cap. IV de *Les grans courants de la mystique juive*, de Gershom Scholem (trad. española Ed. Siruela) en donde se recogen las palabras de Abulafia que dicen: *"Habéis de saber que el método del tseruf puede compararse a la música, pues el oído percibe los sonidos y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado (...). Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda, vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón, y del corazón al bazo (centro de emociones) y la percepción de diferentes melodías siempre produce nuevas emociones".*

sión audiovisual de la misma realizada por Eugeni Bonet, para la Universidad Pompeu Fabra[62], que sume el espectador en cinco minutos de angustia extrema. He aquí la segunda estrofa del conocido poema becqueriano:

"Volverán las tupidas madreselvas
de tu balcón las tapias a escalar,
y otra vez a la tarde, aún más hermosas,
sus flores se abrirán.
Pero aquellas cuajadas de rocío,
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer, como lágrimas del día
¡esas... no volverán!

Y he aquí algunos de los fragmentos a que la *variación* da lugar:

Y caer, como lágrimas del día

*

Pero aquellas ardientes de rocío
nidos
balcón
jardín
gotas
tapias
vuelo
día

*

Volverán,
Volverán
¿volverán?

No, no, no, no, no.

En una segunda parte que el poeta compuso en el centenario de la muerte del poeta sevillano, en 1970, el dramatismo interno del poema,

[62] *Lecturae (s) de Cirlot*, Institut Universitari de l'Audiovisual, Barcelona, marzo, 1998. La filmación fue proyectada públicamente en la Sala de Actos del Centro Santa Mónica de Barcelona el jueves 26 de marzo de 1998 a las 12' 30. La voz lectora era la de Antonio F. Molina y los testimonios de las "Barras de color" correspondían a Antonio Bencyto, Lourdes Cirlot, Victoria Cirlot, Carles Hac Mor, J.M. Mestres Quadrenys, Joan Perucho, y el que suscribe, Jaime D. Parra.

como ya hemos indicado otras veces[63], aumenta[64], si cabe, por la intensificación de las interrogativas: ¿volverán?, ¿volverán?:

(...)
¿Volverán las oscuras?

Las oscuras palabras de las gotas,
Las madreselvas de rocío
Rodillas.

¡Volverán las oscuras madreselvas?

Del día
Rocío en tu balcón
Y caer
¿volverán?

Para este momento Cirlot ya había elaborado incluso una teoría sobre esta técnica, que llamó de "las recreaciones secundarias". Teoría que expuso en el epílogo de un libro sobre música, la traducción española de la monografía de Suzanne Demarquez sobre *Manuel de Falla*[65], publicada por la Ed. Labor (Barcelona, 1968). En este epílogo Cirlot justifica la técnica insinuando que tiene amplia tradición y sirve como retorno a ella[66]:

"Esta pasión por la "creación secundaria" ya se inició en el siglo pasado, especialmente en música y en relación con el folklore, sobre todo en Europa oriental. Pero en el siglo XX adquiere un matiz de intelectualismo vivaz, hiriente e incluso "cínico" en el más noble sentido del concepto. Parece como si el arte hubiera llegado al final (...) Mediante las reelaboraciones

---

[63] Ver nuestro artículo en *El Bosque*, núm. 12, marzo, 1996.

[64] Sin embargo la tensión no es tan escalofriante, como podemos ver por la versión filmada por Bonet, donde justamente el espectador respira al comenzar la segunda parte. Y ello se debe a que los sintagmas son más largos.

[65] A propósito de este músico, Cirlot le dedicó un poema en 1946 del que nunca se ha hablado. Era un soneto y decía así: "FALLA: desesperado sentimiento/ aguja de cristal entre las flores/ pastor de una tristeza de pastores/ convertida en amor, en instrumento//. Veo tu corazón en ceniciento/ día que te conduce a los clamores/ del humo y sus grises invasores/ aplastado paisaje en un momento//. Veo, desesperado penitente/ un bosque de amatistas y violines/ un muro de rumor alto y desierto// Donde se hace distancia lo presente/ donde las cabelleras son jazmines/ y muerte lo que no llamamos muerto" (*Solidaridad Nacional*, 21-XI-1946).

[66] Op. cit, p. 268.

y los "retornos", en los que Strawinsky también es maestro, y que incluso tentaron a Schönberg, se adquiere un contacto más vivo con la tradición".

Por eso hemos dicho muchas veces que para Cirlot la forma de ser moderno es retornar al pasado, o, que Cirlot consigue su mayor novedad con el manejo de elementos tradicionales. Para él se trata ante todo de superar el tema y hacer que la obra surja de la forma, que actuará como generadora, ya que desde *"Schönberg asistimos a la destrucción del tema (...) imponiéndo(se) la discontinuidad como factor importante"*[67] —dice. Con ello pretende superar la falta de "composición" que se da en la poesía y sobre todo en la surrealista —de la que él mismo fue practicante[68]—.

La segunda aplicación se efectuó como *variaciones fónicas*, que llevó a cabo primero en *Bronwyn, n* (1969) y luego en la segunda parte de *Inger* (1971) —aunque aquí se trataba más de asociaciones— y en poemas sueltos como "Einai" y "Visio Smaragdina". En estas composiciones a la vez que del simbolismo fonético y musical, Cirlot se servía de la teoría del verbo creador que existe en todas las tradiciones, y en especial en la hebraica y en algunas mediorientales, como la sufí. En *Bronwyn, n*, Cirlot recogía las teorías musicales y combinaciones de Abulafia[69], en concreto aquella que identifica como "la vía de los nombres"[70], como vemos en la siguiente serie, tantas veces citada,

Yr
Yn
Yb
Yw
Yy
Yo

Aquí, al modo como lo hacía Abulafia integra la Yod en el nombre, precisamente "por formar ya parte del nombre escondido" [71]. ¿Cómo se podía evocar (invocar) mejor a Bronwyn?, se había preguntado Cirlot en

---

[67] Ibidem, p. 270-271.

[68] Recordemos que justo en los años anteriores Cirlot se entregaba al mayor fervor surrealista dejando el poema a merced de la prosa (*Sueños, Lilith, Eros*...).

[69] Cfr: Moshe Idel: *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia, p. 35.*

[70] Ver sobre ésta Angel L. Cilveti: *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 92-108 y *Literatura mística española I*, Madrid, Ed. Taurus, 1983.

[71] Remitimos a otros trabajos nuestros, como el del *Bosque*, núm. 12, op. cit.

el prólogo de este libro. Y la respuesta fue clara: mediante las cinco letras que integran el nombre: b, r, n, w, y; y luego combinarlas, pues había seguido el consejo de Abulafia: "Combina y combina las letras del nombre hasta que las sientas en tu interior". Y, para que no quedaran dudas de ningún tipo, el autor volvió a repetirlo en una carta a F. Alonso Royano[72], donde le decía que eran unas *"Variaciones fonéticas sobre el nombre de Bronwyn, que serían interpretadas como "letrismo", cuando son el resultado de la mística idea de crear todo un idioma con sólo las cinco letras (sic): br,o, n, w, y de un nombre"* [73].

"*Abulafia* —dice, por otra parte, Scholem[74]— *comparó acertadamente su nueva disciplina a la música. En efecto, la práctica sistemática de la meditación, tal como él la enseñaba, produce una sensación muy similar a la que experimentamos al oír armonías musicales. La ciencia de la combinación de las letras es una música del pensamiento puro en la que el alfabeto ocupa el lugar de la escala musical*"

Cirlot se acerca así a las relaciones entre música y cábala. Además el simbolismo fonético[75] intensificaba aún más la lectura del poema, pues la Y= 10[76], equivalía al nombre de Dios en hebreo, aunque para él también equivalía a la disolución, como la W y la N, al contrario que la B y la R, más creativas. El poema había sido ideado como una polifonía. He aquí otra variación, con la "O", una vocal que Cirlot considera afirmativa:

Oy
Ow
Or
On
Ob.

En otras asociaciones o variaciones la lectura simbólica podía ser totalmente distinta, incluso quedar oculta, pues según Abulafia no era necesario llegar a la comprensibilidad, mejor aún que ésta no existiera.

---

[72] Carta del 16-IV-1969, publicada recientemente en *Cirlot y yo*, Bilbao, 1998.

[73] Y en otra carta al mismo, incluida en el mismo libro, ahora con fecha del 12-VI-1969, insistía: "*El poema, ideológicamente, debe ser una polifonía (muchas voces a la vez); nunca una melodía lineal, un discurso, un relato versificado. Al menos, esto creo y practico. ¿Qué te parece Bronwyn, n?*"

[74] *Les grans courants...*, op. cit.

[75] "El trasfondo del intento, evidentemente, aludía al simbolismo fonético", agrega Cirlot.

[76] Ver Moshe Idel: *Kabbalah: New Perspectives*, Yale University Press, 1988. Ver también del mismo *Studies in Ecstatic Kabbalah* (1988).

Como podría ser el caso de la variación sexta de este poemario, que queda para la "zona vacía de lo inexpresable puro", aunque se aprecie cierto simbolismo fonético disolvente:

Wnwon
wrnyn
wrn
wrnw
wrnyn
Wrbynywn

Con *Inger* las variaciones fonéticas —combinadas también con estrictas permutaciones matemáticas— entran en otra atmósfera, no exenta del todo en este poema: la del mundo nórdico, en especial el de las runas. Sin embargo con los poemas "Einai" y la "Visio" Cirlot se adentra de lleno en el sufismo. Con la "Visio Smaragdina"[77], sobre la que Clara Janés ha escrito un interesante ensayo de interpretación —"Visión esmeralda"— entramos sobre todo en aquel terreno del *dhikr*, asociado a la música, en que los elementos fonéticos se pueden leer como una progresión armónica, equivalente a una octava[78]. El poema, además, como hemos mostrado en nuestro ensayo preparado para *Insula*, sigue el simbolismo propio del "mar de la gnosis", como lo llama Corbin[79], aspecto que es visible, ya sólo con la cita de unos pocos versos, que Cirlot aconsejaba leer en voz alta[80]:

"**Mare**s**mer**
mareesmed vad
val**ma r**esdar
mares dal**mer**"

Se trata nada menos que de la máxima muestra de las "variaciones fonéticas" de Cirlot sobre un nombre sagrado, la "Visio smaragdina", que es el máximo estado de iluminación tratado por el visionarismo sufí de Najm Kobrâ, estudiado por Henry Corbin. La poética de las variaciones fonéticas tenía pues, en Cirlot una lectura mística. Clara Janés recogien-

[77] Remitimos al dossier "Cirlot y el No-dónde", *Barcarola*, núm. 53, junio 1997.

[78] "*El acontecimiento vivido por el alma resuena como una octava superior, cuando se expresa bajo la forma de himno y de acción litúrgica*" -dice Henry Corbin en los comentarios de *L'Archange empourpré* de Sohravardî (París, Fayard, 1976, p. 473), un místico sufí que influyó en Cirlot.

[79] *En L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, París, Présence, 1984.

[80] Ver Poesía de Juan-Eduardo Cirlot "1966-1972", op. cit. p. 325 y 340.

do una cita de Henry Corbin apunta aquí, y en general en el *Ciclo de Bronwyn*, también aquella progresión musical —una progresión *armónica*[81]— relacionada con el *ta'wîl* o retorno de los sufíes:

"Sin lugar a dudas, en el Ciclo de Bronwyn, llega a la tierra de Hûrqalyâ, el octavo Keshvar o clima, el mundo imaginal que implica también "reconducir los datos a su origen", su arquetipo. "se trata con el ta'wîl —dice Corbin—, de una percepción armónica: oír un mismo sonido /.../ simultáneamente a muchas alturas". Esto es, ver las cosas en Hûrqalyâ, es decir, alcanzar la visio smaragdina: ver el mundo del Alma (del que es reflejo la realidad) y su resurrección"[82].

Todavía ensayó otro tipo de variaciones, las fonovisuales, que dejó inéditas en libro, y han sido publicadas recientemente como *Variaciones fonovisuales* (1996)[83]. Pero en esta obra dedicada a tres entes femeninos cirlotianos —Inger, Bronwyn, Helma— lo más destacado es, como ya hemos hecho notar otras veces —aparte de la simbología solar de Helma[84]—, su simbolismo de la cruz, algo parecido a como ocurre en el poema también fónico-visual "Gloria". Cirlot más dotado para lo auditivo y musical que para lo netamente visual no brilla aquí a la altura de otras veces, aunque mantiene el alto nivel de dignidad que le caracterizó siempre. Las variaciones, en fin, le sirvieron a Cirlot como dispositivo de creación al margen del tema, pero, también, lo hemos visto, como modo de encuentro con una *mística del lenguaje*.

Esta "mística del lenguaje"[85], característica de los procedimientos musicales de Cirlot, como veremos, es la que se halla también en el fondo de su siguiente innovación formal procedente de la música: la del dodecafonismo (aunque Cirlot prefería hablar de permutatoria y Schönberg de doce sonidos). Y esta vez, aún más si cabe, dentro de la tradición

---

[81] Ver Henry Corbin: *Corps spirituel et Terre céleste*, París, Buchet / Chastel, 1979, que habla de una "progressio harmonica: "*Cuanto más ascendemos, más armónicos escuchamos, hasta que terminamos oyendo el fundamental*" (p. 82).

[82] "Visión esmeralda", en *Barcarola*, op. cit. , p. 96.

[83] Remitimos a nuestros artículos de *Insula y Turia (1998)* : "La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot" y "Cirlot y Buñuel: cine y creación poética", consecutivamente.

[84] Helma, que en general, aquí, nos parece el más atractivo.

[85] La denominación es de Scholem: ver su libro *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, París, Cerf, 1983. Sobre Abulafia, las p. 90-99: "La théorie linguistique d'Abraham Aboulafia".

hebraica, común a dos grandes autores del procedimiento: Arnold Schönberg y Alban Berg, judíos ambos. Cirlot, como antes con Strawinsky, había conocido el mecanismo musical mucho antes de servirse de él: recordemos que como compositor del Circulo Manuel de Falla[86] se había confesado schönbergiano. Además de ello había defendido el nombre de Schönberg en artículos, poemas y manifestaciones varias. En *Dau al Set*, lamentando su muerte, escribió una conmovedora elegía que denominó "Arnold Schönberg, in memoriam", y en la revista *Indice* había publicado otra con el título "In memoriam". Esta última lo lloraba:

IN MEMORIAM[87] (ARNOLD SCHÖNBERG).

A los setenta y siete
años;
sobre los doce
tonos;
Arnold entre las hojas del abismo
acaba de caer.
Diremos,
un arpa en su cabeza (...)
A los setenta y siete
años;
como dos candelabros de una patria
sumida en la angostura de su boca.
Israel
En el fondo de Viena, y a lo lejos
América con graves rascacielos,
Con orquestas eléctricas (...)

No era Schönberg un autor desconocido para Cirlot, y mucho menos tras la lectura del estudio de René Leibowitz, *Introduction à la musique des douze sons*[88], que tuvo por libro de cabecera. El Schönberg que más atraía a Cirlot, estructuralmente, era, por esta época (1955), el dodecafónico, aunque desde otros ángulos le atrajera más el atonal —que tam-

[86] Ver Manuel Valls: "El Cercle Manuel de Falla", en *Musica catalana contemporánea*, op. cit.

[87] Este poema apareció en el número 43 de *Indice* (10-IX-1951), p. 3, bajo una fotografía de Schönberg, ilustrando un artículo de Emilia Zanetti: "Arnold Schoenberg, el músico de la soledad".

[88] París, Arche, 1949 (reed. 1981).

bién estudiaremos—. Por ello, tras su fracaso como músico compositor, si así podemos decirlo, rompiendo sus piezas musicales, Cirlot trató de trasvasar aquellas estructuras, que bien conocía, al verso, donde se le ofrecían mayores posibilidades de originalidad. Además, Cirlot no había quedado demasiado conforme con su versión primera del *Homenaje a Bécquer*, que debió parecerle "demasiado suelta". Y quiso intentar algo más cerrado. El primer intento, totalmente fructífero, fue *El Palacio de Plata* (1955), publicado en los cuadernos Alcor, que resultó ser el primer poema generativo de la llamada "poesía experimental española"[89].

La estructura del *Palacio*, como escribiera Cirlot en el prólogo al mismo, era sencilla y su origen también: se trataba de partir de un *acorde germinal* y hacer variar primero los versos, luego los sintagmas y las palabras, al modo en que era sugerido por las permutaciones de Abulafia y el dodecafonismo de Schönberg:

"Este poema representa la consecuencia de la analogía y el paralelismo. Aparte los diez primeros versos que dan lugar al prototipo, al "acorde germinal", o serie simbólica, todos los demás constituyen variaciones expresivas del anhelo de cada cosa en su tendencia a unirse a las otras. Metamorfosis continuadas originan el desarrollo poemático y así el tema queda reducido a su mínima expresión, mientras la sustancia poética crece de sí misma y se desenvuelve de manera autónoma. Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica) (...) Primero las permutaciones afectan a los versos; luego a las palabras de éstos".

Esta estructura, que hemos llamado mandálica[90], tenía la virtud de encerrar, en su caso, auténticos símbolos cabalísticos, que han sido ampliamente estudiados por Giovanni Allegra en "I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot"[91]. Aunque Allegra es muy profuso en su ensayo y lleva el simbolismo del poema mucho más allá del mismo. *El Palacio* es fundamentalmente un poemario surgido de la conexión entre kábala y dodecafonismo y tanto desde el punto de vista de la estructura —germinal— como del contenido se entrega a una sim-

---

[89] Corriente internacional de vanguardia de la segunda posguerra que entre nosotros dio sus mejores frutos hacia los años sesenta y setenta. Remitimos al número que *Insula* dedicó a la misma en 1997.

[90] Ver Cirlot : voces "Dodecanario" y "Mandala", en el *Diccionario de símbolos*.

[91] *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sezione Romanza, Nápoles, 1977.

bólica del centro, o castillo interior. Y en ese sentido el "acorde" schönbergiano no estaba tan lejos del "acorde" de Scriabin, aunque uno fuera rotativo y otro germinativo, como dice González de la Rubia, pues ambos son generativos.

Para Cirlot se trataba, una vez más, de eliminar el tema y dejar que fuera la forma quien generara los contenidos. La obra resultaba una novedad y los críticos avisados[92] así lo advirtieron. Sin embargo, el poeta no volvió a reeditarlo hasta 1968, cuando el triunfo de la corriente experimental en España le tomaba a él como uno de los predecesores. *El Palacio* ahora es retocado —mejorado, diríamos— incluso en las pocas líneas del prólogo. La agrupación de los doce primeros versos, los del poema inicial, ofrecen ahora un encabezamiento de gran maestría. Y el poemario entero en sus doce poemas se muestra como un modelo acabado de lo que Cirlot entendía como el traslado de la técnica del dodecafonismo a la poesía.[93]

El éxito de la invención llevó a Cirlot a repetir la aplicación del modelo a dos poemarios que surgieron en seguida: *Bronwyn VII* (1969) y *Bronwyn, permutaciones* (1970). El primero era un poemario de doce poemas, como los otros, pero dodecafónicamente, acéfalo, ya que el poema germinal no es el primero, lo que no le quita grandeza, antes bien el encabezamiento es muy significativo, porque en el poemario en cuestión tiene lugar la lucha contra el dragón para reconquistar la Sophia, tal como la expone Gichtel en su *Theosophia practica*[94]. Esta implicación de cierto misticismo en los moldes dodecafónicos no era ajeno a los principios de los mismos, pues el propio Schönberg había apelado al modelo divino en su *Composición con doce sonidos*: *"En efecto, el concepto de creador y creación ha de formarse en armonía con el modelo divino; inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina no hubo ningún detalle que quedara para resolverlo después: "se hizo la luz" inmediatamente y en su más com-*

---

[92] Cfr: "Al margen", de J.R. Masoliver.

[93] Por entonces escribe también a F. Millán y le explica el sistema de los vieneses: *"Ellos crean el tema con una "serie" de 12 notas, que es la totalidad (las 7 diatónicas, más las cinco cromáticas intermedias) y luego no se permiten ningún desarrollo ni continuación que repita notas sueltas; han de repetir siempre la serie, bien natural, invertida, con intervalos invertidos, y con la inversión de los intervalos invertidos, mas las transposiciones a los doce grados, lo que da 48 (4 X 12) series para construir sus obras"* (Carta del 8-VII-1968, parcialmente reproducida en *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*, p. 234).

[94] Versión castellana, Ed. Siete $^{1}/_{2}$, 1980.

pleta perfección"[95]. Es más, en Cirlot vemos aquí la preocupación por otro modelo del misticismo que también seguía Schönberg: el Seraphitus-Seraphita de Balzac[96]. Este mito del andrógino no estuvo ausente en las concepciones musicales de uno y otro[97]. El hecho de que en el prólogo se hable de "extranjería" no hace sino reafirmar una línea que tanto Cirlot como Schönberg conocían, como admiradores del mundo de los judíos que eran. El exilio de la *sekhina*. Uno de los momentos más bellos de la composición se encuentra precisamente en esta alusión a "la luz negra" y el *deus abscónditus*, y la fuerza que portan las combinaciones:

(...)
Envuelto en la luz negra de lo blanco,
envuelto entre las rocas de las nubes,
envuelto en la luz blanca de lo gris.

Envuelto entre las nubes de los mares
entre los mares de las rocas blancas,
cuando te contemplé, Bronwyn, las hierbas.
(..)

Bronwyn VII resulta también sorprendente a la luz del método estadístico de frecuencias de combinaciones de palabras, en especial aquellas que forman su propio *leivmotiv*, como es cierto inventario de nombres: rocas, nubes, olas, mar, cristal, hierros, lago, etc., que se tornan auténticos símbolos, como los que podríamos encontrar en Abulafia, en cuyo poema *"La escala"* leemos: "En su espíritu se calcula toda permutación/ firmamentos con el fundamento de las criaturas ".

Bronwyn, permutaciones, el último dentro de estos modelos fue también su culminación y, como sugiere Clara Janés, la mejor composición

---

[95] Ver su inclusión en *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, p. 142-188. Intr. de Ramón Barce. Consultar también los escritos de Enrico Fubini: "La estética y la dodecafonía" (en *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral Editores, 1971, págs. 235-261) y "Schönberg, la dodecafonía e la tradizione ebraica" (en *La musica nella tradizione ebraica*, Milán, Einaudi, 1994).

[96] Cirlot publicó un artículo en *La Vanguardia Española* sobre "El simbolismo del andrógino: La Seraphita de Balzac" el 10-XII-1960.

[97] En el artículo de Cirlot sobre Seraphita surgen precisamente unos versos claves: "*será rima: ira suma lira?*" que luego se permuta en *Regina Tenebrarum I* (1966)- *"Ira, suma, lira: ¿será rima?"*, en que se menciona curiosamente a Schönberg. La palabra lira, además –ver esta voz en el *Diccionario de símbolos*- remite tanto a la poesía como al instrumento musical.

poética de Cirlot. Si el *Palacio de Plata* está dentro del simbolismo cabalístico zohárico y abulafiano —la plata es otra alusión al misticismo—, y si *Bronwyn VII* se adentra en el esoterismo de Schneider y de Gichtel, *Bronwyn, permutaciones* penetra de lleno en el mundo de la *sekhina* de la kábala y en su equivalente sufí *sakina*. El poemario va dedicado, como ya es de rigor en el *Ciclo de Bronwyn*, en 1970, "a la que surge de las aguas Bronwyn-Shekinah" y en el prólogo Cirlot justifica el movimiento de las permutaciones como el "vértigo" de atracción hacia la *Shekina*, idea ésta que no está reñida con el fondo sufí del poemario, pues la noción de "vertigo" (*dehesht*) es una de las recogidas por Jean During en la "audición" musical dentro del sufismo[98]. La estructura es la misma que en los otros: sigue el dodecafonismo básico —doce poemas— pero el poeta se permite libertades que tampoco eran ajenas a Schönberg.

La hechura de *Bronwyn, permutaciones* es muy curiosa, como ya señalamos en otro lado y completamos aquí. El poeta aplica el esquematismo formal que años antes había expuesto en su *Diccionario de los Ismos* (voz "Dodecafonismo") y partiendo de él construye el poema, según un orden que precisa en el prólogo: primero movimientos permutatorios y luego selecciones. En la exposición teórica de ese *Diccionario* Cirlot señalaba los cuatro movimientos básicos del dodecafonismo:

"El desarrollo es sucedido por la variación perpetua a base de dar horizontal y melódicamente, o vertical y armónicamente los doce sonidos, sin incluir uno de ellos hasta el agotamiento total de la serie. Estas series pueden aparecer: a) en forma original, b) en forma invertida (intervalo por intervalo); en forma recurrente (es decir, comenzando por el final de la serie original y acabando por el principio, y d) en forma invertida de la recurrente"

Luego en el prólogo a *Bronwyn, permutaciones* escribía:

" (...) Es la mera traslación de los principios de la técnica de la música dodecafónica a la poesía y, yendo más lejos, una derivación del Tseruf qabbalístico de Abraham Abulafia (1240-1300). El fragmento I es el prototipo de toda la obra; los fragmentos II y III son permutaciones que sólo alteran el orden de los versos; el IV y V ya varían la situación de las palabras en cada verso pero manteniendo la dirección (izquierda-derecha). VI y

[98] Ver During: *Musique et extase : l'audition mystique dans la tradition soufie*, París, Albin Michael, 1988, p. 211.

VII son metamorfosis totales. Hasta aquí se mantuvo siempre la misma métrica (endecasílabos de tres estrofas de cuatro versos).

O sea, esquematizando una y otra cita, y reajustando elementos[99]:

BRONWYN, PERMUTACIONES:

a) Forma original	(serie básica)	Poema I
b) Inversión vertical	especular	Poema II
	cancrizante	Poema III
c) Inversión horizontal	laterales	Poema IV
	derechas	Poema V
d) Inversiones totales:	multi-	Poema VI
	direccionales	Poema VII

Y ese fue precisamente el esquema que aplicó en los siete primeros poemas de *Bronwyn, permutaciones*. El poemario comienza con una serie original de doce versos distribuidos en agrupaciones ternarias y cuaternarias, que evocan de lejos la estructura del soneto (sobre el que Schönberg mismo operó):

I

1 Contemplo entre las aguas del pantano
2 la celeste blancura de tu cuerpo
3 desnudo bajo el campo de las nubes
4 y circundado por el verde bosque

5 No muy lejos el mar se descompone
6 en las arenas grises, en las hierbas.
7 Manos entre las piedras con relieves
8 y tus ojos azules en los cielos.

9 Las alas se aproximan a las olas
10 perdidas en las páginas del fuego.
11 Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
12 sobre la tierra negra y cenicienta.

[99] Ver *Arnold Schönberg*, por H.H. Stuckenschmidt, Madrid, Ed. Rialp, 1964, p. 110. Trad. de Luis de Pablo. Sobre las cuatro formas del serialismo de Schönberg remitimos al libro de Charles Rosen: *Schönberg*, Barcelona, A. Bosch Editor, 1983, págs. 98-99.

Luego, en un segundo momento, los doce versos se invierten, como si el poema comenzara por abajo y fuera ascendiendo. Entonces el verso 12 pasará al 1, el 11 al 2, el 10 al 3, y así sucesivamente, hasta llegar al final. Es el movimiento "espejo", la inversión, que en el simbolismo cirlotiano tiene varias interpretaciones. No solamente aquella que surge del "musicalismo mágico" de Schneider, sino también las de la kábala de los *sefirot* (*bina*, tercera *sefira*) y las del sufismo mismo en que se halla immerso el poema: la manifestación de Dios (*mazhar*) en el universo de Ruzbehân tiene por símbolo de la mediación el espejo[100]. He aquí dicho movimiento:

II

12 Sobre la tierra negra y cenicienta.
11 Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
10 Perdidas en las páginas del fuego.
9 Las alas se aproximan a las olas.

8 Y tus ojos azules en los cielos.
7 Manos entre las piedras con relieves
6 en las arenas grises, en las hierbas.
5 No muy lejos el mar se descompone.

4 Y circundado por el verde bosque
3 desnudo bajo el campo de las nubes
2 la celeste blancura de tu cuerpo
1 contemplo entre las aguas del pantano.

El tercer momento ya afecta al orden y combinación de los versos, que se reagrupan en forma "cancrizante" —cangrejo— al modo de rimas abrazadas, ABBA, primero los versos 1 y 4, 5 y 8, 9 y 12, y luego los restantes, tomando como base el poema I. La forma "cancrizante" o cangrejo es también significativa y Cirlot la asocia a la "devoración de lo transitorio" y a la "regeneración" moral y física[101], aunque también está asociado al simbolismo de las aguas, con las que se inicia precisamente este poema III. He aquí sus movimientos:

---

[100] "La belleza física del ser humano es un espejo y este espejo es el Oriente donde se levanta y se vuelve visible la luz del astro interior", escribe Rúzbehân en *Le jasmin des fidèles d'amour*; París, Édition Verdier, 1981, p. 75. Trad. de Henry Corbin.

[101] Y, en ese sentido, es un símbolo de las "aguas primigenias" (Ver H. Biederman: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Paidós, 1996, reimpr.)

III

1 Contemplo entre las aguas del pantano
4 y circundado por el verde bosque.
5 No muy lejos el mar se descompone
8 y tus ojos azules en los cielos.

9 Las alas se aproximan a las olas
12 sobre la tierra negra y cenicienta.
2 La celeste blancura de tu cuerpo
3 desnudo bajo el campo de las nubes

6 En las arenas grises, en las hierbas,
7 manos entre las piedras con relieves
10 perdidas en las páginas del fuego,
11 Bronwyn, mi corazón, y las estrellas.

La que sigue es una serie de permutaciones laterales y verticales que afectan tanto a los versos como a los sintagmas; y la forma más fácil de observarlo es mediante los distintos tipos de letra, que dejan ver dos columnas de color:

IV

1	**Contemplo entre las aguas**	de tu cuerpo	2
2	**la celeste blancura**	del pantano	1
3	**desnudo bajo el campo**	con relieves	7
4	**y circundado por el verde**	fuego.	10
5	**No muy lejos el mar**	y las estrellas	11
6	**en las arenas grises**	de las nubes.	3
7	**Manos entre las piedras con**	las olas	9
8	**y tus ojos azules**	en las hierbas	6

(....)

V

12	**Sobre la tierra negra**	y las estrellas	11
2	**la celeste blancura**	y cenicienta	12
11	**Bronwyn, mi corazón**	se descompone	5
8	**y tus ojos azules**	en las hierbas.	6

10	**Perdidas en las páginas del**	bosque	4
9	**las alas se aproximan a**	tu cuerpo.	2
7	**Manos entre las piedras**	del pantano	1
6	**en las arenas grises**	de las nubes.	3
	(...)		

Por ultimo las inversiones son totales en los poemas VI y VII, como bien se refleja en las tres columnas de colores:

	VI	
En las hierbas	las nubes,	**las páginas**
Las estrellas	perdidas	**con relieves**
Mi corazón	en las arenas	**grises**
Manos	entre las piedras	**con el fuego.**
(...)		

	VII	
Bajo el campo	las olas	**se aproximan**
en las manos	estrellas,	**en las grises.**
Las alas	de blancura	**entre las hierbas**
de tu fuego	desnudo	**en las perdidas.**
(...)		

Lo que sigue, como señala Cirlot, son una selección de fragmentos que llegan ya hasta el poema doce, aunque a la página trece se escapa una coda, tal como resume Cirlot en su prólogo:

" VIII y IX siguen las transformaciones de los dos fragmentos anteriores en su métrica no regular; los cinco finales son "selecciones" de la materia transformada a través de las permutaciones aplicadas El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos "se mueven") intenta expresar un movimientio de creciente vértigo hacia la Shehinah[102]*".*

He aquí ahora una de estas selecciones:

[102] Lo que llamamos "dehesth".

X

No muy lejos
las olas se aproximan con relieves.

El mar, mi corazón, verde de estrellas
se descompone en tu blancura negra.

Las páginas de fuego de tu cuerpo
desnudo entre las nubes.

Por su acercamiento al sufismo, *Bronwyn, permutaciones* se baña de esa transformación del paisaje místico o *xvarnah*, de esa inmersión en la gloria de la *sakina*, y de esa luz verde que Clara Janés asocia a la *visión esmeralda*. El poema al modo que el cabalístico "salto" o *dilug*[103] nos lleva así mediante la transformación constante a remover el lenguaje y a crear significados nuevos que se generan de los movimientos de la forma. Y a eso es a lo que hemos llamado *poesía generativa*. El hecho de que los procedimientos permutatorios estén asociados a místicas semíticas, no es nada extraño, como hemos dicho, pues el mismo Schönberg era judío, y ello, como vemos en *Musica e kábala* de Mario Fubini, de alguna manera debió notarse. El método dodecafónico sirvió a Cirlot para hallar una estructura que posiblemente antes su poesía no tenía y sí tuvo a partir de entonces. Por ello, unos años antes de su muerte, todavía le rendía homenaje (en verso, naturalmente) en un soneto que acaba con estos tercetos:

SCHÖNBERG

(...)
En tus doce sonidos se levanta
un candelabro nuevo, zodiacal,
vencido el candelabro planetario.

Permuta lo que ora, lo que canta,
inspiración del centro cenital,
Música del sistema necesario.

[103] Ver Scholem: *Les grans courants de la mystique juive*, París, Payot, 1973. Scholem en el capítulo "Abraham Aboulafia et la doctrine du kabbalisme profetique" se refiere a "un método que Abulafia y sus discípulos llaman *dilug* o *kefitsá*, es decir, "salto" o "alternancia" de un concepto a otro. En realidad, este no es más que un método muy excepcional de usar asociaciones como sistema de meditación".

Y antes de morir escribía notas a Alberto Blecua[104], Antonio L. Bouza[105] y Leopoldo Azancot[106] indicando que la poesía permutatoria había sido el gran hallazgo de su vida y su aportación a la poesía moderna. Y en verdad que en ello se adelantó a Bryon Gysin (1916-1986).

Se sirvió también Cirlot de las permutaciones en el letrismo, por ejemplo, en *Inger, permutaciones* (1ª parte), pero hemos de aclarar que aquellas no tenían sólo base musical, sino también matemática: se basaban en el proceso de repetición de *n elementos*, como él mismo sugirió aproximadamente, en el prólogo[107].

Sí que tenía base enteramente musical el procedimiento practicado por Cirlot a continuación, basado en Schneider y en su etnología musical, que empieza a notarse poco tiempo después de la composición del *Palacio*, al año siguiente, en 1956, cuando escribe *La dama de Vallcarca*. Cirlot, recogiendo las teorías del simbolismo musical y de las correspondencias místicas de Schneider empezó a entregarse al que tal vez fue su esfuerzo mayor como adaptador de sistemas simbólico-musicales: el hacerse con un cosmos simbólico propio que culminaría en prosa con el *Diccionario de símbolos* y en poesía con el *Ciclo de Bronwyn*, su obras mayores en ambos tipos de escrituras[108].

El nombre de Schneider ya había sido importante para Cirlot desde que lo trató por primera vez en 1949 y se puso en contacto con su cosmogonía, que acabaría desplazando en él su interés por el surrealismo y por Breton, al que terminaría por dejar de lado. El sistema de Schneider se basaba en la noción de "ritmo común" o "ritmo símbolo" que ordena el

---

[104] Al profesor Blecua le decía en unas notas manuscritas: "Descubrimiento esencial: la poesía combinatoria-permutatoria aplicada a: obras ajenas; b) modelos propios; c) nombres".

[105] En una carta del 18-VI-1971 le escribía: "Por azar, que luego relacioné, en 1955, descubrí algo que considero de "propiedad particular" en cuanto a hallazgo: la permutación".

[106] A Azancot le dijo en una carta del 1-X-1972: "El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-55"

[107] "*La parte I de INGER PERMUTACIONES se compone de las 120 que da el nombre Inger (1 X 2 X 3 X 4 X 5) (...) Al margen del origen de esta técnica relacionada con la música dodecafónica y el Tseruf qabbalístico y una zona de las matemáticas) este poema se propone (...) construir una suerte de rito ante lo imposible*". No deja de ser curioso también el cuadro de "esquemas dinámicos o estáticos cerrados o abiertos de composición según predominio de ABCD y orden de acento ABCD" que Cirlot ideó, para aplicarla a sus poemas.

[108] Remitimos al trabajo de Victoria Cirlot "Notas sobre Marius Schneider y Juan-Eduardo Cirlot", aparecido en *Rosa cúbica*, núms. 8-9-10, primavera del 1993

cosmos en unos cuantos radios de constelaciones de símbolos en torno a las notas musicales. Cirlot le siguió no sólo a través de sus obras publicadas como *El origen musical* [109] o las incluidas en el *Anuario Musical*[110] y otras[111] sino también a través del trato directo en el que recibió "summas". Por ello, Schneider fue el único autor al que Cirlot se inclinó y consideró realmente su maestro.

La "cosmogonía" de Schneider, que Cirlot llamó al principio "musicalismo mágico", tenía realmente algo de mágico y atrayente. Ya Elémire Zolla, que también fue amigo suyo en Italia, en su presentación del libro de Schneider *Il significato della musica*[112] celebraba, ese carácter carismático y sorprendente de la obra y figura del etno-musicólogo, que había enriquecido sus conocimientos en el trato directo con tribus indígenas de Africa y con tamborileros magrebíes:

"Después de cualquier ocurrencia, Schneider comienza a explicar los orígenes del canon polifónico primitivo, fundado en la idea de la persecución del cazador y los orígenes de las imitaciones mágicas de voces animales con las que el músico primordial domesticaba las bestias (...) Schneider ha seguido todos los cabos que consagran a nuestra ciencia rigurosa, aunque cuantitativa, pero ha recibido el conocimiento espiritual más intenso de manos de ciertos maestros tradicionales como los tamborileros de Marruecos que le han enseñado el arte de encantar las serpientes, de un maestro mongol de tambor ritual, de ciertos magos negros (...) Su método es bien distinto al de los "pobres" investigadores occidentales."

Pero no era sólo ésto: la enseñanza oral y directa, a la antigua usanza, impartida por el maestro a alumnos privilegiados en sus paseos, era aún superior a la ciencia extraordinaria de sus libros. Schneider, basán-

---

[109] Marius Schneider: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, C.S.I.C., 1946 (reed. Madrid, Ed. Siruela, 1998). El cap. II de este libro, "Cantan las piedras", sobre el orden musical de los capiteles de los claustros catalanes se independizó y amplió, apareciendo en distintas lenguas extranjeras con el título *Singende steine* (1972), *Le chant des pierres* (1976) o *Pietre che cantano (1988)*, siendo hoy uno de los libros de Schneider que más circula.

[110] Aquí aparecieron varios trabajos, como "Los cantos de lluvia".

[111] Contamos en primer lugar *La danza de las espadas y la tarantela*, aparecida también en el C.S.I.C. (Barcelona, 1948), uno de cuyos capítulos ha sido reeditado actualmente por *Símbolos*; y otros trabajos como el aparecido en *Arbor* sobre el canto gregoriano, actualmente recogido en *Il significato della musica*, op. cit.

[112] Milán, Rusconi Libri, 1996, 5ª ed., p. 5-12.

dose en el método analógico, sabía llegar a su público. Era un gran comunicador, como añade Zolla, ahora en *Uscite dal mondo*[113], en donde nos ofrece otro retrato del simbólogo alemán:

"A la labor de Marius Schneider no se le podrían encontrar fácilmente precedentes (...) El otro rasgo excepcional de Schneider es que la mole admirable de su obra escrita es sólo un reflejo palido de su enseñanzqa oral impartida a los escasos discípulos. Como ciertos músicos que realizan improvisaciones irrecuperables (...).

Este último aspecto había sido resaltado también por Cirlot quien en su artículo aparecido en *La Vanguardia Española*[114] "Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider", reconoció haber adquirido la mayoría de sus conocimientos por este procedimiento, en los paseos que ambos daban por la calles del barrio de la Bonanova de Barcelona, al principio de los cincuenta. Schneider era realmente un caso extraordinario: el creador del sistema simbólico más importante del siglo XX, según Elémire Zolla. Por ello no ha de extrañar que Cirlot se apoyara en él para construir sus dos mayores monumentos ya mencionados, el de *Bronwyn* y el *Diccionario.*

La primera adaptación de los sistemas analógico-musicales de Schneider por parte de Cirlot aparece en *La dama de Vallcarca*, poemario construido como si fuera una partitura, como se observa en algunas anotaciones repartidas por el texto y en las constantes menciones musicales del poema, entre ellas algunas al nombre mismo de Schönberg, que vivió en ese barrio. Aquí aparecen sus evocaciones del gran mito místico del Géminis, con motivo de la recreación del paisaje visionario de Vallcarca, que según el *Diccionario de símbolos* encarnaba el "paisaje arquetípico" por excelencia. Así, en medio de otras alusiones del mundo hebraico asociadas a la geografía simbólica del Valle de Hebrón, encontramos la referencia al "Río del olvido" (*río si-fa*) y al "Río de la Juventud (*río re*)", que son nociones contenidas en los gráficos y teorías schneiderianas del Géminis[115]:

---

[113] Milán, Adelphi Ed., 1992.

[114] 14-III-1969.

[115] El "Río del olvido" corresponde al brazo izquierdo del Géminis (según miramos) y el "Río de la juventud" corresponde al brazo derecho. De ambos se habla en el pasaje "Paisaje místico" del capítulo II de *La danza de las espadas y la tarantela*, de Schneider.

"Agitado por el lugar y el olvido he llegado a Vallcarca, pasando una escalera quebrada con barandilla de hierro húmedo y pisando blancas losas y pasando junto a desventuradas puertas y quemadas ventanas. La gran calle corresponde al Río del olvido; el camino tortuoso que lleva hacia la colina pedregosa es el Río de la juventud. Aquí está pues el paisaje megalítico y aquí voy a quedarme mientras la llave pueda conocer la puerta, mientas la puerta reconozca el fulgor de la llave. Mientras el gran espacio no me lleve consigo, mientras la roca roja y la vida no se transformen en lamento".

Lo mismo ocurre más adelante, en el mismo poema, con la mención directa a la montaña rocosa o la Montaña de Marte, que también forma parte de tal geografía simbólica:

" (...) la reja se levanta oscura entre los grandes palacios inmóviles crucificados como perros cegados en las dos cimas de la Montaña de Marte".

Las menciones directas a la simbólica del Géminis continúan en otras obras de Cirlot con referencias claves al "géminis de sangre" (*Regina Tenebrarum I, Anahit*[116]) o al "mar de llamas" (*Bronwyn*). Pero es sobre todo en *Bronwyn*, donde cobran real importancia al interpretar la lucha entre los dos hermanos, Chrysagón (el protagonista) y Draco (el oponente) como las dos caras, clara y oscura, del Géminis. Ello es notorio sobre todo en *Bronwyn VII*, en que la lucha contra el dragón (el hermano: Draco) es sorprendente: "Cuando maté a mi hermano junto a ti/ mi hermano era yo y me maté". El vencimiento de la parte oscura (materia, mal) es aquí transcendida y equiparada a la batalla de san Miguel contra Satán, tal como se nos cuenta en la *Theosophia practica* de Gichtel (en Abulafia, tinta, sangre).

La siguiente adaptación importante de las doctrinas de Schneider es la del "sonido creador", emparentada con la *Chandogyâ Upanishad*[117] y la sílaba mística OM (AUM). Schneider, para quien la oreja es el órgano

[116] Esta obra, de título sufí, también se relaciona con la música.

[117] Ver el libro de Schneider *La musica primitiva*, reed. (Milán 1992) de su "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations européennes" (París, Gallimard, 1960), donde defiende que "la fuente de la cual emana el mundo es siempre una fuente acústica". Sobre la cuestión del sonido creador remitimos también a su *El origen musical*, evidentemente. Sobre la Chandogya Upanishad ver Anthony Elenjimittan. *Le Upanisad Chandogya*, Milán, Mursia Ed., 1992. Consultar también *Châ ndogya, Taittiriya, Aitareya y Kena Upanishades*, Benarés, 1992. (Trad. Félix G. Illáraz. Y por supuesto la edición de Siruela).

místico por excelencia, defendió la teoría del son creador, que da origen al universo. Esta teoría aplicada sobre todo a las sílabas y a los homófonos tiene en Cirlot consecuencias importantes en cuanto a la creación, estando en la base de sus hallazgos de *Bronwyn II* y *Bronwyn V*, que él llamó "poesía estructuralista". Cirlot llegó a innovaciones como éstas, donde la concepción de una poética "silábica" y homofónica es evidente:

Ro-
to to
do Bronwyn so-
lo lo
no.

En esta concepción el autor también se apoyó en sus conocimientos de las teorías de Riemann, y en la música como arte estructurador, para construir originales "células fonéticas", como señala él mismo en la revista *Arbol de fuego* y en el diario *La Vanguardia*[118]: "Yo diría que no las palabras, sino las sílabas, los fonemas articulados son lo que crea la poesía (siguiendo en esto los principios de Hugo Riemann)"[119]. He aquí algunos ejemplos:

Ola sola
Desolada

*

Losa al sol
Sol la rosa

Al sol sola
losa

La cuestión resultará especialmente atractiva cuando sea el simbolismo de las notas musicales el que permanezca bajo el trasfondo de las sílabas, como puede suceder con el caso de "la". Mientras otros autores

[118] Texto tomado de un artículo de *La Vanguardia Española* del día 16-I-1969 (Ver otros sobre el mismo tema del 12-VII-1968). Reténgase también su manifestación aparecida en *Arbol de fuego*, núm. 11, Caracas, febrero de 1969, donde insiste en el origen musical de este procedimiento: "Usa con frecuencia, además, otra técnica estructuralista, basada en la aliteración y en el desarrollo de células fonéticas (*ola sola/ desolada*) o la transposición de fonemas como "*Helecho/ el hecho/ el lecho*", lo que sin duda se debe a los pincipios de composición musical que estudió en Riemann".

[119] El libro al que Cirlot hace referencia, podría ser perfectamente *Teoría general de la música* (Barcelona, Ed. Labor, 1932, 2ª ed.) en donde se acentúan ciertos esquemas rítmicos.

como Guillem Viladot no encontrarán nada en ella: "LA LA LA / LA POESIA/ NO VOL/ DIR RES", dice el poeta de Agramunt, él, aplicando la noción schneideriana del "ritmo común" o "ritmo símbolo", encontrará toda una simbólica. "La" está asociada con la novia, el color verde, la tierra, la lagartija, el número seis, etc., elementos del mismo radio, que dejan su eco en *La sola virgen la* (1969), como ya podemos percibir en la primera estrofa:

A **la** que **verde** de
modulación[120] y **no**
palpitar hojas entre
boca desde la blanca

No es simple casualidad, avanzando más en este simbolismo, que la misma sílaba "la", primera de la *shahada* en el sufismo —atmósfera en la que surge este poemario del ciclo de *Bronwyn*— significa "no"[121], que es una de las claves simbólicas del ciclo (lo no, donde no, el no mundo, etc). Años más tarde, Cirlot cerrará su ciclo, precisamente en clave de "la", que es el "leivmotiv" de la forma lohengriana, con que acaba la "quête" de Bronwyn, como recuerda Gilbert Durand [122].

Los cisnes son **la**s a**la**s de **la**s **al**mas
las a**la**s de **la**s a**la**s
las a**la**s de **la**s almas de **la**s a**la**s
los á**la**mos del alma
las almas de los á**la**mos
las a**la**s de los á**la**mos del **al**ma
las almas de **la**s almas
las a**la**s de **la**s a**la**s de **la**s a**la**s
(...)

Y lo mismo ocurriría si tomáramos como ejemplo otras notas musicales, como "mi", asociada con el matrimonio místico y el número siete,

---

[120] Término musical que representa "la transición de una a otra tonalidad" (Riemann, op. cit., p. 108)

[121] Ver Annemarie Schimmel: "Le symbolisme des lettes", en *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam*, París, Cerf, 1996, p. 499-517.

[122] En *Beaux arts et archéotypes*, París, PUF, 1989; según hemos señalado también en *La poétique de Bachelard*, conferencia leída en Dijon en marzo de 1998, con motivo de las Jornadas internacionales sobre el célebre fenomenólogo.

como ocurre en los universos de *Bronwyn VII* y *Con Bronwyn*, donde tienen lugar el encuentro místico y los esponsales espirituales con la Daena-Sofía, aunque en Cirlot no son infrecuentes tampoco los ejes combinados, como el de *si-la* = muerte, *fa-do* = resurreción. En el segundo de estos poemarios citados, al igual que en Ibn al Farîd y en Rûzbehân, en los que Cirlot se basa, se da la música como *samâ y dhikr*[123], es decir, como instrumento y mediación[124] para una elevación interior.[125]

Por último, resulta importantísima también la creación del "simbolismo fonético", que Cirlot, partiendo de las claves musicales de Schneider y de otros autores lleva a cabo, siendo éste una de las claves esenciales para penetrar en su poesía fónica. Cirlot lo aplicó sobre todo al valor de los nombres de sus heroínas. Así, por ejemplo, a Bronwyn[126]:

---

[123] Sobre estas nociones remitimos a Annemarie Schimmel: "concert et danse mystique", p. 227, 236, 303, 429 y 471 de *Le soufisme ou les dimensions mystiques de l'Islam* (París, Cerf, 1996) y también al libro ya mencionado de Jean During, *Musique et extase*, en donde a propósito del *samâ* y del *dhikr* en Ruzbehân, uno de los místicos-músicos que seguía Cirlot, se recogen estas palabras: "El samâ es una audición más allá de la Presencia; es el vértigo (*dehesht*) y la "hébetude" (*walah*) es perplejidad sobre perplejidad (*hayrat*)" (p. 211).

[124] El vuelo de la voz femenina, su viaje estelar, en los *Gurrelieder* de Schönberg, bajo cuya audición se construyó este poema, le da precisamente ese carisma. Y no fue la única vez que Cirlot se sirvió de la música como *samâ* y se sirvió del *dhikr*, como es el caso de *Einai*.

[125] Sobre las propiedades elevadoras de la música consultar también *La alquimia de la felicidad* (Madrid, Ed. Sufí,1993) de Al-Gazzali, en cuyo capítulo sexto: "Sobre la música y la danza como ayudas a la vida religiosa" se nos dice que "*por medio de la música se obtienen a menudo visiones espirituales y éxtasis*", que era uno de los sentidos buscados por Cirlot, que siempre encuentra en la música algo "extático".

[126] Ver el artículo de Cirlot "Simbolismo fonético: Bronwyn-Bhowani", *La Vanguardia Española*, 16-IV-1971. Pero Cirlot había realizado un esbozo incluso mejor en "Bronwyn: simbolismo de un argumento cinematográfico" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, 1970), donde apuntaba: "*Según nuestro propio sistema –"simbolismo fonético" II, La Vanguardia española 17-II-1970–, el significado más profundo de este nombre no deriva (...) sino del de cada letra. Es evidente, por lo demás, que éstas se unen en dos sílabas, siendo importante la "contraposición fónica" (Vendryes) que determinan: Bron-wyn. La B, tanto en la kábala, como en otros sistemas simbológicos corresponde a la idea de continente: cuerpo, casa, forma, materia; la R a la noción de rapto, impulso, acción y movimiento. La O es una vocal afirmativa, como la A, (en contraposición a las negativas U, Ü, I, Y, y a la de transición E). BRON sería, pues, una expresión afirmativa material determinada en un impulso a la disolución (N = aguas disolutivas, en contraposición a M = aguas fecundantes). Y WYN sería la unión de tres sonidos negativos, disolutivos, reafirmando el final de la primera sílaba del nombre. Este, pues, sería el nuncio del destino de Chrysagón* –amador de Bronwyn (= Cirlot)–*: recibir una forma de realidad activa para ser impulsado por ella a la disolución (y al dominio de las virtualidades infinitas).*

B = cuerpo	B	
R = acción	R	afirmación, regeneración
O = afirmación	O	
N = aguas primordiales como negación y disolución de lo informal		
W (=u) = disolución, destrucción	W	
Y (=y) = disolución	Y	negación: promesa de renacimiento
N = aguas primordiales	N	

Simbólica ésta que él aclararía aún más destacando en la palabra "Bronwyn" sus dos sentidos, uno disolutivo, formado por la parte WYN y otro regenerativo que estaría contenido en la parte BRO, con lo que la reunión de ambas podría entenderse como la suma de muerte y resurrección, que es como deben interpretarse los *44 sonetos de amor* (1971), dedicados a Kali, la diosa terrible y regeneradora, o, sin ir tan lejos, los siguientes versos de *Bronwyn II*:

Bron-
Wyn

Con
Sin

en que el eco mismo de las preposiciones ya señalan con sus semas de "adición" y "carencia", la parte existencial de un proceso, que él había expresado simbólicamente con la rotura de la palabra, como si fueran las dos caras de un Géminis "silábico".

No se detienen tampoco aquí las incidencias del mundo de Schneider sobre Cirlot y podríamos contar muchas más, como el eco mismo que produjo su artículo del "Canto gregoriano" como oración en *Bronwyn, x* (1970) o la estructura cosmogónica global con la que Cirlot construyó su *Diccionario de símbolos*, muchas de cuyas voces —"Géminis, Gemelos, Paisaje", por ejemplo— son un homenaje a la simbología musical de Schneider, sin olvidar tampoco el comentario sobre el "alma" que oye su melodía en el agua —lo que es *Bronwyn*— que procede también de Schneider. La visión de Schneider respecto a esto último es equiparable a la Daena y, en conjunto, su simbología "un sistema de 'correspondencias místicas'" entre los diversos órdenes de la realidad.

Y siguiendo con esta línea de germanización nos encontramos con los dos últimos casos de técnicas o procedimientos musicales aplicados

a la literatura: las polifonías en la línea wagneriana, de las que ya hemos visto algo, y los atonalismos en otra de las grandes líneas de Schönberg y el expresionismo alemán. Las primeras son un caso de recuperación de la antigua poética de las aliteraciones del mundo germánico, que tuvo sus cantores en los poetas escaldas[127] y las segundas son un caso de delirio expresionista que inserta también con el *sacrum horrendum* de los poetas hebraicoespañoles del medioevo. De ambas ya hemos hablado en otra parte y allí remitimos[128], por lo que nos limitaremos aquí a los aspectos más "musicales" del caso.

La noción de "polifonía", que es la que Cirlot intenta trasvasar en el primer caso, empieza a preocuparle primero en su poesía estructuralista de *Bronwyn II* y *Bronwyn V*, que es donde asoman tímidamente sus alusiones a la poesía antiguonórdica: sigue una poética basada en la aliteración y en las formas escandinavas antiguas, dirá en una de sus manifestaciones sobre los mismos[129]. Y luego entrando más de lleno ya en *Bronwyn, y* (1970), un libro impregnado de "innovaciones métricas, sobre todo en la segunda parte", según reza el prólogo; y después, y sobre todo, en *La "quête" de Bronwyn* (1971), su obra cumbre en este procedimiento, una pieza realmente "wagneriana".

La cuestión empieza realmente cuando Cirlot descubre la poesía escáldica en lengua original, aunque penetra en ella a través de traducciones. Los escritos de Borges en *Antiguas literaturas germánicas*[130] y otros textos sobre el tema, por un lado, y la *Antología de la poesía nórdica*[131] de la Unesco, por otro, fueron los que le abrieron los ojos y le hicieron tomar conciencia de que "la música" de la poesía cortesana de los escaldas —contemporánea de la de los trovadores franceses, que también

---

[127] Antigua poesía nórdica, fundamentalmente noruega e islandesa.

[128] "La forma generatriz y la experiencia de lo sagrado", op. cit.

[129] Ver Manuel Riera Clavillé: "Bronwyn (II y V) y la poesía estructuralista de Juan-Eduardo Cirlot", *Revista Europa*, núm. 563, 15 de abril de 1968.

[130] En una carta a Félix Alonso Royano del 15-VIII-1971 (cfr. *Cirlot y yo*) le comunica: "Mi interés por la aliteración y la rima interna no proviene de ningún poeta en idioma castellano, clásico ni moderno, sino de mis estudios de poesía medieval. El interés me viene de la lectura de J.L. Borges: *Antiguas literaturas germánicas*, Fondo de Cultura Económica, Méjico (...) Libro maravilloso".

[131] Renauld-Krantz: *Anthologie de la poésie nordique ancienne*, París, Gallimard, 1964. Cirlot le dedicó un artículo dentro de *Los escritores célebres, II* de R. Queneau (Barcelona, 1966): "La poesía de los vikingos".

cantaban sus composiciones— podía ser aclimatada al castellano, su idioma. Con ello recuperaría parte del universo de sus antepasados celto-germánicos, que le parecía especialmente dirigido por el espíritu de la música[132]: "Nunca ocultaría —dice Cirlot— que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literaturas célticas galesa e irlandesa, altogermánica y escandinavo-islandesa)"[133]. Y en el proceso no perdería de vista la música de Wagner, que se le ofrecía como intermediaria, con sus mitos, sus movimientos, su polifonía, su concepción de arte total.

Cirlot entró por *Bronwyn, y* (1970), en donde puso en práctica formas que recuerdan el *long vers* germánico, con su bipartición, sus acentos, y las posiciones fijas de sus aliteraciones:

> **Cor**ola de **cor**ola
> **cor**al desgarradora

Pero poco a poco arriesgó más, hasta atreverse con verdaderas arquitecturas aliterativas, algunas claramente alusivas al misterioso mundo rúnico (una de las áreas de los escaldas):

> **Yrwyn** de **in**ext**in**gui**ble**
> **aur**ora de **aur**eola,
> **in**m**en**sidad reci**en**te,
> de **le**janía **la.**
> (...)
>
> **Bronwyn de** corazón como **de Bronwyn**
> elegida un umbral lleno de flores letras
> de la **perduración** y **perdición** así
> tan no que sida
>
> **Bronwyn** entre las **rayas** y los **rayos Bronwyn**
> entre las **olas** y las **olas** y las **alas**
> y las **alas**
> (...)

---

[132] En su presentación de la *Mitología germánica ilustrada*, de Brian Brinston (Barcelona, 1960) hablando del norte, Cirlot escribía: "Sus personificaciones parecen concebidas por el espíritu de la música y no como realidades aptas para la transcripción escultórica"

[133] Prólogo a *La "quête" de Bronwyn.*

Hasta que el poeta se soltó y ya en *La "quête" de Bronwyn* se propuso aclimatar sin timideces las técnicas de la antigua poesía escáldica que conllevaban el empleo de la aliteración, los *kenningar* y motivos heroicos, fundamentalmente[134]. Entonces Cirlot adoptó la forma de "quête" medieval, en la línea de Parsifal-Lohengrin[135], en donde el caballero (motivo heroico) iría en pos de su "graal" (motivo religioso). Ahora sólo le faltaba adaptar también la forma[136] al motivo y aquí en donde entran las estructuras aliterativas que se adueñan del poema y lo conducen, a través de distintos órdenes de combinaciones: aliteraciones de a dos, de a tres, de a cuatro[137], hasta que rompiendo el molde estalla en una verdadera polifonía final. El comienzo, alusivo a la errancia del caballero, arranca ya con una evocación rúnica y el simbolismo de las consonantes vibrantes (R = movimiento)[138]:

Un **rui**do me ha dejado entre las **rui**nas
entre las **rui**nas de los tiempos **ro**tos
entre las **rui**nas de los **rui**dos lívidos
que emergen de los **ro**tos **rui**dos
(...)

Runa de mi enterrada luna, **ro**sa
runa de mi enterrada **ro**sa, luna
(...)

[134] Esos son los tres aspectos que señala en su "La poesía de los vikingos", op. cit.

[135] En los borradores autógrafos de *La "quête" de Bronwyn* (1971) Cirlot habla de un "Proceso Lohengrin-Bronwyn", que consta de "I-Bronwyn. El caballero, su errar, sus luchas. II-Paisajes. III-Búsqueda. IV-Bronwyn alabanzas-suplicaciones. V-Imágenes negativas. VI-Cisnes y alas."

[136] Cirlot en sus autógrafos dentro de la técnica señala lo siguiente: "-repetición, -aliteración, -homofonía, -rimas internas, -y externas no sistemáticas".

[137] Cirlot en sus notas dentro de "técnicas" señala también unos tipos de aliteración que más o menos coinciden con los estudiados por H. Laussberg: "Técnicas: a) aliteración de 3, 2 ó 4, b) rimas internas, c) permutaciones, d) paralelismos".

[138] Tomamos las citas de la copia de los autógrafos de Cirlot, que nos pasó Antonio Beneyto y fue utilizada en nuestra Tesis Doctoral (Barcelona, 1987-97). En una de las hojas Cirlot da incluso las claves que utiliza: "I acento, V acento y aliteración, homofonía, rima interna, semialiteración."

Luego el poeta en las aliteraciones de a tres evoca el ambiente de Brabante, el Brabante de Bronwyn, que es también el Brabante del *Lohengrin* de Wagner, sirviéndose ahora de las bilabiales también:

Bronwyn, de los **bru**mosos de **Bra**bante

bosques donde la **bús**queda no vuelve

ven a mi conmoción desolación

(...)

Brab**ante** es el inst**ante** más dist**ante**

Inacces**ible** **Bro**n**wyn** indec**ible**

Brillante de **la brisa** y de la **bra**sa

(...)

Estos son continuados con distintas polifonías a son de "quête". Y poco después con las aliteraciones de a cuatro, que son menos y se manejan con tan gran dificultad, como grande es su intensidad:

Brillante de **bri**llante, **Bro**nwyn **Bro**nwyn

(...)

Brillante **Bro**nwyn, **Bro**nwyn de a**bis**mo

Aunque lo más normal es que combine distintos sonidos, como vemos en los ejemplos que siguen:

Me buscan entre los tr**ozos**, entre los po**zos**

Y me **bu**scan sin **ve**r que soy el **bo**sque

(...)

niebla sobre la n**ieve** del rel**ieve**

l**abra** de la pal**abra** que lo **abra**

(...)

Luz de cruces y de luces y de **cruz**

bellos cabellos de **oro** donde a**doro**

(...)

El **centro** del **centro** de los **centros**

en la **rosa** de la **rosa** de las **rosa**s

en el **dia**mante **dia** del **dia**mante

(...)

Pero mientras tanto Cirlot se sirve de las imágenes integradas que portan cierto escalofrío y oblicuidad lingüística, como en los antiguos escaldas; y así tenemos ejemplos de bellos *kenningar* (imágenes de genitivo), como **"tierra de guerra"**, **"lirio del delirio"** y **"ramaje del oleaje"** —que ya había ensayado en *Bronwyn V* (1968)— y otros tan especiales como éstos:

Flores de los horrores,
cadenas de las penas,
el grito del granito,
el lis de ya solo lis,
pozos de los sollozos,
esencia de la ausencia[139]

Hasta que el poeta marcando el curso de su caballero y llevándolo por las cinco partes del poema desemboca en la sexta en una verdadera despedida final, a base de aliteraciones donde el color blanco, la sílaba la, la alusión a las olas y a las alas, conducen el conjunto como una orquestación wagneriana:

[139] Recordemos, como había dicho Borges (op. cit.), que cualquier forma letánica podría considerarse un *kenning*. Y tampoco convendría olvidarse del libro de Gracián *Arte y agudeza de ingenio*, que nos aclararía muchas cosas. De hecho, Cirlot cita esquemas de Góngora, Villegas, Mallarmé, y Alberti, y otros, como ligero precedente de los suyos.

(...)
Me enciendo entre los cisnes y la ciega
palpitación inmensa de las alas
de los cisnes de los cielos de ceniza
y blanquecina luz que me deshace
entre las blancas alas de las alas

*

Los cisnes son las alas de las almas,
las alas de las alas,
las alas de las almas de las alas,
los álamos del alma,
las almas de los álamos,
las alas de las almas de los álamos,
las almas de los álamos del alma,
las almas de las almas,
las alas en las alas de las alas,
las alas en las almas de las alas,
las olas de las almas,
las olas desoladas de las almas,
las olas de las alas,
las olas de las alas de las almas,
las alas de las olas de las alas,
las lamas de las olas de las alas,
las almas de las alas de las olas,
las olas de las olas,
las alas,
las olas,
las almas.

"Busco un verso que en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía —dice Cirlot[140]—, *de modo que la estrofa sea una "polifonía de polifonías", una compleja estructura de procesos análogos, densa y transparente. Y luego, intento que la poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es y no me da"*

El verdadero mérito de Cirlot está, como ya hemos indicado en otra parte, en haber aclimatado en lengua castellana un procedimiento que,

[140] Cfr: José Cruset: "Juan Eduardo Cirlot: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es".

como han reconocido críticos, como Lapesa o Lausberg, era más bien propio de culturas nórdicas que de las nuestras mediterráneas y aquí sí que introdujo una de las revoluciones dentro de la lírica española, equiparable a la de Garcilaso en el siglo XVI con la introducción del endecasílabo. Lo curioso es que Cirlot se apoyó una vez más en sus conocimientos musicales —la música de Wagner entre otros—, sin los cuales sus intentos hubieran resultado, quizás, fallidos. Incondicional con el mundo del compositor alemán, Cirlot aún tuvo tiempo para dedicarle sonetos, como este que recuerda la época del Hallstat, que Cirlot veneraba:

RICHARD WAGNER

Wagner está clamando en las hallstáticas
hogueras de los dioses abrasados;
espadas y martillos enterrados
son en su corazón luces extáticas.

Wagner está gritando con cien bocas
y sueña con las negras armaduras;
sus voces son eternas quemaduras
que crecen en las llagas de las rocas.

Wagner está llorando con sonidos
la muerte de los dioses olvidados,
la muerte de los dioses extinguidos.

Wagner está cantando con fulgores
la para siempre muerte de los dioses.
Y los dioses no han muerto: son clamores.

El cultivo de la otra técnica, la del atonalismo, también relacionada con Schönberg[141], a la que el Cirlot último, el de 1970 y 1971, totalmente recuperada ya las estrofas (agrupaciones ternarias y cuaternarias), se entregó en cuerpo y alma, era más esperado. El autor había sentido siempre una pasión casi visceral por las obras abisales, y el atonalismo, como recuerda Theodor Adorno, se lo facilitaba: *"(el atonalismo) guarda*

[141] La palabra "atonal" no agradaba a Schönberg, pues "una pieza musical ha de ser siempre tonal" (*Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1990, p. 484. Trad. y prólogo de Ramón Barce).

relación con el objeto mismo, sobre todo con la idea de expresionismo del cual es hermana la tonalidad libre. Las obras atonales tienen su ley formal en la expresión de una tensión interior" —dice Adorno[142]. En el fondo la poética de Cirlot había sido, desde el principio, no surrealista como tantas veces se ha dicho, sino atonalista, o por utilizar un vocablo más literario, expresionista. La vena alucinada que muchos advertían en el primer Cirlot, tenebrosa y delirante[143], no pertenecía al surrealismo, en su caso, sino al expresionismo y al arte alemán de principio de siglo. Cirlot estaba más en la línea de Van Gogh, Munch, Trakl, Schönberg y Khokoska, que en la de los Breton, Peret y Eluard, aunque estos también fueran tenidos en cuenta. El espíritu germánico —el "amarillo alemán", como el lo llamaba— le permitía una mayor penetración en los abismos que los "azules de Francia"[144]. Por ello en su última poética —la de *Bronwyn, w* y *44 sonetos de amor*— Cirlot recuperó aquella vena delirante y eléctrica de otros tiempos y la llevó justamente a su marco. El expresionismo de Cirlot era el de Trakl, Van Gogh, Schönberg. Y así lo hizo constar en un ensayo último, "La poesía de Georg Trakl",[145] donde definió la poesía como extravío y delirio expresionista, como situación límite, y la de Trakl y cierto Schönberg para Cirlot lo eran:

" *(...) una "oscura armonía", esto es, un paisaje anímico de desvarío. Esta —desvarío— es la palabra clave. Llamamos "estética del desvarío" al recurso ocasional o sistemático a lo que se diría sumido en la locura. El compositor Richard Strauss apenas penetró en ese mundo, pero entra de lleno en él al final de su ópera Salomé, cuando la protagonista adquiere conciencia de su crimen. Schoenberg, por el contrario, usó esa estética casi siempre, sobre todo en la época expresionista, más o menos enclavada entre 1906 y 1923, retornando a ella en períodos posteriores. Su Erwartuung es especialmente significativa al respecto. Trakl usa imágenes no racionales menos como una premonición surrealiasta que como "desvarío" expresionista".*

Esta "estética del desvarío" aparece mencionada en varios de los artículos de Cirlot sobre música escritos en su época final, como por ejem-

---

142 Ver su *Impromtus*, Barcelona, Ed. Laia, 1985.

143 Por señalar sólo algunos casos, la llamaron "delirante" o "alucinada": Carlos Edmundo de Ory, Manuel Durán, Guillermo Díaz Plaja y Jean Aristeguieta.

144 Ver sendos artículos de Cirlot sobre estos colores en el diario *La Vanguardia Española*.

145 Artículo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 253-254, enero febrero, 1971.

plo, en un artículo sobre Alban Berg[146], en donde se relaciona con la disonancia:

"La "estética del desvarío", es decir, la valoración artística de los "estados límite" en que el alma, por efecto del terror, el amor, o la proximidad de la muerte, llega a manifestarse mediante un ulular disonante grávido de disoluciones (expresadas por las discordancias armónicas, según la ley de la analogía) se inicia en el canto final de Salomé de Richard Strauss (1905), (...) prosigue con Erwartuung de Schoenberg, Wozzeck de Berg (1921) (...) para culminar en Lulu que Berg, trabajó antes de morir".

Luego en un artículo sobre Schönberg[147], precisa aún más:

"Expresionismo (estética del desvarío), valor del "color musical", grandes saltos melódicos, cierta disolución temática (...) La culminación de la época, en técnica, se halla representada por la famosa y poco popular composición "Pierrot lunar", op. 22 (1912) y por el más importante a nuestro juicio, "Die glückliche Hand", op. 18 (1913) donde Schönberg consigue hacer cantar en disonancias inauditas a los protagonistas constantemente".

Cirlot además había definido el atonalismo en su *Diccionario de los Ismos* como una noche oscura del alma y de los sentidos, como una tiniebla mística dionisiana[148] y había llegado a decir en 1954 —en "En torno a Arnold Schoenberg", op. cit.— que el atonalismo inauguraba una nueva era en la música actual, tan importante como los cambios que se dieron con el Renacimiento.

La primera composición donde Cirlot se dejó llevar por la atonalidad fue, como él mismo dice, en *Bronwyn, w, (1971): "En este poema (...) sólo hay ambiente, metamorfosis constante, vaguedad asistemática, atonalismo espiritual y sentimental —por dar una correspondencia con cierta música— siendo la conservación de la forma, en verso y estrofa, la única manera de poner un dique al carácter informal de mi impulsión lírica. Dique cuya función no es impedirme ser lo que soy, sino permitirme serlo aún más en el exterior del abismo objetivo".*

---

[146] "Sobre la heterodoxia estética del siglo XX. Alban Berg y su "Lulú", en *La Vanguardia Española*, 17-XII-1967.

[147] "Músicos del siglo XX. Las épocas de Schönberg", *La Vanguardia Española*, 11-XII-1970.

[148] Del Pseudo-Dionisio, ver la traducción de sus *Nombres divinos* (Barcelona, Ed. Bosch, 1980). Traducción e introducción de Josep Soler.

El poemario parte de una estrofa que en cierto sentido recuerda los versos de Trakl —"ángeles extinguidos"—, con una definición algo especial (cenizas, polvo, consunción), de una forma elevada, una obertura que es un regalo:

> **Triste, mi corazón, como los ángeles**
> que sólo son **cenizas estelares,**
> **polvo de las galaxias** más oscuras,
> **consunciones** de cantos ausentes.

Y luego entra ya de lleno en universos que recuerdan las líneas aterridas de los pintores del norte: Emil Nolde, Edvard Munch, Smidht-Rottluf. Colores y sonidos delirantes evocan una realidad invisible y visionaria, mediante enunciaciones que recuerdan las célebres complementaciones becquerianas:

> **Gritos abominables** de las plantas,
> **colores que no existen** y aparecen,
> **contactos indecibles** que reinciden,
> **oscuras conmociones** que se apagan.

Sin que falten tampoco las imágenes más musicales, que recogen expresiones alojadas en una poética de auténtico desvarío, como el quejido del poeta, su tortura de músico malogrado:

> **Gemidos inocentes desvarían**
> entre las blancas rocas yertas, mudas
> (...)
>
> Pero sólo **sonidos discontinuos**
> **disidentes sonidos y extraviados**
> **hablan** (...)

Pero lo verdaderamente sorprendente no es esto sino su entrega más absoluta a lo que Rudolf Otto en *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*[149], llama el *sacrum tremendum*, es decir una actitud ante la divinidad (y Bronwyn hace aquí de cara femenina de Dios) que participa de la fascinación por la belleza y el terror vivo, característica que era propia de los poetas hebraicoespañoles a los que Cirlot les dedicó un artícu-

[149] Madrid, Alianza Editorial, 1980.

lo[150]. El caso era característico del tipo de oración impregnada de vocativos y verbos en función apelativa (ruego, mandato), como ocurría desde Elías a Ibn Gabirol: "*A él tened por santo/ sea él vuestro temor*", dice Isaías (8,13). Se trata de una "mística del horror", como dice Otto, y en Cirlot esa condición de orante aterrado se cumplía a las mil maravillas:

"...**desgarradora** /
Bronwyn"

había escrito en *Bronwyn, y* (1970) y ahora en *Bronwyn, w* (1971), volvía a decir:

Amor en desvarío por los campos,
oscurecerse lento de las islas,
nubes de la esperanza de la sombra,
Bronwyn, desoladora, ten piedad

Aspecto éste, como hemos venido viendo, uno de los característicos de Cirlot, en el que se cumplen dos condiciones especiales: función *appel* y poética del orante. Esta fascinación terrorífica por la divinidad, que fue la dirección que el atonalismo de Cirlot tomó como más segura y definitiva en sus momentos últimos, la hallamos también en algunos fragmentos de los *Fieles de amor* de Ruzbehân-Corbin, libro también de cabecera del Cirlot último, muy interesado por la mística sufí, donde se dice:

"la religión de amor, walâyat-e-íshq, funda el amor humano sobre este símbolo sagrado (...) De donde el tremendum del amor (...) hasta el terror, porque la Belleza que lo suscita y lo alimenta, revela o sugiere, el mismo origen. Sacralidad de amor. Sacramentum amoris".

Es decir, *horremdum et fascinans*. Por ello no es extraño que en *Bronwyn, w*, sean frecuentes los vocativos como el anterior. Pero Cirlot dio un paso más allá y escribió en el mismo lenguaje y bajo la misma visión sus *44 sonetos de amor*, que se dirigen a Kali también de una forma terrorífica, casi antropofágica. Kali, que encarnaba la muerte y la redención y unía lo terrorífico a lo devoto, como recuerda Heinrich Zimmer, en "la Dea" de *Miti e simboli dell'India*[151], era idónea para este atonalismo

[150] "La Edad Media hebraica en España y otros países de Occidente", en *Los escritores célebres*, op. cit., vol. I, en que comentaba el libro de José Mª Millás Vallicrosa *La poesía sagrada hebraicoespañola* (Madrid, C.S.I.C., 1940).

[151] Milán, Adelphi, 1993. Pres. Joseph Campbell. Ver su edición española por Siruela.

final de Cirlot, como una forma y figura proyectiva de su mundo interior, despidiendo una vida que se le iba de las manos y se le fue:

"**Dragón** de mil colores, enemigo
a tu belleza vengo, a que me mates
(...)

Grifo de garras claras como el hielo
Toma mi corazón entre tus dientes
(...)

Mediadora del cielo y de la sangre
Deja que mi existencia se reduzca
(...)

Negra princesa, rosa de tormento,
Toma cada dolor, cada momento
(...)

Fue "una crisis en la crisis de la crisis", según Cirlot[152], por decirlo en sus formas genitivas, "por el tema y trasfondo autodestructor del que emana". Este atonalismo de Cirlot, nunca comentado, y frecuentemente confundido con un surrealismo de base, es uno de los aspectos mas interesantes de su universo poético asociado con la música. El poeta pudo cerrar con un soneto digno de sus mejores momentos:

Soneto 44:

Ya sólo puedo ser lo que tú quieras:
piedra, fragmento inútil, desconsuelo,
obstinación azul de lo lejano,
aletazo del ave que se aleja.

Ya sólo puedo lo que tú me dejes
ser ante las estatuas invisibles:
roca llena de signos, sufrimiento,
fíbula de cristal, reflejo, brasa.

[152] Carta a Félix Alonso Royano del 29-VI-1971 (*Cirlot y yo*, op. cit.)

Cuando murió la luz de las esvásticas
el hierro de mi día se quebró
y mis guantes de fuego murieron.

Si sigo ante la puerta de tu ser,
Princesa, rosa, diosa, lo que fueres,
Es que espero de ti que me condenes

En otros poemarios contemporáneos, *Los restos negros* y *Orfeo*, que son lo mismo, como indica a Antonio F. Molina, también por carta[153], Cirlot se sirve de nuevo de su poética expresionista —la más suya— y quizás también en su *Regina Tenebrarum I* (1966), donde evoca a Schönberg:

Oye mi corazón: se está moviendo.
Y esta música horrenda que no te conmueve
Soy yo
(...)

Ven a verme llorar
(...)

Schönberg está loco en el jardín de mi casa
Interior.
(...)

El atonalismo no era una técnica musical más, aislada del conjunto, sino una parte de un todo que era todo lo mismo: la búsqueda constante de los contenidos por la forma. El intento de elevación por la poesía, una poesía que se estructuraba según la música.

Si valoramos ahora la influencia de la música como conjunto, podremos tener una idea más clara de los efectos y prioridades que sobre Cirlot tuvo. La música tentó a Cirlot como compositor, que lo redujo todo, que quiso reducirlo todo a cero, y pagar impuesto por ello: esa falta de resignación que siempre le acompañó como músico malogrado. Luego tentó al Cirlot crítico, que tampoco encontró su realización suma por este camino, aunque realizó un trabajo muy digno. Y por último absorbió al Cirlot poeta, que trasvasó las técnicas mejores que conocía, para resultar en este ángulo vencedor, como introductor y adaptador de técnicas musicales a la

[153] Del 4-10-1970.

estructuración de la poesía y a la simbología. Y aquí es donde su papel fue el definitivo. Y donde el nombre de Cirlot se tradujo en auténtica innovación en la cultura hispánica del siglo XX. El pionero y el primero.

Por ello no resulta extraño que cuando en una entrevista en *La Vanguardia Española*, José Cruset le instara a confesar influencias (literarias, se entiende), Cirlot contestara: *"Creo que la música ha intervenido en la génesis de mi poesía tanto o más que las influencias poéticas"*. Y que en la misma *Vanguardia*[154] escribiera un año después un artículo donde decía:

"La música puede dar ejemplos importantes de cómo la estructura es lo dominante, es decir, la composición (demasiado sencilla y pobre hasta ahora en la poesía); la música del canon espejo, de la fuga, de la música dodecafónica, la música de las variaciones sobre un sonido, sobre un ritmo, sobre un motivo, cual en el Wozzeck de Alban Berg".

ADDENDA: OBRA DE CIRLOT RELACIONADA CON LA MÚSICA (SELECCIÓN)

1. PARTITURAS MUSICALES:

Valls (1942)
Preludio para quinteto con doble violoncelo (1943)
Himno para piano (1943)
Suite atonal (1947). Recuperada. Ed. en disco compacto E.G. Tabalet. IVAM/Centre Julio González (1996). Bertomeu Jaume, piano.
Suite atonal (1948)
Un poema de Rilke (1948)
Preludio (1948)
Concertino para instrumentos de cuerda (1950)

[154] Artículo "Los elementos de la poesía. Contra Mallarmé", del 16-I-1969

2. CRÍTICA MUSICAL:

a) Artículos y textos en prosa:

"La esencia de la música" (1944)
"La música de Federico Mompou" (1944)
"Jóvenes compositores españoles: Ernesto Xancó" (1944)
"Compositores españoles. Joaquín Rodrígo" (1945)
"La música sinfónica contemporánea" (1945)
"Cohesión y no harmonía" (1946)
"El perfil de la música sinfónica" (1947)
"En torno a Arnold Schoenberg" (1954)
"Schoenberg en Barcelona" (1956)
"Respuesta V" (1957)
"Rothko y Scriabin: Paralelos entre colores y sonidos" (1963)
"Música y Psicología. Schoenberg y Wagner" (1964)
"Simbolismo de la música. Herzgewächse" (1967)
"Sobre la heterodoxa estética del siglo XX. Alban Berg y su 'Lulu'" (1967)
"Judaísmo y música. El Canto de la tierra" (1968)
"Ciencia del lenguaje y poesía. Estructuralismo y permutación analógica" (1968)
"'Epílogo' a Manuel de Falla" (1968)
"La música en la actualidad" (1969)
"Sobre los elementos de la poesía. Contra Mallarmé" (1969)
"Homenaje a un gran maestro. La simbología de Marius Schneider" (1968)
"Artículo subjetivo. Universalidad" (1969)
"Simbolismo fonético I-III" (1970)
"Resurrección de la música. Krysztof Penderecki" (1970)
"Músicos del siglo XX. Estética de Von Webern" (1970)
"Músicos del siglo XX. Las épocas de Schoenberg" (1970)
"Bronwyn: simbolismo de un argumento cinematográfico" (1970)
"Doctrinas y métodos. Sobre el concepto de estructura" (1970)
"Música del siglo XX. El desconocido Alexandre Scriabin" (1971)
"Música del siglo XX. La pasión de Gustav Mahler" (1971)

"Música del siglo XX. Lo esencial de Richard Strauss" (1971)
"Simbolismo fonético (IV). Bronwyn-Bhowani" (1971)
"La poesía de Georg Trakl" (1971)
"'Prólogos' a su poesía" (1955-1971)
"Correspondencia" (1943-1973)

b) Conferencias:

"El significado de la música de Igor Strawinsky" (en el F.A.D., 1954)
"Escuela atonal de Viena" (1955)

c) Diccionarios y monografías:

Diccionario de los Ismos (1949) (2ª ed. 1956)
Igor Strawinsky (1949)

3. POESÍA Y POEMAS:

"Poema de éxtasis" (1941)
La muerte de Gerión (1943)
"Oda a Igor Strawinsky y otros versos" (1944)
"Hacia la llama" (1944)
"En la llama (sonetos)" (1945)
En la llama (1945)
Cordero del abismo (1946)
"Falla" (1946)
El poema conmemorativo (1948)
Lilith (1949)
Eros (1949)
Montserrat (1949)
"Carta sobre mis cosas" (1950)
"In memoriam" (Schönberg) (1951)
"Arnold Schönberg (1874-1951) in memoriam" (1951)
"El origen del jazz" (1952)
"Jazz Lilith" (1953)

Homenaje a Bécquer (1954, 1ª ed. 1968)
El Palacio de Plata (1955, 2ª ed. 1968)
La dama de Vallcarca (1956, 2ª ed. 1957)
Blanco (1961)
Regina tenebrarum (1966)
Cristo, cristal (1968)
Bronwyn II y V (1968)
Donde nada lo nunca ni I-II (1968-1971)
Homenaje a Bécquer I-II (1968-1971)
La sola virgen la (1969)
Bronwyn VII (1969)
Bronwyn, n (1969)
"Permutaciones para Bronwyn" (1970)
Bronwyn, x (1970)
Bronwyn, y (1970)
Con Bronwyn (1970)
Bronwyn, permutaciones (1970)
Los restos negros (1970)
Bronwyn, w (1971)
44 sonetos de amor (1971)
"Momento" (1971)
"Gloria" (1971)
Inger, Permutaciones (1971)
La "quête" de Bronwyn (1971)
"Hommage a Bécquer" (1972)
"Ocho homenajes" (1972)
"Einai" (1972)
"Visio smaragdina" (1973)
Variaciones fonovisuales (1972, ed. póstuma: 1ª ed. 1996).

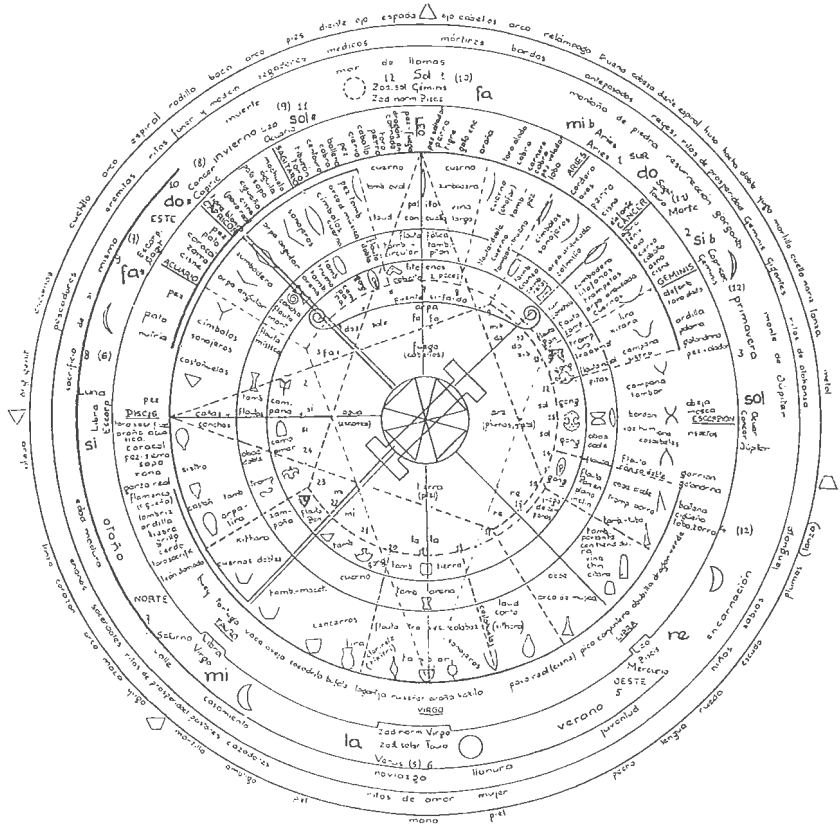


Gráfico 1. Sistema de las correspondencias de Marius Schneider que sirvió de referente a Cirlot. (Tomado de los apéndices de la última ed. de *El origen musical*, de la Ed. Siruela).

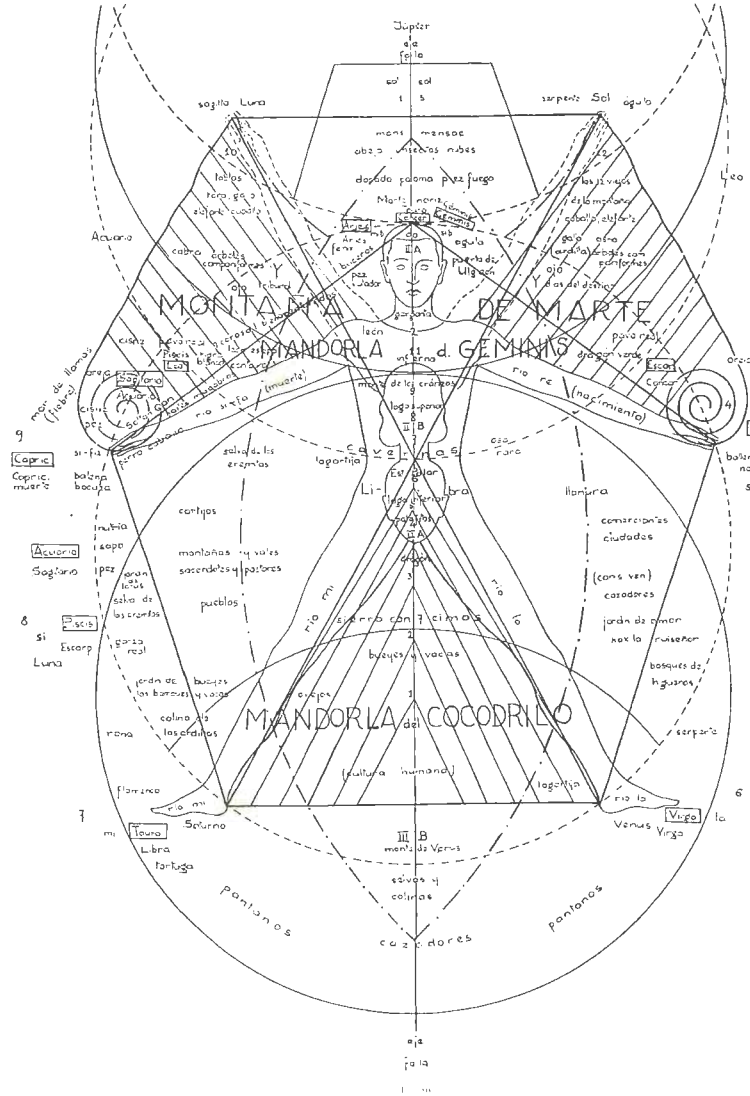
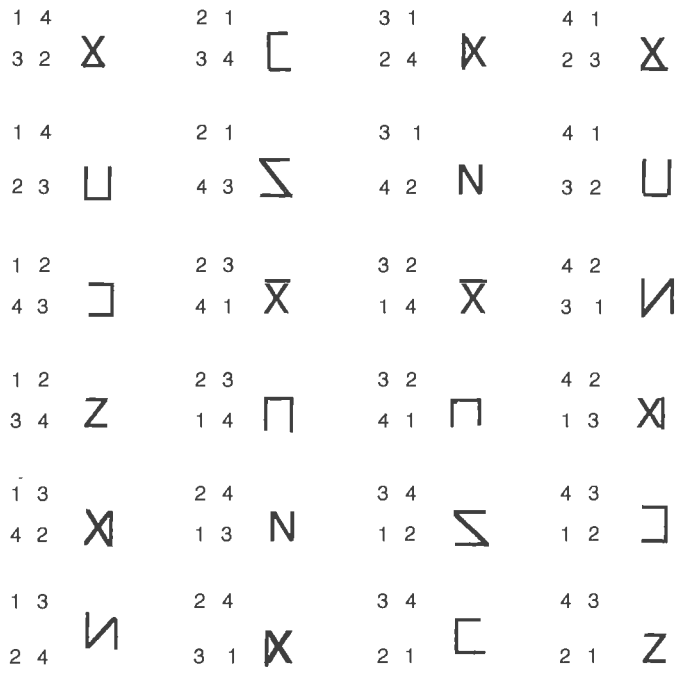


Gráfico 2. El mito místico del Géminis de M. Schneider que deja importante eco en la obra de Cirlot. (Tomado de los apéndices sueltos de la última edición de *El origen musical*, de la Ed. Siruela).



Esquemas dinámicos o estáticos cerrados o abiertos de composición según predominio de A B C D y orden de acento A B C D

Gráfico 3. Cuadro combinatorio basado en unas "notas para 4 elementos" de Cirlot, expuestas públicamente en el IVAM de Valencia, en el homenaje que se le tributó en 1996. Al frente decía: "NOTAS: 1X2X3X4=24 combinaciones".

CÍRCULO MANUEL DE FALLA

El *Círculo Manuel de Falla* en el Ateneo barcelonés, el 21 de octubre de 1948, día de su concierto. J.E. Cirlot aparece con gafas, sentado en el centro, en compañía de Albert Blancafort, Joan Comellas, Angel Cerdà y Manuel Valls.

Ilustración 4. Foto de Juan-Eduardo Cirlot con otros miembros del Círculo Manuel de Falla de Barcelona. (Tomada del Catálogo que le dedicó en IVAM de Valencia en 1996: *Mundo de J.E. Cirlot*, que reproduce la incluida por Manuel Valls en su *Historia de la música catalana*).

CONSERVACIÓN DE DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO MUSICAL DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

[ ]

Ainhoa Lucas de la Encina
Archivo de la Orquesta Nacional de España

INTRODUCCIÓN

La idea de incluir un artículo de este tipo en el boletín de AEDOM surgió a raíz de los cursos que sobre conservación y reparación del libro organizó esta asociación en colaboración con la Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

En esos días se habló de la necesidad de concienciar al personal de los archivos, bibliotecas y otros centros de documentación musical, así como a los gerentes de estas entidades, de la necesidad de conservación y preservación permanente que requieren todos estos fondos (partituras musicales impresas o manuscritas, libros, programas de mano, discos...), ya que no se trata sólo de conservar las grandes obras de nuestro riquísimo patrimonio documental y bibliográfico, dignas de estar en las mejores bibliotecas o archivos históricos, sino que hay infinidad de obras que día a día van adquiriendo una importancia y valoración histórica y cultural mayor.

Según la labor de conservación que se efectúe y de los medios de que se disponga para tal fin será posible mantener en condiciones óptimas todos estos documentos para el uso y disfrute actual y futuro, pues la función depositaria y/o usufructuaria de todo archivo obliga a la transmisión de próximas generaciones y a erradicar, de una vez por todas, la idea de que por ser patrimonio de todos parezca no serlo de nadie. La actitud del personal encargado de manejar estos fondos singulares debe ir encaminada principalmente a la reparación, pues normalmente se trata de documentos relativamente actuales y de un manejo constante, pero sin olvidar que una reparación hoy es una conservación para mañana, y que sin ella sería imposible entender la función del archivo y almacenaje de documentos. Otro tema es el de la restauración, que ya implica la in-

tervención directa sobre el documento, y que por supuesto debe ser realizado por personal especializado y en aquellos documentos que lo requieran por su valor histórico, estético o documental.

Todo lo expuesto hasta ahora viene a ratificar la necesidad de personal especializado en conservación y restauración dentro de un archivo como el de la Orquesta Nacional de España.

Para terminar, al final de este artículo expondré algunas reparaciones típicas que se nos pueden presentar, así como una bibliografía indicativa o introductoria de la que se puedan sacar muchos datos, pues es importante que pequeñas soluciones prácticas puedan ser llevadas a cabo por todos los profesionales de los archivos dentro de sus actividades cotidianas.

PRESENTACIÓN DEL CENTRO

Aunque quisiera extrapolar la situación del archivo de nuestra orquesta al de otros archivos de este tipo, enfoco todos mis comentarios desde la perspectiva de nuestro centro, pues no conozco en profundidad la situación y problemática que se vive en otras entidades de similares características.

En los primeros tiempos de la orquesta la función del archivo era básicamente la de adquirir materiales orquestales y su puesta a punto para su uso en concierto. Puesto que su creación data de la fundación de la propia Orquesta Nacional (1941), se trata de un archivo relativamente joven, aunque en sus fondos se encuentran materiales anteriores a esta fecha.

El archivo ONE lo constituye una colección de cerca de 700 títulos (en su mayoría música impresa de obras sinfónicas y algunos manuscritos), junto con fotocopias que preservan arcos de obras en régimen de alquiler, programas de mano, biblioteca musical auxiliar, grabaciones sonoras y audiovisuales, discos de vinilo, carteles y videos y CD curriculares de compositores e intérpretes actuales.

Pero además, este archivo deposita otros fondos relevantes que se anexionan al conjunto que integra el apartado anterior.

Así, tenemos el archivo de la Orquesta Filarmónica de Madrid que desde el punto de vista que tratamos es el más importante de los que se

encuentra en depósito. Comprende más de 400 títulos de gran valor histórico (materiales impresos originales, primeras ediciones de muchísima calidad, ediciones de obras anteriores a revisiones de importantes autores y materiales manuscritos de autores españoles), documentación relacionada con la creación y funcionamiento de la OFM, programas de mano y recortes de críticas de prensa.

No podemos olvidar los cerca de 60 títulos que integran el Archivo de la Orquesta de Cámara de Madrid (de gran calidad y muchos de ellos ediciones Eulenburg de principios de siglo), y el Legado García Polo, del que cabe destacar 30 obras de Antonio Vivaldi de la editorial Ricordi original, 15 obras de Johann Christian Bach y partituras de bolsillo de música de cámara y sinfónica.

Éste sería básicamente el grueso de nuestro archivo, de él se podría sacar valiosísima información sobre la vida musical española de principios de siglo.

Para terminar, quiero matizar que, a pesar de que los archivos tienen muchísimas otras funciones (preparación de conciertos, alquiler de materiales, servicio de préstamo...), lo que prima en este artículo es bastante específico: enfatizar las labores de mantenimiento, conservación y restauración de documentos, así como el cuidado de la historia de la orquesta, todo lo cual debe ser llevado a cabo de forma muy significativa dentro de todo archivo.

VALOR PATRIMONIAL DEL ARCHIVO MUSICAL

Elegiré el término de Patrimonio Cultural en lugar del de Patrimonio Histórico (presente en nuestra ley de 1985) por ser más genérico y acertado para definir el concepto y determinar la extensión de nuestro rico patrimonio presente y ,"espero", futuro.

El alcance de la definición de Patrimonio cultural en casos concretos como ocurre en un archivo de las características que presenta el de la ONE (o el de otros archivos musicales), da cuenta de la dificultad que entraña señalar los límites exactos donde empieza y termina lo histórico y artístico.

La realidad es que ante el riesgo de perder, destruir o descuidar materiales y obras que expliquen la cultura, historia o arte de un país es preferible tener un concepto más amplio por el cual todo objeto que

tenga un cierto valor cultural, actual o futuro, y que sea herencia de nuestra comunidad, debe ser tratado como bien cultural.

En nuestro caso, de lo que no hay duda es de que estamos hablando de un archivo (que creo se puede generalizar a muchos otros archivos del mismo carácter y función), en el cual se encuentran manuscritos de cierto valor (aunque no incunables), libros, documentos y publicaciones nuevas y antiguas de interés especial, y que (aunque en su casi totalidad no se pueden definir como antigüedades de más de 100 años), todos son objetos que se recogen en el Art.1 de la Convención de la UNESCO de 1970 como bienes culturales, dignos por tanto de ser no sólo "reparados", sino conservados y restaurados.

Por tanto, es de vital importancia tener en alta consideración el papel que tenemos los archiveros y profesionales o técnicos que nos encargamos de estos centros, y la necesidad del reconocimiento, no sólo por parte de la sociedad sino en especial de las autoridades competentes encargadas de estas instituciones, del valor que poseen estos fondos, y que es el Estado el que puede dedicar el dinero, los medios y la formación de equipos interdisciplinares para conseguir que esta tarea pueda efectuarse, porque bien sabemos todos que sólo los grandes organismos oficiales pueden permitirse la figura profesional del conservador dentro de un archivo musical.

No quiero decir que la gestión de todos estos centros no sea bien intencionada, pero sí que está más dirigida a la actividad diaria, (dicho en otras palabras, a la función de archivo vivo), despreocupándose y olvidándose de la función necesariamente conservadora que se debe llevar a cabo en todo momento.

RECOMENDACIONES PRÁCTICAS

Las intervenciones que propongo en este apartado, aunque se expongan de forma somera (por lo amplísimo del tema) intentan ser lo más didácticas posible. Se pueden llevar a cabo como medida de emergencia, pero recomiendo encarecidamente la lectura de algunos de los libros de la bibliografía, pues los materiales que nos vamos a encontrar en un archivo son múltiples: pergaminos, cueros, papeles manufacturados artesanal e industrialmente (los más habituales), tintas de diferente composición... y, hay que ser muy meticuloso a la hora de intervenir sobre documentos

que pueden sufrir mayores daños por reparaciones erróneas que sin ellas. No por eso desanimo al personal a trabajar en este terreno, pero si a tratar con el máximo respeto y cuidado todo lo que se vaya a reparar.

Muchos van a ser los casos en que nos encontremos con microorganismos, hojas pegadas, papeles deteriorados debido a su mal estado, zonas perdidas, disminución en la intensidad de las tintas... que, requerirían de un laboratorio de restauración con cámara de desinfección, máquina reintegradora, prensa hidráulica, troceadora, batidora, borradoras eléctricas, espátulas termostáticas y laminadoras, y por supuesto con personal especializado. Como, por desgracia, eso es imposible en la mayoría de los casos, la línea a seguir es la de velar por la conservación del libro en su sentido más amplio ayudándonos de pequeñas técnicas que consigan mantener el estado de los materiales y detener su deterioro, pero siempre teniendo muy en cuenta de no ocasionar mayores alteraciones con nuestra intervención (transformación del formato, deformación de los cortes, pérdida de texturas o sustitución de elementos constructivos), que sin ella.

I.- MATERIALES BÁSICOS A UTILIZAR:

Tres son los materiales básicos con los que vamos a trabajar:

- Papeles para reparaciones: papel japonés (o tisú fino), son neutros y de fibras largas y "enloquecidas". Hay de diferentes grosores.
- "Remains": papeles neutros y especialmente tratados para que la cola no se pegue en ellos.
- Cola celulósica: puede ser cola de empapelar (en droguerías) o bien cola Tylosse MH300 (en casas especializadas). Son colas suaves, de metilcelulosa o gelatinas. La cola polivinílica o cola blanca es más fuerte y aunque se diluye se emplea especialmente en temas de encuadernación. En los casos que requiramos una mayor adhesión, una mezcla de ambas colas es ideal.

II.- INTERVENCIONES

Reparación de cortes y desgarros

En lo posible evitar poner cintas adhesivas industriales (tipo Celo) que posteriormente provocarán mayores daños.

Si el desgarro ha dejado una pequeña pestaña o fibrillas sueltas se da cola suave en la cara interna del desgarro, se superponen correctamente las partes y se deja entre dos remains bajo peso.

Si el corte es seco (p.j., con unas tijeras) se puede poner cola suave en la parte interna del corte, pero también se debe reforzar el corte con una finísima tira de papel japonés o tisú fino que no rebase 1 ó 2 mm. de los bordes de la rotura. Bien biselados o desflecados los bordes del tisú se adhiere con cola suave, dejándolo reposar entre remains con peso.

Otro remedio para estos casos es el de hacer una pasta con fibrillas sueltas de papel japonés (tisú fino) y cola suave y aplicar sobre la rotura. En cartulinas gruesas lo ideal es biselar los bordes de la rotura y rellenar con la pasta anteriormente descrita. Una vez seca se rebajará con bisturí o lija de grano muy fino.

Reintegración de soportes o injertos

En lugares donde haya orificios o grandes pérdidas de papel la reposición de éstos (se denominan injertos), se realiza con la selección de un papel lo más parecido al original para evitar deformaciones por las tensiones que provocan los papeles de distintos grosores y características entre sí. Aunque las posibilidades son múltiples el proceso más asequible consiste en siluetear el contorno de la pérdida dejando una fina pestaña a su alrededor de más o menos 1 mm. (así no queda un escalón que luego se haga visible). Se aplica el adhesivo (cola suave) en el contorno y se sitúa en el lugar adecuado. Se introduce entre remains y se deja secar con peso. Es muy importante no hacer cortes secos, para que queden fibrillas que puedan adherirse al original.

Insertar hojas sueltas

Esta es otra de las reparaciones habituales que nos vamos a encontrar.

El procedimiento consiste en dar cola sobre el lomo o parte interna de la hoja a pegar (no más de 5 mm.), colocando sobre éste papel japonés o tisú de un grosor medio bajo. Se vuelve a dar cola sobre todo el tisú para pegarlo en su lugar original, teniendo especial cuidado en encuadrar los bordes de la hoja al resto del libro. Se presiona ligeramente para adherir bien ambas partes y se deja, o bien abierto, o bien cerrado con un remain interior.

Limpiezas

Las habituales manchas de grasa y amarilleo que dejan los papeles de celo son muy difíciles de eliminar. El papel celo sustenta el adhesivo que es el que corroe y mancha el papel. Primero se debe aplicar acetona, que quita la goma pero no la mancha. A partir de aquí todo deben ser pruebas, pues cada papel reacciona de diferente manera ante los diversos adhesivos que llevan los papeles celo, y se debe probar con los métodos menos agresivos e ir aumentando en dureza.

Se puede proceder a echar talco sobre la mancha y esperar a que absorba. También podemos probar planchando la mancha sobre papel secante. Pasando a los disolventes, una mezcla de cloroformo y éter de petróleo da buenos resultados. Si con disolventes superiores no se va la mancha es que ya se ha producido una oxidación que sólo podrá eliminarse con lejía (a cambio de una decoloración del papel).

En el apartado de limpiezas superficiales por exceso de uso, manchas generalizadas, etc., el método más eficaz (aunque pueda resultar ridículo) es el de borrar toda la superficie con goma Milán blanda de color blanco, el resultado es espectacular.

Los blanqueos de papel e inmersiones de éste en agua son muy eficaces en la mayoría de los casos pero ante el riesgo que conllevan sólo deben hacerse por profesionales.

Aunque escasos, espero que algunos de estos ejemplos puedan ser llevados a la práctica por la mayoría de nosotros. Queda pendiente todo lo relativo a la encuadernación y daños que se pueden ocasionar en ella, pero me remito de nuevo a la consulta de la bibliografía y a los innumerables volúmenes que sobre encuadernación podemos encontrar en cualquier librería o biblioteca.

III.-TIENDAS DONDE ADQUIRIR ESTOS MATERIALES

BARCELONA

- **ANCAR**
  Material de encuadernación
  C/ 25 de gener, 12
- **MÈTODE**
  Material de restauración

C/ Balmes
Tlf.: 93-4185483

- **PAPELES BACHS**
  Papeles y cartones
  C/ Tallers, 22
  Tlf.: 93-3010550
- **PAPELES MICHELS**
  C/ Camí de la Verneda, 29-33
  Tlf.: 93-3142914

MADRID

- **TECNIHISPANIA**
  Material de restauración
  C/ Torrelaguna, 65
  Tlf.: 91-3262029
- **PRODUCTOS DE CONSERVACIÓN**
  c/ Almadén, 5
  Tlf.:91-4296577

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, J.L.: "Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural". Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1992

Bazzi, M.: "Las técnicas y materiales artísticos". Barcelona: Ed. Noguer S.A., 1965

Doerner, M.: "Los materiales de la pintura y su empleo en el arte". Barcelona: Reverté, 1986

Dureau, J.M.; Clements, D.W.G.: "Principios para la preservación y conservación de los materiales bibliográficos". Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de Coordinación Bibliotecaria, 1988

Escolar Sobrino, H.: "Historia Universal del Libro". Madrid: Fundación Germán Sánchez, (S.a.)

Maltesse, C.: "Las técnicas artísticas". Madrid: Cátedra, 1980

Mayer, R.: "Los materiales y técnicas de la pintura". Madrid: Blume, 1993

Neygen, V.M.van; Bardón Fdez, F.; Rozas Viñies, M.: "La Conservación de documentos: unidad didáctica". Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Ente Público RTVE, 19—

Viñas Torner, V.: "La conservación de archivos y bibliotecas municipales". Madrid: Banco de Crédito Local, 1991

LA BIBLIOTECA DEL INSTITUT DE DOCUMENTACIÓ I D'INVESTIGACIÓ MUSICOLÒGIQUES "JOSEP RICART I MATAS"

Maria Dolors Millet

El ilustre violoncelista y musicólogo Josep Ricart i Matas, después de su discurso de ingreso en la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, el año 1977, dio a conocer su voluntad testamentaria al hacer heredera universal de todos sus bienes a la mencionada institución. Para honrar su memoria, esta entidad suscitó a la *Universitat Autònoma de Barcelona* la creación de un centro común que tuviera por principal objetivo los estudios e investigaciones musicológicas. El resultado de esta colaboración fue la creación del *Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques*, único en el mundo universitario español, que el Ministerio de Universidades autorizó el 6 de junio de 1979.

Josep Ricart i Matas, catedrático de violoncelo de la antigua *Escola Municipal de Música de Barcelona* —hoy Conservatorio—, y director-fundador del *Museu de la Música*, poseía una extensa y muy remarcable biblioteca musical, a través de la cual uno puede cercio-

rarse de la importancia que los libros, en especial los de música, tuvieron para él. Su espíritu de investigación le animó a adquirir, hurgando por todas partes, una rica bibliografía que evidencia con creces el mundo por el cual se interesaba: el de los instrumentos —organología— y el de la etnomusicología o folklore musical; obras sobre estos temas específicos junto con las fundamentales de la historia de la música formaban su biblioteca.

El fondo Ricart i Matas propiamente dicho lo integran aproximadamente unos dos mil volúmenes; a partir de su fundación, la biblioteca ha ampliado también sus fondos bibliográficos llegándose en la actualidad a más de tres mil registros, que provienen de donaciones particulares y de diversas instituciones relacionadas con la música. Asimismo han completado estos fondos las aportaciones de la CAYCIT, CYCIT (Ministerio de Educación y Cultura), Infraestructura DGU, que constituyen el fruto de proyectos de investigación, siendo, por tanto, fondos destinados a los investigadores. Estos fondos ponen al alcance de los estudiosos las obras completas de J. S. Bach —*Neue Bach Ausgabe*—de la Bärenreiter Verlag con sus *Kritische Berichte*; los 20 volúmenes de la obra completa de W. A. Mozart —*Neue Ausgabe Sämtliche Werke*—, también editados por Bärenreiter y, muy especialmente, la colección de música del Renacimiento *Corpus Mensurabilis Musicae*, editada por el American Institute of Musicology y la Hänssler Verlag de Stuttgart.

Entre las obras de referencia importantes para los investigadores cabe citar el *RILM: Abstracts of Music Literature*, editado por el RILM International Center de Nueva York, y el *RISM: Répertoire International des Sources Musicales*, publicación de la Société Internationale de Musicologie y la Association Internationale des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux, editada por Bärenreiter.

Los fondos originales están ordenados topográficamente, siguiendo la numeración del primitivo inventario; existen además un catálogo de autores, el sistemático y alfabético de materias. Las nuevas adquisiciones bibliográficas cuentan con un catálogo de autores y están ordenadas siguiendo el sistemático de materias.

El legado Ricart i Matas lo forman también 36 títulos de revistas de una singular importancia, de entre las cuales destacamos el *Eco de Barcino* editado por la Sociedad Coral Barcino, del 1872; el *Eco de Euterpe* (años 1859-1866) dirigida por Josep Anselm Clavé; *El Folk-Lore Andaluz* (1882-1883); *Fruïcions* : portaveu de l'Associació Obrera de Concerts (1927-1932); la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, dirigida por Felip Pedrell (1881-1896); *El Metrónomo* (1863) y la colección completa de la *Revista Musical Catalana* —Butlletí de l'Orfeó Català—, en su primera época (1904-1936). Actualmente —en intercambio con *Recerca Musicològica*, publicación del Instituto—, se reciben doce revistas vivas a través del *Servei de Biblioteques de la Universitat Autònoma de Barcelona*.

Un especial interés merece la Reserva de la Biblioteca Ricart i Matas. Al crearse el Instituto y al hacerse el inventario de las obras de la Biblioteca, se formó una sección destinada a agrupar y guardar los volúmenes anteriores al siglo XIX y los documentos de singular relevancia.

De entre las obras que integran la Reserva, quisiéramos destacar algunas que por su interés merecen ser citadas: "Guitarra española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes..." de Joan Carles Amat; "Celebridades musicales" de Fernando Arteaga y Pereira; obras diversas de Asenjo Barbieri; "L'Art du Facteur d'Orgues" de Bédos de Celles; el "Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis"; las "Cansons de la terra..." de Francesc Pelai Briz; dos *consuetas* de la Catedral de Barcelona; las obras de Julián de Chía sobre la música en Girona; el poema "La Música" de Tomás de Iriarte en la edición de 1789; el segundo volumen de "Musurgia Universalis", d'Athanasius Kircher; de J. Marsillach Lleonart, uno de los iniciadores del wagnerismo en Catalunya, "Ricardo Wagner, ensayo biográfico-crítico"; de Eduardo Ocón, "Cantos Españoles", colección de cantos populares con texto en castellano y alemán, editada en Málaga y Leipzig el 1888; el Diccionario de José Parada; diversas obras de Felipe Pedrell; "Liutai antichi e moderni" de Giovanni de Piccolellis, en una copia a mano de la edición florentina de 1885; "Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition" de Joseph

Pothier; el "Reglamento Interior... del Real Conservatorio de Música María Cristina" de Madrid; el "Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona", 1847; "Llave de la Modulación" de Antonio Soler; diversos volúmenes sobre la historia de la música española de Albert Soubies; el volumen II del "Compendio Mathemático..." de Tomás Vicente Tosca, que comprende aritmética, álgebra y música, y otras obras de autores no menos importantes.

Quisiéramos, también mencionar, por ser de valiosa importancia y formar parte de la Reserva de esta Biblioteca, el fondo documental relacionado con el pianista Ricard Viñes y los legajos con obras de Apel.les Mestres.

El fondo Ricard Viñes lo componen una serie de cartas —del mismo Viñes a la madre de Ricart i Matas y de importantes compositores dirigidas al célebre pianista—, autógrafos, fotografías, etc., que configuran una muy interesante colección.

El fondo Apel.les Mestres lo integran canciones autógrafas para canto y piano. Son partituras manuscritas acompañadas, algunas veces, por el texto de los poemas en hojas a parte.

Ricart i Matas coleccionó además numerosos programas de los conciertos que se celebraron en la Barcelona de su tiempo; gran importancia merecen los volúmenes con la programación completa de diversas instituciones de la época que él con desmesurado celo buscó y recopiló: *Associació de Cultura Musical* de Barcelona (1931-1936); *Associació de Música de Cambra* de Barcelona: 8 vol. (1913-1936); *Associació de Música de Cambra: audicions íntimes* (1930-1936); *Associació Wagneriana*: 2 vol. (1901-1922); *Gran Teatre del Liceu. Concerts*: I (1847-1920), II (1921-1938); *Societat Catalana de Concerts y Societat Filharmónica* (1892-1904); conciertos de la *Orquestra Pau Casals*: 5 vol. (1920-1936); conciertos realizados en el desaparecido *Palau de Belles Arts* de Barcelona (1888-1938); conciertos de la *Orquestra Simfònica de Barcelona* (1910-1925).

El acceso a la Biblioteca es libre: catedráticos y profesores, estudiantes de universidades y conservatorios, becarios e investigadores nacionales y extranjeros. El préstamo es restringido, excluyéndose

las obras de referencia, las publicaciones periódicas, las colecciones de música impresa y todos los libros y documentos de la Reserva.

BIBLIOGRAFÍA:

AIATS ABEIÀ, Jaume, "Josep Ricart i Matas i l'Etnomusicologia", en *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893-1993)*, p.19-38

BONASTRE BERTRAN, Francesc, "L'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques 'Josep Ricart i Matas'", en *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893-1993)*, p.85-91

MILLET LORAS, Maria Dolors, "La Biblioteca Musical de Josep Ricart i Matas: La Reserva", en *Estudis oferts a Josep Ricart i Matas en la commemoració del centenari del seu naixement (1893-1993)*, p.39-73

DIRECCIÓN:

Institut de Documentació i d'Investigació
Musicològiques "Josep Ricart i Matas"

Av. República Argentina, 1
08023 Barcelona
Tel. (93) 237 14 12
Fax: (93) 217 74 03

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Por Ana Mª Tenorio Notario

OBJETIVOS DEL CENTRO

El Centro Andaluz de Flamenco es un servicio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, creado por el Decreto 159 de 13 de Octubre de 1993, con los siguientes objetivos:

- La salvaguardia y promoción de los valores tradicionales de cuantas manifestaciones artísticas literarias y musicales sean exponentes del saber y sentir del pueblo andaluz, relacionados con los cantes, bailes y toques de guitarra del arte flamenco.
- La investigación, recuperación, enseñanza y divulgación de todos aquellos valores del más profundo acervo andaluz, mediante la organización de seminarios, cursos, mesas redondas y cuantos actos sirvan para la difusión del flamenco; así como la edición de publicaciones especializadas, revistas de estudios y ensayos sobre el tema del flamenco.
- Reunir y conservar cuantos documentos, objetos y elementos estén relacionados con este arte, y en general libros y documentos históricos, reproducciones sonoras, fílmicas y literarias que sirvan para perpetuar la historia del flamenco como exponente del sentir y del saber del pueblo andaluz.

LOS FONDOS DEL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Respondiendo a los objetivos de su creación, el Centro Andaluz de Flamenco constituye en la actualidad el mayor centro de documentación sobre este arte. Los diferentes documentos recogidos en el C.A.F., se encuentran incluidos en bases de datos, que pueden ser consultadas libremente por todos los estudiosos y aficionados a este arte. Durante 1997 el C.A.F. recibió un total de 9.613 consultas en sala.

Gracias a la colaboración del Centro Informático Científico de Andalucía (de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía),

las bases de datos que recogen todos los fondos documentales del C.A.F. son accesibles a través de Internet.

Los fondos documentales del Centro Andaluz de Flamenco se distribuyen de la siguiente forma:

Biblioteca

La biblioteca del C.A.F. cuenta en la actualidad con tres mil volúmenes, clasificados en cuatro grandes bloques temáticos: Flamenco, Gitanos, Andalucía y obras de referencia.

El corpus principal de la biblioteca se creó gracias a la generosa donación de D. Francisco Vallecillo Pecino, gran aficionado y asesor de flamenco en la Junta de Andalucía desde 1982 hasta 1990.

Las monografías específicas sobre flamenco ascienden a 1000 volúmenes, que suponen prácticamente la totalidad de la bibliografía sobre flamenco existente en España y en el extranjero. La política de adquisiciones del Centro se orienta tanto hacia la compra de novedades editoriales como hacia la adquisición de fondo antiguo a través de librerías de anticuario.

Las obras sobre Andalucía y sobre los gitanos (como temas directamente relacionados con el nacimiento y desarrollo del flamenco), ascienden a 800 y 300 volúmenes respectivamente. Por último, la biblioteca cuenta con un buen número de obras generales de referencia: diccionarios, enciclopedias, etc.

La biblioteca dispone de 16 puestos de lectura. En estos momentos se está poniendo en funcionamiento el sistema de préstamos.

Archivo de música impresa

La producción de música impresa de flamenco ha sido históricamente muy escasa, ya que la mayor parte de los artistas flamencos no han tenido una formación musical que les posibilitara realizar partituras de sus creaciones. El Centro ha llevado a cabo una recopilación de partituras, llegando a reunir un total de 800 (la gran mayo-

ría para guitarra, aunque también hay algunas para piano e incluso orquestaciones).

En la base de datos creada para estos fondos, el usuario puede realizar además de las búsquedas habituales por autores, títulos etc., búsquedas por "palos" (forma de denominar cada uno de los tipos de cante, baile o toque del flamenco). Este tipo de búsqueda especializada es el más solicitado por todos los usuarios del Centro.

Hemeroteca

Desde 1886, año en que se edita la primera revista sobre flamenco, hasta la actualidad, han aparecido unas 20 publicaciones periódicas especializadas en este tema, aunque de la mayoría de ellas sólo ha llegado a editarse un reducido número de ejemplares.

En este momento, se publican cinco revistas especializadas en flamenco en España y cinco en el extranjero (Argentina, Inglaterra, Japón, Estados Unidos y Alemania). El C.A.F. posee las colecciones completas de estas revistas, tanto de las vivas como de las que han desaparecido a lo largo del tiempo. Igualmente, el Centro está suscrito a diferentes revistas especializadas en música y gitanos.

Desde 1992 el C.A.F. dispone de un servicio de dossier de prensa, por el que están a disposición del usuario noticias, reportajes, entrevistas y todo tipo de artículos relacionados con el flamenco, aparecidos tanto en los periódicos españoles de tirada nacional, como en toda la prensa local de Andalucía. En estos momentos se está procediendo a introducir esta información en formato CD-ROM, para simplificar las búsquedas a la vez que solucionar el problema del almacenamiento de este material (el número de noticias puede alcanzar los diez mil anuales).

Fonoteca

La fonoteca del C.A.F, cuenta en estos momentos con un total de 6.400 grabaciones discográficas. Con este archivo sonoro se han elaborado tres bases de datos diferentes:

Una de ellas está constituida por los discos de pizarra o de 78 r.p.m. La discografía primitiva de pizarra es una fuente indispensable para el conocimiento de la historia y la evolución del flamenco, siendo documentos muy valorados por todos los estudiosos de este arte. El C.A.F. tiene una colección de 1.800 discos de 78 r.p.m. y 40 cilindros de cera, incluida en la base de datos PIZARRA.

Las demás grabaciones sonoras (1.800 LPs, 1.600 Singles, 600 Cassetes, 600 Compact-Disc), están recogidas en la base de datos FONOTECA, con los datos catalográficos normales de este tipo de documentos.

Además de esta base de datos general, el C.A.F. está elaborando una base de datos denominada PALOS, en la que ha incluido uno por uno los cantes que aparecen en cada documento de los antes indicados, lo que permite realizar búsquedas muy especializadas, de gran utilidad para los investigadores. Esta labor aún no ha terminado, contando en estos momentos con un total de 16.000 registros.

Todas las grabaciones sonoras se pueden escuchar en las instalaciones del centro, que cuenta con ocho cabinas individuales de audición. Igualmente, algunas de ellas pueden ser oídas también en la página Internet del C.A.F.

Videoteca

La colección de vídeos del Centro Andaluz de Flamenco asciende a ochocientos documentos: Largometrajes, programas de televisión, espectáculos en directo, etc., que pueden ser visionados en las salas del centro.

Al igual que los fondos de la fonoteca, las grabaciones videográficas están recogidas en dos bases de datos diferentes: Una con la catalogación general de los documentos y otra que detalla cada una de las interpretaciones que aparecen en las grabaciones.

El servicio de videoteca, es el que mayor número de consultas registra a lo largo del año.

Archivo gráfico

El archivo gráfico cuenta en la actualidad con 900 carteles, 2.000 folletos, 600 fotografías, y 500 tarjetas postales.

Otros servicios del Centro Andaluz de Flamenco

Además de las tareas propias de documentación, el C.A.F. realiza una labor de difusión de cuantas actividades relacionadas con el flamenco se producen en España: Cursos, concursos, festivales, becas, etc.

El centro cuenta con directorios diversos que pueden ser consultados por los interesados como: direcciones de peñas flamencas en todo el mundo, censo de festivales y concursos, academias de baile y guitarra, constructores de guitarra, tiendas especializadas, etc.

El C.A.F. dispone en sus instalaciones de dos salas de exposiciones. Con carácter permanente se exhiben en ellas una galería de retratos de figuras históricas del arte flamenco y una colección de litografías de los siglos XIX y XX de temática flamenca. Además se llevan a cabo exposiciones temporales de fotografías, esculturas, guitarras antiguas, etc. Las diferentes exposiciones del C.A.F. recibieron a lo largo de 1997 un total de 9.304 visitantes.

DATOS DEL CENTRO

Dirección : Palacio Pemartín
Plaza de San Juan, 1
11403 Jerez de la Frontera (Cádiz)
Teléfonos : (956) 349265-322711-321602
Fax: (956) 321127
Dirección Internet : http://caf.cica.es
Correo electrónico : caf@cica.es
Horario : Lunes a Viernes de 9 a 14 h.
Acceso Libre

LA FONOTECA DE BALAGUER

Montserrat Comajuncosas
Directora de la Biblioteca Margarida de Montferrat. Balaguer

INTRODUCCIÓN

En Noviembre de 1981, por las "Festes del Sant Crist", se inauguraba en Balaguer (Lleida), una de las primeras bibliotecas de la recién creada Xarxa de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya, según la *Llei de Biblioteques* del 22 de Abril de 1981.

Aquella ley definía la biblioteca de uso público como "un centro que tiene por objeto contribuir al ejercicio del derecho a la cultura, a la libertad de información, a la formación permanente y al ocio, [...] mediante la utilización de un fondo ordenado de libros o cualquier otro medio de reproducción y conservación de textos (microfilms, fonoteca), provisto o no de un fondo audio-visual" y declaraba que "la Generalitat debe establecer convenios con los municipios de más de cinco mil habitantes para crear y mantener bibliotecas abiertas al público, de acuerdo con la reglamentación existente".

La creación de la Biblioteca

El Pleno del Ayuntamiento de Balaguer del 27 de Octubre de 1980 acuerda crear una biblioteca municipal con el nombre de *Margarida de Montferrat*. El nombre de una ilustre dama llena de coraje, que defendió con energía los derechos a la Corona de Aragón de su hijo el conde de Urgel, Jaume II el Dissortat.

En virtud de aquel acuerdo, el 6 de Noviembre de 1980, se firma el Convenio de creación de la Biblioteca *Margarida de Montferrat* con la Generalitat de Catalunya (DOG, núm. 26, 26.11.1980). La Biblioteca queda adscrita funcionalmente a la Central de Biblioteques de Lleida y, como cabeza de comarca asesorará técnicamente a las filiales que le sean adscritas por la Generalitat.

Por un lado el Ayuntamiento se compromete, entre otras obligaciones a:

- Destinar al servicio de la biblioteca el número de plazas de personal que sean necesarias para asegurar su correcto funcionamiento.
- Consignar una partida específica, no inferior al 0'25% del presupuesto municipal ordinario, con la condición de que no se podrá restar de esta cantidad el importe de los demás gastos (mantenimiento, personal...).

Por otro lado el Servei de Biblioteques de la Generalitat se obliga, entre otras, a:

- Proporcionar a la Biblioteca de Balaguer un lote fundacional de 6000 volúmenes.
- Incrementar anualmente el fondo bibliográfico con una aportación no inferior a la mitad de la cantidad atribuida por igual concepto al Ayuntamiento.
- Facilitar la conexión de la Biblioteca municipal con la Xarxa de Biblioteques de la Generalitat y el acceso a su fondo mediante el préstamo interbibliotecario.

El 9 de Noviembre de 1981 el Presidente de la Generalitat volvía a subir a la segunda planta del edificio del Ayuntamiento, para proceder a la inauguración de la Biblioteca. La misma planta donde, un año antes, había presidido la apertura de la Fonoteca Municipal.

A inicios de 1982 se abren, definitivamente, los servicios de consulta en sala y el de préstamo domiciliario a una población de 13.000 habitantes. Con una capacidad de 60 puntos de lectura, en horario de mañana y tarde, la biblioteca *Margarida de Montferrat* acoge 18.065 usuarios anuales. De un fondo catalogado de 5.179 volúmenes y 50 títulos de publicaciones periódicas, 1.512 ítems han salido en préstamo. Los 637 lectores con carnet de préstamo han utilizado este servicio en 1.183 ocasiones.

Durante el año 1983, el fondo es de 7.860 volúmenes y 70 títulos de publicaciones periódicas; los carnets de préstamo, 1.198, los

usuarios de este servicio, 5.919 y han salido 8.310 ítems. La sala de lectura ha acogido 22.686 usuarios.

La creación de la Fonoteca

La Fonoteca Municipal fue creada el año 1980 en virtud de un Convenio del Ayuntamiento de Balaguer con el Ministerio de Cultura.

Una superficie de 165 m^2 equipada con una preciosa colección de discos de música clásica, guardada, según orden de entrada, en estanterías metálicas de un almacén sin acceso directo al público y por una cabina con un completo equipo de reproducción de sonido. Disponía de un espacio para audiciones individuales, una pequeña sala con cuatro asientos y seis puntos de salida de sonido y una sala de audiciones colectivas y/o conciertos en directo, de 80 plazas y de acústica muy cuidada.

Al frente de la Fonoteca, un cantautor de la ciudad que, con un contrato temporal de dos horas diarias, debía encargarse de dar vida a todo aquel magnífico complejo cultural.

Los argumentos que tenía a mano, como directora de la Biblioteca, para convencer a la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de que la Fonoteca debía integrarse a la Biblioteca eran:

- El Manifiesto sobre la Biblioteca Pública de la UNESCO del año 1972, "la ciencia ha creado unas formas de transmisión de la información que se convertirán en una parte creciente del fondo de la biblioteca pública. Estas formas incluyen: [...], diapositivas, discos, [...] con el equipo adecuado al uso individual o para las actividades culturales en general". ¡Y todo esto ya lo teníamos!
- La Llei de Biblioteques de 1981 y,
- La llegada de discos que el Ministerio de Cultura enviaba periódicamente para la Fonoteca de la Biblioteca.

Por otro lado el aumento constante de usuarios de la Biblioteca y la consiguiente necesidad de separar la Sección infantil de la de

adultos, reclamaba la ampliación del Convenio entre el Ayuntamiento y la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

El 2 de Marzo de 1983 se firmaba el Addenda al Convenio del 6 de Noviembre de 1980 (DOG, núm. 308, 2.3.1983).

Se constata que, desde su inauguración, los servicios de la Biblioteca, han sido utilizados por un número muy elevado de usuarios y que "el Ayuntamiento cuenta, en la misma planta de la Biblioteca, con una fonoteca moderna y bien equipada, el funcionamiento de la cual debe ser agilizado aumentando su dotación y organizando técnicamente sus fondos para que, coordinada con la biblioteca, pueda conseguir la máxima rentabilidad de sus instalaciones".

Por lo tanto se aceptan, entre otros aspectos

- que la Biblioteca *Margarida de Montferrat*, tendrá la consideración de comarcal,
- que el local, en la misma planta, ocupado por el Museu Municipal, servirá para la Sección infantil y juvenil,
- que la Fonoteca municipal, conservando la titularidad del Ayuntamiento, se integra con todas sus instalaciones y fondos, como Sección especial, a la Biblioteca Comarcal *Margarida de Montferrat*,
- el Servei de Biblioteques procesará los fondos, aumentará la colección y tendrá especial interés en la provisión de bibliografía musical (libros y partituras) así como de otros materiales complementarios.

¡¡Ya teníamos el punto de salida de un largo camino!!

EL INICIO DEL CAMINO

Provisión y organización del fondo

Ya podíamos comenzar a registrar, catalogar y clasificar los discos, los cassettes y una colección de diapositivas del fondo del Ministerio y, a seleccionar, de acuerdo con el Servei de Biblioteques, la compra de bibliografía musical.

Teniendo presente que la biblioteca "se debería relacionar con otras instituciones educativas, [...] y todas aquellas instituciones dedicadas a la promoción de las artes", se pidió, desde el principio, el asesoramiento del nuevo Conservatorio Municipal Elemental de Música de la ciudad. Existía un grupo con necesidades especiales y lo teníamos que tener en cuenta. La adquisición de música impresa se realizó según la programación de los diferentes cursos del Conservatorio.

El personal y su formación

En 1984, el Ayuntamiento contrata un auxiliar de Fonoteca con una jornada laboral de 20 horas semanales. Se procede a registrar la colección y, con la ayuda de dos estudiantes de Biblioteconomía, usuarios de la Biblioteca y como prácticas voluntarias, se catalogaron 200 discos de los 1.500 ya registrados.

No disponíamos de demasiados instrumentos de trabajo profesionales, ni tampoco de pautas o normas, para conseguir realizar debidamente nuestro trabajo. ¡El *Manuel du discothécaire* y, *Les cassettes dans les bibliothèques publiques*, eran las dos únicas, y preciosísimas, fuentes de referencia con las que contábamos!

Como bibliotecaria responsable, a partir del mes de Septiembre de 1983, me integré al Grupo de Bibliotecas especializadas en Música, de la Associació de Bibliotecaris de Catalunya. Seis bibliotecarios nos reuníamos mensualmente con el propósito de intercambiar vivencias y buscar soluciones a problemas comunes, concretamente a los de catalogación (títulos uniformes,...). Nuestro método consistía en estudiar los apartados de las AACR2 pertinentes (21.18 a 21.13 y 25.25 a 25.36), buscando siempre una versión que fuera válida en nuestro idioma.

Aquellas reuniones mensuales de trabajo intensivo enriquecieron mis conocimientos musicales que, conjuntamente con la ayuda entusiasta de los compañeros y compañeras del Grupo, permitieron llevar adelante el proceso adecuado, tanto de las partituras musicales como de los registros sonoros, entonces todavía en soporte disco, de música clásica.

Estábamos muy motivados e ilusionados, incluso, a presentar como Grupo de Bibliotecas especializadas en Música, una Comunicación conjunta a las *Primeres Jornades de l'Associació de Bibliotecaris de Catalunya*, celebradas los días 22, 23 y 24 de Febrero de 1985, en el Palacio de Congresos de Barcelona.

En Octubre de 1984, la Subdirección General de Audiciones Sonoras y Audiovisuales del Ministerio de Cultura, organizó un Curso General de Capacitación y Perfeccionamiento del Personal al servicio de las Fonotecas, en la Fonoteca de la Biblioteca Pública del Estado, en Huesca. Un cursillo intensivo, de una semana de duración, a cargo de profesionales bibliotecarios y musicólogos, consistente en prácticas de catalogación de registros sonoros, montaje de audiciones sobre diferentes géneros musicales, conversaciones sobre historia de la música con la discografía pertinente, normas sobre la organización y puesta en funcionamiento del préstamo. La calidad de las conferencias y el intercambio de experiencias entre los asistentes fueron muy positivas tanto para el responsable de la Fonoteca como para mí misma, como directora de la Biblioteca.

Pero todavía no podíamos ofrecer el servicio de préstamo ni el de consulta. El espacio no tenía las condiciones necesarias: ni una mesa ni tablero adecuados, los soportes sonoros continuaban almacenados fuera del acceso público y, no había, tampoco, ninguna posibilidad de ofrecer un catálogo para su consulta.

Entre los años 1984 y 1987, se registraron 1.591 discos, 17 cassettes y 8 colecciones de diapositivas. La catalogación, en cambio, quedó casi paralizada. La gran concurrencia de usuarios a la biblioteca, el constante crecimiento del fondo y la puesta en funcionamiento de la Sección infantil y juvenil, requerían toda mi atención como única bibliotecaria titular.

Los instrumentos de trabajo

Unos años, los de la década de los '80, en los cuales el colectivo bibliotecario se iba concienciando de la necesidad de incorporar los medios audio-visuales a los fondos bibliográficos de la Biblioteca. En

concreto, en Catalunya, la Associació de Bibliotecaris edita las *Normes per a Biblioteques públiques de Catalunya*, publica diversos artículos sobre el tema en varios números de su *Butlletí*, traduce al catalán la *Descripció bibliogràfica normalitzada per a documents no-llibres: ISBD(NBM)* y convoca las *Primeres Jornades*, a finales de Febrero de 1985.

El Col.legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya edita las *Directrius per a biblioteques públiques*, traduce al catalán la *Descripció bibliogràfica normalitzada per a música impresa: ISBD(PM)*, publica en *Item* diversos artículos y reseñas sobre fonotecas y el tratmiento de sus soportes. Organiza el *Seminari Biblioteca Pública: nous serveis, nous suports*, durante los primeros días de Noviembre de 1986, en el Centre Cívic Cotxeres de Sants, de Barcelona.

La Xarxa de Biblioteques de la Diputació de Barcelona, traduce del francés, realizando la adaptación catalana, la *Classificació d'enregistraments sonors* i les *Taules*.

A nivel estatal, la Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales del Ministerio de Cultura, publica las Ponencias y Comunicaciones del *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas*, celebrado en Madrid en 1983; edita los libros *Guía para una Fonoteca básica*, de Andrés Ruiz Tarazona, y *La Fonoteca*, de Fátima Miranda.

Dinamización

Durante estos años, de 1984 a 1987, y siempre relacionados con otras instituciones educativas, sociales y culturales, se organizaron diversas y variadas actividades de dinamización musical.

90 audiciones colectivas y 4 conciertos-recitales. Un Taller musical para profesores de EGB, en la Escuela de invierno de Maestros de la Noguera, una Mesa redonda sobre el catalán y la música pop, conjuntamente con el Seminario de lengua y literatura catalanas del Instituto de Bachillerato "Ciutat de Balaguer" y varias sesiones de proyección de películas musicales, con el Seminario de música del mismo Instituto.

Pero la Fonoteca, durante el año 1988, por falta de personal, permanecerá cerrada.

INAUGURACIÓN DE LOS SERVICIOS

Remodelación del espacio e incremento del fondo

El Servei de Biblioteques convoca periódicamente, durante el año 1988, a los directores de las bibliotecas en las que se integraría una fonoteca. Unas reuniones de análisis y de estudio, de acuerdo con el presupuesto establecido, para proceder a la selección de los diferentes tipos de soportes audio-visuales y bibliográficos para próxima, y algunas inmediatas, adquisiciones conjuntas. Una puesta en común de las necesidades imprescindibles en material complementario para su uso y tratamiento (visualización, audición y rebobinado) y para un correcto almacenamiento.

El resultado de aquel trabajo se materializa en 1989. Cada biblioteca, según el presupuesto que le haya sido asignado por el Servei, teniendo en cuenta sus necesidades más inmediatas, recibe los ítems en diferentes soportes y debidamente catalogados, tal y como se había solicitado.

En Balaguer, la distribución de todo aquel material destinado al préstamo, necesitaba urgentemente la remodelación del espacio de la fonoteca y la contratación de un nuevo responsable. Se contaba con pocos metros y poco dinero, se debía poner muchísima imaginación.

Se propone al Ayuntamiento suprimir la mesa con las salidas de sonido y las seis butacas de la sala de audiciones, derribar parcialmente la pared que cerraba el almacén adjunto, aunque aprovechándola hasta la altura adecuada para una mesa de atención al público que, a su vez, en su parte interior y a la altura adecuada, permitía una larga, pero estrecha mesa como zona de trabajo para el personal de la fonoteca.

La colección del fondo, a la vista del usuario, detrás de las mesas de atención al público y de trabajo, ordenada según el número de registro de entrada, como signatura topográfica, y con puntos adhesivos de diferentes colores indicativos de la clasificación sistemática, la

de la Discothèque de France. A continuación de estas estanterías, un armario con capacidad para guardar todos los aparatos, las colecciones de diapositivas y el material de trabajo. En la cabina contigua, los aparatos reproductores de sonido y los armarios metálicos comprados por el Servei de Biblioteques.

El coste por parte del Ayuntamiento de la remodelación funcional del espacio, para los servicios de préstamo y de consulta, fueron mínimos: las obras y la pintura, a cargo de la brigada municipal; parte de la madera, por los alumnos de la Escuela Taller; el diseño, por el responsable de la Fonoteca y el carpintero.

Catálogos e información

En la sala, ya libre y con iluminación natural directa, cupo, adosada a la pared, una mesa con salida de sonido para "hojear" la música y unas salidas especiales para los aparatos de visionar diapositivas y vídeos. Se ofrecía la posibilidad, aunque limitada, de consulta directa en la sala.

Al otro lado se pudo incorporar el mueble para los catálogos y unos estantes para las obras de referencia, monografías y revistas musicales. No había espacio para "bucs" que permitiesen el acceso directo a la colección y no teníamos que inventar alguna cosa práctica que diese más información al usuario.

Recordaba la ponencia de Michel Melot, director de la Biblioteca Pública de Información del Centro Georges Pompidou, en el *Seminari, Biblioteca Pública: nous serveis, nous suports*. No quisiera dar la impresión de querer emular la gran profesionalidad del Señor M. Melot; únicamente destacar cómo aquella dinámica ponencia me sugirió una pequeña, pero pragmática, idea.

En aquel armario estantería había suficientes metros para una cantidad de carpetas archivadores donde, indizados por materias, se pudieran presentar las fotocopias de las carátulas de todos los ítems que constituían el fondo. Anotada en la parte superior derecha y bien visibles, la clasificación sistemática y la signatura topográfica.

El usuario tenía la posibilidad de acceso directo a las fuentes de información: los catálogos, las fotocopias de las carátulas y, posteriormente, los listados temáticos.

Primeras estadísticas

Finalmente, el 18 de Diciembre de 1989, el Alcalde de Balaguer inauguraba los servicios para los usuarios, que permanecerían abiertos cada tarde, de lunes a viernes, de 18.00 h. a 20.30 h. y, los sábados por la mañana de 11.00 h. a 13.30 h.

Fondo: 3.311 ítems	**Salidos en préstamo:** 274
66 vídeos (VD)	10
727 cassettes (K7)	228
303 compact-disc (CD)	36
1696 (no catalogados) disc (D)	excluidos de préstamo
392 diapositivas (DIA)	excluidos de préstamo
124 monografías bibliográficas	----------
Usuarios préstamo:152 **Materias más solicitadas:** música rock, música jazz, música clásica. Artes y deportes	

PLENO FUNCIONAMIENTO

Personal

Cinco personas están asignadas al servicio de la Biblioteca:

2 bibliotecarios titulados. Un contratado por la Generalitat, al frente de la sección infantil; el otro, funcionario municipal, al frente de la sección de adultos y con funciones de dirección.

2 auxiliares. Un funcionario de la Generalitat, asignado a la sección de adultos; el otro, responsable de la Fonoteca, contratado por el Ayuntamiento a media jornada.

Un subalterno, a jornada completa, con contrato laboral del Ayuntamiento, al servicio de las necesidades conjuntas de las tres secciones.

Alumnos en prácticas y objetores de conciencia. La sección infantil y la fonoteca necesitaban ayuda para atender debidamente sus servicios. El Ayuntamiento firma un Contrato con el Instituto de Formación Profesional de la ciudad, el cual envía periódicamente alumnos en prácticas administrativas. Por Convenio con el Ministerio de Justicia, y cuando el servicio lo requiere, pueden ser asignados objetores. Esporádicamente alumnos de la Escola de Biblioteconomia i Documentació, han escogido la Biblioteca *Margarida de Montferrat* para sus prácticas.

Fondos y préstamo

El Servei de Biblioteques incluye en sus presupuestos ordinarios de compra, los audio-visuales, las partituras musicales y la bibliografía específica. Todos estos ítems especiales se van incorporando anualmente, conjuntamente con las otras solicitudes bibliográficas de compra general.

Un presupuesto extraordinario, se invierte en material complementario: dos monitores para visionar cintas de vídeo y un rebobinador; un aparato reproductor de sonido para soportes en CD; tres armarios metálicos de diseño especial para almacenar VD, CDs y K7 y, un expositor portátil especial para cintas de vídeo.

Por lo que se refiere al tipo de documentos que se adquieren, en principio, mayoritariamente en soporte cassette y, esporádicamente, algún que otro disco de especial interés para la colección local. Con el aumento y el perfeccionamiento de las grabaciones de sonido en discos compactos, se retiran los discos que, sin catalogar y como fondo de reserva excluido de préstamo, se utilizan para audiciones musicales y como documentación especial para profesores y alumnos de música.

A su vez va creciendo la demanda de CDs y disminuyendo la de K7. Por lo que se refiere a cintas VD, quedan rápidamente obsoletas

las grabadas en sistema BETA, aceptándose únicamente las grabaciones en VHS.

Préstamo

	1989	1990	1991	1992
usuarios	152	4160	4145	4602
VD	10	465	806	1066
K7	228	5836	4414	4297
CD	36	1360	1857	3378
D	-	288	366	314
DIA	-	-	-	-

Fondos

	1989	1990	1991	1992
totales	3197	3461	3966	4174
VD	66	109	331	391
K7	727	796	903	950
CD	306	431	611	704
D	1696	1733	1729	1737
DIA	392	392	392	392

Materias más solicitadas

1989	1990	1991	1992
rock	rock, clásica, artes y deportes	rock, jazz, artes y deportes	rock, jazz, clásica, artes y deportes

Información y dinamización

Durante estos años se realizan 10 "Guías de lectura" sobre diversos temas monográficos: música de baile, rock y pop, música clásica y contemporánea,...

Para la Fiesta del Libro de 1991, la Biblioteca sale a la calle con una muestra de sus diversos fondos y servicios. Fue todo un éxito. ¡La gente se pensaba que era un punto de venta!

Para dar un mejor servicio al usuario, se establece un intercambio de listados de novedades y catálogos entre la Fonoteca y el Centro de Recursos Pedagógicos de la Noguera, lo que facilita el préstamo interbibliotecario. Colectivo según las peticiones de los centros de enseñanza, individual si así lo pide el usuario.

No queda demasiado tiempo para preparar audiciones musicales colectivas, debido a la limitación del horario laboral del responsable, la creciente demanda de préstamo y el proceso de entrada de los documentos. Se pensó en preparar 3 audiciones tipo para ofrecer a las visitas escolares, quedando la sala grande siempre abierta para las actividades de las entidades culturales que la solicitasen.

La Colección Local va aumentando, aunque muy pobremente. A pesar de los contactos con la delegación de TV3 en Lleida, no es posible obtener ninguna copia de las noticias sobre la ciudad y comarca, tan solo y, a modo personal, los reportajes de Bibliopiscinas. La producción de cintas propias resulta muy costosa y la Regiduría no puede asumir los gastos. Tampoco ha sido posible la grabación en directo del sonido de los discursos, conciertos y otros actos.

Debido a la falta de tiempo y de recursos tanto humanos como materiales, nos tenemos que limitar a la compra de la producción discográfica de grupos y cantantes locales.

INFORMATIZACIÓN

Reestructuración del fondo

La Biblioteca *Margarida de Montferrat* entraba en el plan piloto, para seis bibliotecas de la Xarxa de Biblioteques de la Generalitat, de implementación del programa informático TINLIB.

A principios de 1993 se comenzó a preparar la informatización de la Biblioteca, cerrando el servicio de préstamo a fin de proceder, lo más rápido posible, al inventario general. Se aprovechó la ocasión, una vez cerrados todos los servicios de la Biblioteca, para remodelar los espacios y para una redistribución de los fondos generales.

Con la experiencia de tres años en pleno funcionamiento de la fonoteca, se creyó necesario incorporar los libros de referencia de música en la sala de lectura de la sección de adultos, pasando, en cambio, los números de revistas musicales atrasadas a la sala de la fonoteca. El materia audio-visual de acompañamiento de las monografías se dejó en la sección de la biblioteca que les correspondía. El hecho

de eliminar mesas de la sala de lectura, permitió trasladar uno de los aparatos de visionar cintas de vídeo para el uso público. Las partituras musicales quedaron depositadas en el almacén de la sección de adultos.

De esta manera, por un lado, se daban más facilidades al usuario al proporcionarle una consulta más cómoda y, por otro, se agilizaba el servicio de préstamo al tener la Biblioteca más horas de apertura que la Fonoteca.

A pesar de que no hay suficientes monitores de consulta, en la Fonoteca únicamente el terminal de trabajo, la informatización ha supuesto para el usuario, un instrumento más útil de información; indicándole todos los ítems que tratan sobre la materia buscada, sea cual sea su soporte y, le informa, al instante, de la disponibilidad del documento solicitado. A la vez se conocen todas las posibilidades de las tres Secciones.

Como ya era habitual, esta falta de medios de información se va completando con todo tipo de listados que, de una manera puntual y continuada, van informando sobre la novedades y materias más solicitadas, y también a veces desconocidas, por el usuario.

La procedencia de los fondos continua siendo desde el Servei de Biblioteques, aunque a partir del año de la informatización y para poder tener puntualmente las novedades o reponer items estropeados por el uso, del presupuesto asignado por el Ayuntamiento a la Biblioteca para cubrir sus gastos de funcionamiento, una cuarta parte de la partida destinada a la compra de libros, un millón de pesetas, se invierte en la adquisición de soportes audio-visuales.

EL PRESENTE

Fondos, préstamo y usuarios

Las estadísticas actuales aglutinan los soportes no-libro en un único apartado y dan el número total de usuarios del préstamo diferenciándolos por categorías (adultos, infantiles, entidades,...). Por la cantidad de items salidos en préstamo, teniendo en cuenta que de

audio-visuales se dejan 2 por persona y durante un período de 7 días, se puede llegar a una orientación sobre el tipo de usuarios que utilizan los servicios de la fonoteca.

De aquellos 1.500 discos del Ministerio de Cultura registrados el año 1984, ahora en sección de reserva sin catalogar ni contabilizar, el fondo a 31 de Diciembre de 1997, conjuntamente con el movimiento de préstamo, es

1997

Préstamo

VD	2230
K7	1270
CD	6087
PM	66
DIA	excluidas de préstamo
DQ y CDR	108
D	excluidas de préstamo
Obras de referencia	excluidas de préstamo
Monografías	global biblioteca
PP música	global biblioteca

Fondo

VD	819
K7	817
CD	1627
PM	267
DIA	432
DQ y CDR	108
D	143
Obras de referencia	109
Monografías música	200
Títulos PP música	6

Materias solicitadas en préstamo

Registros sonoros		Registros vídeos	
Tradicional	852	Generalitat	35
Jazz y blues	476	Filosofía	20
Rock y pop	3.888	Religión y ciencias sociales	47
Clásica	669	Ciencias puras	219
Contemporánea	663	Ciencias aplicadas	66
Bandas sonoras	529	Artes y deportes	1.788
Lenguas	177	Literatura	11
Infantiles	111	Geografía y viajes	45

EL FUTURO

La Biblioteca con sus tres secciones, especialmente la de adultos y la fonoteca, ha quedado pequeña. La distribución de su espacio y equipamientos, obsoletos.

Aquel plan piloto de implementación del programa informático TINLIB, ha quedado desplazado y arrinconado. El cumplimiento de la *Llei de Sistema Bibliotecari de Catalunya* por lo que hace referencia al Catálogo Colectivo de Lectura Pública (artículo 30), exige el cambio del sistema informático y, en general, una nueva planificación de la dinámica bibliotecaria.

El Ayuntamiento de Balaguer ya tiene preparada una nueva y amplia planta de un edificio destinado a equipamientos culturales. Ateniéndose al Plan único de obras y servicios de Catalunya, en Enero de 1997 presentó a la Generalitat el nuevo proyecto de Biblioteca con los presupuestos de obras y equipamientos. Todavía ahora, está pendiente de resolución.

Este año, el Servei de Biblioteques está localizando todo el fondo de la Biblioteca *Margarida de Montferrat* en el Catálogo Colectivo de Lectura Pública, con la finalidad de estar preparados para entrar rápidamente en el sistema informático VTLS el día y el momento que toque el traslado al nuevo edificio.

Pero, según el dicho, "las cosas de palacio van despacio"...

BIBLIOGRAFÍA

Grup de Música del COBDC. ***Encapçalaments de matèria de música : pautes i models.*** [Encabezamientos de materia de música : pautas y modelos]. Barcelona : Col.legi Oficial de Bibliotecaris i Documentalistes de Catalunya, 1997. 108 p. ISBN 84-86972-08-6. Versión en catalán.

Presentamos una de las más recientes contribuciones en el campo de la documentación musical en nuestro país. Su aparición —con la pretensión de convertirse en una útil herramienta de trabajo—, intenta paliar, en cierta medida, la falta de este tipo de obras que hasta hace muy pocos años reinaba en nuestro país. Los profesionales de la documentación musical, al enfrentarse físicamente al documento, tienen que luchar con una serie de problemas de carácter técnico y, más aún, cuando el ámbito en cuestión es el de una lengua minoritaria.

Uno de esos problemas es, sin duda, la asignación de encabezamientos de materia de música. La escasez de herramientas específicas —al menos en catalán— obligaba a recurrir siempre a obras en otros idiomas para, al menos, intentar aplicar una solución razonable. Con ello no se pretende desprestigiar estas otras obras, nada más lejos de nuestra intención. Al contrario, son referencia obligada para todo bibliotecario-documentalista musical. ¿Cómo se puede dejar de lado los *Library of Congress Subject Headings* o el *Répertoire de vedettes matière*, por citar algunas de las más destacadas? Sin duda, seguirán

siendo nuestras 'Biblias' particulares en cuanto a asignación de materias se refiere. Además, hay que tener en cuenta que la obra aquí presentada tampoco es original; se trata de una adaptación catalana del inglés, concretamente de la obra *Music Subject Headings*, realizada por Perry Bratching y Jennifer Smith hace ya algo más de una década. No obstante es de agradecer que se haya hecho el esfuerzo de su adaptación en una lengua de nuestro entorno cultural. De esta forma, se pone a disposición del colectivo profesional una nueva publicación que, esperamos, sea de interés para todos.

Antes de pasar a su contenido cabe dar la siguiente advertencia: los principios y prácticas que se incluyen en esta obra son aquellos que los autores de esta adaptación tienen más cercanos a su actividad profesional diaria, es decir, la que se está efectuando en la Comunidad catalana. Con ello se quiere dejar bien claro las posibles diferencias de concepto que puede haber con respecto a la práctica en otras zonas de nuestro país. Sus autores, profesionales que trabajan —o han trabajado— en las principales instituciones catalanas con documentación musical (Biblioteca de Catalunya, Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, Fonoteca de Catalunya, Xarxa de Biblioteques de la Diputació de Barcelona, etc.) dan prueba de una extensa práctica y una profunda reflexión en la problemática aquí tratada. No obstante, dejan bien claro en su Prólogo que no han realizado una obra cerrada, que esperan continuar ampliándola y, por supuesto, que esperan y desean cualquier aportación al respecto.

Si lo que se busca es un listado completo y exhaustivo de materias de música no es lo que se puede encontrar en esta obra. Como muy bien especifica el subtítulo —*pautes i models*— lo que se ha pretendido es ofrecer una serie de pautas y modelos para una correcta confección de encabezamientos temáticos en lo que a documentos musicales se refiere (libros, partituras y registros sonoros).

Esos principios se estructuran en los siguientes apartados, teniendo siempre bien claro que se está refiriendo a encabezamientos de materia:

- Formas y géneros musicales
- Música instrumental (Orden de los instrumentos, Orden dentro de las categorías, Dos instrumentos)
- Música vocal
- Encabezamientos por temas
- Arreglos

Posteriormente se ofrecen los "encabezamientos modelo" centrados en tres aspectos: para formas y géneros musicales, para instrumentos musicales y para personas. Encontramos aquí las subdivisiones más utilizadas por la Library of Congress para cada una de esas tres casuísticas. Se destaca, por su amplia extensión, la dedicada a las personas, donde encontraremos buen número de explicaciones sobre qué tipo de subencabezamiento utilizar y cómo hacerlo. A continuación, se pueden encontrar pautas para asignar, entre otras, las subdivisiones de formato musical (Partituras, reducciones, etc.), la subdivisión "solista y piano" y, las subdivisiones de tiempo. También, se dedica un apartado para la música e instrumentos musicales de grupos étnicos y nacionales con recomendaciones que nos pueden sacar de más de un apuro en determinados momentos.

Otro grueso de la publicación se estructura en dos apartados. En el primero de ellos se ofrecen los listados completos de los encabezamientos modelo. Aquí encontraremos las subdivisiones utilizadas bajo Ópera, Óperas, Piano, Música para piano e, Isaac Albéniz que, bien utilizadas y extrapoladas a cualquier materia de temática musical pueden convertirse en ayudas "modelo" excelentes. En el segundo se nos obsequia con una útil equivalencia inglés-catalán, catalán-inglés de las materias expuestas en el cuerpo de la obra.

Advirtiendo de nuevo que se trata de una adaptación catalana de las pautas y modelos del *Music Subject Headings*, no nos queda más que destacar la aceptable presentación formal de la misma (con unas atrevidas notas al margen). Felicitamos al Grupo del COBDC que nos ha ofrecido una obra como la aquí reseñada.

Recursos de la música y la danza en España : 1998. Madrid : Centro de Documentación de Música y Danza. Ministerio de Educación y Cultura. INAEM, DL 1997. 494 p. ISBN 84-87583-17-2

Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM

El Centro de Documentación de Música y Danza de INAEM —del Ministerio de Educación y Cultura— ha publicado la 5ª edición de "Recursos". Han transcurrido bastantes años desde que, en 1985, se le propuso a este Centro la creación de una base de datos que contuviese, debidamente articulada, la actividad musical del país. Esta no es, ni mucho menos, la única tarea que el Centro ha desarrollado hasta hoy, pero sí la más difundida y apreciada entre el colectivo de profesionales, estudiantes, especialistas, gestores o meros curiosos.

No vamos a abundar en lo laborioso que resulta realizar una actualización periódica de miles de datos convenientemente tratados, ya que este trabajo callado y arduo es de sobra reconocido por los ciudadanos que quieren beneficiarse de sus resultados, pero sí llamar la atención, una vez más, sobre el importante papel que hoy en día cumplen los centros de documentación. En una época en la que la información es un valor primordial, disponer de documentos como el presente legitima —a los centros de documentación— como piezas imprescindibles en el desarrollo cultural de un país.

La novedad que se presenta en esta 5ª edición es la de añadir, a los esperados registros de música, los relativos a la danza. Al haber asumido una sección de danza, y pasar a denominarse Centro de Documentación de Música y Danza, se han unido en este presente directorio los registros relativos a las dos artes. Como experiencia previa, se publicaron hace dos años los "Recursos de la Danza en España", articulados a partir de una base de datos, de igual nombre, que reside en el Centro.

Aunque la música y la danza ocupan ámbitos bien diferenciados, el tratamiento y procesos documentales que se han seguido, para las dos bases de datos,

llevan caminos muy paralelos y las coincidencias son más que las diferencias, por lo que se ha realizado una guía de Recursos común.

El usuario puede manejar este repertorio de una forma ágil y eficaz a través de epígrafes precisos, sabiendo en todo momento en qué parte se encuentra, si los registros son relativos a música o a danza.

El apartado de PROFESIONALES contiene un total de 5.539 registros entre los que se dedican a la música y a la danza, y están ordenados alfabéticamente. En cada registro aparecen los datos que el propio profesional ha remitido en el cuestionario que previamente se envía desde el Centro para su actualización.

Las ENTIDADES arrojan un total de 7.642 registros que están ordenados por provincias y se dividen en las dedicadas a la interpretación —bandas: 1.265; coros: 1.959; orquestas sinfónicas: 39; orquestas de cámara: 88; agrupaciones de cámara: 274; otras agrupaciones orquestales: 34; agrupaciones líricas: 18; compañías de danza: 428—, las dedicadas a la conservación, documentación e investigación —archivos: 148; bibliotecas: 90; centros de documentación: 29; centros de investigación: 24; fonotecas: 73; laboratorios: 8; museos: 36—, las dedicadas a la enseñanza —enseñanza pública de música: 412; enseñanza privada de música: 276; universidades: 24; enseñanza de danza: 478—, las dedicadas a la promoción y difusión; corporaciones profesionales — agencias de música: 102; fundaciones y asociaciones de música: 406; agencias de danza: 48; asociaciones de danza: 74; peñas flamencas: 407—, las dedicadas a la fabricación y comercialización —afinadores: 46; construcción y restauración de instrumentos: 88; editoriales: 158; estudios de grabación: 129; grafía musical: 11; mayoristas de música: 121; comercio de danza: 40— y las salas y espacios escénicos de música y danza con 308 registros.

Las ACTIVIDADES suman un total de 1.030 registros, también ordenados por provincias, entre las de flamenco con 187, jazz con 35, festivales de música con 471, cursos de música con 132, concursos de música con 171, becas de música con 34, y

la totalidad de las actividades de danza con 191 registros.

En cuanto a las PUBLICACIONES PERIÓDICAS, se han reunido las específicas de música y danza, tanto las académicas y de investigación como las de divulgación, junto con las especializadas en jazz y flamenco, en un único apartado que suma un total de 83 registros.

Para la presente edición se ha contado con la colaboración del Archivo de Música de Asturias, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Cantabria-Fundación "Marcelino Botín", ERESBIL-Archivo de Compositores Vascos, y con la Fundación Andaluza de Flamenco, instituciones de ámbito territorial con las que se inicia un acuerdo para futuras actualizaciones, unificación de soportes informáticos y cuestionarios para el acopio de datos.

Esta 5ª edición actualizada de "Recursos" es, una vez más, una herramienta útil para todos los interesados en la música y la danza en España.

MEYER, Krzysztof. *Shostakovich: su vida, su obra, su época*. Madrid : Alianza Editorial, S.A., 1997. 482 p. (Alianza Música ; 75). ISBN 84-206-8675-1

Gabriel Brncic

Música bajo fianza

Con una cita de Heinrich Heine que nos anuncia la problemática vital del compositor Dimitri Shostakovich (1906-1975) —"*La pluma del genio es mayor que él mismo*"—, se inicia este excelente y esclarecedor relato acerca del compositor de la era soviética. En veintiocho capítulos cronológicos, que van desde la genealogía hasta la muerte del músico, tendremos a mano, como en un verdadero manual de historia, la trayectoria de Shostakovich, valorado y agredido delante y detrás del odioso *telón de hierro* y por motivos muy diferentes a veces y, curiosamente por motivos similares: el afán mediocre de *corregir* a los artistas.

Se respetaba a Shostakovich en *Occidente*, no sólo por su talento y comprensión esencial de la música, sino también por su reelaboración prudente, personal

y técnicamente perfecta de un post-romaticismo teñido por el modernismo y la ironía. Era alabado, sin que él lo supiera, con condescendencia política, tal vez para ayudarlo en su soledad, en el inconcebible encierro que le impedía ser un contemporáneo.

En su patria, esa misma música servía a veces como paradigma de dos situaciones distintas: como posibilidad justa, en una primera época, del arte soviético o por lo menos como la necesaria presencia de una música grande y llamativa que figuraría a la par de los artistas del mundo capitalista.

Según el propio biógrafo, Krzysztof Meyer: *"al estudiar su vida y su obra debe tenerse en cuenta que muy pocos artistas están tan enraizados como Shostakovich en el ámbito político, social y cultural de su tiempo. En cuanto compositor estuvo tan vinculado a Rusia que resultaba difícil pensar que su talento se desarrollara fuera de las fronteras de su patria. En este sentido se distingue radicalmente de Igor Strawinski y de Sergei Prokofiev, que fueron capaces de vivir y trabajar también en Occidente como en Rusia, siempre que encontraran aficionados a su música. Por el contrario, las obras importantes de Shostakovich fueron casi siempre una reacción a acontecimientos concretos ocurridos en su país, por lo que, justificadamente se le ha calificado de cronista de su época"*.

Esta novedad en el perfil tradicional del músico, empleado y bufón desde tan antiguo y presente aún en la música comercial, motivó seguramente en occidente el principio de emancipación del creador musical que ha caracterizado a la segunda mitad de nuestro siglo. (Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, Xenakis, Cage, Carter, Felman y tantos otros, representan justamente un trato de profesional liberal, relacionado frecuentemente con las emblemáticas instituciones culturales del Estado occidental, —instituciones que quieren tener algo que las represente—, sin que dichos Estados exijan una contraprestación o limitación ideológica declarada, justamente como un modo de diferenciarse o expresar su oposición a los regímenes avasallantes. Alemania, Estados Unidos y los países escandinavos han sido los países que más han contribuido a esa imagen de

protección del arte musical, ayudando al desarrollo de este nuevo tipo de compositor oficial. Sabemos que esta contraprestación es relativa y en general depende del éxito —aura— o del franco beneficio económico de los editores en sus variadas gamas actuales). ¿Existe una música fuera del comercio?

En un agitado relato, *cuasi* cinematográfico y de apasionante lectura, se abre el primer capítulo en que se revela el origen de Shostakovich y de cómo todos sus ascendientes vivieron, de una forma u otra, conscientes de un comportamiento social nuevo para su época. Desde que hay noticia (1795) o desde 1808, fecha de nacimiento del bisabuelo de Dimitri Shostakovich, consecuentemente nos explicamos muchos rasgos culturales y de cómo nuestro músico sostuvo su amor y su protesta por una modernidad que provenía de una saga de crueldades e injusticias.

Se cierra con la muerte cargada de trabajo musical en que revive la genealogía de la música de cámara, en su atenta y emocionada diferencia con los cuartetos de Bartók, de quien tan profundas palabras expresó.

La historia rusa no sólo depende de la época soviética sino de una milenaria carga psicológica que no terminaba de coexistir con los conceptos de la ilustración y del típico desarrollo religioso, filosófico y económico del capitalismo europeo y norteamericano.

Shostakovich a los veinte años pianista y compositor, gracias a su entorno social, tiene una formación abierta que no desconoce a Brahms ni a Mahler, ni a Bruckner, ni es ajeno al desarrollo de la Segunda Escuela de Viena, ni de las obras de esa época —*Wozzeck* de Alban Berg se estrenó en Moscú en 1927; en ese mismo año *Renard* de Strawinski y *Der Sprung über den schatten* de Krenenck—. Recordemos que también Bruno Walter, Artur Rodzinski, Otto Klemperer y Leopold Stokowski estrenaron su mítica primera Sinfonía. Sus óperas *La nariz* y *Macbeth* —revulsiva para Stalin y para el crítico de turno en New York—así como sus sinfonías segunda, tercera y cuarta constituyeron el momento de expresión musical más concentrado de su carrera.

La vida de la naciente Unión Soviética tiene en esta biografía,

en absoluto novelada, obra de un investigador consecuente, una importancia enorme tal como lo requiere, no sólo la vida difícil de Shostakovich, sino la comprensión de un fenómeno social muy próximo en el tiempo, de la magnitud de la Revolución Francesa. Lugar del tiempo cotidiano en que la muerte o la libertad bajo fianza es resolución controlada.

Finalmente, la obra de Dimitri Shostakovich, autor de un impresionante catálogo de obras —que se incluye en el libro, entre las cuales destacan sus conocidas sinfonías, cuartetos de cuerda y ballets— transforma el pasado a su manera. Crea sus preludios y fugas para piano similares a los de Bach, por ejemplo, e interroga a todas las músicas con su propia voluntad de pianista y compositor. Fenómeno de época, adiós generalizado a la restauración del siglo XIX. Sorprenderá saber que Shostakovich hizo *arreglos* de los más variados géneros musicales y conocedor y admirador de la obra contemporánea, en 1930, escribe para piano a cuatro manos la *Sinfonía de los Salmos* de Igor Strawinski —quien en 1962 le dice: *"los tres de Viena le admiran. ¿Usted sabe que Schönberg y Webern han dirigido sus obras?"*—.

Su colaboración con los más destacados intérpretes rusos, Rostropovich, Ojstraj, Oborin, Richter, Mravinski, Kondrashin, Roshdestvenski, el Cuarteto Beethoven, etc. y los juicios de Prokofiev, Berg y Britten, —la famosa cita de su séptima sinfonía en el *Concierto para Orquesta* de Bartók—, su contacto con Maiakovski y Meyershold y con tantos otros que compartieron la génesis y vicisitudes de sus obras hablan de la muy post-moderna receptividad al hecho creativo al margen de su marca o aura circunstancial. Shostakovich representó para los grandes compositores de Europa un momento efímero e ideal de libertad.

Un período de la historia del mundo en que los músicos de todas las culturas vivieron en forma inusitadamente diferente el trato con el poder.

En resumen, un libro, más que una biografía, que, bajo un alud de nombres extraños a nuestro recuerdo y conocimiento, nos vuelve más diáfanas las antípodas del comportamiento humano.

TORRES MULAS, Jacinto. *El Anfión Matritense: periódico filarmónico-poético*. Madrid : [s.n.], 1997. 40 p. (Separata de: "Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía". III)

Vaciado exhaustivo del periódico musical "El Anfión Matritense", una de las publicaciones con contenido musical más tempranas de nuestro país que, aunque con una vida breve de 6 meses (de Enero a Julio de 1843), nos ofrece el testimonio musical de *"una época especialmente crítica para nuestra cultura y nuestra historia reciente"*. Su coincidencia cronológica con "La Iberia Musical" permitiría realizar una comparación de la conciencia y de las actividades musicales de la época. En esta separata se anuncia que el vaciado de esta segunda publicación está ya preparado para su posible publicación.

Antecede al vaciado una excelente introducción explicativa de las condiciones históricas de la época. Se reivindica en ella la exactitud de las informaciones sobre cuál es la primera revista musical española. No se trata, como siempre se dice, de "La Iberia Musical" iniciada en 1842, sino de "El Filarmónico Musical" de 1812 que, aunque editada en Cuba cabe no olvidar su pertenencia española. Posteriormente, aún se editaría "El Apolo Habanero" en 1836. Aunque estas dos revistas tuvieron una vida muy efímera no deben despreciarse como precursoras de este tipo de publicaciones en nuestro país. A pesar de ello, el autor deja bien clara la extrema importancia que "La Iberia Musical" tiene como *"el primer intento duradero en tratar con alguna profundidad, afán investigador y cierto espíritu crítico los temas musicales [...]"*.

Tras el correcto emplazamiento histórico de las publicaciones musicales españolas se nos presenta la revista motivo del vaciado aquí reseñado, "El Anfión Matritense", auto-definido como "periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical". Dicha revista nos permite evidenciar la importancia de la actividad operística de la época y, a su vez, la importancia que debió tener la práctica musical privada motivo por el cual se publicaban las partituras en las publicaciones de este tipo. La historia de su publicación (lu-

chas internas dentro de la Asociación Musical), los nombres de los personajes que apoyaron su publicación (entre los que *"encontramos aquí, casi sin excepción, a lo más granado de la música y las letras españolas de mediados del siglo"*) y la política de publicación que la revista tuvo (una publicación con 8 secciones dedicadas a diferentes aspectos musicales —método de solfeo, tratado de armonía, piezas de piano para adelantados; piezas de piano para aficionados, piezas de todo género para guitarra, piezas para flauta, piezas para violín y, piezas para órgano—) quedan bien reflejados en estas primeras páginas. Finaliza esta introducción con el relato de los avatares coyunturales que llevaron a la desaparición del "El Anfión Matritense".

A continuación se nos especifican los criterios de selección y descripción que se han llevado a cabo para realizar el vaciado de la revista y que, como nos tiene siempre acostumbrado su autor, rebosan de una meticulosidad ejemplar. Finalmente, el vaciado con 136 registros ordenados cronológicamente según fecha de aparición y página dentro de cada número. Como herramienta útil tenemos, al final de la separata, un índice de personas y obras citadas.

En definitiva, un trabajo ejemplar que nos ayuda a conocer un poco más el mundo de la prensa musical española. Agradecemos al autor que nos hiciera llegar una copia de su trabajo.

Amer, José. *Harold Gramatges : catálogo de obras*. Madrid : Fundación Autor, 1997. 149 p. (Catálogos de compositores). ISBN 84-8048-220-6

Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón*. Madrid : Fundación Autor : Centro de Documentación Musical, 1997. 92 p. (Catálogos de compositores). ISBN 84-8048-222-2

Aviñoa, Xosé. *Manuel Blancafort*. Madrid : Fundación Autor, 1998. 73 p. (Catálogos de compositores). ISBN 84-8048-221-4

Seguí, Salvador. *Manuel Palau*. Madrid : Fundación Autor ; Valencia : Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direc-

ció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1988. 168 p. (Catálogos de compositores). ISBN 84-8048-223-0

Anunciamos cuatro de las últimas apariciones de la prolífica serie "Catálogos de compositores" que edita la SGAE a través de la Fundación Autor. Todos ellos en la misma pauta que los anteriores, destacando el dedicado al compositor cubano Gramatges con el que se inicia una nueva política de inclusión de autores extranjeros afiliados a la SGAE. Dada la casi desconocida obra de este compositor, Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" en 1996, se ha variado ligeramente el contenido de este catálogo, ampliándose la parte destinada a su biografía y añadiéndose al listado alfabético de sus obras el número de la página donde se cita en el catálogo. Los otros tres catálogos, dedicados a Bretón, Blancafort y Palau, se enmarcan en la línea general de la colección con la que la SGAE nos está dando a conocer, de forma breve y concisa, las obras de los más importantes compositores españoles.

LUCINI, Fernando G. *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor 1963-1997*. Madrid : Alianza Editorial, 1998. 384 p. ISBN 84-206-4289-4

Emocionante e impresionante relato sobre el papel que ha representado la "Nueva Canción" en el contexto cultural, no sólo musical, sino también histórico y social, de nuestro país durante las últimas tres décadas. Con un estilo lleno de pasión y, por decirlo suavemente, de rabia y tristeza, nos permite realizar un viaje por lo que la "Nueva Canción" significó en sus inicios y durante gran parte de su historia y por lo que ha dejado de significar en estos últimos años —principalmente por motivos políticos y económicos— a pesar del gran auge que, en la actualidad, está revitalizando el fenómeno de "nuevos cantautores".

La motivación del autor es clara, *"la necesidad de volver a escribir sobre lo que supuso, para la historia personal y colectiva de un gran sector de mi generación, y sobre lo que hoy puede estar suponiendo en nuestra realidad social y cultural, el nacimiento y*

el desarrollo de aquella forma distinta y alternativa de entender la canción y de hacer canciones". No cabe duda que Fernando Lucini es una de las personas más preparadas para realizar este intento. Autor de otras obras relacionadas con esta temática (destacando Veinte años de canción en España) consigue contagiarnos plenamente de ese fenómeno musical, no siempre bien comprendido ni tratado, como es la "Nueva Canción".

Inicia su trabajo con una exposición sobre la situación histórica y social que se vivía en la España de los años '60 y, concretamente, sobre el panorama musical que existía en aquella época. Tras definir qué es lo que él entiende por canciones de autor, nos presenta, de forma clara y tajante, qué tipo de canciones va a tratar a continuación: "*son aquellas que, durante los treinta y cinco últimos años de nuestra historia, nos han venido manifestando una forma concreta de entender la vida y la convivencia, es decir, aquellas canciones, de calidad musical y poética, que nos han transmitido, y nos siguen transmitiendo, una ética existencial y democrática basada en la proclamación y en la defensa de los valores, de los sentimientos, de las posibilidades, de los derechos y de los sueños más nobles y más universal y radicalmente humanos; canciones en las que la ética y la estética se hermanan y se funden seriamente comprometidas con la vida; canciones rebeldes y contestatarias a veces, cuando la realidad empequeñece o reprime la grandeza de lo humano, y apasionadamente entrañables, festivas y esperanzadoras, cuando, sin mordazas, cantan, desde la cotidianidad, al amor y a la solidaridad; a la libertad, a la justicia y a la razón utópica que nos alienta y nos mantiene vivos y siempre en tensión hacia el futuro*".

Durante los años del franquismo, el Régimen hacia imperar una uniformidad oficial en todo aspecto de la vida cultural, especialmente en la música y la canción con las conocidas censuras de letras y conciertos (vale la pena leer los expedientes sobre Elisa Serna que el autor incluye, todo un reflejo de cómo se debía vivir aquella época). Pero, además, se quería dar la visión de una cultura musical concreta con la revitalización de la zarzuela, la "canción españo-

la" y, la música "pop" del momento. Con todo el respeto del mundo, aunque no podemos estar de acuerdo con el fondo de esta cuestión que, según el autor *"planteaban [...] un radical distanciamiento de nuestra tradición musical y de nuestra realidad social y personal; sus planteamientos eran totalmente colonizadores respecto a la cultura de nuestros pueblos, y, en la mayoría de los casos, eran de un primitivismo y de una superficialidad inenarrables"*, sí lo estamos en cuanto a la forma que se llevaba a cabo, típico de cualquier régimen totalitario. Suponemos que, esas canciones llenas de *"primitivismo y de una superficialidad inenarrables"* serían del gusto de muchas de las personas que las escuchaban y que, quizás, no se atrevían a ir más allá, política o socialmente, como sí lo intentaban los cantautores motivo del estudio aquí reseñado. Expuesto nuestro único punto de posible desacuerdo con esta obra, no podemos más que felicitar al autor por su exposición tan viva y pedagógica.

Realiza un repaso geográfico de la "canción de autor", desde Cataluña, Euskadi y Galicia con su peculiaridad lingüística propia, a las Islas Canarias, Andalucía, Madrid, etc. con la canción en castellano. No debe olvidarse el papel importantísimo que jugaron otras canciones, como la francesa o la sudamericana, en el desarrollo de la "Nueva Canción". Podemos encontrar decenas de nombres de cantautores y grupos, decenas de letras de sus canciones, y decenas de datos sobre las vivencias que el autor ha vivido personalmente con ellos y sus letras... Una agradable sección "pictórica" con las carátulas de 60 discos y la cubierta de un libro que nos ilustran sobre la iconografía utilizada en las canciones grabadas en el exilio, las primeras grabaciones realizadas en España y la relación de la "Nueva Canción" con el arte contemporáneo con el que convivía. No citaremos ningún nombre, sería injusto no nombrarlos a todos. Un excelente índice al final de la obra nos permite una rápida localización de ellos y, nos puede llegar a sorprender lo amplio del concepto "canción de autor" que se utiliza en la obra. Animamos a una utilización más exhaustiva del mismo.

Aspecto interesante a destacar es la reivindicación de que no sólo era "canción protesta" como siempre se la ha querido tildar con ciertas connotaciones peyorativas. Como demostración de este aspecto reflejamos las siguientes cifras proporcionadas en la obra: *"de las 3.272 canciones que he podido analizar —canciones pertenecientes al género del que venimos hablando y creadas en el período de 1961 a 1982— sólo 175 responden al modelo de lo anteriormente llamado 'canción comprometida'; el resto, es decir, 3.096, son canciones correspondientes al, en aquel momento, infravalorado concepto de 'canción que gira sobre problemas y realidades humanas'"*. Desde luego cualquier actitud cultural que abogara por la libertad, en cualquier aspecto de la vida humana, era tildado de "protesta". Es de agradecer al autor que nos refresque la memoria en cuanto a este aspecto y, especialmente los cuadros sinópticos que nos ofrece en sus páginas 223-226, son todavía más esclarecedores.

Hubiera sido interesante la inclusión al final de la obra de algún tipo de listado con las grabaciones citadas en ella o, de aquellas que el autor considera más importantes para tener una visión auditiva de lo expuesto (incluso pensando en las posibilidades pedagógicas que puede llegar a tener su trabajo). De todas formas, el amplio apartado de notas a pie de página nos las ofrece de manera que pueden ser identificadas fácilmente.

No se trata de un simple diccionario de cantautores, es un relato vívido de alguien que participa en ese mundo. Alguien que no sólo expone la historia de la "canción de autor" sino que, denuncia la situación actual por la que pasa y, además, reflexiona sobre lo que este "tipo" de cultura musical ha tenido que pasar desde la llegada de la democracia a nuestro país. Felicitaciones a su autor por recordarnos una parte de nuestra historia musical reciente. ⁂

Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (2º : 1996 : Valladolid). *Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología : Valladolid, 22-24 de Marzo de*

1996. Comunicaciones editadas por Luis Costa. [S.l.] : Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 1998. 229 p. (SIbE. Publicación ; 2). ISBN 84-8497-429-4

Con total satisfacción presentamos a continuación las Actas del II Congreso de la SIbE, reunión científica de una asociación joven y dinámica que pretende potenciar una nueva visión en la Musicología española (y portuguesa). Los 12 trabajos contenidos en este volumen quieren ser un paso adelante en la realización de una Musicología en constante evolución, lejos de los parámetros que la Musicología más tradicional viene desarrollando en nuestro territorio. En el prólogo encontramos lo siguiente: *"se abordan aspectos del hecho musical cuyo tratamiento dentro de las convenciones académicas de la musicología española, es todavía poco habitual"*. Desde luego, sin desmerecer la actual Musicología española, aplaudimos la llegada de aires nuevos que promuevan el desarrollo de una disciplina tan "anquilosada" en viejos esquemas. Los doce trabajos contemplan una variedad de temas muy original que casa perfectamente con el ideal de una Musicología global que no desprecie unos estilos y ensalce otros. Los trabajos son los siguientes:

1) Labajo Valdés, Joaquina. "Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas". Partiendo de una cita que José Luis Ortiz Nuevo, director de la Bienal de Arte Flamenca en Sevilla hizo en 1989 en el XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas, la autora aboga por una musicología que estudie los fenómenos musicales que acaecen en nuestras sociedades urbanas desde un punto de vista "evolutivo" e "interrelacionable".

2) Pelinski, Ramón. "Presencia del pasado: reestudio de un cancionero musical castellonense (1945-1950)". Tras la consiguiente definición de lo que el autor entiende por "reestudio" se pasa a realizar una musicología de la musicología, es decir, a reelaborar los resultados que, a finales de los '40, el Instituto Español de Musicología realizó en Castellón por medio de sus "misiones folklóricas". Se intenta de este modo *"comprender mejor algunos de los aspec-*

tos de la transición socio-cultural que la gente de Castellón sobrellevó durante los últimos cincuenta años; averiguar qué significación poseen estos cambios para sus habitantes; e investigar cuál es el rol de la música en estos cambios y qué relaciones existen entre los cambios socio-culturales y los cambios en la práctica musical". Al final se afirma la presencia de elementos de continuidad y discontinuidad entre pasado y presente.

3) Asensio Llamas, Susana. "Música y política en un reestudio de músicas tradicionales". Realizado dentro del mismo ámbito que el trabajo de Pelinski, se *"trataba de actualizar el repertorio recogido en los años 40"* conociendo la situación que éste tenía en aquellos años, cómo se interpretaba, cuándo se interpretaba, su significado para la población, etc. De esta forma se intentaría llegar a conocer la situación actual de aquel repertorio. La constatación de una fuerte politización es el centro de este artículo. Finalmente, es de agradecer que la autora indique que *"si alguna validez tiene un reestudio, al margen de especulaciones teóricas y esplendentes discursos sobre el pasado como fuente de conocimiento del presente, es la de proporcionar versiones alternativas de una historia ya escrita antes de comenzar [...] Lo que realmente ha cambiado y nos muestra datos relevantes sobre nuestras pequeñas sociedades, es la manera de percibir las diferentes músicas, de sentirlas, contarlas o cantarlas, y las formas de recordarlas".*

4) Lizarazu de Mesa, Mª Asunción. "Música de tradición oral e ideologías". Destaca la importancia del papel ideológico que la música puede tener, especialmente cuando existen organizaciones culturales y políticas detrás de ella que persiguen ese fin. Se centra en la provincia de Guadalajara y constata la importancia de ese aspecto durante la II República y el franquismo. Es interesante la diferencia que presenta entre las modificaciones y los préstamos y recreaciones dentro de un repertorio

5) Costa Vázquez-Mariño, Luis. "El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización". La dimensión social e ideológica que los procesos de folklorización pueden llegar a tener quedan bien manifiestos

en este estudio en el que la recuperación —reconstrucción del baile tradicional en Galicia— tiene connotaciones claramente politizadas e identitarias.

6) Sánchez Equiza, Carlos. "'Oneski Dantzatzen': ilustración y danza tradicional vasca". De concepción similar al artículo anterior pero centrándose en el caso vasco. La construcción de la identidad (en este caso con la excusa de abogar por la moralidad y honestidad) a través de la música o la danza lleva el peso de la influencia que en ellas tienen las clases dominantes (que eliminaron lo considerado inmoral en la danza reflejando una relación de poder y diferencia en la cultura vasca).

7) Martí i Pérez, Josep. "Música y género entre los jóvenes barceloneses". ¿Puede relacionarse el género con los gustos o preferencias musicales que los jóvenes actuales tienen? A través de una extensa encuesta realizada en Barcelona el autor expone una serie de datos interesantes sobre esta disciplina que, muy poco trabajada en nuestro país, investiga música y género.

8) Arregui, Juan P. "Primera aproximación a la evolución de la zarzuela a través de la imagen cinematográfica: 1900-1970". Nos parece perfecta la descripción que de este artículo realiza Luis Costa en la Presentación, "*Analiza en detalle la evolución formal y semántica de un género de tanta tradición como la zarzuela dentro de su tratamiento en el cine; para ello traza un amplio recorrido histórico de esta interrelación y pone de relieve la importancia de la tradición lírica en la configuración de un primer lenguaje cinematográfico español, así como el amplio uso del género que, como medio de ideologización de masas, hizo el franquismo*". Se incluye un listado de obras cinematográficas de 1900 a 1970 que incluyen zarzuelas. Ordenado cronológicamente nos ofrece el título de la película, año de realización, director/productora, títulos de la zarzuela base y otras observaciones (como por ejemplo, la fecha de estreno).

9) Valles, María José. "La música de las procesiones de Semana Santa en Valladolid". Un interesante trabajo sobre la música que acompaña a las procesiones de Semana Santa en Valladolid. Interesante porque a pesar de la gran atención que

siempre han tenido en los investigadores estas fiestas religiosas, no se han centrado todavía en el papel que la música puede tener en ellas. La autora, por tanto, inicia un camino muy poco explorado.

10) Cámara de Landa, Enrique. "Rasgos musicales de los tangos italianos de entreguerras"". Estudio sobre el tango realizado en Italia durante las décadas '20 y '30 de nuestro siglo y su comparación con el tango rioplatense contemporáneo. Se identifican las relaciones e influencias existentes entre ambos.

11) Pitarch Alfonso, Carles. "En torno al 'Cant valencià d'estil'. Investigaciones y proyectos". Centrado en una de las expresiones musicales más importantes de la Comunidad Valenciana hasta mediados de este siglo. Extenso artículo que hace un recorrido histórico y formal sobre esta expresión musical.

12) Minden, Pieter. "Modalidad en la tonada asturiana". Estudia las estructuras modales en las tonadas de la zona asturiana.

Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (3º : 1997 : Benicàssim). *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* . Sabadell : La Mà de Guido, 1998. (SIbE. Publicación ; 3). ISBN 84-89757-24-0

No hemos podido tener esta obra todavía en nuestras manos pero lo que sí hemos conseguido es el sumario de su contenido que, a continuación, pasamos a exponer:

Conferencia invitada:

1) Small, Christopher. "El musicar — un ritual en el espacio social".

Preguntas a la etnomusicología:

2) Pelinski, Ramón. "¿Qué es etnomusicología?"
3) Martí, Josep. "¿Existe una identidad etnomusicológica?"
4) Labajo, Joaquina. "Etnomusicolog(ía) o (ica): ¿Un objeto o una actitud?"
5) Cámara, Enrique. "¿Qué se espera de la etnomusicología hoy en España?"

Cuestiones de flamenco:

6) Steingress, Gerhard. "La investigación del flamenco: hechos, problemas, perspectivas (Una aproximación crítica)"
7) Donnier, Philippe. "Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra"

8) Sellen, Jean-Marc. "Flamenco en Jerez: de la frontera étnica a la frontera estética"
9) Berlanga, Miquel Angel. "Tradición y Renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco"

Músicas populares:

10) Adell Pitarch, Joan-Elies. "La música popular contemporánea y la construcción de sentido: más allá de la sociología y de la musicología"
11) Méndez Rubio, Antonio. "Karaoke como metáfora política"
12) Porta Navarro, Amparo. "El mapa sonoro del entorno cotidiano"
13) Belastegui, Ramón. "Manifestaciones sonoras modernas: hacia una comprensión de la música electrónica en Barcelona"
14) García Gallardo, Francisco José. "El 'popurrí' en las murgas o chirigotas del carnaval de Huelva"
15) Mandado Gutiérrez, Irene. "Treinta años de canción de autor en Cantabria: aproximación histórica, temática y musical"

Etnomusicología y educación musical:

16) Giráldez, Andrea. "Educación musical desde una perspectiva multicultural: diversas aproximaciones"
17) Costa Vázquez-Mariño, Luis. "Práctica pedagógica y música tradicional"
18) Asensio Llamas, Susana. "Las instituciones o la construcción de realidades a través de la música"
19) Raventós, Jordi. "¿Quién habla en el aula de música?: el caso de la música electrónica de baile"
20) Moreno, Maite. "Etnomusicología y educación musical en Canadá: una visión multicultural"
21) Vilar, Josep Maria. "Hacia un nuevo concepto de música en educación musical"

El Cant valencià d'estil:

22) Pitarch Alfonso, Carles. "El Cant valencià d'estil: conceptos para su comprensión desde una perspectiva formal, funcional e histórica"
23) Collado, Josep Antoni. "El Cant d'estil en l'actualitat"
24) Reig, Jordi. "Principals trets musicals del Cant d'estil"

Comunicaciones libres:

25) Sánchez Equiza, Carlos. "Del 'Danbolín' al 'Silbo': transformaciones sociales y musicales del txistulari del siglo XVIII"
26) Álvarez García, Mª Cruz. "Actualidad de la Hermandad de Animas en Puebla de Don Fadrique"
27) Martín Álvarez, Sara M. "Pasado y presente: fiestas, ritos y costumbres de Montealegre de Campos. La importancia de lo religioso"
28) Barreto, Sofía. "Canciones del Oriente venezolano y música de las Islas Canarias"

RANDEL, Don Michael (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. (Versión española de Luis Carlos Gago). Madrid : Alianza Editorial, 1997. 1113 p. (Alianza Diccionarios). ISBN 84-206-5254-7

Aunque con cierto retraso reseñamos aquí la aparición de la traducción castellana de un excelente y práctico diccionario de música y, además, porque es una de las primeras obras de referencia donde la Asociación Española de Documentación Musical sale citada.

Afortunadamente, en los últimos años se han conseguido obras de referencia e instrumentos de trabajo en documentación musical importantes. Cabe destacar ahora la llegada de esta nueva obra que hasta la fecha no podía ser consultada en nuestro idioma. Ya en la introducción se destaca lo siguiente: *"trabajo interesante, gran esfuerzo ante la escasez de ayudas terminológicas al respecto, empezando en la Real Academia de la Lengua donde la ausencia de músicos es digna de reseñar"*. Hecha esta "denuncia" (¿?) nos complace recomendar este diccionario como una obra que, creemos, se ha realizado con rigor en lo que se refiere a los aspectos propios de nuestro ámbito cultural. Para ello se ha respetado la obra en inglés pero se nos advierte que se han *"rescatado vocablos en uso en nuestra lengua que han quedado arrinconados en manos de los estudiosos u olvidados en los viejos tratados. Crear palabras allí donde no existía una razón de peso para usar términos extranjeros"*.

Se han creado muy pocas entradas nuevas aunque sí se han ampliado aquellas que pueden tener mayor importancia para el lector español (como por ejemplo, el caso del órgano ibérico). Por supuesto, se han intentado actualizar las fechas de muerte de los compositores. Destaca el hecho que se ha ampliado notablemente la bibliografía con obras en lengua castellana y en otros idiomas; en total hay 1.000 referencias más a artículos y libros que en la edición americana de 1986. En el prefacio de la edición inglesa que encontramos en la obra hallamos que esta edición castellana ha ampliado también el contenido sobre la música no occidental y la música popular, así como el de los instrumentos,

aunque el eje central sigue siendo el dedicado a la música culta occidental intentando reflejar las investigaciones más recientes al respecto. De esta manera encontramos interesantes los vocablos como "New Wave", "Sardana", "Cobla", "Villancico"... por citar algunos.

Desearíamos destacar algunos aspectos que tienen importancia directa para AEDOM. En la entrada "Revistas" encontramos que en su apartado dedicado a la bibliografía sale citada nuestro "AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical" junto a otras revistas tan conocidas como "Fontes Artes Musicae" o "Notes". En la entrada "Bibliografía" encontramos citada la obra de Carlos José Gosálvez, La edición musical española hasta 1936, editada por AEDOM. Y, para finalizar y no parecer autocomplacientes en demasía, en la entrada "Iconografía" encontramos citado el artículo de Cristina Bordas, "Bibliografía sobre iconografía musical española", publicado en el primer número del Boletín de AEDOM. Desde aquí nuestro agradecimiento a los colaboradores que hicieron las pertinentes indicaciones.

No obstante quisiéramos destacar la ausencia, por ejemplo, de entradas directas como "Centros de Documentación", "Archivos" y "Museos" o, por ejemplo, la no-indicación de la existencia de una oficina RISM-España en nuestro país. Vayan por adelantado nuestras disculpas si estos errores se debe a una mala consulta del diccionario pero creemos importante la presencia de este tipo de información.

De todos modos, una obra como la presente debe incluirse en los apartados de obras de referencia de todos los centros con un mínimo de interés por la temática musical.

CASARES RODICIO, Emilio. *La imagen de nuestros músicos: del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid : SGAE, Sociedad General de Autores y Editores : Fundación Autor, 1997. 282 p. ISBN 84-8048-226-5

Como muy bien queda expresado en la Presentación que hace E. Bautista de este libro:

"es como un álbum familiar. Un trabajo que invita a su contemplación con el mismo amor con que se miran los recuerdos gráficos de familia". Esta es la primera impresión que uno tiene al contemplar el lujoso formato con el que se ha editado esta obra, un formato que, por supuesto, le da calidad a un contenido exclusivamente visual. Es éste un intento de recuperar la memoria gráfica que de nuestros músicos tenemos o, mejor dicho, casi no tenemos, puesto que la mayoría de las veces son únicamente nombres "sin rostro" que, una y otra vez, hemos leído y releído en multitud de ocasiones. Como el propio autor indica claramente: *"No es exagerado señalar que nuestra historia musical es una historia sin rostros"*.

Desde luego la "imagen del músico" no ha sido un campo de interés de la Musicología española, una verdad que las 681 ilustraciones de este libro intentan empezar a remediar. Nos permiten un viaje desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX para conocer los rostros de insignes personajes como Morales, Salinas, Patiño, Iriarte, Sor, Ventura, Serrano, Malats, Acevedo, Otaño, Toldrá, Rodrigo, Halffter... entre muchos otros.

En el capítulo titulado "Corpus iconográfico de músicos españoles: una lectura desde la musicología", el autor nos realiza una excelente visión histórica sobre la iconografía existente de nuestros músicos. No es hasta el siglo pasado que podemos disfrutar de un número importante de retratos de nuestros artistas, especialmente con la llegada de la fotografía. Extraña esta situación puesto que nuestro país sí que conserva una gran riqueza en representaciones plásticas de las diferentes artes. Otros países han tenido tradición en este sentido, el nuestro, al parecer, no. La música no era digna de ello o, salvando las apariencias, no nos han llegado todos los retratos de este arte.

Se repasan las obras más importantes que han recogido retratos de músicos constatándose la pobre presencia de españoles. Se hace un recorrido histórico por los diferentes períodos cronológicos especificándose las fuentes donde se puede encontrar este tipo de retratos o ilustraciones (especialmente las revistas musicales que se empeza-

ron a editar a mediados del siglo pasado). De las primeras épocas se incluyen (al menos se intenta hacer) todos los retratos encontrados; de las posteriores, se ha llevado a cabo una selección representativa. Al final de la obra encontramos la procedencia de todas las ilustraciones incluídas, así como un índice que nos facilita la localización de los músicos dentro de la distribución cronológica que de ellos se realiza en el cuerpo de la obra (Del siglo de Oro a la Ilustración; El primer Romanticismo; El segundo Romanticismo; y Los músicos de nuestro siglo)

A modo de diccionario de los rostros musicales españoles queda como un gran esfuerzo que, sin duda, llamará la atención de todo aquel que lo consulte a lo que, desde estas líneas, animamos en gran manera. Desde luego es imposible que salgan todos los retratos existentes, pero la representación aquí incluida es excelente. Nos quedamos con las ganas de ver reunidas una al lado de la otra las caras jóvenes (a pesar de incluirse algunas de ellas en esta obra) de músicos más recientes...

ALIER, Roger; CERVELLÓ, Marcel; HEILBRON, Marc; SANS RIVIÈRE, Fernando. ***La discoteca ideal de intérpretes : [las grandes figuras de la música clásica y sus mejores grabaciones].*** Barcelona : Planeta, 1997. 577 p. (Enciclopedias Planeta). ISBN 84-08-02160-5

La editorial Planeta nos presenta una nueva guía de la música dentro de su colección (Enciclopedias Planeta) y la especial serie de obras tituladas "La discoteca ideal"; en esta ocasión centrada en los intérpretes de música clásica, como bien claramente muestra el subtítulo que se encuentra en la cubierta "las grandes figuras de la música clásica y sus mejores grabaciones". Los autores, reconocidos especialistas en la materia, nos garantizan un resultado más que aceptable.

De una forma clara y concisa, en la introducción se nos presentan los objetivos y estructuración de esta guía. Un diccionario, como prefieren llamarlo los autores, *"que pone al alcance del aficionado a la música la referencia biográfica y el currículum artístico de los grandes intérpre-*

tes que mejor representados están en el mundo del CD. Su consulta permitirá al lector orientarse en el inmenso campo de la música grabada y encontrar, en cada especialidad, cuáles han sido y siguen siendo hoy los mejores intérpretes de este último siglo [...]". Aparecen por orden alfabético los intérpretes musicales sin distinción de géneros. La ficha de cada uno de ellos contiene una breve reseña biográfica al final de la cual se incluye una breve discografía de las obras *"que se consideran más representativas de su carrera".*

No hay lugar a dudas, se trata de una obra de fácil manejo con la selección de intérpretes y grabaciones en CD que los autores han considerado como más representativas. Nada que objetar, muy bien presentado y con un útil índice final de obras citadas.

Como ideas a tener en cuenta para futuras ediciones planteamos las siguientes, dirigidas casi exclusivamente a ampliar las posibilidades de consulta de los lectores:

a) Incluir un índice de géneros musicales con el que el aficionado a la música pueda tener un acceso diferente, pero también educativo y pedagógico, al mundo de la música clásica.

b) Incluir un índice de compositores, no únicamente de obras citadas, de manera que el interesado pueda hacer un recorrido de diferentes intérpretes que hayan grabado obras de un mismo compositor.

c) Comprendemos los criterios de selección que deben mantenerse en una obra de este tipo, pero seguramente la discografía indicada podría ser algo más extensa. No debe entenderse como una crítica sino como una simple recomendación de aficionado a la música que nos consideramos.

d) Posibilidad de editar esta obra en CD-ROM y, no sólo ésta, sino de tener en un único CD-ROM la totalidad de "Las discotecas ideales" que Planeta ha editado.

e) Posibilidad de incluir autores contemporáneos de difícil clasificación en ocasiones, como pueden ser Glass o Nyman u otros más cercanos a nuestra cultura musical.

MORÁN. Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid : Alianza Editorial, 580 p. (Alianza Música ; 74). ISBN 84-206-8574-7

El título de la obra es claramente indicativa del contenido que nos podemos encontrar en ella. Una biografía del ilustre compositor a través de sus propios escritos o de los que se encuentran en el archivo que su familia conserva. La proximidad familiar del autor le ha facilitado la amplia consulta de los documentos y el resultado es una obra que pretende: *"una recopilación de los hechos más destacados de su vida, con el fin de evitar tanta disparidad de criterios que se venían difundiendo en torno a su figura, y la elaboración de un catálogo de su obra con objeto de dar a conocer la amplitud y alcance de la misma como medio imprescindible para su conocimiento y posterior difusión"*. Siendo esos los objetivos, no hay lugar alguna de que se han conseguido. Son las propias obras y palabras de Turina, y las dirigidas a él, las que nos pueden ofrecer una percepción inmejorable de su vida. Y, en cuanto a lo segundo, qué mejor que alguien que tiene libre acceso al propio archivo de Turina para confeccionar un catálogo de sus obras, especialmente de aquellas menos o nada conocidas.

Y, como Gómez Amat menciona en el prólogo a esta segunda edición de la obra (la primera edición fue editada en 2 vols. por el Ayuntamiento de Sevilla en 1983) *"nos ofrece completa la figura de Turina, pero también nos da un archivo de noticias para la historia de la música española —y de la música en España, que no es lo mismo— en los años finales del XIX y la primera mitad del XX"*. Es, por tanto, un referente obligado para todo aquel que desee adentrarse en los aspectos musicales de nuestro país en ese período cronológico. Una obra que, a pesar de no pretender nada en el aspecto musicológico, lo consigue sin tener nada que envidiar.

El cuerpo de la obra está organizado cronológicamente en los siguientes períodos: Sevilla (1882-1902), Madrid (1902-1905), París (1905-1913), Sevilla (1913-1914) y Madrid (1914-1949).

Al final de la misma encontramos los siguientes apéndices de gran utilidad:

- Una cronología breve del compositor
- El listado de sus obras ordenadas por número de opus (104 obras más 4 obras no catalogadas al final)
- Una selección discográfica con las grabaciones modernas en disco compacto (más de 300)
- Una bibliografía seleccionada (23 obras)
- Índice onomástico
- Índice de obras
- Índice de ilustraciones

GARRIDO, Tomás (edición crítica). ***Música española para orquesta de cuerda (siglos XVIII y XIX) [Música impresa] : F. García Fajer, M. Campillos, M. del Adalid, J. de Monasterio, J.I. Jimeno, J.M. Echeverría, B. García, J. Hurtado, A. Ugena, J. Lidón, R. Carnicer, H. Eslava, T. Lestán, V. Zubiaurre, F. Gorriti, J.J. Martínez.*** Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. XXVII, 272 p. (Música Hispana. C. Música instrumental ; 13). ISBN 84-8048-232-X

VEGA TOSCANO, Ana (edición crítica). ***Estudios para piano [Música impresa] : antología (siglo XIX).*** Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997. XX, 217 p. (Música Hispana. C. Antologías ; 4). ISBN 84-8048-082-3

CHAPÍ, Ruperto; IBERNI, Luis G. (edición crítica). ***Cuartetos [Música impresa].*** Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998. XVII, 272 p. (Música Hispana. C. Antologías ; 5). ISBN 84-8048-230-3

CHUECA, Federico; VALVERDE, Joaquín; PÉREZ y GONZÁLEZ, Felipe (libreto); ENCINA CORTIZO, Mª (edición crítica); SOBRINO, Ramón (edición crítica). ***La Gran Vía [Música impresa] : revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto : [reducción para canto y piano].*** Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997. 186 p. (Música Hispana. [Zarzuela (¿)] ; 1). ISBN 84-8048-227-3

CHUECA, Federico; RAMOS CARRIÓN, Miguel (libreto); LAURET, Benito (edición críti-

ca). ***Agua, azucarillos y aguardiente [Música impresa] : pasillo veraniego en un acto : [reducción para canto y piano]***. Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997. 109 p. (Música Hispana. [Zarzuela (¿)]; 2). ISBN 84-8048-225-7

CHUECA, Federico; RAMOS CARRIÓN, Miguel (libreto); PRIETO, Claudio (edición crítica). ***El chaleco blanco [Música impresa] : episodio cómico-lírico en un acto : [reducción para canto y piano]***. Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997. 99 p. (Música Hispana. [Zarzuela (¿)]; 3). ISBN 84-8048-228-1

Reseñamos brevemente seis de las últimas publicaciones de la colección "Música Hispana" que edita el ICCMU. La primera de ellas, dentro de la subcolección "Música instrumental" incluye 22 partituras de 16 compositores (dos de ellas son anónimas) divididas en dos secciones. La primera se compone de obras originales para orquesta de cuerda y, la segunda, para obras de orquesta de cuerda con un solista instrumental. Son una muestra de que la música que se realizaba en nuestro país no era tan lejana como se cree a la que se realizaba más allá de nuestras fronteras.

La segunda, dentro de la subcolección "Antologías", está dedicada a los estudios para piano. Según la autora de la edición, *"en esta antología se presentan por una parte estudios de concierto, y por otra ejemplos (o en algún caso colecciones completas) de los estudios centrados en el trabajo de perfeccionamiento para los últimos años de Conservatorio"*. Se presentan 36 obras de 8 autores (Arriaga, Tintorer, Quesada, Ocón, Zabalza, Power, Albéniz y Granados).

La tercera, también dentro de "Antologías", se centra en los Cuartetos de Ruperto Chapí. *"Aunque su dedicación a la música de cámara es algo tardía en relación al resto de su obra [...] presenta un corpus de cuatro composiciones que, para todos los efectos, es el más importante junto al realizado por Conrado del Campo, de nuestro post-romanticismo, teniendo un señalado efecto sobre sus contemporáneos"*.

Las tres siguientes obras inician —según palabras de Emilio Casares en la presentación del

primero de ellos— una nueva colección dedicada a la zarzuela, concretamente en su edición para canto y piano. El personaje central de esta nueva colección es, en esta ocasión, Federico Chueca puesto que se editan las reducciones para canto y piano de sus zarzuelas "La Gran Vía", "Agua, azucarillos y aguardiente" y "El chaleco blanco". Una de las novedades que aporta esta edición es que *"incorporan, por primera vez en nuestra historia, música y texto"*. Todas ellas se corresponden a ediciones ya editadas en la colección "Música Hispana" pero en su subcolección "Música lírica" y en versión orquestal.

"ARTIGRAMA: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza". Zaragoza : Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza, 1984- . ISSN 0213-1498

Número 12, 1996-1997

La Historia de la Música, junto con la Historia del Arte y la Historia del Cine son las tres áreas de docencia e investigación existentes en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Hasta la fecha, en la revista "ARTIGRAMA", portavoz de dicho Departamento, se ha cubierto extensa y casi exclusivamente del Arte y, más recientemente del Cine, con una serie de excelentes artículos. En esta ocasión y, por primera vez en la historia de la revista, se dedica su parte monográfica a un tema relacionado con la música. Se intenta, de esta forma, subsanar un vacío que empezaba a ser injustificable. Como muy bien se expone en la Presentación de este número, *"la presencia de artículos de investigación de historia de la música ha sido hasta ahora esporádica y escasa"*. Esta deuda con la temática musical queda explicada *"por tratarse de una materia más recientemente incorporada a este departamento universitario"*. A pesar de ello, y este número nos lo demuestra, el trabajo que se está llevando a cabo bien merece seguir ocupando un espacio regular en los próximos números de una publicación como "ARTIGRAMA", algo a lo que encarecidamente animamos a los

responsables tanto de la revista como del Departamento de Historia del Arte.

Un aspecto a tener en cuenta es que únicamente la parte monógrafica ("Estudios") de este número es la dedicada a Historia de la Música. Suponemos que, de esta forma, se sigue la política general de publicación de la revista; el resto de la misma ("Varia", "Resúmenes", "Varia Informativa" y, "Crítica bibliográfica") se completa con aportaciones en otros temas relacionados con el arte como la arquitectura, la pintura, el cine, la indumentaria, etc. Traducido en cifras, significa que el 40% de la revista es esa parte "monográfica dedicada a la Historia de la Música". Con esta cifra —y dejando bien claro que estamos en el plano cuantitativo que no cualitativo— no pretendemos nada más que dejar constancia de nuestra relativa sorpresa al comprobar que de 752 páginas, únicamente 312 se hayan dedicado a la música. A no ser por la rigidez en las normas de publicación habría sido interesante que este primer número monográfico dedicado a la música hubiera sido todavía mucho más musical. Y, más aún, cuando ni siquiera se ha sabido o podido aprovechar el apartado de "Varia informativa" o de "Crítica bibliográfica" para darle una textura musical más concreta. En la Presentación se nos dice que *"Dichos estudios [...], son el exponente de las diversas y ya avanzadas investigaciones que se están llevando a cabo en este Departamento o que se encuentran conectadas con su actividad [...]"*. Consideramos totalmente lógico este aspecto de los artículos incluidos pero, seguramente, dentro de ese "se encuentran conectadas con su actividad" se podría haber sugerido una mayor extensión musical de sus páginas.

En el aspecto estrictamente musical, los 15 artículos incluidos versan sobre **"La circulación de música y músicos en la Europa Mediterránea (ss. XVI-XVIII)"**. Un tema del todo interesante en estos días tan agitados para la Unión Europea cuando, teóricamente, ya hace tiempo que las fronteras no cierran el paso ni a mercancías ni a personas. Culturalmente esa libre circulación no es un rasgo distintivo de nuestro tiempo; en todas las épocas se documentan tales movimientos que, afortunadamente, han permitido un

intercambio mutuo de tendencias, pensamientos y formas de actuar. Aunque en el aspecto de la música y los músicos es un tema que se viene trabajando desde mediados de los años '70, ha sido en los últimos años que se ha potenciando su estudio como lo demuestran los títulos de estos 15 artículos todos ellos complementados con unas extensas notas a pie de página:

1) "Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI" por Tess Knighton
2) "Las relaciones musicales entre el Gran Ducado de Toscana y la corte española a finales del siglo XVI (1597)" por Silvia Castelli
3) "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII" por Andrea Sommer-Mathis
4) "La formación de la Orquesta de la Real Cámara en la Corte madrileña de Carlos IV" por Teresa Cascudo
5) "'Terminare a Schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)" por Juan José Carreras
6) "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)" por José Máximo Leza
7) "La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718.Aranjuez, 1793). El estado de la investigación" por Gian Giacomo Stiffoni
8) "Música italiana en Valencia en el siglo XVIII" por Andrea Bombi
9) "España y los españoles en el teatro napolitano del siglo XVII" por Dinko Fabris
10) "La Casa de farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana" por Amparo Martínez Herranz
11) "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna" por Álvaro Torrente
12) "'Sólo Madrid es Corte'. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la Catedral de Segovia" por Pablo L. Rodríguez
13) "'A copiar la pureza': música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca" por Miguel Ángel Marín
14) "Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España" por Giulia Anna Romana Veneziano
15) "'Y que toque el abuè'. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII" por Joseba-Endika Berrocal Cebrián

No vamos a entrar en la valoración particular de cada uno de estos artículos puesto que, ni mucho menos, nos consideramos capacitados para ello. Pero sí vamos a centrarnos en la vi-

sión general que de este monográfico se manifiesta en su Introducción.

Los coordinadores científicos de estos trabajos (J.J. Carreras y J.M. Leza) dejan claro que *"la básica separación entre la circulación de los textos y la de los músicos no puede formularse en ningún caso como una dicotomía excluyente, sino que debe entenderse más bien como una cuestión de distintas perspectivas metodológicas que se entrecruzan con frecuencia y cuya respectiva acentuación depende, tanto de las propias fuentes disponibles, como del tipo de pregunta que la investigación formula en cada caso"*. De esta manera se observa una cierta diferencia temática en los artículos. Por un lado aquellos que se centran en la circulación de la música, de los textos o repertorios musicales, y, por otro, aquellos centrados en la propia circulación humana, de los músicos y las entidades o instituciones. A pesar de esta diversidad, son interesantísimas las palabras de los coordinadores al intentar exponer la línea de afinidad existente entre todos ellos: *"[...] una atenta lectura permite, sin duda, descubrir un talante común a todos ellos. Revisión crítica de las narrativas consolidadas de la historiografía musical española, aportación de nuevas fuentes e integración de éstas en nuevas hipótesis e interpretaciones, pueden ser, quizás, junto a la contextualización crítica de las investigaciones específicas en el más amplio marco de discusión de la musicología europea, algunos de estos rasgos sobresalientes"*.

Las palabras que siguen a las anteriores —véase todo el primer párrafo de la página 16 de su Introducción— hacen recordar las tesis practicadas por las nuevas tendencias musicológicas desarrolladas en los últimos años: un volverse contra la Musicología tradicional o, mejor dicho, contra *"cierta musicología atrincherada en sus archivos, 'documentista hasta la médula' [...] y dedicada preferentemente a la acumulación de información destinada a 'demostrar' científicamente los propios prejuicios"*.

Un rebelarse contra el centralismo ibérico de la Musicología española al hacerse eco de la circulación polidireccional de la música y los músicos por la Europa Mediterránea (en sus tér-

minos más amplios como muy bien explican los coordinadores). Una gran fuerza de voluntad es necesaria para poner por escrito estas afirmaciones que, por supuesto, hacemos nuestras totalmente. En este sentido encomiamos este intento de ir más allá en los trabajos musicológicos que los "nuevos" investigadores (especialmente por sus ideas y metodología utilizada) realizan en nuestro país. La interesante colaboración internacional que demuestran las diversas procedencias de los autores de esos artículos demuestran con más firmeza las palabras anteriormente destacadas. Nos hace recordar ciertas tendencias teóricas de la Etnomusicología que aboga por una Musicología global que vaya más allá de la simple acumulación de datos y su exposición hacia una aportación crítica y su valoración. Es necesaria *"la concepción interdisciplinar"* para conseguir entrar en la discusión general no sólo de la historia, sino también de la sociología, de la economía... en definitiva, de todo el ambiente que rodea la historia de la música para hacerla partícipe en una verdadera historia de la cultura humana. No cabe duda que las aportaciones que encontramos en este número de "ARTIGRAMA" son un intento claro en ese sentido "revolucionario" de la Historia de la Música.

Es un camino que el Departamento de Historia del Arte ha decidido seguir y en el que, en el futuro, debería seguir profundizando. Conseguir extender este "nuevo" hacer de la Historia de la Música ya es, por sí solo, un trabajo arduo y digno de encomio.

"MÉTODOS DE INFORMACIÓN". [Valencia] : Associació Valenciana d'Especialistes en Informació, 1994- . ISSN 1134-2838

Vol. 4, nº 21

"El último número de MEI está dedicado a la información musical, uno de los campos más desconocidos de nuestra actividad". Apreciamos en gran manera que nuestros compañeros de la Comunidad Valenciana sean conscientes de la situación que la documentación musical tiene en nuestro país, y les agradecemos que aporten su colabo-

ración en intentar que esa situación pueda ir mejorando rápidamente. Desde el "Boletín de AEDOM" lo intentamos y creemos intersante y muy necesario que las Asociaciones de profesionales del mundo de la documentación musical tengan presente entre sus proyectos (aunque sea de forma esporádica) nuestro campo de trabajo, el de la documentación musical.

En la sección "En portada" de este número de la revista "Métodos de Información"nos encontramos con la presencia de tres artículos dedicados a la temática musical. Posteriormente, en la sección "Internautas", se nos proporciona un cuarto artículo, y un quinto en la sección "Lugares".

1) Cristina Fuertes Royo. "Educación musical y tecnologías de la información y la comunicación"
2) Ian M.Pigott "Servicios musicales en red para las bibliotecas de Europa"
3) Carmen Giménez Tudurí. "Música International e Internationa Index to Music Periodicals : dos ejemplos de bases de datos consultables a través de Internet"
4) Eusebio Ortega Cerezo. "Recursos musicales en Internet"
5) Cristina Fuertes Royo. "Teledmus : telemática y educación musical"

El primero de ellos, dirigido al mundo de la educación musical, nos sorprende por su riguroso tratamiento del tema: la utilización de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en el campo educativo. Su visión del futuro de la educación musical demuestra el vivo interés de la autora por dar un toque de atención a las autoridades educativas. *"La educación musical en la enseñanza primaria y secundaria ha de formar el futuro público musical y crear la afición y el gusto por la música"*. Ha dado de lleno en uno de los problemas con los que la música debe enfrentarse en nuestra sociedad actual. ¿Cuál será el futuro de la música en nuestro país? O mejor dicho, ¿cuál es el nivel de la enseñanza musical en nuestro país? No queremos seguir con nuestra visión negativa del asunto. Centrándonos en el artículo, se nos indican las mejoras que las tecnologías puede aportar a la educación musical, exponiendo la importancia que puede tener para ello la utilización de Internet así como una descripción de las ventajas que de ello pueden tener tanto alumnos como profesorado implicado. Sería de sumo

interés poder consultar el trabajo Telemática i educació musical (Documento inédito), de la propia autora, citado en la bibliografía de este artículo que, de seguro, puede aportarnos más ideas al respecto.

El segundo de los artículos nos proporciona una visión de los proyectos que a nivel europeo se han llevado a cabo (o se están llevando en la actualidad) con referencia al mundo de las bibliotecas y la documentación musical. Se describen proyectos como JUKE-BOX, PARAGON, CANTATE y HARMONICA.

El tercero de la serie nos presenta dos de las bases de datos musicales que más recientemente han llegado a nosotros: "Música International", dedicada a la música coral e, "International Index to Music Periodicals", base de datos bibliográfica que vacía revistas de temática musical. La peculiaridad de ambos productos es su acceso a través de Internet.

El cuarto nos presenta una treintena de direcciones electrónicas relacionadas con el mundo de la música a través de Internet. Clasificadas en 4 apartados (Información textual; Listas de correos; Ficheros TAB y CRD; Partituras; Documentos sonoros y Software) se nos ofrece una visión introductoria a este mundo apasionante de Internet y, además, realizado exclusivamente a partir de la música.

Y, finalmente, el quinto de los artículos se centra en el proyecto TELEDMUS, un proyecto cuyo objetivo es el de " *reflexionar sobre el fenómeno Internet en el campo de la música y conocer cuáles pueden ser las posibilidades de una herramienta de estas características en la educación musical*". Se aboga por la incorporación en las escuelas de las tecnologías que son ampliamente utilizadas por la sociedad. Ese proyecto se basa en gran medida en la utilización del WEB para la consecución de sus propósitos. Por ello, en este artículo se nos describe el Vocabulario de terminología musical e informática que se ha incluido, así como la base de datos de canciones populares de toda Europa. Ambos trabajos pueden ser consultados en la dirección http://www.xtec.es/rtee/teledmus

En definitiva, una experiencia del todo interesante que es-

peramos pueda ver su continuidad en próximos números de esta revista. Creemos de gran interés que este número pudiera darse a conocer en todos aquellos centros de enseñanza, tanto generales como estrictamente musicales. De seguro los autores habrán pensado en su difusión en escuelas de música y conservatorios. Desde aquí aportamos nuestro esfuerzo para que ello sea así.

"MÚSICA D'ARA": revista de l'Associació Catalana de Compositors = revista de la Asociación Catalana de Compositores. Barcelona : Associació Catalana de Compositors, 1998-. ISSN 1138-6002 (Associació Catalana de Compositors; Passeig Colom, 6; 08002 Barcelona; Tel./Fax: 93-34514084; e-mail: acc@ctv.es; ttp://www.ctv.es/users/acc)

Eulàlia Vilert Barnet

Con el título *"Música d'ara"* acaba de aparecer en el mercado la primera revista en todo el estado español que trata de creadores contemporáneos, ya sea desde el análisis, artículos de opinión... Iniciativa de la Associació Catalana de Compositors, esta publicación de periodicidad anual tiene como objetivos principales hacer eco de la vida y obra de los compositores catalanes contemporáneos y situar la música catalana en el sitio que nacional e internacionalmente merece. Dirigida por Agustí Charles Soler (actual director de la Associació) cuenta como consejo de redacción con: Josep Maria Balanyà, Anna Bofill, Marcos Bosch, Benet Casablancas, Lluis Gasser y Carles Guinovart.

La revista, de carácter gratuito y con resúmenes de cada artículo en catalán, castellano e inglés, contiene como secciones fijas:

La entrevista, en la que se entrevistará a algún personaje importante dentro del contexto musical catalán. En este primer número, Agustí Charles nos presenta a uno de los compositores catalanes con más prestigio internacional: Xavier Montsalvatge.

Autoretrato, en la que un creador musical nos presentará su música, su manera de crearla, su visión musical... Esta vez es Jep Nuix quien nos habla de sus

creaciones, "*... En mi música la evocación a la memoria suele existir, sólo, como una rememoración de algún hecho pasado puntual que sirve para reafirmar este sentido evolutivo, pero en ningún caso como trabajo temático*".

Artículos que han hecho historia, donde se recogerán, como su título indica, aquellos artículos que, de alguna manera u otra, han destacado en el mundo musical catalán. Esta sección se nos presenta con un artículo de Robert Gerhard, "*L'obra musical del mestre Pedrell*", publicado en "*La Revista*", nº VIII (1922).

Relación de estrenos, obras nuevas, nuevas ediciones y nuevas grabaciones de compositores catalanes. Sección muy importante y, como su revista, pionera en todo el Estado. Cada uno de los apartados está ordenado alfabéticamente por autor. De cada uno de ellos se relacionan los siguientes puntos:

- Estrenos: compositor, título de la obra, lugar y fecha de estreno.
- Obras nuevas: compositor, título de la obra, formación y duración de la composición.
- Nuevas ediciones: compositor, títulos de la obra, formación a la que va dirigida y editorial.
- Nuevas grabaciones: compositor, título de la obra, formación, intérpretes, sello y referencia discográfica.

Desde aquí queremos felicitar a la Associació Catalana de Compositors por su trabajo y les deseamos que, no sólo lleguen a publicar 25 números ("*... Si dentro de 25 años podemos tener en las manos 25 números de esta revista, habremos conseguido una meta honorable y, sin duda, habremos aportado datos significativos a nuestra historia*"), sino que su actividad se prolongue y su publicación se convierta en un punto de referencia de la música catalana.

"REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA". Caracas : Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, 1980- .

Nº 34, Mayo-Agosto, 1997

Este número de la "Revista Musical de Venezuela" representa una nueva puesta en marcha de uno de los órganos de expre-

sión musicológica más importantes de Iberoamérica. La Fundación Vicente Emilio Sojo, con una Junta Directiva respaldada por los organismos oficiales del país, es la institución encargada de llevar adelante un proyecto tan importante (e interesante a la vez) como el de regularizar la aparición de esta revista. La intención de regularizar su aparición cuatrimestral y de profundizar en los contenidos para conseguir devolverle el alto rigor musicológico que se merece son dos de los objetivos marcados en esta nueva etapa.

En esta ocasión, el número 34, la revista se ha estructurado en dos secciones claramente diferenciadas. En la primera de ellas se le ofrece un merecido homenaje a Samuel Claro Valdés, uno de los musicólogos iberoamericanos de más renombre fallecido en 1994. Se realiza este homenaje con la publicación de las ponencias presentadas en el *2° Encuentro Internacional de Musicología* (en el marco del *3er Festival de la Música del Pasado de América*) celebrado en Caracas del 5 al 11 de Diciembre de ese mismo año. La tardanza en la publicación ha sido debida a *"problemas institucionales y de carácter técnico"* con los que la nueva Junta Directiva se ha propuesto no volver a encontrarse y así se lo deseamos desde estas líneas.

Antecede a las ponencias una breve semblanza de la figura de Samuel Claro, así como unas palabras de recuerdo pronunciadas por su viuda en la inauguración del Festival en el que se realizó el *2° Encuentro Internacional de Musicología*. Las 13 ponencias de ese Encuentro Internacional de Musicología, realizadas por especialistas provenientes de diferentes países Iberoamericanos, son las siguientes:

1) Irma Ruiz (Argentina). "Herederos de la colonización jesuítica: el caso de los chiquitos"
2) Elmer C. Corrêa Barbosa (Brasil). "Barroco- arte e poder no período brasileiro"
3) Benjamín Yépez Ch. (Colombia). "Música y Antropología: contexto, espacio y tiempo"
4) Egberto Bermúdez (Colombia). "El archivo de la Catedral de Bogotá: historia y repertorio"
5) Victoria Eli Rodríguez (Cuba). "Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba"
6) Luis Merino (Chile). "Tradición y modernidad: el desafío del rescate, la preservación, la restauración y la documentación de la creación musical chilena"
7 y 8) Mario Godoy Aguirre (Ecuador). "La música en la catedral de

Quito" y "La música en la provincia de Chimborazo y ciudad de Riobamba"

9) Dante Andreo (España). "Voz y música antigua. Técnica e interpretación de la polifonía"

10) Aurelio Tello (México). "La capilla musical de la catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya"

11) Juan Carlos Estenssoro (Perú). "Música y fiesta en los monasterios de monjas limeños"

12) Manuel Carlos de Brito (Portugal). "El rescate de la música del período colonial: una perspectiva luso-brasilera"

13) José Peñín (Venezuela). "Archivos y fondos musicales en Venezuela"

Desearíamos destacar —sin ánimo de desmerecer a ninguna de las demás colaboraciones—, por su clara y franca exposición y por la metodología utilizada, la aportación de Benjamín Yépez. Encuadrada totalmente dentro de la llamada "Etnomusicología" de años recientes, animamos encarecidamente a una lectura detenida teniendo en cuenta que la fecha de su realización fue la de 1994. Es la que más se diferencia de entre todas las ponencias de este volumen.

Hemos encontrado también de gran interés las de Juan Carlos Estenssoro, por su aproximación a la música realizada en un monasterio femenino y, la de Manuel Carlos de Brito, por su toque de atención a la casi inexistente colaboración entre las musicologías brasileña y portuguesa. Algo diferente es la aportación española, a cargo de Dante Andreo, centrada en la técnica e interpretación de la música antigua y estructurada en los tres componentes que intervienen en la constitución de la misma: el compositor, el intérprete y el oyente. En las demás aportaciones encontramos gran número de datos, nombres y fechas que nos ayudan a definir un poco más el panorama histórico musical de los países estudiados.

Debo hacer mención especial a la última de las ponencias incluidas dado el enorme interés que para el mundo de la documentación musical iberoamericana puede tener. José Peñín nos proporciona un excelente y completo panorama de los archivos y fondos musicales que se encuentran en Venezuela. Tras una introducción histórica, se nos presenta la tipología documental con la que se enfrentan —musicalmente hablando— nuestros compañeros venezolanos: las fuentes manuscritas eclesiástica, los manuscritos civiles, las fuentes impresas y las museísticas. Poste-

riormente se analizan los archivos musicales más importantes del país y se nos mencionan las colecciones particulares de interés para la documentación musical venezolana.

En la segunda sección de la revista nos encontramos con una grata sorpresa: la presencia de la "Hemerografía en la Revista Musical de Venezuela, 1980-1993" bajo el asesoramiento y dirección de Francisco Curt Lange. Se trata del vaciado riguroso de los artículos aparecidos durante los 13 años de la existencia de esta revista. Las 364 colaboraciones que han tenido cabida en ella se ordenan alfabéticamente por autor y, se complementan con un índice de materias, un índice de títulos y, un índice cronológico. Los investigadores y profesionales de la documentación musical tenemos, por fin, un índice completo de esta revista algo que desearíamos para todas y cada una de las revistas musicales de nuestro entorno lingüístico. La realización de herramientas de trabajo de este tipo son siempre de gran ayuda tanto para el trabajo de investigación que llevan a cabo los musicólogos como para el trabajo de información que bibliotecarios, archiveros, etc. deben desempeñar. Una obligada felicitación a los autores de tan esmerado trabajo.

A todos aquellos interesados en contactar con la Fundación Vicente Emilio Sojo, pueden hacerlo a la dirección:

Avenida Santiago de Chile, 17
Los Caobos, Caracas
Apartado postal 70537
Caracas 1071 — Venezuela
Fax: (02) 793 56 06
funves@reacciun.ve

"REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA : Especializada en la investigación y estudios musicales". Caracas : Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, 1980- .

N° 35, Septiembre-Diciembre, 1997

El último número de esta revista es, en realidad, el primero de la nueva etapa que ha iniciado en 1997. Si bien el número anterior también ha sido obra de la nueva Junta de la Fundación Vicente Emilio Sojo, su conteni-

do (como ya se advirtió en la reseña anterior) estaba hipotecado por compromisos aceptados en vida de la anterior Junta. Es, por tanto, este número 35, el primero que nos permite observar la nueva política de dinamización de esta revista. De entrada, destaca la frase que, a modo de subtítulo, se ha incluido en esta primera portada —*"Especializada en la investigación y estudios musicales"*— y, la ilustración que se incluyen en esa misma portada. Lo primero nos aclara aún más el propósito de la nueva dirección de la revista, y lo segundo, rinde digno homenaje a la persona que da nombre a la fundación editora de la misma.

La estructura por la que se ha optado es la siguiente: un primer apartado dedicado a artículos de fondo (en esta ocasión 5 que a continuación reseñaremos brevemente); un segundo con comunicaciones breves de no más de 4 páginas (dedicadas a la terminología musical y la musicología sistemática; de las dos colaboraciones una está dedicada a definir el término "silencio", mientras que la otra hace lo propio con "compás simple y compás complejo"); un tercero en el que se edita una partitura inédita de un compositor venezolano (en esta ocasión *"Criollerías"*, una obra para piano compuesta por José Antonio Calcaño en honor al eximio pianista chileno Claudio Arrau); un cuarto en el que se edita un documento importante para la historia de la música y la edición musical venezolana (el *"Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno"* de M.M. de Larrazábal, fechado en 1834, ha sido la obra escogida en este número); un sexto en el que se realizan reseñas de libros (4), revistas y folletos (8), partituras (2), discos (9) y eventos (7), casi todos ellos relacionados estrechamente con el panorma musical de Venezuela; y, finalmente, un sexto dedicado a las actividades llevadas a cabo por la Fundación Vicente Emilio Sojo (reciente reestructuración, investigaciones en curso, publicaciones y participación en diferentes acontecimientos de la vida cultural del país).

El primero de los artículos de fondo, de Juan Francisco Sans y titulado *"Nuevas perspectivas en los estudios de música colonial venezolana"*, se centra en una nueva visión sobre la

música colonial que se realizaba en Venezuela entre los siglos XVIII y XIX. El propio resumen incluido en él menciona: *"Se refiere en el estudio al movimiento musical que hubo lugar en Caracas a finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Demuestra el autor que no fue 'un milagro americano', sino que respondió a una situación económica y social local. Así mismo discurre sobre las posibles fuentes de formación e influencias que pudieron tener estos compositores, basándose en obras existentes hoy en bibliotecas y archivos venezolanos"*. El autor intenta demostrar cómo ese 'milagro musical venezolano', es decir, un aumento excepcional en el movimiento musical del país, no fue motivado a partir de la nada, sino que fue producto de un momento coyuntural concreto. Se repasa la idea de 'leyenda negra' que la mayoría de musicólogos han utilizado para estudiar ese período y se niega la visión anti-española; se estudian los modos de producción musical, diferentes a los de la Europa contemporánea; y, se exponen los teóricos, tratadistas y músicos de la época y/o utilizados-interpretados en la época.

El segundo de los artículos, de Alejandro Bruzual y titulado *"Los conciertos de regino Sáinz de la Maza en Venezuela"*, es, como su propio título indica un repaso por las visitas de tan famoso guitarrista a Venezuela. Fueron cuatro las ocasiones en que lo hizo, dejando a su paso numerosas citas de sus interpretaciones y de su magnífico arte. Se incluyen los programas de sus conciertos en ese país e innumerables citas de críticos de la época. Interesante la de D. Prat sobre la rivalidad entre Sáinz de la Maza y Andrés Segovia. El artículo se presenta con un dibujo del guitarrista publicado en *"El Heraldo"* de Caracas en 1934.

Los profesionales de la documentación musical deben detenerse, y concienzudamente, en la lectura del tercero de los artículos, de Humberto Sagredo y titulado *"Hacia una terminología musicológica"*. El autor, supercrítico con la tradicional utilización que de la terminología se realiza dentro de la Musicología, nos ofrece un profundo examen de lo que la terminología es y debe ser. Diferenciar entre "palabra" y "término", saber lo que es un "tecnolecto", abogar por la utilización de métodos descripti-

vos en lugar de los valorativos, repasar la terminología utilizada en varios de los diciconarios de más renombre (y la crítica que de ellos se hace), epistemología, lógica, ontología, realismo, sentido... son aspectos que nos quedarán aclarados con su lectura. ¿Cómo definir lo que es Música, Sonido, Frecuencia, Altura...? Tras la crítica severa que se nos presenta también se nos ofrece el camino para intentar realizar —al menos intentar— una terminología correcta en la Musicología Sistemática e Histórica. La necesaria colaboración multidisciplinar en este sentido puede recordarnos lo que ciertos especialistas nacionales han dejado expresado en alguna de sus intervenciones dentro de la lista de correo electrónico MUSICDOC. Interesante, para todos aquellos ávidos de realizar tesauros y listados de términos, es su proposición de delinear una *"Terminología Musicológica con valor científico"* y su esquema de 14 puntos para elaborar cualquier terminología específica. Nos complacería muchísimo poder disponer de algo parecido, serio y exhaustivo, en un futuro próximo. Digno de leer y repasar.

El cuarto de los artículos dedicado al vals venezolano en el siglo XIX, de Mariantonia Palacios y titulado *"Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX"* es una visión histórica sobre la llegada y posterior desarrollo dentro de la vida musical de ese país.

El último de los artículos de fondo, de Hugo Quintana y titulado *"La empresa editora de música en la Caracas de fines de siglo XIX y principios del XX, 1870-1930"*, se trata de un excelente trabajo sobre la producción editorial musical en la ciudad de Caracas. Basado en la consulta de *"los álbumes musicales caraqueños de fines del siglo XIX y principios del XX"* se estructura en dos apartados. En primer lugar, los comentarios que el autor realiza respecto a los compositores, géneros más difundidos, editoriales, litografías y reediciones que ha podido estudiar, ofreciéndonos un cuadro general de la edición musical en Caracas durante esa época. En segundo lugar, un catálogo de las obras a partir de las cuales se han realizado los comentarios previos; contiene cerca de cien obras de las que se nos proporciona número locali-

zador, título, autor, pie de imprenta, medidas, álbum o cuaderno, páginas, ejemplares, contenido, observaciones, instrumento y colección. Quizás un índice de nombres y obras permitiría una mejor consulta del mismo pero, desde luego, es una herramienta útil para todo interesado en la historia de la edición musical iberoamericana.

Reiteramos la excelente impresión que nos ha causado la reanudación de esta revista. Este último número nos ha deparado agradables sorpresas en cuanto a contenido y estructura interna. Esperamos tenga continuación y, más aún, supere la difusión que pudo tener en su etapa anterior.

ROMERO PEROZO, Luis E. *Repertorio comentado de la bibliografía musical venezolana*. [S.l.] : Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, [1997]. 188 p. ISBN 980-07-4049-X

De nuevo la Fundación Vicente Emilio Sojo nos sorprende gratamente con la publicación de una excelente herramienta de trabajo: la Bibliografía Musical Venezolana. El interés por ofrecer este tipo de trabajos queda de obras demostrado con este trabajo. Continuamos animando y deseando que sea el inicio de una fructífera edición que nos permita tener abiertas las puertas de la producción musicológica de Venezuela.

Como el propio autor expone en su Introducción, *"El presente trabajo es un aporte a la investigación, estudio y difusión de la bibliografía sobre la música en Venezuela, que pretende servir de apoyo a la difícil labor de musicólogos y estudiosos en la recuperación de nuestro acervo musical y cultural"*. Nuestra más sincera enhorabuena por esta aportación a la documentación musical cuyos objetivos, sin duda alguna, son excelentemente conseguidos. En la misma Introducción, clara y concisa, se nos da una visión histórica de la bibliografía musical venezolana y se expone la metodología utilizada para su realización de modo que *"en esta compilación que ahora ofrecemos, el lector encontrará los trabajos publicados y/o manuscritos de autores venezolanos o extranjeros, que tratan sobre*

música de Venezuela; y los de autores venezolanos que escribieron sobre música internacional". La utilización del programa Micro-Isis y de las normas internacionales de descripción bibliográfica nos permiten tener una idea de la rigurosidad y seriedad con la que se ha querido elaborar este trabajo.

Únicamente encontraremos en este repertorio bibliográfico referencias a libros, tesis y manuscritos, dejando de lado las partituras y publicaciones periódicas. Este es un aspecto en el que animamos profundamente al autor a que continue la labor iniciada para, dentro de poco tiempo, sorprendernos con un repertorio que incluya los materiales excluidos en esta ocasión. Teniendo muy cercana la edición de la "BIME: Bibliografía Musical Española" es grato observar la preocupación que en esta línea también tienen los profesionales de la documentación musical de otros países de ámbito cultural hermano al nuestro. Reconociendo los huecos que en este tipo de obras puede haber (es dificilísimo conseguir una exhaustividad total y perfecta), su utilidad es sin duda alguna el mejor exponente del valor que pueden llegar a tener.

El cuerpo de la bibliografía contiene 552 registros, ordenados alfabéticamente por autor y, acompañados de un índice de autores, un índice de títulos y un índice temático. De aquellas referencias que el autor ha considerado más importantes se nos ofrece un breve comentario de su contenido. Se incluye la información de la Universidad o Institución donde se realizaron las tesis, trabajos de grado y trabajos de ascenso. De una gran parte de las obras referenciadas se indica dónde pueden ser consultadas.

Sin duda una obra a tener en cuenta dentro de la bibliografía musical iberoamericana.

Cordón García, José Antonio. *El registro de la memoria: las bibliografías nacionales y el depósito legal*. Gijón : Ediciones Trea, S.L., 1997. 269 p. (Biblioteconomía y administración cultural ; 11). ISBN 84-89427-23-2

Vidulli, Paola. *Diseño de bibliotecas : guía para planificar y proyectar bibliotecas públicas*. Gijón : Ediciones

Trea, S.L., 1998. 295 p. (Biblioteconomía y administración cultural). ISBN 84-89427-77-1

Aunque como sus propios títulos dejan entrever no se tratan de publicaciones de temática musical, hemos creído conveniente incluirlas en esta sección de Bibliografía como obras de temática general que puedan revestir algún tipo de interés para los profesionales de la documentación. Ese es el caso de los dos libros reseñados brevemente a continuación.

¿Qué es lo que sabemos realmente acerca del Depósito Legal y las bibliografías nacionales? ¿Y acerca del control bibliográfico universal? ¿Cuál ha sido su desarrollo histórico y su situación actual en los países occidentales? ¿Y, en España? ¿Realmente tenemos conocimiento de cuál es la estructura actual que rige en nuestro país para la realización de la Bibliografía Nacional? ¿Qué papel juegan o pueden jugar en ello los diferentes sistemas bibliotecarios autonómicos? Y, finalmente, ¿qué papel tiene o ha tenido o debería tener la producción musical en esos ámbitos? La respuesta a algunas de estas preguntas puede ser encontrada en la lectura del primero de los libros citados. Desde luego invitamos a la búsqueda de referencias musicales en él. No cabe duda que la intención del autor es general y no musical, pero su escasa (casi nula) presencia en este tipo de obras debería hacernos reflexionar como colectivo interesado por la conservación y difusión de la documentación musical. Pocos son los estudios al respecto. En cuanto al libro, felicitamos al autor por su exposición clara y directa de la situación actual de nuestro país al respecto. En la Presentación se resume como "*un estudio sobre el funcionamiento —principalmente contemporáneo— del depósito legal en España. Plantea, sobre todo, dos problemas: por una parte, la relación entre depósito legal y escrito informatizado; por otra, la cuestión del depósito legal nacional y regional en España*". Nos presenta la problemática que plantean los nuevos formatos documentales; nos ofrece una serie de datos bibliométricos que nos sitúan perfectamente en la cuestión central del libro; y nos realiza una visión por las legislaciones na-

cional y autonómicas que tratan con el depósito legal y la bibliografía nacional. Nos unimos a su llamada urgente para que esta situación empiece a mejorar en la medida de lo posible.

El segundo de los libros responde a otro tipo de preguntas. Realizado por una arquitecta especializada en la programación y diseño de bibliotecas nos ofrece un caudal de información para responder a la pregunta: ¿qué tipo de biblioteca quiero yo?. Aunque es difícil que en nuestro país los profesionales de la documentación sean consultados para la realización de cualquier obra arquitectónica en la que ellos deban prestar posteriormente sus servicios, no hay duda alguna que la situación ejemplar (y a desear) sería aquella en la que el entendimiento entre arquitectos-bibliotecarios tuviera una relación feliz y creativa. A pesar de ello, es un aspecto que debemos seguir reivindicando desde nuestro ámbito de las bibliotecas musicales. Somos conscientes de que algunos de los responsables de centros con documentación musical han tenido una participación activa en el diseño o desarrollo de sus propios centros (en Euskadi y en Catalunya, por ejemplo) pero, desgraciadamente no es lo habitual. Centrándonos en el libro, puede convertirse en una excelente herramienta de consulta tanto para arquitectos como para los profesionales de la documentación. El contenido del mismo se *"refiere principalmente a la fase de programación del servicio y de planificación de los espacios. Y afronta también los aspectos del proyecto arquitectónico en lo que se refiere a la rehabilitación y adecuación de edificios ya existentes"*. La autora se propone como objetivo no el de ofrecer respuestas globales, *"sino instrumentos para elaborar y controlar el diseño de cada biblioteca: qué funciones atribuirle, qué dimensiones designar para cada una de ellas, qué conformación mínima y qué reglas básicas de relación deben establecerse entre los espacios"*. De veras consideramos una obra de interesante lectura, con una gran serie de esquemas e ilustraciones que nos pueden, de seguro, aportar un buen número de ideas prácticas. ¡Ah! En muchas ocasiones, tiene en cuenta las necesidades de los documentos musicales. [%]

"EN BREVE": NOVEDADES EDITORIALES MUSICALES

Koldo Bravo Goñi
Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Donostia-San Sebastián

Cuando hicimos la presentación de esta pequeña sección apuntamos la posibilidad de publicar un directorio de editoriales musicales. Hoy venimos a retomar aquella idea con una primera entrega en la que reuniremos una selección de las editoriales musicales más importantes con fondos de partituras de contenido general.

Esta primera entrega se irá completando con otras sucesivas en las que se dará cuenta de otras muchas editoriales musicales, agrupándolas tanto por especialidades como por otras características afines.

El carácter de este directorio es eminentemente práctico. No se trata de ofrecer mucha información, sino de escoger la más interesante en razón de una serie de criterios que se irán exponiendo, y de una experiencia de trabajo constatada.

Otra importante salvedad es que vamos a ocuparnos principalmente de editoriales de partituras y sólo de forma secundaria de editoriales de libros sobre música.

Una forma eficaz de emplear toda esta información por parte de una Escuela de Música o Conservatorio puede ser escribir a todas estas direcciones, o a la selección que resulte apropiada, para obtener unos buenos catálogos y garantizarse la actualización de los mismos, o pedirlos directamente a los comercios y distribuidores españoles.

No resulta fácil hacerse con buenas y útiles direcciones en algunas especialidades musicales, caso del acordeón o de la percusión, por poner algún ejemplo. Incluso en instrumentos más universales, cuando se quiere profundizar en el repertorio, hay que disponer de amplia y contrastada información que no siempre es fácil de obtener y para lo que se requiere conocimiento y experiencia y, por supuesto, el asesoramiento de los especialistas en cada materia.

Riqueza del fondo, calidad de edición, contraste con las fuentes, facilidades de acceso, plazos de envío, posibilidades de distribución en España, precio, etc., son todos factores muy a tener en cuenta a la hora de establecer el interés genérico de una editorial.

Nuestro objetivo será, una vez más, reunir y ordenar toda esta información, procurando abarcar todas las facetas de interés, y ponerla al servicio de los profesionales.

EDITORIALES GENERALES DE MÚSICA

Bajo este título hemos agrupado una selección de editoriales de "**partituras musicales**" con catálogos amplios, de gran difusión, cuyas publicaciones abarcan todos los géneros. Sólo hemos referenciado además, por establecer un primer criterio de selección, aquellas que presentan mayoritariamente ediciones prácticas, esto es, partituras y partes destinadas a la interpretación.

Las 35 editoriales seleccionadas que constituyen nuestra primera entrega, son enormemente conocidas en su mayoría. Sobre la base de algunas consultas estadísticas previas, me atrevería a afirmar que el 50% de las partituras del fondo de una biblioteca de Conservatorio o Escuela de Música pertenece a alguna de estas editoriales y que tratándose de partituras de interpretación, este porcentaje alcanzaría al 80% de este tipo de ediciones.

Hay, por otra parte, editoriales muy conocidas e importantes que no vienen en esta selección inicial, bien por presentar un fondo de partituras que se acercan más al concepto de partituras de estudio, o por no abarcar un ámbito general, o por otros motivos varios. Todas ellas verán su acomodo en próximas entregas en apartados específicos.

Presentación de datos

La presentación del directorio mantiene un orden alfabético, al que acompaña un índice geográfico. Cada una de las referencias lleva un número de orden y tenemos la intención de que entregas su-

cesivas de este directorio continúen dicha secuencia. Este mismo número quizá pueda servirnos más adelante como elemento de referencia en otras informaciones de nuestra sección.

Los datos de cada editorial los hemos tomado del ISMN (la fuente se detalla abajo). Nos ha parecido más riguroso utilizar dicha obra por la actualización que se supone a los datos y por el añadido del número ISMN, aunque por otra parte, muy pocas editoriales tengan asignado todavía un ISMN, como se podrá comprobar.

(Nº de orden).
Nombre de la editorial.
Dirección.
Código postal-Población.
País.
Teléfono.
Fax.
* Dirección apartado de correos o 2ª dirección.
Código postal-Población (del apartado o 2ª dirección).
Número normalizado ISMN.

ISMN

El ISMN es el número normalizado de música impresa que pretende ser a las partituras lo que el ISBN es a los libros. La implantación de este número supondrá un paso importante en la normalización del sector de la música impresa, ya que al igual que en los libros, cada publicación se identificará por un sólo número, con carácter internacional, con lo que la localización de ediciones, etc., entre otras muchas cosas, se verá enormemente facilitada.

El directorio del que hemos tomado los datos constituye la primera aparición del "ISMN Directory", publicado en 1995 y con vigencia para el año 1995 y 1996, cuya siguiente entrega se esperaba para finales de 1997.

MUSIC Publishers' International ISMN Directory [Texto impreso] / International ISMN Agency. — 1st. ed., 1995/96. — München

[etc.] : K.G. Saur ; Berlin : International ISMN Agency ; New Providence [etc.] : R.R. Bowker, 1995.
XXVII, 339 p. ; 31 cm.
ISBN: 3-598-22232-7.
ISSN: 0948-5678.

(001)
Bärenreiter Verlag, Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
Heinrich-Schütz-Alle 33/37
34131-Kassel-Wilhelmshöhe
Alemania
Tlf. (0561) 3001117
Fax. (0561) 3105240
* Postfach 100329
34003-Kassel
ISMN: M-006

(002)
Billaudot Editeur.
14, rue de l'Echiquier
75010-Paris
Francia
Tlf. (1) 47701446

(003)
Boileau, Editorial.
c) Provenza, 287
08037-Barcelona
España
Tlf. (93) 2155334
Fax. (93) 2155334

(004)
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
295 Regent St
London W1R 8JH
Inglaterra
Tlf. (171) 5802060
Fax. (171) 4365815

(005)
Bosworth & Co. Ltd.
14-18 Heddon St., Regen St
London W1R 8DP
Inglaterra
Tlf. (171) 7344961
Fax. (171) 7340475

(006)
Bote & Bock Musikalienhandelsges. mbH., Abt. Verlag.
Hardenbergstr. 9a
10623-Berlin
Alemania
Tlf. (030) 3110030/31100332
Fax. (030) 3124281
ISMN: M-2025

(007)
Breitkopf & Härtel.
Walkmühlstr., 52
65195-Wiesbaden
Alemania
Tlf. (0611) 450080
Fax. (0611) 4500859
* Postfach 1707
65007-Wiesbaden
ISMN: M-004

(008)
Choudens.
38, rue Jean-Mermoz
75008-Paris
Francia
Tlf. (1) 42666297

(009)
Clivis, Publicacions.
c) Còrsega, 619 baix
08025-Barcelona
Tlf. (93) 4358715
Fax. (93) 4358715

(010)
Combre.
24, boulevard Poissonnière
75009-Paris
Francia
Tlf. (1) 48248924
Fax. (1) 42469882

(011)
CPP / Belwin Music.
15800 N.W. 48th Ave
Miami, FL 33014
Estados Unidos
Tlf. (305) 620-1500
Fax. (305) 621-4869

(012)
Doblinger, K.G.
Dorotheergasse, 10
1011-Wien
Austria
Tlf. (01) 515030
Fax. (01) 5150351
* Postfach 882
ISMN: M-012

(013)
Durand.
215, rue du Faubourg St. Honoré
75008-Paris
Francia
Tlf. (1) 42891713

(014)
Editio Musica Budapest.
Vörösmarty tér 1
1051-Budapest
Hungría
Tlf. (1) 1184228
Fax. (1) 1382732
* Pf. 322
1370-Budapest

(015)
Eschig, Max, Edition.
215, rue du Faubourg St. Honoré
75008-Paris
Francia
Tlf. (1) 42891713
Fax. (1) 45636291

(016)
Henle Günter, Verlag.
Forstenrieder Allee 122
81476-München
Alemania
Tlf. (089) 75982-0 / 754096/7/8
Fax. (089) 7598240
* Postfach 710466
81454-München
ISMN: M-2018

(017)
International Music Company (IMC).
5 West 37th. Street
New York, NY 100018
Estados Unidos
Tlf. (212) 391.4200
Fax. (212) 391.4306

(018)
Leduc, Editions Musicales.
175, rue Saint-Honoré
75040-Paris
Francia
Tlf. (1) 42968911

(019)
Lemoine, Henry.
24, rue Pigalle
75009-Paris
Francia
Tlf. (1) 48740925

(020)
Leonard, Hal, Corp.
7777 W. Bluemound Rd
Milwaukee, WI 53213
Estados Unidos
Tlf. (414) 774-3630
Fax. (414) 774-3259

(021)
Oxford University Press Music Department.
Walton St
Oxford OX2 6DP
Inglaterra
Tlf. (1865) 56767
Fax. (1865) 56646

(022)
Peters, C.F., GmbH & Co. KG.
Kennedyallee, 101
60596-Frankfurt an Main
Alemania
Tlf. (069) 630099-0
Fax. (069) 635401
* Postfach 700851
60558-Frankfurt an Main
ISMN: M-014

(023)
Piles, S.A., Editorial de Música.
c) Archena, 33
46080-Valencia
España
Tlf. (96) 3704027
Fax. (96) 3704964

(024)
Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
al. Krasinskiego 11a
31-111 Kraków
Polonia
Tlf. (12) 227044
Fax. (12) 220174
* POB 115
30-960 Krakóv

(025)
Presser, Theodore, Company.
Presser Place, Bryn Mawr
PA 19010
Estados Unidos
Tlf. (215) 525-3636
Fax. (215) 527-7841

(026)
Real Musical, S.A.
Apdo. de Correos, 27 (Ctra. C-501, Km. 9,300)
28670-Villaviciosa de Odón, Madrid
Tlf. (91) 6165676/6160208
Fax. (91) 6164817
Otra dirección:
c) Carlos III, 1
28013-Madrid
Tlf. (91) 5413009/5413106

(027)
Ricordi, G. & C. S.p.a.
Via Berchet 2
20121 Milano
Italia
Tlf. (2) 8881
Fax. (2) 8881270/8881212
* Via Salomone 77
20138 Milano
Tlf. (2) 5282
Fax. (2) 8881280
ISMN: M-040, M-041

(028)
Salabert, Editions.
22, rue Chauchat
75009-Paris
Francia
Tlf. (1) 48245560

(029)
Schirmer, G. Inc.
257 Park Avenue South, 20th floor
New York, NY 10010
Estados Unidos
Tlf. (212) 254-2100

(030)
Schott's, B., Söhne GmbH & Co. KG.
Weihergarten, 5
55116-Mainz
Alemania
Tlf. (06131) 246-0 / 246801
Fax. (06131) 2462
* Postfach 3640
55026-Mainz
ISMN: M-001

(031)
Sikorski, Hans, GmbH & Co. Musikverlag.
Johnsallee 23
20148-Hamburg
Alemania
Tlf. (040) 4141000
Fax. (040) 41410041
* Postfach 130848
20108-Hamburg

(032)
Suvini Zerboni, S.p.a. Edizioni.
Via M.F. Quintiliano 40
20138-Milano
Italia
Tlf. (2) 50841
Fax. (2) 5084261

(033)
Unión Musical Ediciones, S.L.
c) Blanca de Navarra, 3
28010-Madrid
Tlf. (91) 3083689/3642/2232
Fax. (91) 3104429

(034)
Universal Edition AG.
Karlplatz 6
1010-Wien
Austria
Tlf. (01) 5058695
Fax. (01) 5059185
ISMN: M-008

(035)
Zimmermann GmbH & Co., Musikverlag.
Gaugrafenstr., 19-23
60489-Frankfurt
Alemania
Tlf. (069) 781022
Fax. (069) 7895441
* Postfach 940183
60459-Frankfurt
ISMN: M-010

ÍNDICE GEOGRÁFICO

Alemania
Bärenreiter Verlag (001)
Bote & Bock Musikalienhandelsges. (006)
Breitkopf & Härtel (007)
Henle Günter, Verlag (016)
Peters, C.F., GmbH. (022)
Schott's b., Söhne Gmbh. (030)
Sikorski, Hans, GmbH. (031)
Zimmermann GmbH. (035)

Austria
Doblinger, K.G. (012)
Universal Edition AG. (034)

España
Boileau, Editorial (003)
Clivis, Publicacions (009)
Piles, S.A., Editorial de Música (023)
Real Musical, S.A. (026)
Unión Musical Ediciones, S.L. (033)

Estados Unidos
CPP / Belwin Music (011)
International Music Company IMC (017)
Leonard, Hal, Corp. (020)
Presser, Theodore, Company (025)
Schirmer, G. Inc. (029)

Francia
Billaudot (002)
Choudens (008)
Combre (010)
Durand (013)
Eschig, Max, Edition (015)
Leduc, Editions Musicales (018)
Lemoine, Henry (019)
Salabert, Editions (028)

Hungría
Editio Musica Budapest (014)

Inglaterra
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. (004)
Bosworth & Co. Ltd. (005)
Oxford University Press Music Dep. (021)

Italia
Ricordi, G. & C. (027)
Suvini Zerboni, Edizioni (032)

Polonia
Polskie Wydawnictwo Muzyczne (024)

NOTICIAS

PREMIO DE MUSICOLOGÍA SAMUEL CLARO VALDÉS 1998

El Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile (IMUC) convoca concurso para la adjudicación del Premio de Musicología "Samuel Claro Valdés" (1998).

La extensa y fructífera labor investigadora realizada por Samuel Claro (1934-1994) lo hizo merecedor de un destacado lugar en el ámbito musicológico chileno y latinoamericano. Su visionaria labor lo llevó a abrir nuevos campos de investigación en la región y a integrar las distintas vertientes de la musicología, logrando un equilibrado balance en el estudio de los aspectos textuales y contextuales de la música.

Su llegada al IMUC en el año 1981, marcó el inicio de la actividad musicológica en dicha Universidad, formando un equipo de investigadores, obteniendo recursos para la investigación y publicando permanentemente los resultados. El prestigio alcanzado por el profesor Claro, lo condujo a ser nombrado Prorrector de la Universidad en el año 1985, cargo que desempeñó hasta 1990.

La implementación de un Premio de Musicología en su honor, junto con rendirle un merecido homenaje, pretende contribuir desde el IMUC al desarrollo de la investigación musicológica de alto nivel académico, de rigor científico, y de creatividad intelectual, tanto en Chile como en América Latina.

Para más información dirigirse a:

Pontificia Universidad Católica de Chile
Instituto de Música
Av. Jaime Guzmán 3300
Santiago
Chile

Telf. (562) 686-5098/5261
Fax: (562) 686-5250
E-mail: jgonzaro@puc.cl

TESIS

Anunciamos tres nuevas tesis de temática española que durante 1997 se leyeron en universidades norteamericanas y que pueden ser obtenidas a través de **UMI** (fax: +44 (0) 1444 445050; umi@ipiumi.demon.co.uk; http://www.umi.com). Se trata de:

Cuéllar, Martín. The "Escenas románticas" by Enrique Granados: a revised edition. D.M.A., The University of Texas at Austin, 1997.

Daub, Eric MacDonald. The "Música callada" of Federico Mompou. D.M.A., The University of Texas at Austin, 1997.

Malefyt, Timothy Dwight Dewaal. Gendered authenticity: the invention of flamenco tradition in Seville, Spain. Ph.D., Brown University, 1997.

VIII ENCONTRO BRASILEIRO DE ORGANISTAS

Organizado por el Círculo Organístico Argentino, entre el 5 y 7 de agosto del 1998 (ambos incluidos), tendrá lugar en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina), el VI Encuentro Latinoamericano de Organistas y Organeros (VIII Encontro de Organistas Brasileros).

Dirigido a organistas y organeros, estudiantes de órgano, aprendices y ayudantes de taller, compositores, musicólogos, críticos y melómanos, miembros del clero y pastores liturgistas relacionados con la actividad organística, pretende debatir criterios de construcción y de restauración de órganos históricos, aprender de la experiencia de otros y permitir ponerse al día con las últimas tendencias en composiciones para el instrumento en cuestión.

Los trabajos y ponencias que se presentaran girarán en torno al tema: "Obras y compositores latinoamericanos para órgano del siglo XX".

Objetivos del Encuentro

- Fomentar el mutuo conocimiento entre organistas, organeros y compositores de relevancia en sus respectivos países.
- Establecer contactos activos entre artistas y artesanos, con los críticos musicales y público.
- Facilitar la transferencia de conocimiento de los compositores latinoamericanos y nacionales para órgano y de los instrumentos creados o restaurados en el s. XX.
- Presentar al público de todo el país el conocimiento de las últimas creaciones musicales artesanales latinoamericanas.
- Publicar y divulgar los trabajos presentados en el Encuentro y las conclusiones obtenidas.

Antecedentes históricos

En 1991 y 1992 se realizaron en Mariana (Minas Gerais - Brasil), el primer y segundo Encontro Brasileiro de Organistas, a invitación de Elisa Freixo. Para 1993 y también en Mariana, el evento amplió su alcance a los organistas y organeros de Latinoamérica, celebrándose el Primer Encuentro Latinoamericano juntamente con el III Encontro Brasileiro. Ese mismo año se fundó la Asociación Brasilera de Organistas, siendo su primer presidente Any Raquel Carvalho (1993-1996) y actualmente Julia Brown.

En sucesivas reuniones (1994 y 1995 en Porto Alegre - Rio Grande do Sul, 1996 en Montevideo - Uruguay y 1997 - Piracicaba - San Pablo) este evento se ha constituido en un importante foro latinoamericano de las actividades de los organistas y organeros, canalizando el mutuo conocimiento personal y de las obras musicales e instrumentos nuevos o restaurados, sirviendo de nexo y cooperación entre las naciones, basado en el respeto a las tradiciones y desarrollos culturales.

Actualmente, el *comité de organización* esta formado por: Alejandro Badi, Luis Caparra, Elisa Castillo, Rafael Ferreyra, Cecilia Fornari, Osvaldo Guzmán, Silvio Iturralde, Carlos Merlassino, Marcelo Olezza, Enrique Rimoldi, Germán Torre.

Coordinador: Carlos M. Morelli Organista de la Catedral Anglicana de San Juan Bautista - Buenos Aires

Adhesiones:

- Secretaría de Cultura de la Nación.
- Comisión Arquidiocesana para la Cultura, Arzobispado de Buenos Aires.
- Asociación Musical Isenacum.

Para mas información, contactar con:
Sr. Carlos M. Morelli, Coordinador VI Encuentro
Casilla de Correo 4293
http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/7598

JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL

Durante los días 1, 2 y 3 de octubre del 1998 ISME-España, con el propósito de potenciar la Investigación Educativa Musical, arrea de estudio que actualmente en nuestro país se encuentra poco desarrollada, ha organizado, gracias a la subvención de la Consejería de Educación y Cultura de la Ciudad Autónoma de Ceuta y en colaboración con el Area de Musica del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Grabada, estas Jornadas de reflexión y debate.

Avance de Programa

Jueves 1 de octubre del 1998

- Conferencia plenaria: "Las enseñanzas musicales y la investigación especializada: un mundo fascinante". Dra. Ana Lucia Frega (Argentina)
- Debate
- Mesa redonda: La investigación como proyecto de futuro. Dr. Dionisio del Rio (Madrid), D. Polo Vallejo (Madrid), Dra. Julia Bernal (Granada), Dña. Ana Laucirica (Bilbao)
- Debate

Viernes 2 de octubre del 1998

- Conferencia plenaria: "Research in musical teaching and learning". Dr. Cliff Madsen (USA)
- Debate
- Espacio de comunicaciones coordinadas y con debate posterior
- Reunión ISME-España: Creación de la Comisión de Investigación
- Mesa redonda: Investigación aplicada. Dr. Josep Maria Vilar (Barcelona), Dr. Javier Suárez Pajares (Madrid), Dra. Carmen Rodríguez Susos (Bilbao), Dra. Joaquina Labajo (Madrid)
- Debate
- Espacio de comunicaciones coordinadas y con debate posterior

Sábado 3 de octubre del 1998

- Conferencia plenaria: "Research and the music curriculum" Dr. K. Swanwick (Inglaterra)
- Debate
- Espacio de comunicaciones coordinadas y con debate posterior
- Mesa redonda: "Temas y métodos: perspectivas de desarrollo y aprovechamiento de la investigación aplicada a las ense-

ñanzas musicales". Dra. Ana Lucia Frega, Dr. K. Swanwick, Dr. Cliff Madsen

Comunicaciones

Dentro del desarrollo de las Jornadas, tendrán cabida un numero limitado de comunicaciones libres sobre temáticas de las mismas.

Normas de Redacción

- Los originales de la comunicación no excederán de 5 páginas DIN-A 4, incluyendo las notas y referencias bibliográficas, gráficos, etc. Letra 12 puntos e interlinea de 1,5. Se enviaran en soporte magnético (diskette de 3.5") y en formato Word 6.0 PC o Work 5.1 mac. En la etiqueta del diskette deberá constar el nombre del ponente y el título de la comunicación. Asimismo, se enviara la comunicación impresa acompañada de un resumen con extensión máxima de 1 página.
  Los textos se remetirán a:
  ISME-España, Aptado 44
  28290 Las Mats MADRID
- Deberán enviarse antes del 2 de junio del 1998, reseñando los datos personales: Nombre y apellidos, dirección y teléfono de contacto para posterior contestación.
- Los trabajos que no se ajusten a las presentes normas de redacción, independientemente de su contenido, podrán ser rechazados.

II JORNADAS DE EDUCACIÓN MUSICAL

Organizadas por el Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de Barcelona, tendrán lugar en Barcelona los días 7 y 8 de Septiembre de este año 1998.

Destinadas a maestros y profesores de educación musical infantil, primaria y secundaria de enseñanza pública o privada; profesores

y alumnos de escuelas universitarias de formación del profesorado; escuelas de música y conservatorios; centros de recursos; departamentos didácticos de museos e instituciones públicas o privadas organizadoras de audiciones o actividades musicales de carácter educativo...

Los temas que se tratarán serán los siguientes:

- Música y creatividad
- Música e interculturalismo
- Música y medios de comunicación
- Investigación y educación musical
- Técnicas, métodos y recursos didácticos para la educación musical

Comité científico: Jordi Caja, Natalia Demidoff, Marta Figueras, Cristina Fuertes, Imma Oliveras

Organización: Cristina Fuertes, Jordi Caja

PROGRAMA:

Lunes, 7 de Septiembre de 1998

9.00	Inauguración y recogida de material
9.30	Ponencia: La audición musical activa. Dra. Maria Cateura (catedrática de la Universitat de Barcelona, Departament de Didàctica de l'Expressió Musical i Corporal)
Pausa	
11.00	Comunicaciones
12.00	Talleres
16.00	Concierto: Trio Unda Maris
Pausa	
18.00	Mesa redonda: La música en los medios de comunicación.

Moderador: Alex Robles (crítico y locutor-guionista de "Catalunya Música")
Participantes: Joan Vives (compositor y arreglista musical), Joan Vives (flautista y locutor-redactor de "Catalunya Música"), Albert Guinovart (pianista y compositor), Carles Guinovart (compositor y catedrático del Conservatori Superior de Música de Barcelona)

Martes, 8 de Septiembre de 1998

9.30 Ponencia: Música e interculturalismo. Jordi Roure (Músico y radiofonista)

Pausa

10.30 Ponencia: La creatividad musical. Carles Santos

11.00 Comunicaciones

13.00 Presentación de carteles

16.00 Talleres

Pausa

18.00 Mesa redonda: Investigación y educación musical: estado de la cuestión.
Moderador: Joana Sancho (Profesora del Departamento de Didáctica de l'Expressió Musical i Corporal y Organizadora Escolar de la Universitat de Barcelona)
Participantes: M. Àngels Subirats (Profesora del Departamento de Didáctica de l'Expressió Musical i Corporal de la Universitat de Barcelona, Pere Godall (Coordinador del Departament de Didàctica de la Música de la Universitat Autònoma de Barcelona), Alba Herrera (Coordinadora de la especialidad de Maestro en Educación Musical de la Universitat de Lleida), Enriqueta Barniol (Profesora del Area de Didàctica de l'Expressió Musical de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona), Jordi Casanova i Barbera (Coordinador del Area de Música dels Estu-

dis de Magisteri de Blanquerna de la Universitat Ramon Llull), Jaume Ayats (Profesor de música de la Escola de Formació del Professorat de la Universitat de Vic), Joan de la Creu Rodoy (Profesor de Didàctica de l'Expressió Musical de la Universitat de Girona)

20.00 Conclusión

INFORMACIÓN:

ICE-UB
Edifici de Migdia. Campus de la Vall d'Hebron
Tel. (93) 403.52.44
Fax (93) 402.10.16
http://www.ub.es/div5/ice/ice
Cristina Fuertes (e-mail: cfuertes@pie.xtec.es)

CURSO INTERNACIONAL "MANUEL DE FALLA"

Dentro de las actividades organizadas a lo largo de la XXIX edición de los Cursos Internacionales "Manuel de Falla", se va a realizar un curso de Documentación Musical. Coordinado por Antonio Alvarez Cañibano (musicólogo, director desde el año 1991 del Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura), cuenta como profesores a Cristina Bordas Ibáñez, Romà Escalas Llimona y Florence Getreau.

El curso está dirigido a todos aquellos documentalistas, archiveros, bibliotecarios, investigadores, conservadores, restauradores, constructores, intérpretes y, profesionales de la enseñanza musical, así como a estudiantes universitarios y de conservatorios interesados en profundizar en estos campos de la documentación musical.

Los contenidos serán:

- Estudio de los métodos de trabajo de la documentación musical en el campo de la museología
- Tratamiento organológico de las colecciones mediante inventarios y catalogaciones
- Los repertorios organológicos como fuentes auxiliares en la investigación musicológica
- Los aspectos iconográficos como criterios de clasificación y contextualización empleados en los museos de música
- Catalogación e inventario de instrumentos

Tendrá lugar en el Centro Cultural "Manuel de Falla" entre los días 2 y 8 de julio de este año.

CONFERENCIA INTERNACIONAL

Durante los próximos días 1 a 4 de Julio de 1998 tendrá lugar en el Institute of Romance Studies, Senate House, de Londres la conferencia "Secular Genres in Sacred Contexts? : The Villancico and the Cantata in the Iberian World, 1400-1800".

Dirección: Tess Knighton y Álvaro Torrente

Secretario: Miguel Angel Marín López

Comité científico: Manuel Carlos de Brito (Universidade Nova de Lisboa), Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza — BBV Professor, University of Cambridge), Tess Knighton (Clare College, University of Cambridge — Royal Holloway, University of London), Emili Ros-Fabregas (Boston University — Universidad de Granada), Álvaro Torrente (Royal Holloway, University of London).

Organizadores: Royal Holloway, University of London; Universidad de Zaragoza; Institute of Romance Studies, University of London

PROGRAMA PROVISIONAL:

Miércoles, 1 de Julio de 1998

17.00 Plenary Lecture. Alan Deyermond (Queen Mary & Westfield College)

18.30 Concert

Jueves, 2 de Julio de 1998

10.00 Session 1: The meeting of sacred and secular.
Chair: Manuel Carlos de Brito
Speakers: Bernardo Illari (University of Chicago), Emili Ros-Fabregas (Boston University —Universidad de Granada)

15.00 Session 2: Functions and contexts for the villancico: music and ceremony
Chair: Tess Knighton
Speakers; Michael Noone (University of Hong Kong), Egberto Bermúdez (Universidad Nacional, Colombia), Bernardo García (Universidad Complutense, Madrid), William Summers (Dartmouth College)

Viernes, 3 de Julio de 1998

10.00 Session 3: Aspects of music and text in the villancico
Chair: Emili Ros-Fabregas
Speakers: Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza), Paul Laird (University of Kansas), Bernat Cabero (Institut für Musikwissenschaft, Mainz), David Fallows (University of Manchester)

15.00 Session 4: The church as a stage: relationships between the villancico and the theatre
Chair: Álvaro Torrente
Speakers: Barry Ife (King's College, London), Carmelo Caballero (Universidad de Valladolid), Catalina Buezo (Universidad Europea, Madrid)

Sábado, 4 de Julio de 1998

10.00 Session 5: Parallel genres: european relations
Chair: Juan José Carreras
Speakers: Geoffrey Chew (Royal Holloway, University of London), Dinko Fabris (Centro Studi Arti dello Spettacolo nel Mediterraneo, Napoli), Andrea Bombi (Universidad de Valencia)

INFORMACIÓN:

Alvaro Torrente
Music Department
Royal Holloway, University of London
Egham, Surrey TW20 0EX
Tel.: +44-1784-443947
Fax: +44-1784-439441
e-mail: a.torrente@rhbnc.ac.uk
http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/Conf/vill.html

IV CONGRESO DE LA SOCIEDAD IBÉRICA DE ETNOMUSICOLOGÍA

Durante los próximos días 9 a 12 de Julio de 1998 se celebrará en Granada el IV Congreso de la SIbE. Tendrá lugar en el Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia (C/San Jerónimo, 46).

Para más información:

Ramón Pelinski
Telf.: 972-201613; 989-420092
Fax: 972-201613
e-mail: pelinski@redestb.es

EL MERCADILLO DE ÆDOM

✔ La Biblioteca de la Fundación Marcelino Botín ha ofrecido sus duplicados de publicaciones periódicas sobre música a través de MUSICDOC (Lista de Distribución electrónica), pero también puede ser interesante para los centros asociados a AEDOM. Se trata de lo siguiente:

Música: revista trimestral de los conservatorios españoles, números 1, 10, 12-13 y número extraordinario de homenaje a Igor Strawinski de 1952

Las peticiones pueden dirigirse a:

Fundación Marcelino Botín. Biblioteca
c/Pedrueca, n.1
39003 Santander

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

☐ Socio individual ☐ Socio institucional

Apellidos: .....

Nombre: ..... DNI: .....

Domicilio: .....

C.P.: ..... Municipio: .....

Provincia: ..... Tel: .....

Si se cumplimenta el Boletín como socio institucional, por favor, complete estos datos:

Puesto que ocupa: .....

Nombre de la institución: ..... CIF: .....

Domicilio: .....

C.P.: ..... Municipio: .....

Provincia: .....

Tel: ..... Fax: .....

En ..... a ..... de ..... de 199 .....

Cuota anual

Socio individual ..... 5.000 pts.

Socio institucional ..... 10.000 pts.

Forma de pago

☐ Ingreso en cuenta a la recepción del recibo

☐ Mediante talón bancario a la recepción del recibo

☐ Por domiciliación bancaria

Domiciliación bancaria

Nombre de la entidad: ..... Agencia: .....

Domicilio Agencia: ..... Localidad: .....

Titular de la cuenta: .....

Nº de c/c: .....

Fecha, firma y sello del titular

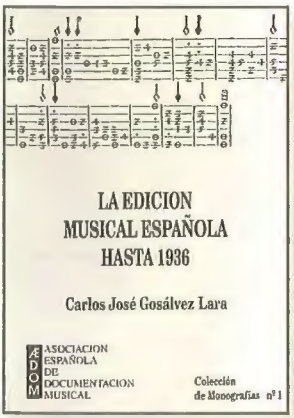
Carguen a mi cuenta los recibos emitidos por la Asociación Española de Documentación Musical

ISBN 84-87583-17-2-0-5
PVP: 1.500 Ptas

Directorio de la base de datos de igual nombre residente en la red informática del Centro de Documentación de Música y Danza, que contiene localizaciones de más de 14.000 profesionales, entidades y actividades relacionadas con la música y la danza en España.

PEDIDOS:

Ministerio de Educación y Cultura
Servicio de Publicaciones
c/Abdón Terradas, 7
28015 Madrid
Tel: 91 544 81 05 • 91 544 90 33 Fax: 91 549 34 18

PUBLICACIONES ÆDOM • PUBLICACIONES ÆDOM

ISBN 84-605-3294-1
PVP: 2.000 Ptas

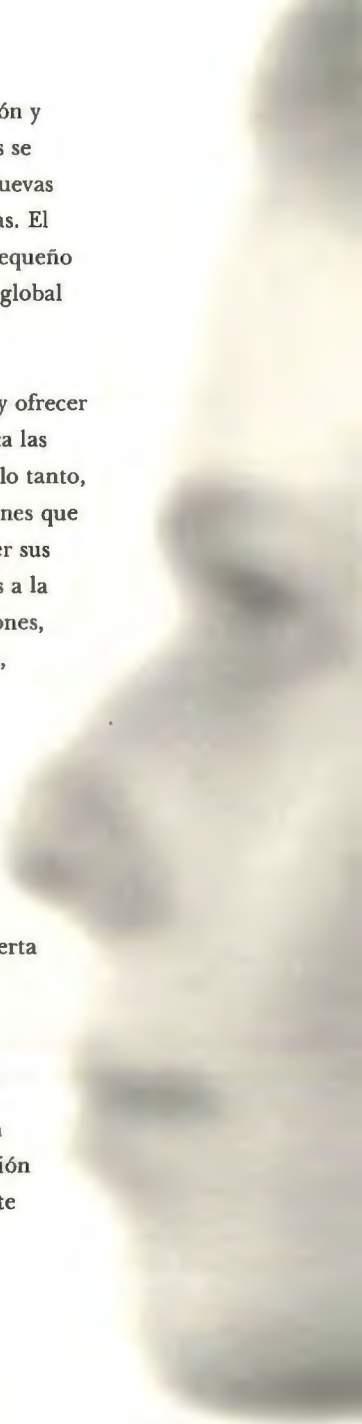
ISBN 84-922195-0-5
PVP: 1.000 Ptas

ISSN 1138-0861
PVP: 2.500 Ptas

Pedidos a : PÓRTICO LIBRERÍAS, S.A.
c/ Muñoz Seca, 6 • 50005 Zaragoza - España
Tel: 976 55 70 39 • 976 35 03 03 • 976 35 70 07 • Fax: 976 35 32 26

En el sector de la información y documentación los cambios se producen constantemente. Nuevas publicaciones, nuevas técnicas. El mundo cada vez se hace más pequeño convirtiéndose en una aldea global gracias a Internet.

Usted quiere mantenerse al día y ofrecer a los usuarios de su biblioteca las revistas que ellos necesitan. Por lo tanto, merece un agente de suscripciones que esté preparado para satisfacer sus necesidades. Y nos referimos a la administración de suscripciones, distribución consolidada, publicaciones



electrónicas, servicios de alerta informativa y EDI.

Swets le ofrece una solución a su medida porque es el especialista en el sector de la distribución de revistas, tengan soporte electrónico o impreso.

SWETS
SUBSCRIPTION SERVICE

Sede central: Swets Subscription Service, P.O. Box 830, 2160 SZ Lisse, Holanda, Tel.: +31-252-435111, Fax: +31-252-415888.
Oficina en España: Swets & Zeitlinger Ibérica SL, C/ Caspe 46, Principal, 08010 Barcelona.
Tel.: 93-2701144, Fax: 93-2701145. Correo electrónico: iber@swets.nl, Internet: www.swets.nl

NORMAS DE PUBLICACIÓN

AEDOM es el Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical, rama nacional de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML), y se publica en Diciembre y Junio de cada año. *AEDOM* es una revista dedicada a la publicación de trabajos sobre cualquier aspecto de la biblioteconomía musical o la bibliografía musical. Los artículos enviados para su publicación deberán seguir las siguientes instrucciones:

a) Se hará llegar una copia impresa del artículo junto con una copia en disco en formato ASCII o de un editor de textos. Se deberá indicar el editor utilizado.
b) Los artículos y colaboraciones se remitirán al coordinador de *AEDOM* o a los responsables de la sección correspondiente.
c) Los artículos pueden ser enviados durante todo el año. La fecha límite para su consideración en los números de Diciembre y Junio son el 15 de Septiembre y el 15 de Marzo.
d) Se podrán incluir ejemplos musicales e ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando los autores proporcionen los fotolitos correspondientes.
e) El *copyright* de los artículos e informaciones publicados en *AEDOM* son propiedad conjunta de los autores y de *AEDOM*. Este material no podrá ser publicado fuera de *AEDOM* por una de las partes sin el consentimiento de la otra. En aquellos casos en que se conceda este permiso, será obligatorio incluir una nota de reconocimiento de la fuente original.
f) Los artículos publicados en *AEDOM* no son remunerados. Los autores recibirán una copia del ejemplar en el que aparezca su contribución.

SUBSCRIPCIONES

Los miembros de la Asociación Española de Documentación Musical reciben gratuitamente la revista *AEDOM*. Asimismo como miembros de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML) los socios reciben la revista *Fontes Artis Musicae* de aparición trimestral. Las cuotas son:

Socios institucionales ..... 10.000 ptas.
Socios individuales ..... 5.000 ptas.

Las instituciones y los profesionales extranjeros podrán subscribirse a *AEDOM*, lo cual únicamente comportará el recibir los ejemplares de esta revista. En modo alguno comportará el ser miembro de AEDOM. La cuota de subscripción será de $40 USA.

"Subscribers outside Spain may obtain *AEDOM* by taking out an annual subscription. This does not entitle them to other benefits of membership. Subscription rates for *AEDOM* are U.S. $40"

ÆDOM