

Ciudad y música

Dra. Joaquina Labajo

Doctora en musicología

Reflexión metodológica, historiográfica y conceptual sobre los fenómenos musicales que se desarrollan en un contexto urbano, y, recíprocamente, sobre el urbanismo que se desvela en las formas de presentar el hecho musical.

Hiri-ingurumarian garatzen diren musika-gertakariei buruzko gogoeta metodologikoa, historiografikoa eta kontzeptuala eta, aldi berean, musikagintza-formek agertzen duten hirigintzari buruzkoa.

A methodological, historiographical and conceptual reflection on the musical phenomena arising in an urban context and, reciprocally, on the development of the urban areas as revealed in the forms of musical presentation.

Se puede llegar a decir, sin temor de cometer inexactitud, que la obra de arte ha sido más grande cuanto más armónicamente se hallaban asociadas en ella diversas funciones. En un paisaje impresionista, el que sólo vea problemas de colores y no la sensación de alegría, de melancolía o de agitación experimentada por un hombre de ciudad en una mañana o un crepúsculo campesino o ciudadano a finales del siglo pasado y detrás, todas las inquietudes del mismo instante, no verá nada.

(Caro Baroja, 1948: 693-694).

Sin temor a cometer graves inexactitudes, se puede llegar a decir que la musicología instalada al sur de la Cordillera Pirenaica, en los diversos territorios del Estado Español, no ha sido demasiado prolija en el desarrollo de estudios que hayan permitido mostrar el valor singular que las prácticas musicales de una sociedad ofrecen para el conocimiento del hombre como individuo social y sujeto de la historia. Plantear, por tanto, como tema de un Symposium el desarrollo de investigaciones que relacionen los conceptos de “ciudad” y “música” supone, cuando menos hoy, la evidencia de una franca superación de las corrientes formalistas y positivistas que han venido tratando en este siglo la expresión musical como un objeto abstracto y antifuncional (“el arte por el arte”)¹, cuyas categorías se pretendían explicar al margen de toda circunstancialidad de tiempo y espacio.

El estudio, sin embargo, de las relaciones que se producen entre la “música” y la “ciudad”, remite a la consideración de la expresión musical no ya como a un pensar y un hacer autosuficiente, sino como al resultado sonoro de las negociaciones de valores y significados que tienen lugar en una sociedad al representarse a sí misma como intérprete de su propia realidad. Si entendemos con la física actual, que el concepto de “objeto” resulta inseparable de su modo de ser observado-escuchado por un sujeto, habremos de coincidir en el interés que para la musicología tiene en la actualidad prescindir de las equívocas equivalencias practicadas entre el objeto/partitura, el objeto/grabación, etc, y la realidad del propio hecho musical, que no es otra que el resultado de un conjunto de procesos de mediación e interacción entre los individuos de una sociedad concreta.

En consecuencia, al circunscribir el concepto de música al ámbito específico de sus relaciones con la ciudad se abre ante nosotros no sólo un conjunto de

¹ Frente al concepto socrático de un arte útil y a favor de las teorías del “arte por el arte”, resulta significativa, por su influencia en este siglo, la posición tomada por Marcelino Menéndez Pelayo. En referencia a su personal interpretación del concepto de música en Platón, aprovecha para afirmar que “el buscar en las artes la utilidad y el fruto no es cosa digna de un espíritu magnánimo e ingenuo” (Menéndez Pelayo, 1974: 53)

necesarias delimitaciones, sino también un amplio panorama de específicas dinámicas sobre las que entiendo que es preciso reflexionar a la hora de lograr establecer nuevos campos de análisis con los que abordar este marco de estudio, tan sugestivo como complejo.

Espèces d'espaces

Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville; c'est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper (Perec, 1974 :83).

Plantearse cuestiones como el “qué es una ciudad” o “qué significa en su contexto el concepto de música” no deja de ser preocupación, sin duda, engorrosa para quienes pretenden delimitar el propio marco de sus investigaciones. Sin embargo, no es menos cierto que, de uno u otro modo, de forma expresa o inconsciente el investigador necesita de la aplicación de algunos criterios para la delimitación de su trabajo, no sólo de orden espacial sino también significativo. En este sentido, la ciudad no puede ser entendida exclusivamente como un espacio físico y geográfico y, en consecuencia, sus espacios musicales internos tampoco pueden ser valorados como meros recipientes arquitectónicos.

Sin entrar a pormenorizar sobre los particulares caracteres mostrados por el espacio urbano a lo largo de su trayectoria en la historia occidental (Benevolo:1980), es preciso sin embargo no perder de vista la especial persistencia de algunos de sus más significativos rasgos: la estructura interna de una ciudad requiere de la presencia de un mayor o menor poder de autogobierno conferido a sus autoridades municipales, de la división y especialización coordinada del trabajo de sus habitantes y, en consecuencia, de una vasta concentración de prácticas relacionadas con el desarrollo del comercio y de la industria. Sin embargo, no es la enumeración del conjunto de los elementos que encierra lo que determina su naturaleza. El reconocimiento de un marcado carácter de dependencia del exterior de sí misma -que define al conjunto de sus actividades internas- es quizá el rasgo que mejor expresa su compleja entidad y las conductas que tienen lugar en torno a su existencia. En consecuencia, el hecho de que en estos núcleos se centralice la presencia de instituciones para la educación y la diversión, o se concentre en ellos todo tipo de asociaciones, de diversa naturaleza, no puede ser considerado al margen de la necesidad que la ciudad tiene por autoregularse -entre contradicciones y paradojas- frente a la asimilación de los acelerados procesos de cambio que tienden a amenazar su propia supervivencia.

En este contexto, en el que la música tiene su realidad y su concreta plasmación, el carácter de sus repertorios, de su lenguaje, de sus modos de interpretación, de sus ámbitos para la creación, de sus modos de asociación... no puede ser sino dependiente: de las relaciones establecidas con otros centros urbanos, de los recursos de su legado musical para la adaptación de nuevos ele-

mentos, de las estrategias de poder o de las peculiares necesidades asociativas de sus habitantes. Como resultado de sus condicionamientos singulares, asistiremos en consecuencia a comprobar que no toda la música que arriba a su interior tiene acogida: los ciudadanos eligen, seleccionan, crean, sincretizan, marginan. Mientras que, por otra parte, no es toda la ciudad la que se encuentra representada bajo las músicas que se escuchan en sus teatros y sus calles, en sus plazas o en sus parques. Ambas, música y ciudad, reproducen en sus trayectorias las internas dinámicas colmadas de aparentes contradicciones y paradojas de sus ciudadanos. La música urbana, en suma, marca sonoramente las divisiones de las diferentes “especies de espacios” que tienen lugar en su interior y en su propia diáspora.

Hiri barruco dantza hirien-dantza

La forma acertada de empezar a pensar sobre el pegamento que llega a unir a las partes de un sistema es imaginar, fundamentalmente, una danza de partes interactuantes condicionada, en segundo término, por límites fijos de diversas clases (Bateson,1980:8).

Si entendemos que la comparación del funcionamiento de una ciudad con la idea de un sistema abierto es algo familiar para cualquier urbanista, la aplicación de esta propuesta dirigida por el antropólogo Gregory Bateson hacia el conocimiento del comportamiento cerebral no debería sonar tampoco extraña en los oídos de una “musicología urbanista”. Cuando Julio Caro Baroja manifestaba que *la obra de arte ha sido más grande cuanto más armónicamente se ballaban asociadas en ella diversas funciones*, estaba reconociendo para la expresión artística, en su modo de asociación armónica de funciones, su equivalencia a un sistema capaz de provocar un “algo más” que la mera exhibición de sus motivos y sus elementos, algo más que un problema *de colores*.

¿Qué aprendemos sobre la emoción y el significado que para nuestros antepasados decimonónicos tenían los conciertos frente al “kiosco de la música”, cuando tan sólo de ello retenemos las obras allí interpretadas sin descubrir los guiños simbólicos y el juego de contrastes con que, en términos del gusto local, y a manera de suite, se organizaban mensajes y clímax, en un perfecto meditado ordenamiento? El repertorio no lo es todo, y el diferente modo y circunstancia en que puede ser presentada una obra puede hacer cambiar por completo su significado: escuchar la marcha fúnebre de Chopin durante la ejecución completa de su Sonata nº 2 en un teatro, resultará un hecho bien distinto del que se consiga a partir del resultado de la concentración individual e imaginada ante un fonógrafo o de la lectura que de ella se obtenga al aire libre -entre gritos infantiles y lejanos pianos de manubrio- ejecutada por la banda del municipio, tras la serie de un par de valeses y un zortzico. ¿Cómo era escuchada esa música, qué tipo de impacto producía en sus oyentes? Cuando Clarín contaba cómo en la catedral de Vetusta *la misteriosa vaguedad del cántico sagrado*, viniendo

del coro, *parecía descender de las nubes*, ¿hacia mera poesía simbólica, o nos estaba describiendo la realidad final de una acústica concreta que, a partir del lógico recorrido de las ondas emitidas desde la caja del coro -instalado en el centro del templo- reflectaba en vertical el canto hacia “las alturas” para, desde allí, hacer descender, posteriormente, *el cántico sagrado como de las nubes?* (Labajo:1995). La respuesta no está en la partitura, sino en su puesta en escena real y concreta en un determinado espacio. En la medida en que la música no es objeto, partitura, instrumento o cilindro de cera, el modo de ser percibida y el por quiénes resulta decisivo para conocer su global y preciso significado: *el que sólo vea [pentagramas]... no verá nada*.

Podríamos decir, por tanto, que la música, como resultado de una mediación humana en constante devenir, nos devuelve desde su escucha concreta a las complejidades de la textura colectiva ciudadana. Nos permite descubrir las relaciones de juego establecidas entre todas sus diferentes esferas. Sin duda, a través del estudio de algunos de sus comportamientos musicales y de sus expresiones sonoras, no nos será posible obtener el holograma perfecto de cada momento de su pasado, o de su presente, pero sí podremos ver reproducidos en él sus espacios, sus costumbres, sus gustos, sus preocupaciones, aspiraciones, debates, conflictos, y junto a ellos asistir a sus diferentes estrategias sonoras individuales y colectivas. No descubriremos en ello estáticas estampas, sino la imagen de una danza interna entre todos sus elementos.

Cuando la música cambia de un espacio a otro dentro de la ciudad o fuera de ella, es preciso tener en cuenta que cambian también sus funciones y, por tanto, en vías de lograr un nuevo equilibrio y adecuación con las circunstancias, se llega frecuentemente a transformar, no sólo los modos de interpretación, sino a alterar, también, sus partituras: seleccionando ciertas partes de la obra, realizando cambios en la instrumentación, armonización, tempo, ritmo, etc, de acuerdo a su mejor proyección: al aire libre, en la Iglesia, en el salón, en el teatro, en el café... Cuando esta adecuación no sucede, sin duda nos encontraremos ante situaciones de marginación o de conflicto, en función de la imagen que el poder intenta establecer sobre la ciudad: “Una detestable dulzaina -se decía, el pasado siglo, en un diario de provincias- molesta los días festivos... Estos espectáculos son más propios de los barrios extremos o de fiestas campestres que de una calle tan céntrica y concurrida por el público que asiste a los paseos, y que se ve obligado a marchar por el arroyo a consecuencia de hallarse la acera completamente obstruida por los aficionados al baile y al vino”².

Ahora bien, los que directa o indirectamente la visitan: vendedores callejeros, músicos ambulantes, rondallas, maestros de capilla, profesores de canto,

² *El Norte de Castilla*, 1904, nº 15448, p. 3.

virtuosos, bandas militares o municipales, orfeones, orquestas, rollos de piano-las, grabaciones... sin duda inducen, con su presencia, a que desde sus protagonistas, músicos, instituciones, academias, teatros y locales alternativos, se renueve, de modo particular, el uso, modo y manera con que transformar los repertorios. Una diferente situación tiene lugar cuando las ciudades intentan representarse a sí mismas frente a “un otro” espacio cultural; es entonces cuando se tiende a buscar en el baúl del entorno popular, o en el del marco rural vecino, las expresiones supuestamente más inalteradas o más representativas de la colectividad ciudadana (Hobsbawm, Ranger:1983). Sin embargo, durante el proceso que tiene lugar al desterritorializarse sus funciones, éstas dejan de ser significativas para con la comunidad singular de donde fueron extraídas y pasan a enarbolar otras causas que raramente incluyen los propios fines de las comunidades rurales. Es el caso, por ejemplo, de los escritos recogidos por Barbieri (1988:247) en torno al proyecto organizado desde Vitoria para la participación en las exposiciones universales de París y Viena. Se trataba, entonces, de crear una “comparsa lucida... de jóvenes escogidos de 18 a 24 años de edad... que se recogerían entre Fuenterrabía, Villafranca y Aramayona... [para lo cual se les habilitaría] en un mes perfectamente para dar media docena de funciones variadas de un par de horas...” ante la sociedad europea. Los jóvenes bailarían y cantarían, con trajes propios del País, jugarían a pelota y se unirían a otra “comparsa” de labradores “que levantarían una tonelada de peso”, para lo que se añade la advertencia de que, mientras, se cuidaría de su “higiene y moralidad”... a cuyo efecto, “para vigilar mejor en todo”, se encargaría “de su inspección algún otro de la comparsa que inspire más confianza”. El dirigismo y la imagen moralizadora que, por lo común, recorre las relaciones entre la ciudad y la tradición³, no puede quedar al margen del estilo expresamente característico con que desde la ciudad se abordan estos encuentros. En busca de una mítica arcadia perdida, el ciudadano selecciona o margina del patrimonio rural determinados elementos creando estereotipos con los que satisfacer sus propias inquietudes urbanas, bien diversas.

Fuera ya de su ámbito natural, los ciudadanos, fundamentalmente en sus diásporas, tienden -sin que ello ofrezca contradicción alguna con otras dinámicas centrípetas- a superar el localismo en favor de una identidad cultural propia más amplia. En las ciudades de emigración que han centralizado o centralizan determinados aspectos laborales, educativos, burocráticos, etc, los nuevos ciudadanos crean compartimentos de encuentro en función de su diversidad histórica y geográfica que permiten desarrollar ciertas celebraciones, de carácter inexistente en la ciudad en la que se encuentran desplazados, así como ciertos modos particulares de expresión lingüística etc, inexistentes en la ciudad anfitriona (Erdely:1964). Así, por ejemplo, tenemos constancia de que la “colonia

³ “Haurrak ikas zazue / euskeraz mintzatzen, / ondo pilotan eta / oneski dantzazen”, citado por Sánchez Equiza, 1987.

Vasco-Navarra” de Valladolid se agrupaba, anualmente, tras su constitución en 1903, para celebrar la fiesta de San Prudencio. Tras solemnizarse la fiesta en la Iglesia del Sagrado Corazón de los PP. Jesuitas con el apoyo del “orfeón de estudiantes vascongados” de la Universidad, se celebraban banquetes en los que se cantaban zortzicos y otras composiciones musicales del País⁴ y que en diversas ocasiones estaban reforzadas por la presencia de “chistularis y dulzainas de Arechavaleta y spatadanzaris de Durango”⁵. Sin embargo, el predominio en su repertorio de autores representativos de Euzkadi no impide percibir en su obra la existencia de una clara disposición de estos compositores hacia estilos y técnicas europeas, así como la propia inclusión, en sus programas, de otros compositores ajenos al marco vasconavarro (Labajo,1987: 238-240).

La ciudad no funciona como un mecanismo autónomo y, culturalmente, no es demarcable sobre un plano. Conectada en la red de otros centros urbanos, la música que encierra en sus muros delata esta realidad de forma precisa, llegando en ocasiones a mostrar influencias culturales difícilmente percibidas desde otros planos de observación. Pero, si sus ritmos se conciertan más allá de sus fronteras, internamente la ciudad conecta también sus espacios. Y, por más que teóricamente puedan establecerse en ella diferencias entre lo público y lo privado, la calle y la plaza, el teatro y el salón, el centro y los arrabales... jamás se yerguen en ella muros que no puedan ser franqueables. *Beraz, hiribarruan birien dantza ere badago.*

Estado de la cuestión.

Si tomamos como referencia el dato de la Organización de las Naciones Unidas por el que se prevé que en el próximo año 2000 sea ya un cincuenta por ciento de la población mundial la que habite bajo el techo de un núcleo urbano, parece que pueda ser oportuno comenzar a afrontar la discusión, en términos musicales, del pasado y presente local, reflexionando sobre los beneficios y los riesgos de la paradoja que el crecimiento de toda ciudad encierra: amenaza de las afirmaciones de identidad y de la cohesión social, de una parte, y enriquecimiento mutuo como fruto de múltiples aportaciones recíprocas, de otra.

El proceso de “mundialización” de la cultura, caracterizado por el desarrollo de un especial sincretismo en las expresiones artísticas, no es sin embargo nuevo. Desde la etnomusicología de este siglo se ha venido denominado tradicionalmente como “occidentalización”, en relación a la aculturación imperialista establecida sobre las sociedades rurales de otras regiones del globo (Merriam,1964: 313). En nuestros días, este fenómeno -reconocido en ocasiones como “globalización”- ocupa, por razones obvias, un extenso espacio en los

⁴ *El Norte de Castilla*, 1904, nº 15382, p2.

⁵ *El Norte de Castilla*, 1907, nº 18432, p2.

debates musicológicos y etnomusicológicos internacionales. Sin embargo, frente a quienes temen por el debilitamiento de las culturas locales ante los potentes medios de comunicación de que se valen las industrias multinacionales del consumo (García Canclini:1996), cabe también tener presente que el proceso de normativización o de pacto es algo consustantivo a la existencia del lenguaje en todo tiempo y lugar. La creación musical, como práctica de comunicación interpersonal, requiere de un consenso, de una objetivación de acuerdos y, por tanto, también de una simplificación en beneficio de una síntesis. Pero paradójicamente, de cada uno de estos “acuerdos” se ha originado, al tiempo, a lo largo de la historia, un nuevo modelo de hacer musical (Labajo:1997:171). En este contexto, la ciudad y su música aparecen ante nosotros como un espacio paradigmático de observación donde comprobar tales dinámicas.

Los estudios de lo que llamamos vulgarmente “cultura occidental” en su versión escrita -y por tanto potencialmente “desterritorializada”- en realidad, podría decirse que en gran medida vienen a corresponderse con la elaboración de un corpus cultural de claro matiz urbano en sus planteamientos. Sin embargo, cuando en 1863 fue utilizado por primera vez el término de “musicología” por Chrysander en el prefacio de su *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, el objeto “música” carecía del concepto y consistencia espacial. No obstante, el pionero desarrollo que, en el pasado siglo, recibió la historia en las universidades germánicas y centroeuropeas permite hoy comprender por qué fue en este marco geopolítico donde se asistió a las primeras publicaciones de estudios precisos sobre historias locales de la música⁶. Hay que decir, sin embargo, que estos primeros trabajos fueron, desde luego, deudores del concepto establecido por Leopold Ranke en torno a la elaboración de una Historia rigurosa y desapasionada que contribuyera a la creación de una crónica de los grandes acontecimientos, pero en la que, sin lugar a dudas, la vida cotidiana y la expresión popular urbana no tenían cabida. La preocupación por la música local marginada de la “historia de los grandes estilos artísticos” no tendría lugar, por tanto, hasta después de la segunda gran confrontación mundial cuando, desde la escuela de los “Annales” y con el historiador Jacques Le Goff a la cabeza, se iniciase una clara aproximación hacia otras ciencias paralelas, como la sociología, la etnografía o la antropología⁷, que permitirían el desarrollo del estudio de lo cotidiano a partir de la crítica al positivismo y a las teorías evolucionistas del arte y de su objetivización. Los primeros trabajos históricos realizados a partir de estas nuevas corrientes dejarán aparte el estudio descriptivo de la actividad musical en los grandes teatros y conservatorios para comenzar a interpretar el papel

⁶ Véase, por ejemplo, los trabajos de Martiny (1887), Jorissen (1905), Mantuani (1907), Schering (1926).

⁷ En la década de los sesenta tuvieron lugar las célebres polémicas entre Sartre y Lévi-Strauss en las que, por indirectas alusiones, tomaría parte también la “nouvelle histoire” desde la pluma de un Braudel ofendido por las acusaciones de “inutilidad” vertidas hacia la Historia. Es importante tener en cuenta la fuerte influencia que sobre el propio Lucien Febvre tuvo la etnología desde la figura de Lucien Lévy-Bruhl.

jugado por éstas y otras instituciones en el desarrollo de determinados valores estéticos, sociales, políticos e ideológicos.

Paralelamente a la publicación y traducción, en los años sesenta, del estudio de Lewis Mumford (1961), *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, comienza a desarrollarse toda una escuela de investigación en las ciencias sociales y en la antropología, dedicada al reconocimiento de los particulares problemas de las actividades del hombre en el contexto urbano. La expresión musical, como representación de un sistema integrado en donde los procesos de cambio son tratados desde nuevos análisis metodológicos, comenzará a atraer, entonces, un singular interés en las universidades americanas (Nettl:1961). Su tratamiento se centra, fundamentalmente, en los intercambios que tienen lugar entre los diferentes grupos sociales y étnicos que constituyen la idiosincrasia de las grandes y medianas metrópolis. El tratamiento de las minorías populares de emigrantes, las transformaciones musicales de su repertorio en su nuevo contexto urbano, su influencia sobre las comunidades de origen y viceversa, son temas que serán frecuentemente abordados con carácter interdisciplinar entre musicólogos, folkloristas, etnomusicólogos y antropólogos de la música. La investigación sobre el estado de las baladas sefarditas en la Costa Oeste Americana (Armistead y Silverman :1960), el papel social de las canciones de los niños de Puerto Rico en la ciudad de Nueva York (Shulamith Rybak :1958), o la adaptación de un género musical como el *blues* a las necesidades concretas de la vida local (Keil: 1966), son temas que requieren de estudios interdisciplinarios y de metodologías renovadas por una mutua interrelación entre diferentes ciencias.

Si el espectacular crecimiento de algunas ciudades norteamericanas y canadienses -a causa, principalmente, de la emigración europea, asiática y latinoamericana, de mediados de este siglo- ha llevado a sus investigadores a descubrir, desde la música, los fenómenos actuales relacionados con la integración de otras culturas, el peso de la historia en Europa, y en gran parte de Latinoamérica, ha conducido a dirigir, también, las perspectivas de los musicólogos hacia el estilo de narración en forma de crónica descriptiva de usos, prácticas, instituciones y compositores (Calcaño:1985). Con carácter más interpretativo, la burguesía, considerada como estamento central de la sociabilidad musical ciudadana, en el pasado siglo, ha sido también punto de referencia, en sus comportamientos y proyecciones morales y estéticas (Scott:1989). La aproximación de la musicología francófona hacia la sociología y la nueva historia del mundo cotidiano inducirá hacia la realización de trabajos sobre las prácticas cotidianas de la música tanto en el Antiguo (Guillot:1991/ Bottau-Nony:1988) como en el Nuevo Régimen (Pistone:1980 / Contini: 1990). Por último, y más recientemente, la antropología social está demostrando ser fuente de sugestivos análisis para el reconocimiento, en el pasado histórico, de las dinámicas de representación del poder, de su proyección publicitaria y de la formación de sentimientos de identidad local (Fenlon:1996).

Para el desarrollo de los estudios dedicados al conocimiento y la reflexión sobre el pasado musical de las ciudades, el estado de localización y catalogación de sus fuentes historiográficas resulta ser, sin duda, una cuestión de decisiva importancia. Por ello es lamentable que, en el marco del Estado Español, los investigadores no hayan sido especialmente sensibles a esta labor, pese a las llamadas realizadas por algunos musicólogos a la comunidad científica (Torres,1993:84) hacia una contribución generosa de fuentes bibliográficas. Es frecuente comprobar, incluso, cómo desde esferas universitarias, el tratamiento de la ciudad es, en ocasiones, presentado como una crónica decimonónica, carente de apoyos documentales e incapaz de permitir al lector que distinga lo que es interpretación del autor de lo que constituyen las fuentes de su información.

En el trabajo sobre el estudio urbano de la música es necesario que junto a una labor sistemática de catalogación de fuentes musicales (Torres:1991), se instale entre los objetivos de las instituciones políticas locales un claro apoyo a la organización de sus archivos documentales y a la disponibilidad de su consulta por el ciudadano. No es infrecuente que el investigador que haya pretendido localizar ciertos datos en las actas de una determinada institución haya debido de asumir, en ocasiones, el papel de organizar gratuitamente una sustancial parte de su archivo, con la esperanza de obtener, de este modo, algún resultado en sus propias búsquedas. La invención de la historia es siempre políticamente peligrosa e injusta por lo que, consecuentemente, el cuidado y la atención por la conservación de las fuentes documentales no debería ser considerado como una tarea inocente o irrelevante.

Podemos decir que hasta mediada la década de los años setenta, la historia local de las prácticas musicales urbanas no ha comenzado a recibir en la Península otra atención que la prestada por sus propios protagonistas (compositores, organistas, presidentes y miembros de instituciones y asociaciones musicales, críticos musicales...). Una otra literatura, elaborada por estudiosos e investigadores se ocupó, desde luego, a lo largo del siglo en realizar la historia de determinadas instituciones y de exponer, más o menos organizadamente, la producción musical de determinados autores o ámbitos musicales; sin embargo, la ausencia en sus trabajos, en muchos casos, de referencias documentales no ha permitido avanzar a la nueva musicología -empeñada en la consulta directa de archivos más que en la ciega referencia a unos cuantos autores- al paso de otras regiones de Europa. La aparición en los años setenta de trabajos locales con generosa documentación de fuentes bibliográficas en determinadas comunidades como Euzkadi (Arana Martija:1976 / Bagües:1979), sin duda comenzó a abrir nuevas perspectivas y caminos para posteriores trabajos, más específicos, que necesitaban de estos marcos de documentación sobre los que instalar nuevas investigaciones y enfoques valorativos.

Entre otros muchos atractivos y ventajas, el estudio centrado -aunque no aislado- de la actividad musical en la ciudad, concretado en un tiempo histórico o presente, ha demostrado proporcionar un marco más manejable y riguroso sobre el

que trabajar los cambios en la creación musical (Rodríguez Suso:1983 / Bagües:1991), la singular relación que las instituciones establecen con la influencia y asimilación de nuevas ideas (Bagües:1990), o incluso las relaciones perennemente abiertas que existen entre el mundo rural y el urbano (Enríquez: 1996). “Música urbana” (Urban music) es en nuestros días, un término bien reconocido, entre las generaciones más jóvenes, para distinguir, dentro del lenguaje internacional de la “popular music” de esta segunda mitad del siglo -que ya recibe tratamientos analíticos musicológicos en algunas universidades- un carácter local e identitario en la elaboración de sus composiciones. El concepto de música urbana histórica, carece sin embargo, hasta el momento, de una clara significación, más allá de la que la mera ubicación geográfica de los acontecimientos la ha proporcionado. Todo un panorama se abre, por tanto, ante nosotros, cargado de nuevos modos articulados de ver, de interpretar y de explicar nuestra propia historia.

Como los paisajes naturales, las ciudades tienden a ser consideradas como fondo inmóvil o telón pintado donde instalar la acción del pensamiento humano. Su sonar musical nos habla, por el contrario, de movimiento y cambio. Resulta inimaginable entenderlas como *arquitectura*, como *música petrificada*, en palabras de Goethe. Las partituras orales y escritas ejecutadas por los músicos de la ciudad recorrieron en el pasado y recorren en el presente sus lugares privados y públicos: sus calles, sus parques, sus plazas, sus templos, seminarios, casas, cuarteles, salones, conventos, academias, cafés, sociedades de recreo, conservatorios, escuelas, discotecas o garajes, para de nuevo repetir, sin repetirse, en nuevas manos y gargantas, variaciones intercambiadas por nuevos rincones donde resonar dentro y fuera de sus muros.

Bibliografía

ARANA MARTIJA, José Antonio

1976 *Música vasca* (San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal).

ARMISTEAD, S.G. & SILVERMAN, J.H.

1960 “Hispanic Balladry among the Sephardic Jews of the West Coast”, *Western Folklore*, 19, 229-244.

BAGÜÉS, Jon

1979 *Catálogo del antiguo Archivo musical del Santuario de Aránzazu* (San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa).

1990 *La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, (Donostia-San Sebastian)

1991 *Errenteria musikala = Rentería musical* (Errenteria: Andra Mari Abesbatza).

BARBIERI, Franciso Asenjo

1988 *Documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)*, Editor: Emilio Casares, (Madrid: Fundación Banco Exterior).

- BAROJA, Julio Caro
1948 "Arte e historia social y económica", *Príncipe de Viana*, 9, 339-358.
- BATESON, Gregory
1980 *Mind and nature* (New York: Batam Books).
- BENEVOLO, Leonardo
1976 *Storia delle città* (Roma, Bari: Laterza).
- BOTTAU-NONY, Geneviève
1988 *La vie des chanteurs à Paris et à la Cour sous le Régime de Louis XIV (1661-1715)*, Maîtrise à la Université de Paris-Sorbonne.
- CALCAÑO, José Antonio
1985 *La ciudad y su música* (Venezuela: Monte Avila Editores).
- CONTINI, Eric
1990 *Une ville et sa musique. Les concerts du Conservatoire Royal de musique de Liège de 1827 à 1914* (Liège: Pierre Mardaga).
- ERDELY, Stephen
1964 "Folksinging of the American Hungarians in Cleveland", *Ethnomusicology*, 8, 14-27.
- ENRÍQUEZ, José Carlos
1996 *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas [Vizcaya, 1700-1833]* (Bilbao: Beitia).
- FENLON, Iain
1996 "Music, ceremony and Self-Identity in Renaissance Venice", *Music & Anthropology*, 1.
(<http://MUSPE1.CIRFID.UNIBO.IT/period/MA/index/number1/fen1/fe1.htm>)
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
1996 "Le raz-de-marée médiatique", *Le Courrier de L'Unesco*, Septembre, 29-31.
- GUILLOT, Pierre
1991 *Les Jésuites et la musique. Le collège de la trinité à Lyon 1565-1762* (Liège: Pierre Mardaga).
- JORISENNE, G.
1905 "La musique dans la province de liège", *Revue de Belgique*, 45, 57-71.
- KEIL, Charles
1966 *Urban blues* (Chicago: University of Chicago Press)
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T
1983 *The invention of tradition* (New York: Cambridge University Press).
- LABAJO, Joaquina
1987 *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)* (Valladolid: Diputación de Valladolid).

- 1995 "La dimensión sonora del espacio arquitectónico" en *Estudios de Arte, (Homenaje al profesor Martín González)*, (Valladolid: Univerisdad de Valladolid).
- 1997 "Car tires for making sandals. Tradition and change in musical behaviour", *Musica e storia*, 5, 165-181.
- MANTUANI, Josef
1907 *Die Musik in Wien* (en *Geschichte der Stad Wien*, parte 3, t.1) (Viena).
- MARTINY, Jules
1887 *Histoire du théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours* (Liège: Vaillant-Carmanne).
- MERRIAM, Alan P.
1964 *The anthropology of Music* (Evanston, Illinois: North-western University Press).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino
1974 *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
- MUNFORD, Lewis
1961 *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* (New York: Harcourt, Brace & World)
- NETTL, Bruno
1957 "Preliminary remarks on urban folk music in Detroit", *Western Folklore*, 16, 37- 42.
- PEREC, Georges
1974 *Espèces d'espaces*, (Paris: Galilée).
- PISTONE, Danièle
1980 "La condition sociale du compositeur d'opéras à Paris au XIX siècle", *Ethnopsychologie*, 35, 4, 5-22.
1980 "Wagner et Paris" (1839-1900), *Revue Internationale de Musique Française*, 1, 7-84.
- RODRIGUEZ SUSO, M^a Carmen
1983 "Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco" (Bilbao,1725-1740), *Revista de Musicología*, 6/1-2, 457-489.
- RYBAK, Shulamith
1958 "Puerto Rican Children´s Songs in New York", *Midwest Folklore*, 8, 5-20.
- SÁNCHEZ EQUIZA, Carlos
1987 "Oneski Dantzatzten": Ilustración y danza tradicional vasca", *TRANSiberia*, 1 (<http://www.TRANSiberia1/index.html>).
- SCHERING, Arnold
1926 *Musikgeschichte Leipzigs von 1650 bis 1723* (Leipzig: Kistner und Siegel).

SCOTT, Derek

1989 *Singing Bourgeois, Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour* (Suffolk: Open University Press).

TORRES, Jacinto

1991 *Las publicaciones periódicas musicales en España: (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico* (Madrid: Instituto de Bibliografía Musical).

1993 "El transfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, 16, [Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, vol:3], 63-84.