

Propuesta de cita: PRIETO GUIJARRO, Laura (2011): “Los legados musicales. Metodología de valorización: el legado musical de Juan José Mantecón”. Comunicación presentada en las *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, 17-18 febrero. <<http://www.archivoymemoria.com>> [Consulta: 01/03/2011]

Comunicación

Los legados musicales. Metodología de valorización: el legado musical de Juan José Mantecón

Laura Prieto Guijarro
Universidad Complutense de Madrid
Radio Nacional de España. Radio Clásica

Resumen: Los archivos musicales personales constituyen una de las tipologías de archivos menos estudiada y sistematizada, en cuanto que una buena parte de los fondos que los constituyen requiere una alta especialización para su correcto análisis y conservación. La identificación de esos fondos es el primer paso en el procedimiento para tratar este tipo de archivos, como lo es, en general, al enfrentarnos a cualquier otra tipología. Junto a fondos como documentos administrativos y económicos, fotografías, correspondencia, escritos propios y ajenos, grabaciones discográficas y videográficas y otros materiales comunes con otros archivos personales, los legados musicales incluyen unos fondos de enorme complejidad en su tratamiento: partituras y particellas. El establecimiento de una correcta metodología de trabajo aporta elementos de valor añadido que facilitan y clarifican los parámetros que caracterizan estos fondos, normalizando numerosos aspectos como pueden ser títulos de obras y denominaciones de movimientos, tonalidades, plantillas vocales/instrumentales, expresiones de tempo y dinámica, estructura de compases, claves, escritura de instrumentos transpositores, grafías de vanguardia, variedades y uso del papel pautado, estéticas y un largo etcétera. Se consigue así no sólo una sistematización concreta sino que también se posibilita la comprensión para quienes tienen que trabajar con tales legados careciendo de formación musical, constituyendo una herramienta útil de trabajo y de consulta. Se normalizan, por otra parte, aquellos aspectos que tienen que ver con la interpretación, que en el ámbito musical incluye, además de las fechas y lugares, el marco en el que suelen moverse estos acontecimientos, que rara vez se producen de forma aislada o puntual: ciclos, temporadas de conciertos, festivales, homenajes, etc. El objetivo que se persigue con este trabajo es, por tanto, la propuesta de una metodología que sirva de guía para la identificación, catalogación, preservación, restauración y difusión de los fondos de estos archivos.

Palabras clave: Archivos personales; Archivos musicales; Fondos; Metodología; Estandarización; Elementos musicales; Partituras; Particellas; Catalogación; Preservación; Restauración; Difusión.

Abstract: Personal music archives are one of the archives typology less studied and systematized as far as much of the funds that constitute them require a high specialization for a good analysis and preservation. The identification of such funds is the first step in the procedure to process this type of archives, as well as it is, in general, when we process any other typology. With funds such as administrative and economic documents, photos, mail,

own and others writings, sound and video recordings, and many other materials in common with other music archives, musical legacies comprehend enormous complexity funds as far as their process is concerned: scores and parts. The settlement of a proper work methodology provides elements of value that facilitate and clarify the parameters which characterized these funds, standardizing aspects such as work titles, movements denomination, tonalities, vocal and instrumental staves, tempi, dynamic, measures structure, clefs, writing of transposing instruments, avant-garde graphies, varieties and use of manuscript papers, aesthetic, etc. We get by this way not only a specific systematization but we also enable the comprehension for those who have to work with such legacies and do not have got musical training, being a useful tool for work and take advice. By the other way, we normalize those aspects concerning interpretation, which in the field of music includes also dates and places as well as these events that rarely take place in isolation nor punctually: cycles, concert seasons, festivals, homages, etc. The aim this work pursues is, therefore, to propose a methodology that serve as a guide for identification, cataloguing, preservation, restoration and diffusion of the funds of these archives.

Keywords: Personal archives; Music archives; Funds; Methodology; Standardization; Musical elements; Scores; Parts; Cataloguing; Preservation; Restoration; Diffusion.

Los elementos que son susceptibles de entrar en juego en la catalogación de obras musicales son muy numerosos y están directamente relacionados tanto con aquellos aspectos comunes a cualquier documento o información, así como en particular a otras obras artísticas –títulos, autores, publicación, interpretación o exposición, etc., cuanto con aspectos que son indisolubles a la naturaleza de la música.

A lo largo del tiempo, y desde los primeros vestigios prehistóricos que dan cuenta de la presencia de manifestaciones musicales desde el nacimiento del ser humano, las distintas culturas que se han ido sucediendo o superponiendo por nuestro planeta han tenido en la música un medio para expresar sentimientos asociados a las creencias religiosas, a los rituales de caza, a las campañas por la conquista o la defensa del territorio o, sencillamente, al deleite del ocio. Cada cultura, cada pueblo, ha ido desarrollando sus propias formas de expresión musical hasta alcanzar métodos de representación que pudieran ser inteligibles para su estudio, para su interpretación y, evidentemente, para su creación. Los países que conforman el llamado mundo occidental, hunden sus raíces, en lo que a notación musical se refiere, en las herencias recibidas ya desde los babilonios y, desde un aspecto más concreto, de la civilización griega. Sin embargo, es el corpus del canto gregoriano el que nos acerca a una versión más cercana a la modernidad, y el sistema de Guido d'Arezzo, allá por el siglo XI, el que se cita como origen de nuestro sistema actual de notación musical.

El uso de la notación musical no es, en absoluto, una cuestión menor para el desarrollo de la música. Sin la aparición y las sucesivas evoluciones de estos sistemas no hubiera sido posible la superación de la tradición oral y, en consecuencia, nuestro patrimonio musical hubiera ofrecido un perfil radicalmente distinto del que podemos disfrutar hoy. Es un patrimonio realmente enorme tanto en sus dimensiones cuantitativas como en las cualitativas y es un patrimonio que se ha podido conservar gracias a los esfuerzos de numerosos profesionales e instituciones a lo largo de la historia. Buena parte de ese patrimonio nos ha llegado a través de archivos institucionales, como es el caso, por ejemplo, de los archivos eclesiásticos,

conservados en monasterios, conventos, iglesias o catedrales. Aunque perfectamente conservados desde el punto de vista del soporte, presentan mayores discrepancias desde el enfoque musicológico y, desde luego, abiertas carencias en lo que a pautas documentales se refiere. Archivos de orquestas, de agrupaciones corales o de instituciones públicas o privadas dedicadas a la organización de conciertos, han nutrido igualmente el conjunto del patrimonio musical.

Otra parte nos ha llegado a través de los archivos personales de compositores e intérpretes. Siendo estos archivos interesantísimos por su riqueza informativa, son los que suelen presentar unas peores condiciones, toda vez que, o bien no han sido sometidos a ningún tipo de gestión, o bien lo han sido por personas sin los conocimientos profesionales adecuados para realizar dicha gestión. Como es lógico suponer, dada la idiosincrasia de los legados personales, sus fondos son la mejor fuente primaria con la que puede contar un investigador pero no es menos cierto que la falta de rigor metodológico implica también la necesaria e inevitable consulta de otras fuentes para perfilar adecuadamente la información. Encontramos en ello uno de los problemas que han venido presidiendo la investigación musical desde que se estableciera como disciplina científica en la última mitad del siglo XIX: la información se halla dispersa entre distintos fondos, fondos que, por otra parte, suelen responder a enfoques a veces demasiado específicos. Y es esta especificidad la que nos lleva al segundo hándicap en el ámbito historiográfico: la fragmentación de la información.

Nos encontramos hoy en una sociedad del conocimiento que prima no sólo el acceso mismo al saber universal sino el acceso a todos aquellos procedimientos que nos permitan comprender de una forma clara la información que recibimos o que es susceptible de ser recibida. Una vez más, como sucede en tantas otras disciplinas, hay que traer a colación el uso de las nuevas tecnologías, que ha posibilitado la organización de la información musical en bases de datos accesibles para todos los ciudadanos. Pero también hay que señalar que las estructuras y la organización de los contenidos en esas bases de datos han perpetuado con excesiva frecuencia la disparidad de criterios y, por tanto, entorpecen la adecuada comprensión de todo su potencial informativo. Sólo en los últimos años, la proliferación de sitios web dedicados a compositores, intérpretes, editoras musicales, compañías discográficas, empresas de representación, entidades organizadoras de eventos musicales, tiendas de instrumentos, entidades educativas y un larguísimo etcétera, nos servirían para constatar tanto la disparidad de criterios como la fragmentación de la información sin que existan, en muchos casos, puentes de uso común.

Del mismo modo que el sector bibliotecario ha trabajado desde hace muchos años por la normalización descriptiva de los fondos bibliográficos a nivel global, dando como fruto una convergencia de criterios que, entre otras cosas, nos permite disfrutar hoy de la enorme magnitud de servicios que nos ofertan las redes bibliotecarias, sería un gran paso hacia delante que el sector archivero se orientara en la misma línea, de tal manera que en un futuro no muy lejano tuviéramos a nuestro alcance redes internacionales de aquellos archivos que comparten temáticas o tipologías comunes. Aunque hay ejemplos ya de algunas redes de archivos, éstas dan todavía sus primeros pasos, aunque ninguna de ellas lo hace en el ámbito musical, excepción sea hecha de algunas iniciativas como el Proyecto Mozart¹, o el Proyecto

¹ www.mozartproject.org.

Mutopia², por citar algunas, mas hay que señalar, al respecto de éste último, que está dedicado exclusivamente a la aportación de partituras y que el primero lo está a la figura de Mozart.

En este contexto es en el que se enmarca el presente trabajo, abordando unas líneas de actuación que profundizan en los problemas de normalización de cada uno de los elementos que intervienen en la información propia de un archivo musical personal, con especial enfoque en las partituras.

Obra musical

Uno de los fondos que podríamos considerar principales dentro de un archivo personal musical es el dedicado a las partituras. La partitura es el vehículo que ha posibilitado la creación de la obra y que posibilita la consecuente interpretación. Mientras la interpretación no se produce, la obra musical no es sino un proyecto del que no se puede disfrutar. Podríamos compararlo al diseño de un edificio que realiza un arquitecto. Aún así, cuando el edificio se construye, adquiere un estatus de permanencia, de manera que cualquier espectador, mientras el edificio permanezca en pie, puede contemplarlo tantas veces como desee, sin que haya factores externos que se interpongan entre la obra y el espectador. Cuando una obra musical se interpreta, cuando cobra vida, su estatus no deja de ser efímero, con independencia de que, desde el pasado siglo, tengamos la oportunidad de darle cierto carácter de permanencia gracias a las grabaciones discográficas y videográficas y, con todo, éstas siguen presentando una inexcusable dependencia de diversos elementos externos. Sin embargo, nada sabemos de cómo sonaron las obras en siglos anteriores. No podemos recuperar a Bach interpretando sus obras al órgano, o a Chopin las suyas al piano. Tampoco podemos recuperar a las orquestas del pasado. Lo que sabemos al respecto es gracias a los escritos de quienes sí estuvieron presentes y, evidentemente, gracias al análisis pormenorizado de las partituras originales que han llegado hasta nosotros. En este sentido, la corriente que siguen cada vez más especialistas en los últimos años ha sido la de recuperar el espíritu de los tiempos pasados, haciendo uso de instrumentos originales de las épocas y adaptando las plantillas, sobre todo en el caso de las instrumentales, a los efectivos que solían utilizarse en cada momento de la historia. Es cierto que ello nos acerca con mayor realismo a la interpretación original pero no por eso podemos asegurar, sin género de duda, que estemos asistiendo a una reproducción fidedigna del momento.

La partitura constituye, por tanto, el documento que mayor información puede aportarnos respecto de la obra musical, al margen de la posibilidad o no de su escucha. No obstante, y siendo ésta una premisa inequívocamente aceptada, la diversidad de niveles de descripción física y de análisis no deja de llamar la atención. Con demasiada frecuencia, las descripciones son tan someras que apenas se limitan a citar autor, título, tonalidad, plantilla y género musical, sin ahondar en ningún otro detalle. Como información complementaria, puede aparecer la fecha de composición y la fecha de estreno. Esta es una pauta común cuando quienes describen el documento son profesionales con poca o nula formación musical. Y es comprensible porque no existen guías de trabajo que puedan ayudar a estos profesionales en la identificación de, al menos, los elementos fundamentales que incorpora la partitura. Otra cuestión distinta son aquellos archivos gestionados por profesionales de la música o por

² www.mutopiaproject.org.

personas con formación musical. El detalle aquí es considerablemente mayor aunque se observe un menor rigor en cuanto a pautas documentales se refiere. En estos últimos casos se puede observar también una clara diferencia entre el tratamiento de los fondos del archivo en su depósito original y el reflejo de esa misma información en los sitios web creados al efecto. No podemos olvidar, a este respecto, que esos sitios web tienen un potente enfoque promocional y de proyección de una imagen, de modo que documentos como fotografías, videos, críticas y calendario de eventos son mucho más visibles que la información sobre las obras en sí.

Caminar en un sendero que aúne el rigor musicológico con el rigor documental hace factible el diseño de una estructura de la información no sólo más rica desde el punto de vista estrictamente del contenido, sino también más dinámica de cara a solventar esos problemas de dispersión y fragmentación mencionados líneas atrás. El primer paso para ello es la identificación de los elementos que se ponen en juego en una partitura y, posteriormente, la unión de esos elementos con aquellos otros que están directamente relacionados con las obras y que pueden adoptar distintas formas.

Elementos en una partitura

Al enfrentarnos a una partitura, el primer elemento que se pone en juego es diferenciar si es una partitura manuscrita o impresa. Es un hecho que puede parecer demasiado obvio pero que, en música, marca algunas diferencias que es preciso matizar. Si nos encontramos ante una partitura manuscrita, elementos como el título y el autor aparecerán en la parte superior del papel pautado, mientras que un elemento como la fecha de composición suele aparecer en la hoja final de la obra, aunque esto último depende por completo de la propia costumbre de los compositores. Son incontables los manuscritos que aparecen sin fechar, de tal forma que sólo la consulta de fuentes externas como cartas, contratos, diarios, o reseñas de conciertos, nos servirán para establecer la datación correcta. Si esas fuentes externas no existen o no ofrecen información, será el estudio del propio papel pautado y su comparación con remesas similares lo que nos podrá aportar pistas sobre el marco temporal en el que se crearon las obras. Además, pueden existir diversos ejemplares manuscritos de la misma obra, ya sea en su versión completa –las menos-, ya sea en las partes o particellas. Estos ejemplares son fruto de la labor de los copistas³ y, aun siendo manuscritas, la escritura no corresponde al autor. Cuestión distinta es que, a veces, sea la única fuente disponible para el conocimiento de una obra, cuyo original esté definitivamente perdido o pendiente de su identificación en algún fondo⁴. Otra fuente de información es la existencia de esa misma obra en versión impresa. En este caso, la presencia de la fecha de edición en la portada o la contraportada nos conduce a

³ El copista es una figura profesional estrechamente vinculada al mundo de la música y relacionada con la elaboración de las partes de la obra, es decir, con la elaboración de la parte que corresponde a cada instrumento. Así, encontramos que obras a solo o a dúo tienden a estar escritas por el propio compositor, mientras que las obras con plantillas mayores suelen contar con la partitura completa escrita por el autor y con las partes escritas por el copista. Un estudio grafológico sencillo ayuda a diferenciar las unas de las otras.

⁴ Las partes que elabora un copista están dirigidas a los instrumentistas que van a interpretar la obra. Es muy frecuente que esas partes contengan anotaciones realizadas por los propios instrumentistas. Estas anotaciones van desde apuntes o pautas que sirven de guía para la interpretación, hasta comentarios de lo más variopinto, como opiniones sobre algún pasaje, bromas entre los intérpretes o anécdotas sucedidas durante los ensayos. Este tipo de comentarios se han incorporado no pocas veces al capítulo de curiosidades que han rodeado una obra y, aun teniendo en cuenta que son visiones parciales de un intérprete, constituyen también una fuente valiosa de información.

una información sin duda valiosa pero que debe considerarse con prudencia, porque no necesariamente la edición de una obra se produce en un momento más o menos próximo a su creación. Por otra parte, las ediciones impresas tienden a ofrecer en sus portadas una información más detallada al respecto de títulos y autores, algo que los propios compositores pueden descuidar.

Pero, al margen de los matices diferenciadores entre fondos manuscritos e impresos y teniendo en cuenta que éstos últimos no siempre existen⁵, sí podemos determinar la presencia de varios elementos consustanciales a la partitura y, por tanto, a la obra musical.

Autor

En primer lugar, hay que mencionar el campo correspondiente a la autoría. La normalización de este campo no presenta mayores problemas que el derivado de las grafías, en concreto cuando transcribimos nombres que proceden de países como Rusia, China o Japón, por citar algunos casos. Un compositor como Tchaikovsky, por ejemplo, todavía se presenta de varias formas: Tchaikowsky, Tchaikovsky o Chaikovsky, todas ellas aceptadas, aunque la primera ha caído ya en desuso. Como en cualquier léxico documental, deben contemplarse todas las formas de transcripción de cada nombre dejando una sola de ellas autorizada. Estamos hablando del supuesto de que se conozca la autoría, porque de un porcentaje considerable de la música que nos ha llegado de la Edad Media e incluso del Renacimiento, se desconoce el autor. Otra consideración a tener en cuenta es que no todas las partituras que contiene el archivo de un compositor son necesariamente de su autoría, sino que pueden ser obras de otros autores que el compositor ha utilizado para su estudio o simplemente porque se las ha proporcionado algún compañero de profesión. Es evidente que el problema se presenta cuando la autoría está sin reseñar, en cuyo caso habrá que recurrir a fuentes externas y, en última instancia, establecer un análisis pormenorizado del lenguaje compositivo y del estilo, única vía que permitirá si quiera avanzar una hipótesis.

Todo ello por lo que afecta a las obras puramente instrumentales. Las obras que utilizan textos en cualquiera de sus formas posibles, deberán llevar también la mención del autor o de los autores de los mismos, observando igualmente las reglas aplicadas a los autores de la música. Todavía dentro del campo de la autoría, hay que contemplar la presencia, cuando proceda, de colaboradores, arreglistas, orquestadores o versionadores de la obra original. Tienen su parte correspondiente de autoría y, en consecuencia, les serán también de aplicación las mismas reglas.

Finalmente, un detalle que ha sido costumbre en relación con los autores es la de especificar las respectivas fechas de nacimiento y muerte. Es un detalle importante que contribuye a situar al autor y a sus obras en un marco temporal histórico concreto.

⁵ Numerosos países occidentales han tenido desde antiguo una considerable producción editorial, de tal manera que una parte importante de la creación musical se encuentra bajo esta opción. España, sin embargo, ha tenido una producción mucho menor en cuanto a edición musical se refiere, por lo que un corpus muy amplio de obras musicales se encuentran tan sólo en su versión manuscrita.



Fig. 1 Partitura manuscrita autógrafa del *Cuarteto en Do mayor K. 465*, de Mozart

Título

El campo correspondiente al título presenta ya, pese a su aparente sencillez, una complejidad mucho mayor, toda vez que se arrastran unas costumbres que, si bien requieren un esfuerzo considerable para su normalización, han demostrado ser absolutamente eficaces en cuanto a la identificación de las obras. Si observamos la Figura 1, podemos comprobar que en la parte superior central de la hoja, Mozart sólo hizo la indicación de *Cuarteto VI*. Esta forma de actuación es mucho más común de lo que se pudiera pensar, y es gracias, entre otras cosas, a las numerosas referencias escritas que dejaron el propio compositor y otros personajes contemporáneos, que se ha podido identificar esta obra y situarla en su contexto específico. Otro tanto podríamos decir de cientos y cientos de obras que nacen en el barroco, e incluso anteriores, y que llegan, cuando menos, hasta la primera mitad del siglo XX. Se ha hecho mención a la costumbre porque los catálogos que se han ido publicando sobre la obra de los compositores que desarrollaron su actividad en este largo periodo de tiempo, han utilizado la reseña de la tonalidad en el título como un elemento diferenciador entre unas y otras partituras. Y ha sido una norma eficaz, porque ha suplido la parquedad de los compositores a la hora de titular sus obras. Si un autor como Mozart escribió 23 cuartetos para cuerda, bien nos podemos encontrar otras tantas partituras con el mero título de *Cuarteto*, sin más indicaciones. En el ejemplo que nos ocupa, Mozart añadió una numeración, la *VI*, pero no era el sexto de los cuartetos que escribió, sino el décimo noveno. Bien es verdad que fue el último de los que dedicó a Haydn, pero también hizo un conjunto de seis cuartetos conocidos como *milaneses* y el sexto de ellos podía aparecer como *Cuarteto VI*. Si trasladamos este mismo

ejemplo a las obras para órgano de Bach, hallaríamos paralelismos similares. Y así con un sin fin de casos. En base a todo ello, parece muy acertada esa costumbre de añadir este tipo de elementos informativos como es la tonalidad, aunque choque con la ortodoxia documental que dicta el respeto escrupuloso a los títulos dados por los autores.

Abundando en este mismo sentido clarificador, se añade otro dato que tiene que ver con la numeración que ocupa la obra dentro del catálogo del compositor, precedida de las iniciales del catalogador, si es que existe. Continuando con Mozart, fue Ludwig von Köchel quien se ocupó del catálogo del compositor en 1862. Lo hizo bajo un orden cronológico y, pese a las varias revisiones que ha tenido este catálogo, sigue utilizándose como referencia principal, de modo que en los títulos de las obras mozartianas encontraremos la indicación *K.*⁶ seguida de la numeración correspondiente. Son muchos los compositores cuyas obras están identificadas por las iniciales de sus catalogadores, aunque también encontramos otros autores que, o bien ellos mismos fueron asignando una numeración a sus obras, o bien lo hicieron sus editores. En estos casos, la expresión que encontraremos reflejada en el título es la de *Op.*, esto es, la abreviatura de la palabra latina *Opus*, que significa *obra*. Autores como Beethoven, por ejemplo, se encuentran en este caso.

Algunas de las cuestiones problemáticas al respecto de los catálogos, es cuando se da la coincidencia de la existencia de varios catálogos sobre un mismo compositor. Encontraremos entonces títulos que utilizan indistintamente uno u otro catálogo. Siendo así, hay obras que se han analizado como si fueran distintas composiciones cuando en realidad se trata de la misma obra, a la que en un caso se ha añadido una catalogación y, en otro, otra de las catalogaciones posibles. Si tomamos un ejemplo de Vivaldi, podremos encontrar tres títulos distintos para una misma obra⁷:

Sonata en Do mayor, Op. 6/3
Sonata en Do mayor F. XIII/34
Sonata en Do mayor R. 1

Hasta hace no demasiados años, no se había procedido a realizar un estudio que pusiera en paralelo las distintas catalogaciones de un mismo autor. Hoy existen para algunos compositores y hay que poner de manifiesto que se trata de una herramienta de primera necesidad para una rigurosa asignación de títulos. En estos casos, el procedimiento más razonable será indicar en el mismo título todas las numeraciones de catálogo que pudieran existir. Así, la citada obra de Vivaldi podría quedar como sigue:

Sonata en Do mayor, Op. 6/3 – F. XIII/34 – R.1

Un nuevo elemento relacionado con el título es la existencia de subtítulos. Los subtítulos pueden presentarse bajo dos circunstancias: una, que haya sido dado por el autor; la otra, que haya tenido una asignación ajena al autor. Y una vez más debemos aludir a la costumbre en estos últimos casos, en los que los subtítulos nacen en un momento concreto de la vida de la obra porque se ha dado relieve a una connotación particular de la misma. Ha podido ser una

⁶ Abreviatura de Köchel. Puede aparecer también como *KV.*, abreviatura de Köchel-Verzeichnis.

⁷ La abreviatura F. corresponde a Antonio Fanna, que publicó el catálogo de las obras de Vivaldi en 1986. La abreviatura R., o RV., corresponde a Peter Ryom, cuyo catálogo había sido publicado en 1973. Todavía podemos añadir otra catalogación realizada por Marc Pincherle.

iniciativa de los editores, de los cronistas de la época o posteriores, e incluso de amigos o allegados del compositor. La cuestión es que estas obras han llegado hasta nosotros con ese subtítulo añadido, al punto que hay no pocas obras que se conocen más por ese subtítulo que por su título real. Sea como fuere, la pauta a seguir debe ser la indicación de tales subtítulos, hayan sido o no iniciativa del autor. En base a ello, el título completo de la obra mozartiana de la Figura 1 sería:

Cuarteto N° 19 en Do mayor, K. 465 ‘de las disonancias’

Un último apunte de lo referente a los títulos es que los compositores a partir del segundo cuarto del siglo XX cambian sustancialmente esa tradición que venía arrastrándose en particular desde el barroco, y giran hacia un concepto más trabajado y, a la vez, más libre. La tendencia se inicia ya con el romanticismo pero se hace mucho más acusada unas décadas después. En ella se libera la rigidez del título asociado a la forma musical y entra en juego la imaginación. El título se convierte así, con bastante frecuencia, en un reflejo de la fuente inspiradora de la obra. La catalogación de la obra se beneficia también de ello en la medida en que desaparecen muchas de las dificultades expuestas líneas atrás.

Movimientos

Durante un largo periodo de la historia de la música, y todavía presente hoy, la obra musical ha sido escrita en partes, secciones o movimientos, siguiendo las directrices marcadas por la forma musical. Tenemos en ello otro elemento más en cuanto a la descripción de la partitura se refiere, porque no son divisiones en absoluto aleatorias, sino que obedecen a un planteamiento que hace avanzar al discurso sonoro por unos caminos de profunda cohesión interna. Es por ello imprescindible reseñar esos movimientos, que unas veces harán uso de la denominación correspondiente a los tiempos⁸, otras incluirán también sus respectivas tonalidades, y otras responderán a una denominación más libre. Nuestro cuarteto de ejemplo consta de los siguientes movimientos:

1. Adagio-Allegro
2. Andante cantabile
3. Menuetto-Allegro
4. Allegro molto

En algunos periodos de esa historia musical la denominación de los tiempos se ha realizado en italiano, aunque no en exclusividad, pudiendo aparecer asimismo en los idiomas originales de los compositores. No obstante, el italiano es, por excelencia, el idioma utilizado en las expresiones musicales más comunes. Un sencillo léxico que recogiera dichas expresiones sería una herramienta de gran utilidad para la descripción de las partituras. Los cuatro movimientos del cuarteto anterior están citados en italiano. Nótese, además, que los movimientos primero y tercero se desarrollan en dos tiempos diferentes.

⁸ Las expresiones de tiempo (tempo, en su acepción italiana utilizada habitualmente), indican la velocidad a la que debe desarrollarse la interpretación.

Frente a la sencillez de este ejemplo, una obra como la suite sinfónica *Sheherazade, Op. 35*, de Nikolai Rimsky-Korsakov utiliza las siguientes denominaciones, que alternan la titulación libre con la indicación de los tiempos:

1. El Mar y el barco de Simbad. Largo e maestoso-Allegro non troppo
2. La historia del príncipe Kalendar. Lento-Andantino-Allegro Molto-Con moto
3. El joven príncipe y la joven princesa. Andantino quasi allegretto-Pochissimo più mosso-Come prima-Pochissimo più animato
4. Festival en Bagdad. El Mar. El barco encalla contra un acantilado superado por el Jinete de Bronce. Allegro Molto-Vivo-Allegro non troppo maestoso

Plantilla

Otro capítulo de fundamental importancia en la descripción de una partitura es el que se conoce como plantilla, es decir, el conjunto de instrumentos que intervienen en una obra musical. Teniendo en consideración que una obra musical puede estar pensada para un único instrumento o para conjuntos que llegan a superar incluso los dos centenares de miembros, las modalidades de plantillas resultan ser bastante numerosas.

La forma de expresar la plantilla de una obra ha sido distinta en función de varios parámetros. En primer lugar, un parámetro como es el número de instrumentos, interviene en una cuestión tan aparentemente irrelevante como es citarlos en su grafía completa o abreviada. Como regla general, la costumbre es utilizar la grafía completa en aquellas partituras que incluyen desde el instrumento a solo hasta el trío, mientras que las partituras que van del cuarteto hasta las formaciones más amplias, ya sean vocales o instrumentales e incluso una conjunción de ambas, suelen utilizar la grafía abreviada. En segundo lugar, determinadas formas musicales han tendido a obviar la mención de la plantilla, porque en su propia naturaleza se dan por sobreentendidos los instrumentos que entran en juego. Así, por ejemplo, si estamos ante un cuarteto de cuerda, debemos entender que contamos con dos violines, una viola y un violonchelo. Si estuviéramos ante un quinteto de viento, contaríamos con una flauta, un oboe, un clarinete, una trompa y un fagot. Si hablamos del sexteto de cuerda, son dos violines, dos violas y dos violonchelos. Cualquier persona con una formación musical mínima conoce estos extremos, por ello ningún musicólogo se preocuparía de especificar la plantilla en tales casos a menos que fueran distintas de lo habitual, por ejemplo, que el cuarteto de cuerda fuera para dos violines y dos violonchelos. Tomemos de nuevo el ejemplo de Mozart, donde el título sólo dice 'Cuarteto en Do Mayor'. Al no haber ninguna otra indicación, siempre entenderemos que se trata de un cuarteto de cuerda con su plantilla tradicional.

En tercer lugar, y hablando de la formación orquestal, numerosos catálogos se limitan a citar en la plantilla términos como orquesta sinfónica, orquesta de cámara u orquesta de cuerda, porque estas plantillas, y vuelve a intervenir aquí el sobreentendido, han sido más o menos estables durante un largo periodo de la historia de la música. Pero ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta nuestros días, los instrumentos que están presentes en las orquestas sinfónica, de cámara o de cuerda pueden disponerse de forma que difiere de etapas anteriores, de manera que se ha hecho norma casi obligada la especificación de los instrumentos. También aquí hay que distinguir tendencias, concretamente dos, que afectan a la expresión de los instrumentos de viento, manteniendo el resto de los instrumentos igual. La primera de las tendencias, que sigue vigente hoy, es crear dos grupos de abreviaturas para

designar los instrumentos de viento madera y de viento metal, respectivamente. La segunda, que se está imponiendo en los últimos tiempos, es crear dos grupos de abreviaturas para los instrumentos de viento madera y un tercer grupo para el viento metal.

Veamos una obra para orquesta sinfónica como el *Fandango* de Claudio Prieto. La reseña de la plantilla, tomando el segundo modelo, sería como sigue:

1.2.2.ci-rqto.2.1.2.1-4.4.3.0-tim-3perc-cel-arp-cu

La traducción a instrumentos sería: 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, requinto, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompas, cuatro trompetas, 3 trombones, 0 tubas, timbales, 3 percusionistas, celesta, arpa y cuerda. La cuerda puede variar y no suele especificarse, pero una orquesta sinfónica tendrá, genéricamente hablando, al menos 8 violines primeros, 8 violines segundos, 8 violas, 8 violonchelos y 4 contrabajos.

La relación de instrumentos que podemos encontrar es realmente prolija, aunque si sólo tuviéramos en cuenta los instrumentos tradicionalmente utilizados en la música occidental, la lista se reduciría considerablemente. No obstante, hay que tomar en consideración que a partir de mediados del siglo diecinueve y siguiendo las tendencias románticas y nacionalistas, la presencia de instrumentos propios de la música popular y la de aquellos usuales en las músicas cultas de las culturas orientales se ha incrementado, no diremos que hasta límites muy llamativos pero sí lo suficiente como para que se deban abordar en cualquier modelo de catalogación. En base a ello, es conveniente elaborar un listado de instrumentos con sus correspondientes abreviaturas. Para establecer una pauta normalizada al respecto de las abreviaturas, la propuesta es utilizar un conjunto de tres letras que identifique con claridad cada instrumento. En general, se hará uso de las tres primeras letras del nombre del instrumento, salvo en aquellos casos en los que la terminología musical está lo suficientemente arraigada como para que el cambio sirviera más para confundir que para aclarar, y también en aquellos otros casos en los que se hace necesaria otra fórmula nuevamente para evitar la confusión, por ejemplo, en algunos instrumentos cuyas tres primeras letras de su nombre son exactamente iguales (violín, viola, violonchelo, etc.). Así mismo, se respetará la abreviatura comúnmente aceptada para el piano, que sólo hace uso de la primera letra. Finalmente, cuando el nombre del instrumento sea compuesto (p.ej. clarinete bajo), se presentará bajo la norma general de las tres primeras letras de cada una de las palabras, con las excepciones ya mencionadas.

Compases

La música se organiza en torno a unidades de tiempo que, a su vez, se disponen, siguiendo unas pautas, dentro de un compás. Las divisiones de los compases se marcan mediante barras verticales en el pentagrama, de tal forma que una obra musical constará de un determinado número de compases, que pueden contabilizarse globalmente, esto es, el número total de compases de la obra, o bien individualizados para cada movimiento o parte. Es un parámetro que no presenta mayores complejidades y sí varias utilidades, entre ellas, la constatación de si la partitura que estamos analizando se encuentra completa o no.

Duración

Es éste un elemento que ha adquirido una mayor importancia a partir de la última centuria, en buena medida vinculado a la aparición de los medios de comunicación así como a la organización de los conciertos. Así, los compositores actuales suelen indicar la duración de sus obras ya antes de su estreno, algo que es posible mediante el cálculo derivado de la propia partitura. Muchas de las duraciones de obras del pasado con las que contamos en la actualidad provienen, bien de los autores, bien del estudio de las partituras, bien de las interpretaciones en vivo o de las grabaciones discográficas. La forma que mejor puede describir este elemento y que mayor utilidad ofrece, es la seguida por los medios de comunicación:

00:00:00 (horas:minutos:segundos)

En la actualidad se maneja tanto la duración total de la obra como las duraciones parciales de los movimientos.

Fechas

Son varias las fechas que giran en torno a una obra musical: fecha de composición, fecha de estreno, fechas de conciertos distintos del estreno, fechas de emisión radiofónica o televisiva, y fechas de grabación o de producción discográfica o videográfica, citando las principales. Buscando la mayor eficacia en cuanto a posibilidades de consulta dentro de los fondos del archivo, la fórmula propuesta sería:

AAAAMMDD (año, mes, día)

Es ésta una fórmula que ha demostrado ofrecer una gran potencialidad en las búsquedas por cuanto elimina, de un lado, cualquier símbolo distorsionador (guiones, barras, etc.) y, de otro, cualquier elemento que incida en las variables idiomáticas, creando con ello un lenguaje universalmente comprensible.

Otros elementos en torno a la obra musical

Fuera ya de la propia partitura, son muchos los documentos o las informaciones que están directamente asociadas a la obra musical. La propuesta de una estructura coherente y completa de los fondos de un archivo musical personal pasa por vincular esos documentos o informaciones entre sí, teniendo como eje principal a la obra. Los métodos pueden ser diversos, y deben operar con independencia de que se haya generado una estructura propia para cada tipología documental. Para ello basta con diseñar ese eje principal de manera tal que puedan recibir la vinculación de cualquier documento relacionado con la obra. Las posibilidades son muy amplias y tienen que ver, señalando las más comunes, con el lugar del estreno, con el ámbito en que éste se ha producido (festivales, homenajes, temporadas ordinarias, ciclos, etc.), con la existencia de un encargo por parte de alguna persona o entidad y con los intérpretes que se hacen cargo de ese estreno. Por otra parte, se incluye también la información sobre sucesivas interpretaciones de la obra contemplando de nuevo la fecha, el lugar, el ámbito y los intérpretes. Además, se aportarán los datos concernientes a la difusión de la obra a través de los medios de comunicación como radio, televisión e Internet señalando, en su caso, los nombres de los medios y de los programas, así como la fecha y

hora de emisión. Todavía dentro del ámbito de difusión de la obra, se reseñarán las ediciones impresas y las grabaciones discográficas y videográficas existentes en el mercado, con mención de las compañías, las fechas y cuantos datos suelen aparecer en este tipo de productos.

Finalmente, hay todo un conjunto de documentos que pueden vincularse a la obra, desde fotografías, correspondencia, programas de mano, críticas y documentos administrativos, cuyo análisis pormenorizado seguirá las reglas en uso.

El legado Mantecón

Juan José Mantecón (1895-1964) fue un compositor, crítico y escritor de la llamada Generación del 27 o Generación de la República. Como sucede con tantos otros de sus contemporáneos, el estudio sobre su figura se ha visto muy condicionado por las especiales circunstancias que les rodearon, entre ellas, nuestra Guerra Civil. Es una generación de una gran inquietud intelectual y con una formación humanística muy sólida, por lo que muchos de los compositores se acercaron a la música desde varias vertientes, amén de la creativa, siendo también musicólogos, pedagogos, intérpretes o críticos. Mantecón destacó en su época más como crítico que como compositor, faceta ésta última quizás un tanto oscurecida por la dimensión de la primera. Pese a esta dimensión en el ámbito de la crítica musical, las primeras investigaciones en profundidad sobre su figura no salen a la luz hasta el año 2002, cuando se publica un estudio sobre su obra crítica en el periódico *La Voz*, junto con una extensa biografía⁹. Se utilizó para ello el conjunto de documentos que conformaban su archivo personal, así como la información suministrada por la propia familia, junto a las investigaciones en otras fuentes externas. Aunque el objetivo de esa primera publicación era establecer la narración biográfica y su labor concreta en el periódico vespertino madrileño, posteriormente el trabajo en el archivo daría como fruto la publicación del catálogo con toda su obra¹⁰.

Una buena parte de este archivo estaba integrada por las partituras manuscritas que Mantecón compuso a lo largo de su vida. Pero cabe señalar que así como se conservaba en buen estado la inmensa mayoría de sus críticas y escritos musicales, no se puede decir lo mismo al respecto de la música, donde se presentaban numerosas lagunas. El propio Mantecón, en unas declaraciones que hizo años antes de su muerte, ya alertaba sobre el grave deterioro que habían sufrido las partituras a causa de la guerra.

El Archivo Mantecón abarca unos ciento cincuenta títulos musicales, cifra nada desdeñable si pensamos que la composición para él era una tarea compartida con la crítica, las conferencias, las charlas radiofónicas, las clases particulares de canto y el trabajo diario en el ministerio. Y desde luego nada comparable a las referencias que se tenían hasta la fecha, limitadas a un pequeño número de obras.

Una primera tarea consistió en realizar el inventario de las partituras, con una breve descripción física de las mismas, y separando las manuscritas de las impresas. Con respecto a

⁹ PRIETO, Laura (2002): *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): La Voz, 1920-1934*. Madrid, Editorial Arambol.

¹⁰ PRIETO, Laura (2004): *Catálogo de obras de Juan José Mantecón (1895-1964)* (En línea). Madrid, Fundación Juan March. <<http://www.march.es/bibliotecas/contemporaneos/catalogo/documentos/Mantecon.pdf>>.

las primeras, se estableció un estudio comparativo para distinguir cuáles eran autógrafas y cuáles estaban escritas por otras personas. En esa fase ya se empezó a detectar lo que más tarde, tras el análisis riguroso de cada una de las partituras, se confirmaría como una realidad: por un lado, Mantecón hizo uso a veces de títulos distintos para una misma obra, e incluso se da algún caso en el que utiliza una pieza autónoma como parte de otra mayor, o viceversa; por otro lado, realizaba con frecuencia versiones de una obra, o de un fragmento de una obra, para diferentes formaciones instrumentales y/o vocales. En el ámbito vocal llevó a cabo, además, versiones de canciones de otros autores, pero esto sólo fue posible constatarlo tras las oportunas investigaciones. Estas circunstancias añadieron una dificultad considerable a la hora de establecer una relación fidedigna de títulos, por cuanto tampoco se contó con muchos más datos en los que apoyar los resultados. Los manuscritos, por su parte, oscilaban desde los rigurosamente completos hasta los que no eran sino una mera hoja de apuntes o bocetos. Un paréntesis en este punto lo constituían un pequeño número de hojas sueltas que evidentemente pertenecían a distintas obras, pero que fue imposible determinar a cuáles. Desde luego no coincidían con las existentes en el archivo por lo que sólo cabía suponer que, o bien formaban parte de alguna de las partituras hasta hoy ilocalizables, o bien se trataba de obras sin identificar.

Algunos manuscritos se encontraban firmados y/o fechados, pero eran minoría. Se tuvo que recurrir a los programas de concierto que están en el Archivo Mantecón, así como a fuentes hemerográficas y a otros archivos públicos o privados para poder ofrecer una datación de las obras. Se ampliaron y corrigieron numerosos datos, pero los frutos no pudieron alcanzar a la totalidad de los títulos. Lo mismo cabe decir sobre algunas partituras de obras de cuyo estreno se tiene constancia documental, pero que no se encuentran en el archivo. Por otra parte, se pudo comprobar que algunas obras se estrenaron años después de ser escritas, por lo que el dato no suponía ninguna certeza. En base a ello, se tuvo que abandonar la presentación cronológica de las obras a favor de una presentación por géneros y, dentro de éstos, por un criterio alfabético de títulos.

La estructura general de este cuerpo está constituida por cuatro apartados: música instrumental, música vocal, música incidental y apuntes o bocetos. Dentro de la instrumental, se siguió la pauta tradicional de obras para orquesta, conjunto instrumental, quinteto, cuarteto, trío, dúo y, finalmente, obras a solo. Por lo que respecta a la vocal, aparecieron en primer término aquellas para voz con acompañamiento de orquesta o conjunto instrumental, seguidas de las de voz y piano y de las de voz sola. En cuanto a la música incidental, hubo que hacer un estudio bastante exhaustivo para poder concluir que algunas de las piezas sueltas que aparecían en el archivo pertenecían a estas obras. Pese a ello, ninguno de los tres títulos pudo completarse.

Se estableció una ficha catalográfica para cada obra, en la que se incluyeron, además de los elementos citados a lo largo de este trabajo, aquellos datos centrados en el estado de conservación de la partitura y su aparición en otros archivos públicos, así como un apartado de notas en el que se fueron consignando informaciones complementarias fruto del trabajo de investigación.

El segundo gran núcleo de fondos del Archivo Mantecón está integrado por sus escritos musicales, entre ellos libros, diarios, revistas, conferencias y programas radiofónicos. De los cuatro libros que figuran en el catálogo porque se encontró constancia de su publicación, tan

sólo uno está en el archivo, mientras otros dos están perdidos y un cuarto, escrito en colaboración con Eladio Chao, se encuentra, incompleto, en el archivo privado de la familia Marín. En la parte de los diarios se encuentran los recortes de prensa de casi la totalidad de lo publicado en *La Voz* y todos los publicados en el *Alcázar*, así como algunos de otras publicaciones.

En lo concerniente a las conferencias, hay que llamar la atención sobre el hecho de que, pese a ser numerosas las conservadas, no son pocas las perdidas, especialmente entre las de los años veinte y primeros años de la década de los treinta, cuando sabemos que Mantecón desplegó una actividad muy intensa en esta faceta. Algo similar podríamos decir respecto a los programas radiofónicos realizados para *Unión Radio*, de los que sólo se conservan algunos ejemplares, mientras que los correspondientes a *Radio Madrid* y a *Radio Nacional de España* están bastante completos. En ambos casos se encontraron ejemplares firmados y fechados, aunque en un alto índice de escritos se tuvo que recurrir a catálogos, fuentes hemerográficas y otro tipo de investigaciones para establecer la datación y el ámbito de lectura y/o emisión.

El tercer gran núcleo de documentos del Archivo Mantecón tiene que ver con la actividad literaria que el autor desarrolló desde su primera juventud y a lo largo de toda su vida. Juan José Mantecón escribió comedias, dramas, novelas, relatos, cuentos y poesía. Sabemos que se publicaron varios relatos en *El Faro Campesino*, aunque no se encontraron referencias en fuentes posteriores ni tampoco pistas que puedan conducir al medio de publicación. Hay, asimismo, piezas escritas para ofrecérselas a sus familiares y amigos y, obviamente, cabe deducir que la escritura, para Mantecón, era algo que le satisfacía espiritualmente, con independencia de que pudiera o no publicarlo. No es el caso de los folletines y comedias radiofónicas, que hizo para su emisión considerándosele, además, precursor de este género. Junto a esta amalgama de obras se encuentran charlas radiofónicas y conferencias de los más diversos temas, que su vastísima cultura le permitía abordar sin problemas.

El trabajo de catalogación se ciñó exclusivamente a las obras. Queda por analizar, en consecuencia, todo el corpus documental que contiene su archivo: correspondencia, fotografías, críticas sobre sus obras, papeles personales y documentos administrativos. Una siguiente fase permitirá analizar toda esa información de forma autónoma para, posteriormente, generar una estructura que permita la vinculación entre todos los materiales del fondo. Será en ese momento cuando se produzca la valorización completa y efectiva del Archivo Mantecón y, con ella, la crónica de una época fundamental para nuestra historia.