

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XI)

La musicología española

Para comprender el grado de vitalidad de la musicología española hoy es preciso comprender su pasado, del que hereda sus aciertos, sus errores, sus lagunas. La musicología surge en Europa durante el siglo XIX como ciencia histórica, notablemente influida también por la filología románica y germánica. Desde entonces, y por más que en los últimos tiempos vuelva a surgir con fuerza la llamada musicología sistemática, no ha cesado de ser considerada así, aunque con matices. En efecto, la historia, en sentido pleno, abarca la música y todas las artes, por la misma razón que los hechos políticos, sociales y culturales de la humanidad a través de los siglos. Como objeto historiable, la música ofrece un conjunto de singularidades que la hacen diferir de las otras ar-



Ismael Fernández de la Cuesta

Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, es actualmente presidente de la Sociedad Española de Musicología. Especialista en música medieval, entre sus múltiples libros cabe destacar *Las cançons dels trobadors*, (1979) e *Historia de la música española desde los orígenes hasta el ars nova* (1983).

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La*

tes y demás productos del ingenio humano. Se distingue, en efecto, de las artes plásticas porque en ella el actor creador no termina en un objeto duradero, perceptible en el espacio, como es, por ejemplo, un cuadro, antes bien parece en el mismo momento de su realización, esto es, no trasciende de la categoría tiempo a la categoría espacio. La partitura o documento gráfico musical no debe entenderse, en consecuencia, como una obra de arte, sino como el artificio, signo o vehículo que permite la comunicación entre el compositor y el intérprete, en cuyas actuaciones, dos realidades que no aparecen separadas sino muy tardíamente en la historia del hombre consiste propiamente la obra musical. Por eso mismo, la historia que se ocupa de ella necesita una epistemología distinta, capaz de conseguir la autonomía y propiedad de una ciencia nueva que llamamos musicología.

La musicología tiene por objeto el estudio de la música del pasado y del presente en su dimensión más amplia y profunda. Por lo que se refiere a la música del pasado, su estudio no es posible sino a través de las huellas que ésta ha dejado en la vida de los hombres y su entorno, fundamentalmente a través del documento gráfico musical, o partitura, y a través de la tradición oral. En cualquier caso, el objeto material de esta ciencia, hablando en términos escolásticos, será ineludiblemente la obra musical. En ella podrán descubrirse los códigos, sistemas y recursos técnicos que perfilan la naturaleza de su arte, definen intrínsecamente su forma, su estética, su estilo, y deciden sobre su pertenencia a tal o cual escuela, país, época, etc.

Ciencia o teoría de la música

Hasta el siglo XIX, la ciencia sobre la música había sido fundamentalmente especulativa. Se hablaba de música teórica, por oposición a la música práctica, y se discutía sobre las excelencias de una y de otra. Grandes maestros en ambas disciplinas no cesaban de ponderar la superioridad de aquella frente a ésta. La musicología sistemática actual sería la heredera de esta ciencia espera-

▷ *música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Bmcic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; y *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

LA MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

lativa tradicional. Un rápido recorrido por los tratadistas teóricos españoles pone de manifiesto, ya desde la Edad Media, el prestigio de la especulación frente al conocimiento meramente práctico y hasta cierto punto mecánico de quien únicamente se dedica a la interpretación o ejecución musical. Son notables, empero, las excepciones, como la de Francisco de Salinas (m. 1590). Ya en el primer capítulo de su gran tratado *De Musica libri septem* sentencia así:

«La música considerada desde el punto de vista del intelecto es propia de los filósofos y astrónomos. La que se percibe únicamente por los sentidos, por ser irracional, la dejamos para los irracionales. En cambio, la que impresiona tanto a los sentidos como al entendimiento, no sólo por lo agradable de sus sonidos, sino también por sus consonancias y números armónicos, es lo que constituye el objeto de nuestro estudio». (*Siete Libros sobre la Música*, primera versión castellana por I. Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto, 1983, pág. 35).

Cómo no ver aquí una reminiscencia, pero también un afán corrector del famoso axioma formulado en el siglo XIII por el Seudo-Aristóteles :

«Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica,
Nam qui canit quod non sapit diffinitur bestia.»

(Ch. E. H. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, nova series. Vol. I, Paris, 1864. Hildesheim, 1963, pág. 252).

El sentido crítico que anima a ciertos escritores del fin del renacimiento no debe entenderse como fruto de una preocupación historiográfica. La mirada que éstos dirigen hacia los tratadistas antiguos debe explicarse no sólo como un recurso al tradicional argumento de autoridad, sino también como un afán erudito de informar sobre las opiniones verdaderas y falsas de los más ilustres autores. En el prólogo del libro ya citado, Francisco de Salinas anuncia esta intención crítica, puesta ciertamente en práctica a lo largo de su tratado: «Hemos recogido y analizado, con la mayor diligencia y fidelidad, ciertas afirmaciones de griegos y latinos, así antiguos como modernos. Algunas de ellas nos parecen ciertas, otras cercanas a la verdad. En fin, hemos procurado hacer la crítica, según nuestro entender y sentir, de los que han opinado» (ibíd., 30-31).

Así, pues, durante el renacimiento y barroco, las noticias proporcionadas por los tratadistas sobre teóricos y músicos antiguos no son reflejo de una preocupación por exponer la historicidad del hecho musical en épocas pretéritas, sino más bien responder al viejo imperativo escolástico de apoyar, con argumentos de autori-

dad, las propias teorías, impugnando las de los autores que parecieran menos acertadas.

Historiografía y ciencia musical en el siglo XIX

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, como es bien conocido, asistimos al nacimiento de la historiografía musical española, gracias, sobre todo, a la labor de los jesuitas expulsos, y en especial al polémico libro del jesuita valenciano, instalado en Roma después de su expulsión, Antonio Eximeno, *Del origen y Reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, traducida al castellano por Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla de la Encarnación, Madrid, 1796. La aparición de esta obra parece señalar el fin de una era y el inicio de otra. No está muy claro, sin embargo, que el propio Eximeno pertenezca del todo a la nueva era, porque, si bien es verdad que el osado ex jesuita se desmarca de los tratadistas precedentes y contemporáneos suyos, no le vemos encaminarse hacia la nueva ciencia musical propia de un Romanticismo que contempla el pasado sin ataduras, con un espíritu extraordinariamente creativo.

El Romanticismo manifiesta, en efecto, un gran interés por un pasado que sirve de estímulo, materia y hogar de una creatividad indiscutiblemente nueva y poderosa. Este interés es el que anima a Hilarión Eslava a emprender su monumental *Lira Sacro-Hispana*. Tal empresa, que no es fruto del proyecto particular de un solo individuo, antes bien está patrocinada por una asociación de quince profesores, entre los que aparece en último lugar Eslava, es bastante significativa para comprender el cambio sustancial que se ha venido produciendo durante toda la primera mitad del siglo XIX sobre la ciencia musical. En un sustancioso trabajo, comentado por Samuel Rubio («Eslava musicólogo. Lira Sacro-Hispana» en *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, págs. 151-175), Eslava expone los motivos que han originado la aparición de dichos volúmenes, en consonancia con el espíritu romántico que hemos señalado: «El mal estado de la música religiosa en nuestras catedrales y el descuido y abandono de sus archivos musicales hacían temer la desaparición y pérdida de obras que merecían duradera gloria. Añádase a esto que esas excelentes obras, especialmente las antiguas, aunque se conservasen en los archivos, se hallan en libros de atril o en papeles separados sin particiones, lo que hacía imposible su estudio» (H. Eslava, *Breve Memoria de la Música religiosa en España*, Madrid, 1860, pág. 1).

LA MUSICOLOGIA ESPAÑOLA

Claramente se ve en este texto el juicio de Eslava sobre el pasado, no como un hecho musical obsoleto, cuya recuperación carece de utilidad, sino como una realidad de tal importancia artística que merece su revitalización. En las palabras del gran compositor se advierte, al menos implícitamente, el objeto de la ciencia musicológica en su concepción moderna, a saber, el estudio o investigación sobre la música a través de los tiempos. El objeto es exactamente la música en sí y no la teoría que la sustenta y, menos aún, los acontecimientos históricos que la encuadran, si bien, para mejor entenderla, será preciso conocerlos. En última instancia, no tiene razón de ser el estudio y la rehabilitación de la música del pasado según la versión original de sus fuentes, si no es para escucharla y dignificar la que se crea en el presente. Esta visión de la ciencia musicológica, que sigue aún vigente, convierte a Eslava en el primer musicólogo español en el sentido moderno de la palabra y hace de él un gran músico que, junto a sus colegas patrocinadores del proyecto de la Lira Sacro-Hispana, supo comprender los grandes horizontes que se abrían ante sus ojos de compositor moderno.

Frente a la musicología de índole crítico-textual, representada por Eslava y sus colegas profesores que patrocinan la Lira Sacro-Hispana, para quienes lo importante es restablecer la música pretérita a partir de sus fuentes, aparece otra musicología erudita, biográfica e histórica, en el sentido tradicional y común de esta palabra. Uno de sus máximos representantes fue Baltasar Saldoni, cuyo *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, publicado en Madrid, 1860 y 1868-1881, en cuatro volúmenes, refleja una preocupación por la verdad histórica basada en fuentes documentales sometidas a crítica. El *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de Ceán Bermúdez, publicado en 1800, no se había ocupado de los músicos. Y la obra de Saldoni cumple la función de llenar esa laguna y la que se advierte, relativa a los músicos españoles, en la gran obra de F. J. Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruselas, 1835-44). Saldoni fue también profesor de canto y de solfeo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y un sólido compositor.

El siguiente eslabón, a caballo entre los siglos XIX y los XX, aparece ante nosotros como un compromiso entre las dos tendencias señaladas. Sus principales representantes son Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell. Ambos son extraordinarios músicos, deudores, en su obra, de las tendencias románticas sobre la recuperación del pasado. Barbieri llegó a acumular un ingente número de docu-

mentos y datos sobre la música antigua española, y cuando no pudo hacerse con los originales mandó hacer copia. Su afán documentalista situó en segundo plano su investigación sobre la música misma, pero no le impidió componer las excelentes zarzuelas que todos conocemos.

Pedrell, por el contrario, se preocupó más, sin duda, por la música misma del pasado. Publicó transcripciones sobre diversos géneros de música (fue el editor de las obras de T. L. de Victoria) que, en cierto modo, todavía no han sido superadas, y sobre todo introdujo en España la metodología editorial que ya se practicaba en otros países. Se ocupó, asimismo, de la música de tradición oral, tan rica en España. Más allá de la mera recopilación de las canciones populares, amalgamadas en diversos cancioneros durante el siglo XIX, Pedrell presenta las mismas de manera pretendidamente orgánica, intentando descubrir el fondo antropológico y social que las sustenta. Es esta visión de la música del pasado, así de tradición oral como escrita y documentada, la que justificará, a sus ojos, el nacionalismo musical del que se constituyó mentor (*Por nuestra música*, Barcelona, 1912), poniendo como lema la frase atribuida a Eximeno por Marcelino Menéndez Pelayo: «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema».

La música sacra

La recuperación de la música antigua en pleno romanticismo aparece estrechamente ligada al estudio y recomposición de la música litúrgica y en especial del canto gregoriano. En la primera mitad del siglo XIX se inicia en la Abadía de Solesmes (Francia), fundada en 1833 por un gran monje romántico, Don Próspero Guéranger, una escuela de paleografía musical. Su objetivo era el de restaurar el canto llano según los más antiguos manuscritos, conservados en las bibliotecas que habían recogido los fondos expoliados por la Revolución o se guardaban en los lugares de origen. La trascendencia que la creación de esta escuela tuvo para la configuración de la ciencia musicológica está siendo puesta más y más de relieve, toda vez que se trata del primer esfuerzo por aplicar al estudio de la música el método histórico-crítico-filológico, probado con gran eficacia en el estudio de la lengua, de la literatura y de los documentos históricos antiguos. El esfuerzo de los eclesiásticos por descubrir las primitivas formas de canto llano y de la polifonía clásica para ser interpretadas en la Iglesia sería extraordinariamente productivo en toda Europa.

La escuela de Solesmes llega a España cuando en 1880 los monjes de esta célebre abadía francesa se instalan en Silos y restauran el viejo monasterio castellano, dejado desierto en 1835, tras la desamortización de Mendizábal. El mismo año de la llegada de los monjes franceses a España veía la luz pública en Solesmes el importante libro de J. Pothier *Les mélodies grégoriennes*, y once años más tarde, en 1891, publicaría el agustino de El Escorial, P. E. Uriarte, su *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano*, basado en el maestro solesmense. Los monjes de Silos, y en especial el benedictino francés M. Férotin, se dedicarían al estudio y publicación de los textos de la liturgia hispánica con una abundancia crítica inusitada en España, pero relegaron para el último lugar el estudio de su música. También los monjes de Montserrat, donde la tradición musical había sido intensa en siglos anteriores, dedicaron grandes esfuerzos al estudio de la música litúrgica, cuyo exponente más visible son las investigaciones paleográficas de Dom G. Suñol.

La importancia de los estudios sobre la música sacra en la primera mitad del siglo XX ha sido proporcional al extraordinario prestigio de que gozaron los grandes maestros de esta música, sobre la que se crearon diversas especialidades en algunas facultades universitarias de Europa. A esta realidad europea hay que atribuir el que entre los títulos de grado superior que recoge el Reglamento de los Conservatorios de España de 1966 aparezca el de música sacra.

Higinio Anglés (1888-1969)

En este medio surge la figura más relevante de la musicología del siglo XX en España, H. Anglés. Este hombre vino a representar en España, como lo fueron otros en diversos países, la figura del musicólogo completo, «homo musicologus», en un momento en que la especialización sobre un determinado género musical o período histórico no impedía una asombrosa erudición en otros terrenos. Anglés se siente discípulo de Pedrell y defensor de la musicología como ciencia pura, pero al mismo tiempo, incluso cuando se dedica a recoger materiales sobre la música popular catalana, es fiel sumiso a los postulados de la reforma de la música sacra, impulsada por el «motu proprio» firmado y publicado por el Papa Pío X (22 de noviembre de 1903) para dignificar la liturgia cristiana. De ahí la deuda que siempre reconoció tener el maestro catalán con los monjes de Montserrat, y en especial con Dom Gregorio Suñol, y con los monjes de Solesmes (si bien al fin de su

vida fue crítico con la escuela solesmense de Dom Mocquereau, menos positivista y más teorizante que la preconizada por sus predecesores del siglo XIX). Por esta razón, sin duda, sus primeros trabajos, los más importantes de su actividad musicológica, se centraron en la música medieval. La música de este período no sólo era, dentro de la mentalidad romántica aún reinante, la más estrechamente relacionada con la música sacra, sino también la que más atención recibía en los centros pioneros de las universidades germánicas por su especial dificultad y porque las demás ciencias humanas, y entre ellas las de más prestigio, como la filología, también tenían preferencia por el medievo. Anglés recorre estos centros y depura su metodología, probada ya en los trabajos realizados en España.

El influjo del gran maestro catalán en la musicología española no se debe menos a su aportación personal como infatigable investigador que a su tarea como docente y como presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma, cuyo alto prestigio llegó a su cénit durante su mandato de largos años, hasta su muerte. La presidencia de Anglés atrajo gran número de clérigos españoles hacia el Pontificio Instituto, para obtener allí una titulación altamente apreciada, inexistente en España. Una gran parte de los que han sido y son hoy los maestros de la musicología española han recibido de Anglés su magisterio: José M.^a Lloréns, José López-Calo, que fueron colaboradores directos del maestro; padre Samuel Rubio, Dionisio Preciado, José Climent, Carmelo Solís y otros más jóvenes. La importante obra de los discípulos de Anglés ha creado una imagen de la musicología española orientada casi exclusivamente hacia la música eclesiástica. Hay que reconocer, no obstante, que la que se comenzó a practicar en Europa en el siglo XIX tenía en gran medida la misma orientación. A caballo entre los dos siglos, recuérdense nombres como P. Ludwig, Peter Wagner, Amédée Gastoué, etc. Y, en efecto, comoquiera que la secularización no se había llevado realmente a cabo sino a finales del siglo XVIII, cuando cae el antiguo régimen, la música que aparecía ante los ojos de los investigadores era en gran parte religiosa.

Los maestros de la crítica musical

En la Península se practicó, entre tanto, una musicología con menos ataduras académicas, humanista, voluntariosa y autodidacta, pero bastante eficaz, monográficamente centrada, por lo general, en temas y autores españoles. En ella podemos apreciar dos

orientaciones, encarnadas a veces en un mismo autor: una, historicista, de espectro más universal, y otra, más técnica, tendente a la recuperación y estudio de la propia música.

La primera surgió del cultivo de la crítica musical. Esto permitió a los autores aunar conocimientos sobre música antigua y moderna. Como ejemplo podemos citar a Adolfo Salazar, cuya opinión, vertida especialmente en sus artículos publicados en el diario «El Sol» durante la II República (1931-1936), fue más influyente en sus contemporáneos que la sistematizada en los importantes libros que vieron la luz pública después de la guerra civil, en el exilio. La cualificada obra de Federico Sopena, que se ve reflejada en sus artículos, sus libros, de variada temática (en especial la relativa a la música, española y europea, del siglo XIX), y su magisterio como catedrático de Estética, Historia de la Música, de la Cultura y del Arte en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta el año 1987, debe ser encuadrada dentro de esta concepción humanista de la musicología.

Entre los maestros cuyos estudios estuvieron de alguna manera más orientados hacia la propia música y sus formas contamos con personalidades de muy distinto signo y procedencia: investigadores de archivos y bibliotecas madrileñas, como José Subirá y Emilio Cotarelo y Mori, o de archivos musicales eclesiásticos, como José Artero, Aníbal Sánchez-Fraile, Casiano Rojo y Germán Prado, monjes de Silos estos últimos, estudiosos del canto mozárabe; compositores de gran inspiración, como el padre José Antonio Donostia o el padre Nemesio Otaño; arabistas, como Julián Ribera, discutido transcriptor de las Cantigas de Santa María y defensor a ultranza de su procedencia árabe; filósofo, como se proclama a sí mismo el sucesor de Higinio Anglés en la dirección del Instituto Español de Musicología, Miguel Querol, etc.

Soportes institucionales

La ausencia en España de un marco institucional y académico adecuado para la investigación musicológica propició la variedad y desigualdad de enfoque y de valor científico en los trabajos publicados por los autores ya citados y otros muchos que no hemos podido reseñar.

Cada autor trataba de encontrar el lugar más adecuado para difundir su propia investigación, por lo general muy rica de contenido y de datos sueltos, pero también desposeída muchas veces del necesario fundamento epistemológico propio de una ciencia mo-

derna. Revistas de humanidades, o revistas eclesiásticas de diversa índole, en especial de liturgia y de música sacra, abrieron sus páginas a interesantes trabajos de investigación musicológica, con más generosidad que las orientadas a la divulgación y a la actualidad musical (consúltense a este propósito las reseñadas por Jacinto Torres [1987: 358-361], pertenecientes al período 1900-1939). Podemos destacar, entre todas, las revistas *Música sacro-hispana* (Valladolid, a partir de 1907) y *Tesoro sacro-musical*, editada por los padres claretianos (a partir de 1925).

Los trabajos de mayor envergadura apenas encontraban la colección adecuada para ver la luz pública. La pobre infraestructura editorial española, en general, y muy particularmente en temas de música, no propició tampoco la aparición de transcripciones de obras antiguas, de acuerdo con las modernas técnicas de edición. Los libros de este tipo publicados en España hasta los años cuarenta, e incluso después, aparecen con pies de portada variados y hasta inverosímiles. Destáquese, sin embargo, la labor de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, con la publicación de las primeras obras de H. Anglés y la de Rojo Prado sobre el canto mozárabe, y la utilidad de algunas pequeñas y esporádicas empresas de ediciones de música como la de las Sonatas del padre Soler, a cargo del padre Samuel Rubio, por la Unión Musical Española, que sin embargo realizó un notable esfuerzo para publicar la música de los autores contemporáneos; los libros de variados temas musicales de la Editorial Labor o los repertorios publicados por los editores de la revista *Tesoro sacro-musical*.

Ante panorama tan poco alentador surge, en el seno del recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la mano de Higinio Anglés, el Instituto Español de Musicología. Con sede en Barcelona y sin intención de absorber, como reconoce su creador (H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, vol. I, 1960, pág. 5), la actividad de la Sección de Música de la Biblioteca de Cataluña, llamada entonces Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona, ni la de la abadía de Montserrat, que había orientado sus esfuerzos a la recuperación de la música de su importante escuela, este nuevo organismo pretendía ser la plataforma institucional de la investigación musicológica en España, a través de ayudas para postgraduados a cargo de un director, y sobre todo creando un órgano periódico para la publicación de trabajos cortos, el *Anuario Musical*, y una gran colección de libros con música española, bien

editada y estudiada, bajo el epígrafe *Monumentos de la Música Española*.

La fuerte personalidad de su primer director perpetuo, Higinio Angles, apenas propició, mientras duró su mandato, la publicación de obras de otros investigadores, pero también contribuyó a que los trabajos editados por el Instituto de Musicología fuesen altamente estimados en el mundo entero. Aquí trabajaron hombres de gran prestigio internacional, como Marius Schneider y Macario Santiago Kastner, además de los españoles, que fueron sucesivamente directores del mismo hasta su jubilación, Miguel Querol y José María Lloréns. En la actualidad, después de la nueva estructuración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto, rebautizado con el lamentable nombre de Unidad Estructural de investigación (U.E.I.) de Musicología, está dirigido por José Vicente González-Valle, de cuya preparación musical y humanística, propia de quien ha recibido una sólida formación académica en el Real Conservatorio de Madrid y en la Universidad de Munich, hemos de esperar los mejores frutos.

Fuera del Instituto Español de Musicología, la actividad musicológica en España ha estado sostenida por un voluntariado inquebrantable y por la firme vocación de grandes profesionales, formados dentro o fuera de España. La iniciativa puntual de algunas instituciones locales ha paliado, de manera poco satisfactoria, es cierto, la notable escasez de medios destinados a la investigación musicológica. Hemos de destacar, no obstante, algunas iniciativas excepcionales, como la de la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, cuya sección de Música, además de publicar en su importante colección de libros los estudios y transcripciones de música de Pedro Calahorra, entre otros, edita, desde 1985, *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*. También podemos reseñar positivamente el esfuerzo de la Diputación de Cuenca al financiar la importante colección de obras de investigación dentro del marco de las Semanas de Música Religiosa (incomprensiblemente suprimida hace dos años), o la buena iniciativa de la Fundación Juan March de crear la beca que permitió al padre José López-Calo la elaboración de los catálogos de música de las catedrales de Castilla y León, cuya publicación, empero, no se está llevando a cabo sino después de incontables peripecias sufridas por el autor para convencer a las instituciones locales de su utilidad. Peripecias similares han debido padecer las publicaciones de tan notables musicólogos como Samuel Rubio, Dionisio Preciado, José Climent, Lothar Siemens, etc.

La Sociedad Española de Musicología

De la iniciativa particular de diversas personalidades, encabezadas por el padre Samuel Rubio, nació el 14 de julio de 1977, fecha de su presentación en el Registro de Asociaciones, la Sociedad Española de Musicología (SEdM), con la vocación de servir de punto de encuentro de todos los musicólogos españoles e hispanistas y facilitar una mayor permeabilización, entre todos los interesados, de las investigaciones hasta entonces realizadas en un clima de irremediable aislacionismo. La finalidad señalada en sus estatutos es la de «promover toda clase de tareas musicológicas en España, tales como organizar congresos o jornadas de estudio, fomentar la investigación musicológica, ayudar en la manera posible a publicaciones de índole musicológica y cualesquiera otra actividad que parezca conveniente o necesaria». La buena acogida que esta iniciativa ha tenido entre los musicólogos queda de manifiesto en el número creciente de socios que la integran, siendo hoy, entre las de ámbito nacional o estatal, la más nutrida, después de la Sociedad Americana de Musicología. La SEdM realiza una labor editorial humilde, pero sólida, en consonancia con sus escasos recursos, alimentados por la cuota social y las subvenciones oficiales, en especial del INAEM, del Ministerio de Cultura. Su publicación más destacada, sin duda, es la *Revista de Musicología*, inicialmente dirigida por Samuel Rubio y Antonio Gallego, posteriormente por Dionisio Preciado y en la actualidad por Lothar Siemens. Los trabajos publicados en ella y la completa y bien elaborada información bibliográfica, realizada por Liliana Barreto, marcan el pulso de una actividad musicológica en España con signos de evidente madurez, reconocida ya internacionalmente en hechos como el de haber elegido a España como sede del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología para 1992 en Madrid.

Centros de enseñanza

La organización académica de los estudios de Musicología en España no refleja, aún hoy, la madurez que hace suponer el grado de progreso de las ciencias musicales en nuestro país. La especialidad en Musicología aparece, por vez primera, en la Reglamentación General de los Conservatorios de España, de fecha 10 de septiembre de 1966. Era ésta una novedad interesante, que podía haber dado magníficos frutos, si la Reglamentación en cuestión hubiera establecido la necesaria conexión entre la enseñanza musical propiamente dicha y la enseñanza reglada de tipo general. En

LA MUSICOLOGÍA ESPAÑOLA

efecto, la musicología exige tales conocimientos técnicos que muy difícilmente pueden alcanzarse fuera del ámbito profesional de la música. Pero la falta de conocimientos humanísticos, apenas contemplados en los estudios musicales, puede producir, en los titulados por los conservatorios, ciertas lagunas, si bien justo es reconocer que la falta de base humanística es más fácilmente subsanable que la base técnica, la cual exige largo tiempo de dedicación y, a veces, un aprendizaje precoz.

A partir de 1975 se iniciaron en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid los estudios de Musicología, reglados por el Decreto 1966 en tres cursos con diversas materias específicas y complementarias. El padre Samuel Rubio, primer catedrático de la especialidad, puso en práctica el plan de estudios, dando prioridad a los aspectos técnicos e internos de la propia música en su diacronía, más que a los estudios puramente históricos o externos, los cuales, desglosados en las asignaturas de Estética, Arte, Música propiamente dicha y Cultura en general, estaban ya suficientemente representados en el nivel precedente de la especialidad. Las severas condiciones y el alto nivel, en cuanto a estudios técnicos musicales, que el propio Reglamento y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid exigen para iniciar la especialidad de Musicología, hacen que ésta sea cursada muy minoritariamente.

La Universidad, sin embargo, carecía de los estudios de Musicología. La especialidad de Historia del Arte, dentro de la Facultad de Geografía e Historia, comprendía una historia de la música como asignatura complementaria. Bien es verdad que ciertos profesores como don Francisco José León Tello, catedrático de Estética de la Universidad Complutense de Madrid y gran estudioso de la Teoría musical en España, se habían preocupado de inculcar en los futuros historiadores del arte unos sólidos, aun siendo generales, conocimientos de música. En 1984, el Ministerio de Educación y Ciencia faculta a la Universidad de Oviedo para que en ella se imparta la especialidad de Historia de la música independiente de la de Historia del Arte. Un plan de estudios con muy pocas materias específicas, ya que una de las condiciones que señala el decreto es no añadir gastos nuevos al presupuesto de la Facultad, apenas deja lugar para los temas puramente técnicos y, por ello, pueden acceder a esta carrera personas que carecen por completo de estudios musicales.

La urgencia de titulados para cubrir las plazas de profesores de Música en las enseñanzas medias, a las que también acceden titu-

lados superiores de los Conservatorios, está propiciando la creación de esta especialidad en varias universidades y su configuración según un nuevo plan de estudios actualmente en debate. Mientras llega la aprobación de dicho plan, además de la ya citada de Oviedo, que ya imparte titulaciones, la Universidad Autónoma de Barcelona y la de Salamanca (que inició su andadura en el curso 89-90) desarrollan una actividad académica para la concesión de la licenciatura correspondiente. Precisamente la creación de este nuevo título universitario ha dado origen a una polémica tan viva como estéril sobre el lugar idóneo para llevar a buen término la preparación de buenos profesionales en la ciencia musical. La cerrazón con que se plantea hoy la bondad de la enseñanza de la musicología en el ámbito de la Universidad frente a la del Conservatorio está agravando la temida endogamia que padece buena parte de la enseñanza académica superior en España. Es de desear que los defensores de ambas posiciones vengan a un clima de colaboración donde, por encima de intereses particulares o corporativistas, impere la racionalidad, para que las enseñanzas en uno y otro ámbito académico puedan llegar a una necesaria permeabilización de materias y de profesores y a la consiguiente identificación de titulaciones.

En fin, la investigación musicológica en España se enfrenta hoy a un reto que no dudaría en calificar de histórico. La ambigua realidad de los estudios académicos en materia de ciencias musicales no nos hace olvidar que la riqueza patrimonial de España está atravesando, aún hoy, serio peligro de desaparición. La música del pasado no es, en absoluto —ya lo hemos dicho—, la partitura o el documento escrito, pero éste es, ciertamente, el vehículo más importante que nos trae la música del pasado. Urge, como primera providencia, conservar esta documentación en archivos y centros regidos por personas cualificadas y poner su música a disposición de compositores e intérpretes en ediciones dignas. La Sección de Música de la Biblioteca Nacional, el Archivo Musical del País Vasco, Eresbil, con sede en Rentería, o el Centro de Documentación Musical de Andalucía, con sede en Granada, con proyectos para la preservación y recuperación de los archivos musicales en las catedrales andaluzas y otros, son dignos de imitación. Este es el punto de partida indispensable para poder realizar una musicología que no se deje atrapar por los hilos epistemológicos innecesarios en los que muchas veces se enredan las ciencias, para llenarse de contenido, al servicio siempre de la cultura del propio país. •