

## Israel J. Katz, *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research*,

volume I [Prólogo de Joaquín Díaz], New York: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2009. xliv + 337 páginas.

Jordi Reig

Institut Valencià de la Música

Esta obra de Katz presenta un listado exhaustivo de publicaciones escritas, editadas o no en nuestro país, que tratan el amplio ámbito de la música tradicional y folclórica española desde todos los puntos de vista posibles. En total se constatan más de 7.000 referencias.

Su autor, Israel J. Katz, reputado hispanista, profundo conocedor de la música tradicional, visitante asiduo de la Península Ibérica y una de las máximas autoridades mundiales en música judeo-española, ha desarrollado este estudio recopilando información durante casi cuarenta años de su dilatada y prolífica carrera profesional. El doctor Katz es también una figura capital en el mundo de la Etnomusicología, ya que fue miembro de la estadounidense *Society for Ethnomusicology* desde 1961, en el momento en que esta sociedad acababa de adoptar el término *etnomusicología* para su propia definición (en 1957) reemplazando definitivamente al de *musicología comparada*. Esta época coincidió también con la redefinición del campo de estudio de la disciplina y la acogida de nuevas propuestas metodológicas, lo que provocó, poco después de la segunda guerra mundial, un cambio drástico de paradigmas (comentado por Rolf Bäcker en el *Boletín de AEDOM* año 10, 2003-2006, pág. 23-24) que ha tenido como consecuencia la polarización en dos tendencias o corrientes de pensamiento, los enfoques antropológico y musicológico, que hasta hoy mismo conviven en el discurso etnomusicológico del siglo XXI.

Aquella especie de catarsis fundacional la vivió Israel Katz en primera línea, como protagonista. Y observando la manera en que presenta los materiales de su *Guía*, parece que tomó partido por la vertiente antropológica, si consideramos como cierto el incisivo aforismo de Steven Feld que dice

«si los musicólogos ignoran el pueblo, los antropólogos ignoran el sonido». En efecto, aunque se trate de un trabajo de indexación bibliográfica, a mi juicio, el único reproche que puede hacerse a una obra magna, minuciosa y de gran alcance como esta es la escasez de referencias a colecciones sonoras dentro del apartado dedicado a consignar fonotecas y archivos sonoros (6. *Phonograph and Sound Archives*, pág. 10). Si bien Joaquín Díaz, en el elegante prólogo, hace hincapié en la evolución de los medios técnicos de grabación, sólo se constatan publicaciones escritas en las que se habla sobre fonotecas, no hay reseñas de estas fuentes sonoras propiamente dichas.

Pero ni este detalle, ni los errores de transcripción a la hora de copiar textos para la edición en inglés ensombrecen la magnitud de esta obra rigurosa en la presentación de los materiales y exuberante en cuanto a la enorme cantidad de referencias que consigue dar a conocer. Algunos libros no son más que colecciones de partituras, otros, simples reseñas a su vez; otros son estudios etnomusicológicamente frívolos (ignorantes del cambio de paradigmas o anteriores a él) y otros son escritos más profundos. Katz no entra a juzgar las publicaciones que consigna, no es ese el objetivo de la *Guía*, él se esfuerza por ofrecer cantidad. Y mucha. Pero a veces la cantidad, por sí sola, habla con bastante elocuencia y permite emitir juicios cualitativos. Por ejemplo, es interesante observar que los trabajos sobre el zortziko vasco (pág. 211), en el apartado de Bailes y danzas nacionales y regionales específicos (*V. Revered National and Regional Dances*), tratan profusamente sobre el compás con el que se ha de medir la música y obvian cuestiones como el uso, la función, la relevancia social o el papel de los actores en el acto comunicativo de la danza.

En la introducción, Katz describe sus inicios en el estudio de las músicas del Mediterráneo oriental, especialmente del Romancero sefardita, haciendo grabaciones de campo en Jerusalén y sus alrededores, sus posteriores trabajos de grabación, transcripción y análisis en Marruecos, y sus experiencias en España elaborando un reestudio de las misiones musicológicas de Kurt Shindler en la provincia de Soria. Es delicioso el episodio en el que relata sus dificultades métricas a la hora de analizar piezas del citado Romancero. Los libros de segunda mano sobre flamenco y música folclórica española que fue encontrando en las librerías de viejo de Soria, junto a sus trabajos de investigación bibliográfica en el Archivo Menéndez Pidal y en la Biblioteca Nacional representaron el embrión de esta Guía, que ha completado con visitas a otras bibliotecas e instituciones de Barcelona, Madrid, Rentería, San Sebastián, Sevilla, Ureña y Valencia, y con diversas estancias posteriores en Madrid.

Los contenidos del libro están presentados de forma clara y precisa, con abundancia de referencias cruzadas. Se dividen en nueve secciones. La primera es un compendio de fuentes institucionales, ayudas bibliográficas y materiales de referencia, y presenta dos subsecciones, a) instituciones de investigación, y b) materiales de investigación. La segunda sección muestra un amplio catálogo de encuestas, estudios y antologías de canciones, organizado en trece apartados.

La sección tercera, Estudios regionales y provinciales sobre la música folclórica, es la más voluminosa de la Guía. En ella se agrupan las publicaciones por comunidades autónomas y se añaden estudios sobre Al-Ándalus, Pirineos y Cerdeña.

Las dos secciones siguientes están dedicadas a la danza. La primera de ellas, cuarta en el índice general, Bailes y danzas regionales y provinciales, incluye estudios desde la perspectiva histórica y con un tratamiento general. La sección quinta, Bailes y danzas regionales específicos, contiene

publicaciones que tratan el tema desde dos perspectivas: danzas de importancia histórica y danzas regionales diversas.

La organología ocupa la sección sexta, la más problemática, según confiesa el autor. Por eso se ve obligado a presentar los materiales de acuerdo con los sistemas de clasificación organológica internacionales, pero también según las fuentes históricas y literarias, por comunidades autónomas y en función de los tipos de instrumentos utilizados (aerófonos, cordófonos, de la familia del laúd y de percusión). La riqueza iconográfica española, concretada en objetos arqueológicos, miniaturas, pinturas y esculturas de todos los períodos históricos, hace casi imprescindible la inclusión de una sección, la séptima, dedicada a la iconografía/iconología.

Finalmente, la sección octava, Géneros tradicionales de la canción, presenta estudios sobre las canciones de la península según su popularidad y en función del uso en los ciclos de la vida profana o en el calendario religioso. Una adenda en la que se consignan actas de congresos y trabajos colectivos, y dos índices, uno por autores y otro por materias, completan la articulación de esta magnífica compilación que es el primer volumen de *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research*, una herramienta de extraordinaria utilidad para investigadores, docentes, estudiantes, periodistas, musicólogos y etnomusicólogos, profesores y técnicos en educación musical, documentalistas y bibliotecólogos especializados en música. El segundo volumen –anunciado sumariamente en este primero y sin indicar su fecha de aparición– cubrirá, entre otros, aspectos tan diversos como las fuentes históricas que tienen alguna relación con la música tradicional, las fiestas, el flamenco, regionalismo y nacionalismo, la obra de Eximeno y Pedrell, la Guerra Civil, la obra de compositores inspirados en la música tradicional o los relatos de viajeros extranjeros.

## **IASA Technical Committee. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio objects: IASA TC04 / Edited by Kevin Bradley.***

2<sup>nd</sup> ed. Auckland Park (South Africa) : IASA, 2009.

150 p.: il.; 25 cm. Incluye referencias bibliográficas e índice. (TC Standards Recommended, Practices and Strategies).

**Margarida Ullate Estanyol**

Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya

Como su descripción indica, esta es la segunda edición de un manual que ha ido evolucionando desde la necesidad expresada por los responsables de colecciones sonoras que forman parte del Comité Técnico de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA en sus siglas en inglés). Partiendo de aquí, y retrocediendo en el tiempo, la cronología de las publicaciones de este comité nos aproxima a la bibliografía pensada por y para los profesionales que deben ocuparse de la preservación de la documentación sonora.

La primera edición de estas Recomendaciones o *Guidelines* salió a la luz en el año 2005, y se justificaba en su preámbulo como una evolución natural de otro texto de trabajo anterior, editado en 2001 con sucesivas actualizaciones y conocido como TC03 bajo el título *The safeguarding of the audio heritage: ethics, principles and preservation strategies*<sup>1</sup>. Este texto básico, que no ocupaba más de veinte páginas, fue el embrión de lo que se conocen como los fundamentos de la ética profesional en el ámbito de la documentación y gestión de archivos sonoros, resumida en sus principios elementales. En el año 2004, un miembro destacado de la organización paralela de IASA en la zona del sureste asiático publicaba bajo los auspicios de la Unesco un largo texto dedicado exclusivamente a los principios éticos del profesional del archivo audiovisual<sup>2</sup>. Con estos precedentes, pues, parecía natural y necesaria la aparición de un texto que fuera más allá y compilara información relativa a la preservación del patrimonio sonoro universal, destinado a gestores de colecciones, técnicos e ingenieros de sonido, informáticos, técnicos en preservación, e incluso investigadores o coleccionistas.

La segunda edición de estas *Guidelines*, considerablemente ampliada respecto a la primera, ofrece un compendio de los conocimientos (básicos algunos, y más especializados otros), que hay que tener para tratar correctamente una colección sonora con carácter patrimonial. En este caso, y dado que el TC03 ya había sentadas las bases de carácter ético, el objetivo se ha centrado más en el tratamiento técnico de los objetos digitales producto de la preservación. Consta de nueve capítulos, dedicados respectivamente a

- 1.- Antecedentes
- 2.- Principios clave de digitalización
- 3.- Metadatos
- 4.- Identificadores únicos e identificadores continuos.
- 5.- Extracción de señal de los originales.
- 6.- Formatos y sistemas finales de preservación.
- 7.- Aproximación a pequeña escala de sistemas de almacenaje digital.
- 8.- Discos ópticos.
- 9.- Colaboraciones, planificación de proyectos y de recursos.

En el primer capítulo se hace un repaso de las condiciones que caracterizan los documentos sonoros tanto como objetos físicos como de su contenido, así como de las consideraciones que hay que tener en cuenta cuando hablamos de su transformación en objetos digitales. Para una completa comprensión de términos que pudieran resultar ambiguos en un contexto más general, el segundo apartado dedica algunas páginas –pocas– a describir conceptos: desde la definición de lo que

es un estándar hasta una relación de formatos de ficheros de audio digitales, pasando por vocablos técnicos básicos para comprender la naturaleza de los ficheros sonoros, como son «reducción de datos», «frecuencia de muestreo» o «profundidad de bits», entre otros.

Resulta especialmente enriquecedor el capítulo dedicado a los metadatos. La versión anterior de las *Guidelines* dedicaban breve espacio –una sola página– a la cuestión pero en esta forma parte central del contenido. Además, se añaden ejemplos prácticos y soluciones a problemas comunes, como las llevadas a cabo por la British Library en su aplicación a los ficheros digitales de sonido. Su lectura, sin embargo, resulta un tanto farragosa, aunque la distribución de sus apartados permite acudir al texto de forma selectiva: después de una introducción general, entra en materia tratando de la producción, la infraestructura, diseño (ontologías, conjuntos de elementos, codificación y esquemas), de los metadatos administrativos, estructurales (METS), descriptivos (perfiles de aplicación, Dublin Core) de fuentes de metadatos y de futuras necesidades de desarrollo de los metadatos.

El capítulo dedicado a los identificadores nos introduce en el ámbito de la unicidad de los objetos digitales. Distingue entre los estándares de descripción (Marco de Descripción de Recursos o *Resource Description Framework/RDF*), los identificadores constantes (relacionados con una obra), y los identificadores únicos y sus convenciones de nombramiento de ficheros (que pueden ser múltiples y relacionados con esa misma obra). Aunque generalmente asociamos la responsabilidad de la aplicación de estos estándares a personal especializado en temas informáticos, no es menos cierto que la especialización es cada vez más transversal, y cualquier concepto que tenga que ver con estos temas resulta de utilidad a cualquier profesional que intervenga en el proceso.

El tratamiento de los sistemas de extracción de datos de un documento analógico para convertirlo en otro digital conforma el grueso principal del texto que comentamos. El capítulo quinto no solo describe los distintos formatos de audio históricos, sino que, además, especifica sus características físicas y sus problemas de degradación. Conocer bien estos detalles es especialmente importante porque cumple la función de formar al personal

que no ha oído hablar nunca de unos formatos que tampoco ha visto ni tocado y que, por añadidura, ya no existen en el mercado, como tampoco los aparatos que permitan escucharlos. Resultan también impagables los cuadros sinópticos que aportan información sobre los datos técnicos de las distintas marcas de soportes (principalmente de audio, pero también de vídeo, considerando que este suele incluir pistas o datos de audio), así como los factores de corrección recomendables en su transferencia a formato digital (ecualización, calibración, etcétera). No se olvida la problemática de los objetos digitales (soportes CD, CD-A o DVD), ya que no resulta muy distinta de la que presentan los analógicos a nivel de obsolescencia. Asimismo dedica un apartado a las singularidades de las tecnologías de las grabaciones de campo y su enfoque archivístico.

Tal y como se deduce por el título, los sistemas y formatos finales de preservación que se tratan en el siguiente capítulo suponen el segundo gran bloque del conjunto de conocimientos expuestos en las *Guidelines*. Basados en el modelo OAIS de almacenaje digital, se nos introduce en los sistemas de almacenamiento, además de ofrecernos la base de lo que hay que saber sobre los elementos que los conforman: su tipología, su composición, sus capacidades y características técnicas y su precio comparativo. El hecho de que un capítulo entero esté dedicado a un enfoque a pequeña escala de los sistemas de almacenaje digital es de agradecer si quien está leyendo no es un experto. En instituciones pequeñas, donde el personal especializado y el presupuesto suelen ser escasos –si no están ausentes del todo– resulta muy difícil concentrar las tomas de decisiones sin contar con asesoramiento externo. Aun cuando se consiga ese asesoramiento, es de mucha utilidad tener a mano una aproximación general que ayude a asimilar conceptos que permitan el diálogo con los que deberán resolvernos los problemas que somos incapaces de tratar. Y ese es el objetivo del capítulo siete.

Cuando se han tratado los sistemas de almacenaje en capítulos anteriores, siempre ha sido a nivel de almacenamiento masivo. En el capítulo siguiente se introducen los soportes ópticos digitales (CD, DVD) como alternativa, advirtiendo tanto de los peligros que ello conlleva como de las soluciones a aplicar. Asimismo nos advierte de que su uso es recomendable solo a corto o medio plazo.

Finalmente, el último capítulo está dedicado a la toma de decisiones para llevar a cabo una digitalización masiva, ya sea esta una solución cooperativa, ya realizada internamente o externalizada. Un concepto clave a tener en cuenta en este proceso es la llamada «masa crítica» de documentos, por encima de la cual se deduce que es rentable realizar las tareas de preservación de audio a nivel interno. En cualquier caso, las recomendaciones pasan por buscar una forma cooperativa de trabajo que, por un lado, ayude a tomar las decisiones correctas y, por otro, permita reducir los costes y poder afrontar los retos de la salvaguarda del patrimonio sonoro.

En resumen, estamos ante una obra de referencia fundamental para un amplio abanico de profesionales vinculados a los archivos sonoros. En primer lugar, para los responsables de preservar las colecciones patrimoniales, que deben conocer la particularidad de la tipología documental que gestionan y la envergadura de los proyectos para llevar a cabo tareas de preservación; en segundo lugar, para los técnicos e ingenieros de sonido y los técnicos en documentación, que quizá hayan ejercido durante el tiempo suficiente para haber recopilado, siquiera parcialmente, los conocimientos necesarios, pero no todos los que puedan serles de utilidad; en tercer lugar, para los expertos en

tecnologías de la información, que probablemente verán desde una nueva perspectiva la definición de lo que conocemos como «datos», teniendo en cuenta su origen y su problemática a nivel de preservación. Y, por último, a los responsables de las asignaciones económicas, que podrían formar parte de ese equipo de toma de decisiones para comprender la urgencia y la prioridad de ciertos proyectos.

Dadas la actualidad, la cantidad ingente de información útil para llevar a cabo los procesos implicados en la preservación sonora, así como la singularidad que supone en el mercado, sería deseable y recomendable que esta obra fuera traducida urgentemente al castellano para introducir estas recomendaciones no solo en el Estado español, sino también en toda Iberoamérica. Como se ha comentado, existe una traducción española de la primera edición, hecha en México por Radio Educación, pero no se ha solicitado todavía el permiso de traducción de esta segunda edición al castellano. La falta de redes de distribución de estas ediciones en nuestro país (hay que pedir los ejemplares directamente a IASA), hace necesario, además, que se contemple su divulgación en formato electrónico y en códigos abiertos a través de las grandes instituciones patrimoniales españolas. Esperemos que así suceda.

#### NOTAS

1 Existe una traducción al castellano: IASA Technical Committee, *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación (IASA TC-03)*, Version 3, 2005 [México: Radio Educación, 2006]

2 Ray Edmondson: *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. París: Unesco, 2004 (CI/2004/NWS/2)

**Maricarmen Gómez (ed.), Juan Carlos Asensio, Juan Ruiz: *Historia de la música española e hispanoamericana, vol. 1: De los orígenes hasta c. 1470***. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, 392 páginas, illus., tablas, índices, bibliografía, transcripciones, facsímiles

Antoni Pizà

Foundation for Iberian Music

The Graduate Center, The City University of New York

### Ejercicios de memoria

En muchos aspectos, éste es un libro valiente y poco convencional porque va en contra de ciertas corrientes de la historiografía actual. Muchos insisten, hoy en día, en evitar las grandes narrativas enlazadas por nexos de causa y efecto, con nombres de persona y textos canónicos. En su popular –y, en muchos aspectos, superado– ensayo de 1961 *¿Qué es la historia?* (Barcelona: Ariel, 2003), E. H. Carr esbozaba las trampas y los riesgos que acarrear los grandes lienzos históricos, las falacias que determinan lo que es un «hecho» o un «documento» histórico y el ineludible protagonismo de los vencedores en el relato histórico. Por otra parte, la historiografía postmoderna de raíz francesa –y, posteriormente, estadounidense– no ha hecho más que acentuar esta desconfianza poniendo de relieve los sistemas de exclusión inherentes en esos relatos. Así, los descartados y apartados de las sagas oficiales (mujeres, minorías lingüísticas, religiosas, étnicas y de orientación sexual), de repente reclaman pasar de la periferia al centro del argumento, de los márgenes a sus ejes históricos. Y aún más: en los últimos años, la revolución digital aparentemente ajena a los bizantinos debates historiográficos, ha agudizado todas estas sospechas en contra de la posibilidad de narrar la historia. En un universo donde toda la información está presente todo el tiempo, ¿qué sentido tiene un relato histórico con protagonistas, ambientes y contextos? ¿Para qué este ejercicio de memoria que es la Historia?

La *Historia de la música española e hispanoamericana* es un ambicioso proyecto que, bajo los auspicios del respetable Fondo de Cultura Económica (así

como el patrocinio de Caja Sol y el Ministerio de Cultura), incluirá ocho volúmenes dedicados a narrar la aventura de la música española peninsular e hispanoamericana. Dirigida por el crítico musical Juan Ángel Vela del Campo, cada volumen cuenta con un editor, al estilo anglosajón, y varios colaboradores, todos ellos de formación y credenciales universitarias: detalle interesante porque, hasta hace poco, la musicología no estaba incluida plenamente en el ámbito universitario.

En palabras del coordinador general, los textos intentan ser de «*rigurosa* divulgación» (mi cursiva), es decir: a pesar de tratarse de un texto dirigido al lector no especialista, hay un gran esfuerzo en mantener un nivel alto, tanto en el contenido como en la forma. Ciertamente, el texto está redactado con mucha soltura, otro detalle notable, a decir verdad, porque hasta hace poco, y salvo notables excepciones, en nuestro país no era frecuente que los musicólogos tuvieran interés por escribir para el lector general. Quizá estos volúmenes signifiquen un deseado cambio en la forma de proceder de los eruditos musicales: trabajar con el rigor científico acreditado por otros especialistas (el famoso *peer review* de las universidades norteamericanas), pero haciendo hincapié también en la divulgación y la aplicación práctica de todo conocimiento científico.

El volumen 1, *De los orígenes hasta c. 1470*, dirigido por la Maricarmen Gómez, se estructura en seis capítulos. Juan Carlos Asensio sintetiza magistralmente la investigación sobre la liturgia visigoda hasta el repertorio gregoriano. Maricarmen Gómez aborda en dos capítulos sucesivos el drama litúrgico y la lírica medieval. Aquí el lector tiene ocasión de visitar algunos parajes más conocidos

de la música española, como el *Cant de la Sibilla* y las *Cantigas* de Martín Codax y de Alfonso X. El siguiente capítulo, otra vez a cargo de la profesora catalana, afronta el desarrollo de la polifonía, los «epígonos de la Escuela de Notre Dame», como reza uno de los subtítulos, pero también esboza el papel de los tratadistas y teóricos. Las incipientes instituciones públicas de música civil –los ministerios y las primeras capillas reales– son el centro del siguiente apartado. El último capítulo, de la brillante mano de Juan Ruiz, recapitula el paso del alto Medioevo hacia el Renacimiento. En años recientes, la autora principal del volumen –cuyo prestigio internacional garantiza la solvencia del volumen– así como sus colaboradores han publicado estudios monográficos dedicados a sus respectivos temas. Ahora bien, la reestructuración de estos contenidos en un relato unitario (pace E. H. Carr) supone una positiva y amplia divulgación de su investigación. Solo por eso, este volumen vale la pena.

Cada capítulo cuenta al final con una bibliografía y una discografía. Además, el texto incluye numerosas ilustraciones (muchas de ellas inéditas o poco conocidas incluso para los estudiosos), facsímiles, transcripciones y tablas. El volumen se cierra con un índice onomástico y toponímico. También se incluyen bastantes textos primarios que añaden mucho color y amenidad al volumen. El capítulo V, por ejemplo, transcribe numerosas cartas, sazonadas con el lenguaje de la época, relacionadas con la corte de Aragón y sus esfuerzos para reclutar músicos de distintos lugares. Esta correspondencia, superados algunos escollos de lenguaje, se lee como una novela. En todo caso, toda esta imprescindible guarnición alrededor del texto principal nos recuerda al posible lector de este volumen. El experto, ciertamente, podrá consultarlo –e incluso intentar enmendarlo– pero es principalmente el buen aficionado a la música, el universitario en diversos campos humanísticos y el músico práctico quien lo podrán usar como obra de consulta.

Es cierto que el estudiante y el aficionado culto contaba hasta hace poco con una buena *Historia de la música española* (Madrid: Alianza, 1983-85) en siete volúmenes coordinada por Pablo López de Osaba. Este milenio, además, se inauguró con la publicación de una obra de referencia, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*

(Madrid: SGAE, 2001) dirigido por Emilio Casares. Y por supuesto, muchas bibliotecas públicas y particulares aún desempolvan de vez en cuando el venerable volumen de José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953), así como la pionera historia de Rafael Mitjana (*Histoire de la Musique: Espagne*, en *Encyclopédie de la Musique de A. Lavnac*, vol. IV, París, Delagrave, 1920 (1)). Sin duda, esta *Historia* actualiza con rigor y seriedad todas estas obras. Vela del Campo insiste con modestia en que una de las intenciones de la obra es que el lector llegue a «disfrutar más con la música». Por supuesto, esta obra va más allá de estas sencillas intenciones. Por ejemplo, además de ofrecer nuevas visiones de algunos hitos de la música española (rito mozárabe, el *Misterio de Elche*, el *Libre vermell* etc.) se presentan por primera vez al lector general episodios hasta ahora desconocidos que a partir de aquí ya entran a formar parte de la gran saga de la música hispana. Valga como ejemplo un cantoral del s. XV del convento de la Concepción en Palma de Mallorca y una serie de composiciones del compositor Trebor relacionadas con Juan I de Aragón.

A pesar de ser una obra cuyas intenciones explícitas son intentar acercar la música a los aficionados y proporcionar una obra de consulta actualizada, esta *Historia* no cubre ninguna cuestión relacionada con la interpretación histórica. Obviamente se trata de una decisión editorial respetable y válida. Ahora bien, generalmente, el aficionado –y por ende el potencial lector de esta obra– tiene su primer y principal contacto con la música del pasado a través de la grabación y el concierto en vivo. Sin duda, este melómano no conoce bien los procesos de mediación que existen entre el documento y el sonido, es decir, cómo se transforma un signo (notación, señal iconográfica, tratado teórico etc., o sea, el contenido esencial de esta *Historia*) en «música» (lo que escucha el aficionado). Esta intervención resta lejos de ser directa o exacta y está sometida a muchos procesos de interpretación subjetiva (aquí las advertencias de Carr vienen como anillo al dedo). Parecería, pues, lógico que los misterios de esta mediación (los secretos de la filología, la paleografía, la transcripción y edición de textos, la ornamentación e improvisación, la reconstrucción de instrumentos, el diapason y el temperamento), así como tantas otras cuestiones de ejecución hubieran sido esbozadas en una sección aparte.

La música española, por cierto, siempre ha sufrido de un cierto complejo de inferioridad. Maricarmen Gómez comenta al respecto que en la época que aborda este volumen, Edad Media y Renacimiento, España es más «receptora que generadora de novedades musicales» (p. 16). Sin embargo, haciendo un análisis *à la Carr*, se podría apuntar que otras tradiciones musicales sin ser más ricas han tenido un soporte teórico, crítico y erudito que las ha solidificado y asentado, proyectándolas hacia

el exterior, asegurando, a base de comentarios y exégesis, su futuro. Alemania no es solo el país de Bach, sino la cuna de una tradición filológica y editorial que ha fomentado y garantizado la difusión de sus obras. Esta *Historia de la música española e hispanoamericana*, entre muchas otras cosas, es un ejercicio de memoria que codifica y actualiza una tradición que a pesar de ser rica no siempre se ha dicho suficientemente por escrito. E. H. Carr no hubiera discrepado de esta observación.

## NOTA

1 Traducción española de Lourdes Pérez González, con prólogo de Antonio Martín Moreno y ed. de Antonio Álvarez Cañibano como *La música en España (arte religioso y arte profano)*, Madrid: Centro de Documentación Musical del INAEM, 1993.

## Alex Katz: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música.*

[Traducción de Luis Gago]. Barcelona: Seix Barral, 2009, 800 páginas

Jorge García

El título original de este libro es *The rest is noise*: El resto es ruido, frase que da la vuelta a las últimas palabras del príncipe Hamlet en el drama de Shakespeare: «El resto es silencio». El editor español ha preferido un título más rotundo, pero también más confuso, porque lo que Ross ha querido indicar con el suyo es que la música del siglo XX (entiéndase la música de tradición occidental) lo abarca todo hasta el límite del ruido, y no, como podría pensarse, que sea una eterna cacofonía. La música del siglo XX se ha ensanchado comiéndole muchas veces el terreno al ruido, al ruido en sentido figurado y también, como sabemos desde Cage (o desde Russolo, ya en los albores del siglo), al ruido en sentido literal, hasta el punto de apropiarse del concepto. Esa es una de las historias que cuenta Ross en este fascinante libro que se ha convertido en un éxito de ventas en varios países, entre ellos España.

¿Qué ha hecho de *El ruido eterno* un sonoro *best-seller*? Pues en primer lugar, sin duda, sus méritos propios: es un libro muy bien escrito y muy bien documentado, que no tiene pretensiones acadé-

micas pero llega bastante más allá de la superficie de las cosas, con capacidad de síntesis y capacidad para encontrar hilos conductores que atraigan el interés del lector. Alex Ross tiene formación musical y escribe críticas para *New York Times* y *New Yorker* entre otros medios; el lenguaje de la música no le es ajeno y muchas páginas del libro las ha escrito con las partituras a la vista. Por otra parte, quizá ha tenido el mérito de ser el primero de recoger y organizar ideas que ya estaban en el aire. Obviamente ya no se puede escribir la historia de la música a la luz de las vanguardias; el «relato teleológico» al que el autor alude en la introducción ya no funciona, pues lo cierto es que después de la disolución de la tonalidad, de la disolución del timbre, del ingreso de los sonidos cotidianos en la música, de la visita de la música a las fábricas o de la recuperación del silencio como elemento plenamente expresivo todavía se sigue haciendo música, cada vez más diversa, además, y se ha atemperado (por imposible) la necesidad de llegar más allá. Quizá el eclecticismo de Ross no satisfaga todas nuestras ansias teóricas, pero no vivimos buenos tiempos para la teoría; y tampoco es ese su objeti-

vo, sino el de dar cuenta de un montón de cosas que han sucedido durante el siglo pasado. Más cosas de las que hasta ahora han sido habituales en libros de pretensiones semejantes.

He aquí otro de los motivos del éxito internacional de Alex Ross: abrir la puerta de un libro de música «clásica» a otras músicas. No para hacer un batiburrillo oportunista, sino para reconocer influencias y trasvases absolutamente innegables a estas alturas. Por ejemplo, que muchos compositores estadounidenses y europeos de diversas generaciones se han interesado por el jazz o el pop en algún momento de su carrera; o que el cine ha absorbido con su voracidad omnímoda cualquier clase de nuevas músicas, incluyendo los sonidos más crípticos de la vanguardia, y nos ha familiarizado con ellos a través de las bandas sonoras. Sin duda un aluvión de lectores se han interesado por Ross porque han intuido que finalmente alguien iba a hablarles de cosas que tenían que ver con sus intereses culturales cotidianos, que su libro no trataba de rendir cuentas de rencillas entre facciones estéticas cada vez más divididas y más herméticas, encapsuladas en la soledad de las salas de concierto especializadas.

Hay que tomar con cautela, sin embargo, las afirmaciones del autor del tipo de que «en el siglo XX la vida musical se desintegró en una masa ingente de culturas y subculturas, cada una de ellas con su canon y su jerga propios»; creer tal cosa sin más matices equivaldría a negar el pluralismo en las músicas anteriores. Muchas de las tesis de Ross en su libro son en realidad generalizaciones que de manera implícita (a) se refieren al ámbito de la música llamada clásica, de tradición occidental, y (b) se circunscriben a los grandes núcleos de influencia de ese ámbito durante el siglo pasado: París, Viena, Berlín, Nueva York. Allí donde no se vivió la efervescencia vanguardista (en España, por ejemplo) esa desintegración no se hizo presente, o se percibió acaso como un eco remoto y muy tardío. La necesidad de mantener la tensión narrativa inspira a Ross algunas sentencias y algunas dicotomías brillantes pero un tanto forzadas que hay que dejar enfriar.

El libro, por otra parte, se apoya con decisión en los acontecimientos políticos de un siglo que no carece de ellos. Movimientos revelados y sancionados recientemente por el mercado discográfico, como la música de los judíos alemanes de los años veinte y treinta que el nazismo ascendente calificó de «degenerada», o las tensiones y sometimientos

de Dmitri Shostakovich ante el régimen de Stalin, aparecen referidos con detalle; también otros menos conocidos, como la ola de progresismo musical estadounidense de los tiempos del New Deal rooseveltiano, o el resurgir de la música en la Alemania arruinada e invadida de 1945. Una figura imponente, como Richard Strauss, con sus grandezas y sus miserias, recorre buena parte de la obra convertido en personificación de los dramáticos vaivenes del siglo. Y las páginas dedicadas a Stravinski, Schoenberg o Cage son siempre brillantes. En algunas fases el libro se convierte demasiado en un catálogo, pero eso sucede sobre todo al final, cuando la falta de perspectiva y la bienintencionada voluntad inclusiva hace a Ross moverse en todas direcciones, desde china hasta Argentina pasando por el IRCAM parisino. Es un defecto en el que han caído todos sus predecesores cuando se han acercado demasiado a la época desde la que escribían. Hasta ahí, minimalismo incluido, la síntesis funciona estupendamente bien.

*The rest is noise*, siguiendo una moda reciente entre las editoriales estadounidenses, envía todas las referencias al final del libro, para no asustar al lector enemigo de las notas a pie de página, convirtiéndolas en un desván verdaderamente incómodo de consultar; es una lástima que la edición española no lo haya corregido. Por lo demás, la obra de Ross abunda en complementos de toda índole: índice alfabético, lecturas y audiciones recomendadas, y lo que es más interesante, ha generado una web propia ([www.therestisnoise.com](http://www.therestisnoise.com)) con toda clase de alicientes didácticos en el mejor sentido del término: una serie de ejemplos musicales audio y también video, muchos de ellos procedentes de grabaciones comerciales ordenados conforme a los capítulos del libro; un glosario de términos musicales utilizados en el libro (en inglés) explicados mediante la audición de breves pasajes musicales; o también un blog donde el autor comenta algunos aspectos del libro (el éxito en España, por ejemplo), y facilita el acceso a otros textos suyos sobre música contemporánea. Toda esta parte es mucho más que una propina cortés; Ross la ha elaborado con enorme cuidado, tanto por lo que se refiere a sus propios textos como a los enlaces proporcionados, y forma parte de una nueva forma de entender los libros divulgativos extraordinariamente sugestiva y novedosa. Confíemos en que estas páginas virtuales sigan vivas durante unos cuantos años, al menos los que sin duda se mantendrá vigente la contraparte impresa.

## Michelle Koth, *Uniform titles for music.*

Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2008.

(Music Library Association Technical Reports, N<sup>o</sup>. 31).

José Luis Maire

Para un bibliotecario no especializado en documentos musicales puede ser sorprendente una publicación como la que reseñamos. La sorpresa puede conllevar, de una manera más o menos directa, la siguiente pregunta: ¿Es necesaria una publicación dedicada en exclusiva a la redacción y análisis de los títulos uniformes? Incluso es posible encontrar, y no es tan extraño en la actualidad, diversos proyectos de catalogación musical, colecciones digitales en internet o catálogos impresos que muestran registros sin ningún campo dedicado al título uniforme, como si sus efectos en la búsqueda desaparecieran, por medio de la prestidigitación, al eliminar el campo 240 de cada uno de los registros bibliográficos.

En el capítulo séptimo de uno de los mejores libros sobre descripción de documentos musicales, Richard P. Smiraglia<sup>1</sup> resume, de una manera inmejorable, las funciones que cumple un título uniforme. La primera función consistiría en agrupar, en el catálogo bibliográfico, todas las distintas manifestaciones de una misma obra; la segunda consiste en identificar una obra cuando el título por el cual es comúnmente conocida difiere del título presente en los diferentes ítems; la tercera permite distinguir entre títulos similares de un mismo compositor, y la cuarta, por último, consiste en agrupar, en un catálogo bibliográfico, obras de una misma tipología. Cada una de estas funciones siguen siendo absolutamente fundamentales en cualquier presentación de registros bibliográficos de partituras o grabaciones sonoras, independientemente de que los registros presenten descripciones de ítems o digitalizaciones de estos. Puesto que la construcción de títulos uniformes exige en muchas ocasiones un gran esfuerzo por parte del catalogador (consultas bibliográficas sobre el compositor, valoración de la totalidad de la obra de un mismo compositor, estudio de versiones, creación de autoridades, etc.), en no pocas

ocasiones se ha optado por la construcción de títulos uniformes que, o bien han sido redactados de una forma excesivamente simplificada (perdiéndose la función de diferenciación entre obras con similar título) o bien, de una forma poco crítica, han sido contruidos sin una adecuada atención a la normativa internacional (convirtiendo, así, un título uniforme en título propio, puesto que encontraremos distintos títulos uniformes de una obra dependiendo del catálogo consultado).

Michelle Koth cita al comienzo de su libro un párrafo de Michael Fling:

Uniform titles are a vexation to music catalogers, who must spend considerable time on authority work to establish them. They are a menace to unwary patrons not thoroughly schooled in their arcane structure and application. However, they are absolutely necessary to bring together in logical order in the catalog all of the different editions of the same composition<sup>2</sup>.

Si los títulos uniformes son «amenazantes» para directores de proyectos poco formados o usuarios desprevenidos, se deberá, sin duda –entre otras causas difícilmente comentables en la brevedad de una reseña–, a la especialización que debe adquirirse cuando se estudia la creación de un registro de autoridad (con el objetivo, en ocasiones lastimoso, de establecer de la forma más precisa posible un título musical). Una vez creado, el registro de autoridad designará las variantes de título de una misma obra, las designaciones antiguas, las traducciones presentes en el centro catalogador e informará, además, sobre la bibliografía que se debe utilizar para el compositor que tenemos entre manos. En el caso español, estas dificultades se han visto acrecentadas por la escasez de traducciones o adaptaciones de herramientas de trabajo internacionales<sup>3</sup> que facilitan, sin duda, la labor de un catalogador musical. Las breves instrucciones

sobre títulos uniformes de música en las reglas de catalogación españolas, permanecen como una introducción general a la complejidad de construcción a que tiene que hacer frente un catalogador<sup>4</sup> de documentos musicales.

Michelle Koth ha seguido en su libro las especificaciones sobre el título uniforme de las *Anglo-American Cataloguing Rules*, 2nd ed. (AACR2), así como las reglas *Library of Congress Rule Interpretations* (LCRIs), recuperando gran número de ejemplos que aclaran y ayudan a resolver los problemas que pueden surgir cuando se crean títulos uniformes. No obstante, y aunque este libro es anterior a la redacción de las nuevas reglas de catalogación *Resource Description & Access* (RDA)<sup>5</sup>, la autora conoce perfectamente el borrador del comité de revisión de las AACR2 y da cuenta de las pocas variaciones que se han producido en lo que se refiere a los títulos uniformes musicales. El libro, por tanto, sigue el orden previsto por las AACR2, pero contiene numerosos ejemplos en MARC21, aclaraciones sobre la realización de relaciones en autoridades de título e índices de gran utilidad (aunque algunos, como es natural, dirigidos a catalogadores del ámbito anglosajón). El primer capítulo hace referencia a la problemática de los títulos uniformes en la catalogación de documentos musicales, pero es, además, una introducción ejemplar a los registros de autoridad de título y a otros asuntos que, como en el caso de las abreviaturas y la puntuación, poco veces son atendidos en manuales de carácter general. Los siguientes capítulos están dedicados a la elección del elemento inicial del título, a la descripción del medio de interpretación (instrumental y vocal), a la forma normalizada de introducir la numeración de una obra musical (opus, número asociado a la composición, número de catálogo temático, etc.), a la determinación de la tonalidad, a las adiciones finales a los títulos genéricos o distintivos, a los títulos uniformes colectivos, al caso particular de los manuscritos y a las especificaciones relativas a la disposición de las referencias en registros de autoridad. Esta ordenación permite una consulta rápida a nuestras dudas; por ejemplo, si queremos saber cómo construir títulos uniformes para adaptaciones, recurriremos al capítulo 11, sección

Arrangements (\$o) (25.35C). En este apartado el texto define, primero, el término «adaptación»: las adaptaciones se consideran nuevas obras y encabezan con el nombre del adaptador, o, si el adaptador es desconocido, por el título, etc.. Después comienzan los ejemplos comentados, uno de ellos nos indica: la obra *Waltz From Faust: Concerto Paraphrase* (Gounod) se encabeza por el compositor de la paráfrasis (Liszt), no por el compositor de la obra original (Gounod).

Composer: Liszt, Franz, \$d 1811-1886.

Uniform title: Valse de l'opéra Faust.

Added entry: Gounod, Charles, \$ 1818-1893.

\$tFaust.\$pValse.

Sin embargo, sería incorrecto:

Composer: Gounod, Charles, \$d 1818-1893.

Uniform title: Faust. \$p Valse; \$o arr.

Los siguientes ejemplos que acompañan este apartado aclararán todavía más los posibles casos que podamos encontrar de paráfrasis y adaptaciones musicales.

Dada la claridad de la exposición y la gran cantidad de casos y ejemplos tratados en el libro, se echa en falta un apartado más completo dedicado a los manuscritos musicales o a los títulos uniformes de obras litúrgicas y religiosas. También está ausente la discusión sobre los títulos uniformes en músicas populares, verdadero territorio huérfano de títulos uniformes. Sin embargo, no hay que cerrar la posibilidad de futuros tratamientos y aplicaciones del título uniforme cuando se trata de este tipo de músicas, sobre todo, si nos encontramos en los bordes o límites clasificatorios de la llamada música occidental de tradición europea o en las derivas escriturales de la música de tradición oral. Enfrentados a la metodología de los títulos uniformes, tenemos siempre la sensación de que es válida y directamente aplicable cuanto más enmarcada esté nuestra obra a catalogar en la generalidad de la música occidental de origen europeo, pero, a medida que nos alejemos y nos situemos en sus bordes, se hace necesaria la adopción de nuevos planteamientos que permitan una mejor adaptación a la catalogación de otras músicas.

## NOTAS

- 1 Richard P. Smiraglia: *Describing Music Materials: A Manual for Descriptive Cataloging of Printed and Recorded Music, Music Videos, and Archival Music Collections: For Use with AACR2 and APPM*, 3ª ed., Lake Crystal, Minn: Soldier Creek Press, 1997 [Soldier Creek Music Series, nº. 5], p. 171.
- 2 R. Michael Fling: «Computer-Assisted Instruction for Music Uniform Titles», en *Public-Access Computer Systems Review*, nº. 1 (1990), p. 24.
- 3 Por poner tan solo un ejemplo, una de las herramientas dedicadas a los títulos uniformes más útiles y de acceso libre en internet espera aún una adaptación o traducción al ámbito español: *Types of Compositions for Use in Music Uniform Titles* (<http://www.library.yale.edu/cataloging/music/types.htm>).
- 4 Se padece, también, la falta de catálogos temáticos de compositores españoles, debido a varias causas: la escasa especialización de las editoriales españolas, el rechazo tradicional de la edición española a embarcarse en proyectos a largo plazo [o por decirlo de otra manera, proyectos que no generen un beneficio directo y sin riesgos], o la confusión, aún sorprende, de musicólogos y bibliotecarios que consiste en la preparación de catálogos de compositores como si de un mero índice de obras se tratara, sin atender, en lo más mínimo, a las diferentes ediciones de una obra, a los manuscritos conservados de la misma o a los incipits musicales de cada una de sus partes.
- 5 La descripción de los títulos uniformes para obras musicales se encuentra en la sección 2 [Recording Attributes of Work and Expression] de las RDA en el capítulo 6. 15-19. Aunque la redacción y maquetación es mucho más clara que en las AACR2, la parte dedicada a la elección del título uniforme para obras musicales sigue la misma estructura anterior, aunque, en este caso, con numerosos ejemplos o con pequeños cambios, como en la designación del elemento inicial del título por el término «preferred title».