

La recuperación, conservación y difusión del patrimonio musical de Canarias

Rosario Álvarez Martínez

Universidad de La Laguna

Aunque Canarias se incorporó en el siglo XV a la historia de la música española, lo cierto es que lo hizo en un momento en que determinadas instituciones, como eran las capillas de música catedralicias, se estaban consolidando en todo el territorio nacional, por lo que su retraso en lo que a este campo respecta no fue tan notorio. Tampoco lo fue en la construcción o adquisición de órganos para sus iglesias o en otras determinadas parcelas del discurrir musical, que inmediatamente tomó como modelo lo peninsular o lo europeo, dada la gran cantidad de gente de diferente procedencia que se asentó en las islas. Ello generó una historia musical no muy diferente a la del resto del país, con protagonistas canarios y de otros lugares, que además de las infraestructuras necesarias fueron creando un rico acervo de partituras. Perdidas hoy muchas, pero conservadas muchas otras, son estas las que nos dan la auténtica medida de lo que fue nuestra historia de la música.

Pero no solo son las partituras las que forman parte de nuestro patrimonio musical. También los instrumentos nos hablan de nuestro pasado y constituyen un testimonio insustituible para conocer los timbres característicos de cada época. En Canarias, el patrimonio organístico de nuestras iglesias, así como algunos tipos de pianos y otros instrumentos de carácter doméstico, amén de los viejos aerófonos de nuestras bandas de música, conforman un legado de otros tiempos que ha llegado hasta nosotros.

Los pilares de la recuperación y conservación de la música: los archivos

En el campo de los archivos musicales, tenemos que señalar que en Canarias se ha tenido que realizar una doble tarea: la de catalogación de los existentes y la de creación de otros que eran necesarios. Trataremos de explicar este proceso.

Si bien es verdad que en la Península ha habido una larga e importante labor musicológica, que

comenzó hace siglo y medio, y en la que han trabajado muchos musicólogos de prestigio, sobre todo en el rescate del patrimonio musical, en Canarias esa labor es mucho más reciente, pues la inició la musicóloga Lola de la Torre, discípula en Madrid de Martínez Torner, cuando en 1958 empezó a catalogar el rico archivo musical de la catedral de Las Palmas,¹ compuesto por más de 2.000 partituras,² y a extraer todas las noticias musicales de sus libros de actas capitulares que comprenden cuatro siglos de historia. En este último trabajo, que duró más de veinte años, colaboró también su marido el escritor Juan Manuel Trujillo. Algunos de estos innumerables documentos los publicó en vida,³ mientras que la mayoría (siglos XVII, XVIII y XIX) fueron publicados tras su muerte por iniciativa de Lothar Siemens, con prólogos históricos de este, en la revista *El Museo Canario*.⁴ En el documentario perteneciente ya al siglo XIX, que ha visto la luz en los dos últimos años, ha colaborado el investigador Roberto Díaz, quien ha completado muchas noticias de los más recientes libros de actas, que a ella en su día le impidieron ver.

Hay que tener en cuenta que la catedral grancanaria, al igual que todas las demás instituciones de este tipo en territorio nacional, generó a través de su capilla de música, creada desde principios del siglo XVI, una abundante producción musical. Ya desde esa época se empezó a formar su archivo no solo con obras producidas en su seno para el servicio del culto, sino con adquisiciones de obras de los grandes polifonistas de aquel momento. Es verdad que el ataque de Van der Does en 1599 a la ciudad de Las Palmas y su posterior incendio afectó sobremanera a esta producción, pero a lo largo del siglo XVII se pudieron copiar algunas obras más antiguas y se ampliaron sus fondos con nuevas aportaciones de sus maestros. Por tanto, la mayoría de las partituras de los fondos de este archivo están comprendidas entre los primeros años del siglo XVII y finales del siglo XIX; se encuentra una gran cantidad de obras

policorales o para coro y orquesta, tanto en latín como en castellano, y son más escasas las monocorales. Hay obras de Manuel de Tavares (1585-1638), de Miguel de Yoldi (ca.1634-1674), de Francisco Redondo (ca.1616-post 1650), de Juan González Montañés (1633-1710), de Juan de Cuevas (ca.1611-ca-1668), de Juan de Figueredo Borges (¿?-1674), de Diego Durón (1653-1731), de Joaquín García (1710-1779), del canario Mateo Guerra (1735-1791), del tinerfeño Antonio Oliva (ca.1759-post 1793), de Francisco Torrens (¿?-1806), de José Palomino (1755-1810), de Miguel Jurado Bustamante (ca.1760-1828), por citar tan solo a algunos de sus más eximios maestros de capilla y algún músico destacado de ella, pero también hay muchísimas obras de maestros de otras catedrales, lo que demuestra que en la capilla se hacía un riquísimo repertorio de música.

Pero Lola de la Torre no solo se ocupó de la música y los músicos del primer templo del Archipiélago, sino que también realizó algunos rastreos en los años sesenta y setenta por otros archivos eclesíasticos y civiles, tanto en Gran Canaria como en Tenerife o en La Palma, y preparó someros inventarios. Esa ingente labor le impidió publicar en muchos casos el resultado de sus pesquisas. Aún así, publicó algunas biografías de músicos destacados como las de Cristóbal José Millares (1774-1846), Melchor Cabello (1588-1678), Gaspar Gomes (ca. 1579-post 1609), Domingo Crisanto Delgado (1806-1856) o Eugenio Domínguez Guillén (1822-1846).⁵ Ya muy mayor donó toda la documentación que había recopilado al Museo Canario, donde se conserva en un fondo que lleva su nombre.

Siguiendo sus huellas, el musicólogo Lothar Siemens Hernández, pariente suyo, e independientemente de su trayectoria musicológica a escala nacional, como directivo del Museo Canario y durante ocho años su presidente, creó en el seno de esta institución un departamento de musicología, con un importante archivo de partituras de autores canarios, sobre todo de los siglos XIX, XX y XXI, sin duda el más importante de Canarias, pues allí se reúnen unas 6.000 y pico obras, entre manuscritos y fotocopias, de autores preferentemente de Gran Canaria, pero también de otras islas, a las que se suma toda una documentación complementaria constituida por cartas, programas de conciertos, críticas, recortes de prensa,

fotografías, caricaturas y documentos diversos de muchos músicos, además de algunas bibliotecas musicales de compositores y de intérpretes.⁶ Este bien dotado archivo se ha realizado en gran parte a base de donaciones de los descendientes de los músicos, como es el caso del nutrido archivo del compositor y director de orquesta de origen aragonés Bernardino Valle Chinestra (1849-1928), que llegó con toda su biblioteca musical y con una serie de documentos personales, lo que propició que el licenciado Isidoro Santana realizara una biografía de este autor y un catálogo de su obra, que publicó en la revista *Nassarre*.⁷ Además, dentro de los fondos más antiguos del Museo Canario se encuentra la obra del célebre historiador de Canarias, compositor y director de orquesta, Agustín Millares Torres (1826-1896), que fue donada por el propio Lothar Siemens, su tataranieto. Este músico y notario, muy aficionado a la ópera y a la zarzuela —no en vano compuso algunas—, reunió toda una serie de documentos, programas y carteles de las primeras compañías de ópera italianas que llegaron a Canarias, hecho al que contribuyó con su entusiasmo y con sus aportaciones dinerarias. Estos papeles conservados por Millares Torres nos han sido de gran utilidad para conocer el devenir de todas estas temporadas operísticas en Las Palmas.

La lista de legados que han llegado al Museo Canario por medio de la donaciones es muy larga. Allí se han reunido los archivos de los músicos José Palomino, Cristóbal José Millares, Benito Lentini, Santiago Tejera Ossavarry, José Avellaneda, José Hernández Sánchez, Luis Manchado Medina y su mujer Carmen Martínón, Víctor Doreste Grande, Manuel Peñate, Luis Antúnez, Andrés García Déniz, Agustín Conchs, etc. Incluso, también fue donado todo el archivo sonoro y documental del periodista radiofónico Juan Alberto Monzón que trabajó en la emisora EAJ-50 Radio Las Palmas (años cincuenta a setenta), donde se incluyen programas y guiones radiofónicos, cintas planas, casetes, correspondencia, revistas, folletos, cintas magnetofónicas y programas de espectáculos diversos de teatro, cine, radio, con un ensayo sobre la historia de la radio en Las Palmas.⁸ Naturalmente, Lothar Siemens dio ejemplo donando su enjundioso archivo de partituras de autores canarios que había ido recopilando desde su juventud, cuando participó activamente en las Juventudes

Musicales de Las Palmas, llevado por la inquieta Lola de la Torre. Hay que señalar que en la capital grancanaria existe una clara conciencia, entre los ciudadanos de cierta cultura, de lo que supone conservar este tipo de patrimonio.

Asimismo, en la misma institución y como complemento del archivo, Siemens creó una fonoteca, donde se reúnen varios miles de registros, en diversos soportes (discos de pizarra, elepés de vinilo, cintas de casete, discos compactos y vídeos) de autores e intérpretes canarios de todos los estilos. En la catalogación de ambos fondos han intervenido varios discípulos suyos como los licenciados Isidoro Santana, Cristina Molina, Inmaculada Sanabria, Isabel Saavedra y por último Roberto Díaz. De ellos, fue Inmaculada Sanabria la que se ocupó hace ya muchos años de catalogar la fonoteca, mientras que Isabel Saavedra⁹ realizó con el archivo de partituras una labor muy dilatada y profesional, creando una base de datos que ha sido perfeccionada y completada en los tres últimos años por Roberto Díaz Ramos,¹⁰ a quien le ha correspondido en suerte la finalización de esta labor, que será publicada próximamente.

Y un tercer archivo de partituras de autores canarios o afincados en Canarias que debemos señalar en la ciudad de Las Palmas es el de la Sociedad Filarmónica, que cuenta con obras de los maestros directores de su orquesta desde casi sus comienzos a mediados del siglo XIX hasta mediados de la siguiente centuria, archivo que ha sido catalogado por Isidoro Santana bajo la supervisión de Siemens. En este fondo se encuentran obras orquestales de Agustín Millares Torres, Manuel Rodríguez y Molina, Bernardino Valle, Agustín Hernández Sánchez, Luis Prieto, Fernando Obradors, Álvarez Cantos, Pich Santasusana y Gabriel Rodó, todos ellos directores de la orquesta en diversos períodos. Pero no solamente ellos, sino también algunos de sus componentes y otros músicos grancanarios compusieron obras sinfónicas para esta formación, como el violinista Agustín Conchs, el maestro Santiago Tejera o el guitarrista Víctor Doreste, partituras que asimismo se conservan allí.

Por tanto, se puede decir que casi toda la producción generada en Gran Canaria se encuentra en estos tres archivos, que ya están catalogados, con excepción de las numerosas obras para bandas de

música, que se hallan en las sedes de estas agrupaciones. En estos momentos una alumna mía de doctorado está trabajando en el catálogo de la Banda Municipal de Telde, una de las más importantes de la isla, exceptuando la de Las Palmas.

A estos archivos que guardan producción autóctona hay que sumar el importante archivo de partituras de músicos españoles y europeos de los Duques de Montpensier que adquirió a un librero en 1973 el Cabildo de Gran Canaria, gracias a las gestiones de Lothar Siemens. Él publicó un artículo sobre este fondo en la *Revista de Musicología*,¹¹ donde explica que consta de 3.500 obras musicales impresas y manuscritas, contenidas tanto en cuadernos bellamente encuadernados como sueltas. Esta importante biblioteca musical está perfectamente catalogada por personal de la Biblioteca Insular.

Por mi parte, inicié a comienzos de los años ochenta en Tenerife una labor similar a la de Lothar Siemens en el Instituto de Estudios Canarios, consiguiendo a través de los descendientes de dos compositores (el italiano afincado en Canarias, Claudio Ammirato, y el tinerfeño Francisco Delgado Herrera) sus archivos casi completos, lo que suponía un punto de partida para una labor de mayor alcance. Asimismo, fotocopí el pequeño archivo de la catedral de La Laguna, que me fue encomendado para su ordenación y catalogación, así como parte del de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz.¹² No obstante, este trabajo no fue acogido por parte de los responsables de la institución con el entusiasmo requerido, por lo que he debido seguirlo en solitario, rescatando o fotocopiando partituras, recogiendo junto con mis discípulos los programas de conciertos celebrados en todas las localidades de la isla o los libros de temporadas de Ópera (Amigos Tinerfeños de la Ópera, ATAO), zarzuela (Amigos de la Zarzuela de Tenerife), de la Orquesta Sinfónica de Tenerife o del Festival de Música de Canarias, recortando todas las noticias musicales de la prensa diaria, las críticas, buscando a través de particulares fotografías de bandas de música, de coros, de compositores, grabaciones antiguas de conciertos realizadas por Radio Nacional, etc.; es decir, todas aquellas fuentes que pueden servir al investigador del futuro para trazar la historia de la música del período más reciente.

Estos materiales han sufrido diversas vicisitudes. En un primer momento estuvieron instalados en el Instituto de Estudios Canarios, como acabo de decir. Luego, a causa de unas lluvias torrenciales que inundaron los bajos del edificio donde estaba instalada esta institución en La Laguna (Casa de Osuna), tuve que trasladarlos a mi despacho de la Universidad, de donde han sido llevados por último al Archivo Histórico Provincial, en el que estamos formando una sección de música, pues allí ya hay varios legados.

Asimismo, y a raíz de la elaboración de las voces de compositores de Tenerife o residentes en la isla para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y para la *Enciclopedia Canaria*, he podido recopilar una amplia información, tanto de prensa como oral, de una gran cantidad de creadores del pasado y actuales, de los que también estamos recogiendo toda la información que se va generando, además de copias de sus partituras. En total, he elaborado unos 130 expedientes diferentes de músicos de Tenerife.

Paralelamente a esta labor personal, varios discípulos han realizado bajo mi dirección tesis y trabajos de investigación sobre sociedades musicales y orquestas de Tenerife a través de pacientes y largos rastreos hemerográficos, primordialmente, y en menor medida archivísticos, contribuyendo con ello al conocimiento de diversos aspectos de la historia social de la música en Santa Cruz de Tenerife y en La Laguna a lo largo de los siglos XIX y XX. Reseñemos los trabajos de Carlos Castro Brunetto sobre *La Música en Tenerife tras la desaparición de la Sociedad Sta. Cecilia (1900-1931)*, de M^a Isabel Carrasco Pino sobre *Las sociedades musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX*, de Miguel Ángel Aguilar Rancel sobre *La música y su entorno social en el Santa Cruz decimonónico*, de M^a Luisa Gordo Casamayor sobre *La Orquesta de Cámara de Canarias: su historia y su repercusión en la vida musical tinerfeña (1935-1966)*, de Guasimara Reyes Bencomo sobre *Historia del Orfeón La Paz de La Laguna (1918-2000)*; o los de Jesús Arias Villanueva sobre el compositor de origen italiano Claudio Ammirato, y Manuel González sobre la Banda de Música de La Orotava (con catálogo del archivo incluido) y sus maestros, varios de ellos compositores. Algunos de estos trabajos representan el contrapunto tinerfeño del estudio elaborado por Lothar Siemens sobre *Historia de la Sociedad filar-*

mónica de Las Palmas (1845-1995), y de su orquesta y de sus maestros (Las Palmas de Gran Canaria, 1995). Como ya hemos señalado, estas investigaciones han aportado muchísimas noticias y datos sobre actividades musicales primordialmente, y también sobre intérpretes y compositores, pero en muy poca medida han contribuido al rescate de partituras, porque no era ese su objetivo. Tan solo se ocupó de ello Pompeyo Pérez Díaz al realizar su memoria de licenciatura sobre *Los guitarristas-compositores en Canarias*, que fue publicada más tarde en forma de libro dentro del proyecto RALS.

Actualmente, y por lo que respecta a Tenerife, estamos intentando concentrar ya todos los archivos posibles en el Archivo Histórico Provincial, como acabo de explicar, cuyo director ha acogido la idea con entusiasmo y ha puesto a nuestra disposición algunos medios, salvo el de un archivero especializado para catalogar los fondos, aunque esta tarea la están haciendo becarios del centro bajo mi supervisión. Y es que en este archivo existe un importante legado musical de la familia Zárate Cologan de La Orotava, que perteneció al presbítero don Bernardo Valois y Bethencourt (1740-1791), con multitud de impresos europeos del siglo XVIII, algunos del XVII, y varios manuscritos de la primera de estas centurias, que lamentablemente no están todos en buen estado de conservación. En este fondo, cuando aún estaba en la casa de sus poseedores, es donde encontré a principios de los años ochenta el famoso *Fandango* de Scarlatti, que se publicó en la Sociedad Española de Musicología¹³ y del que mucho más tarde el propio Archivo Histórico realizó una edición facsímil con transcripción incluida, como complemento de un cuaderno de estudios.¹⁴

Asimismo, el Archivo cuenta con los legados de la compositora Emma Martínez de la Torre (1889-1980), del musicógrafo Rafael Hardisson Pizarroso (1894-1966), del pianista y profesor del Conservatorio Rafael Marrero (que lleva el nombre de Felipe Neri, director actual de la Banda Municipal de Santa Cruz, por haber sido él quien lo recogió y lo donó al archivo) y del músico lagunero Cirilo Olivera (1830-1902). Como ya he dicho, este archivo se ha convertido en el centro idóneo para la conservación de todos estos materiales, toda vez que ya posee estos fondos, siempre que pueda mantener un control estricto sobre la consulta de los materiales.

Pero aparte de estos archivos donde se recogen legados de compositores del pasado y los múltiples archivos de las numerosas bandas de música de la isla, estudiados en parte por algunos discípulos (por ejemplo, las del sur de la isla fueron trabajadas por el profesor universitario Juan Ramón Coello), en los doce años en que presidí la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) hemos puesto en marcha un archivo musical con la obra de todos sus miembros, donde se han recogido hasta el presente unas 350 partituras de autores actuales, ordenadas por el compositor Ramón González Enríquez hace ya varios años, mientras fue secretario de la asociación, y por Lourdes Bonnet, actual presidenta de COSIMTE, quien también había sido secretaria de esta asociación.

Asimismo, en el archivo de la Orquesta Sinfónica existe medio centenar de composiciones sinfónicas de autores canarios del siglo XX, que fueron propiciadas por su fundador y director Santiago Sabina, él también compositor.

Otro fondo de partituras antiguas se encuentra en el Conservatorio Superior de Música, con el legado del compositor Carlos Guigou y Poujol (1796-1851) como base, además de otras obras de profesores del centro, y también se puede reseñar el pequeño fondo, no de autores canarios, de la Casa de Osuna, propiedad hoy de un patronato presidido por el ayuntamiento de esta ciudad que está depositado en el Archivo Municipal.

Por último, hay que señalar que en la isla de La Palma debería existir un centro especializado con la obra de sus músicos, pero esto es aún una asignatura pendiente que tendremos que abordar en un futuro no lejano, para lo cual hay allí una ex discípula mía, Belén Lorenzo, que es archivera del Ayuntamiento de Los Sauces y que está catalogando el archivo de música de la iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma.

La difusión de este patrimonio

Una vez avanzada esta primera fase de localización, recuperación y conservación de partituras, Lothar Siemens y yo empezamos a pensar cómo dar a conocer este patrimonio por medio de los conciertos o del disco, tras haberle organizado un merecido homenaje al compositor Manuel Bonnín

(1898-1993) el 20 de marzo de 1984, a través de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a la que ambos pertenecíamos. En este acto, en el cual se interpretaron obras para piano, música de cámara y partituras para orquesta de este autor, compuestas hacía décadas y sin estrenar, nos dimos cuenta de que su música tenía una gran calidad y que, sin embargo, nadie antes se había preocupado por estudiarlas y darlas a conocer. Hay que señalar en este punto que todos los canarios durante décadas venían identificando casi exclusivamente la música culta de nuestra comunidad con la de Teobaldo Power (1848-1884), y sobre todo con su emblemática obra rapsódica *Cantos canarios*, cuyo comienzo, basado en el popular *Arroró*, hoy se ha convertido en el himno oficial de Canarias. Ni siquiera la recuperación de su obra pianística por el pianista tinerfeño Guillermo González, que la grabó a principios de los años ochenta en dos elepés, modificó sustancialmente este panorama. A Teobaldo Power se le sumó a fines de esa misma década la figura del gran canario Juan José Falcón, cuando su música se internacionalizó, aunque fuera muy mal comprendida por los aficionados. Por ejemplo, en 1994, cuando la ciudad de Santa Cruz de Tenerife conmemoró su V centenario, el Ayuntamiento le encargó una obra a este músico, *Hesperidum*, porque era el único compositor de prestigio existente en el Archipiélago. En diez años este panorama iba a cambiar radicalmente, como veremos.

En efecto, a partir del estreno de obras de Manuel Bonnín, Lothar Siemens y yo empezamos a buscar los medios para poder difundir la música hecha en Canarias, pero eran años difíciles, en los que la vida musical en las islas empezaba a cobrar un nuevo cariz más internacional con la remodelación de sus orquestas sinfónicas, a las que se incorporaron muchos músicos extranjeros, y con directores a los que les importaban poco nuestros creadores. Entrábamos de lleno en la orquestomanía que ha inundado toda la vida musical de las autonomías de España, no solo la de Canarias, en las dos últimas décadas. A ellas, tanto a las de casa como a las invitadas a las veintiséis ediciones del Festival de Música de Canarias (1984-2010), se les ha dedicado grandes sumas dinerarias, en detrimento de la música de cámara, por ejemplo, o de otras parcelas de la música culta. Y es que para el aficionado y el melómano, al que se viene

educando en este sentido a través de sutiles medios, no existe más música que la de los grandes maestros, sin darse cuenta de que la música tiene diversas facetas, diversos lenguajes y diversas circunstancias de producción.

Por lo tanto en aquellos años tuvimos muy poco éxito, ya que ni siquiera los músicos estaban interesados en estudiar unas obras manuscritas, que presentaban por ello dificultades de lectura, y que sabían que solo iban a tocar una vez. Tal fue nuestro desánimo que pensamos sacar ediciones con obras grabadas por ordenador e, incluso, iniciamos las gestiones en este sentido. El programa, diseñado por el músico Enrique Mateu, se llamaba A Tempo, y constaba de 20 horas de música orquestal por medios informáticos, con simulación lo más real posible de los sonidos. Estábamos convencidos de que nuestra música era válida, muy válida, y que estábamos dominados por una corriente eurocentrista de la que era difícil escapar. De todas formas, aquello quedó en dique seco y nunca se comenzó.

El momento llegó unos años más tarde, al crearse la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) en 1994, que aglutinó a todos los creadores entonces en activo, que para mi sorpresa eran muchos más de los que yo tenía noticias. Probablemente, por no ser compositora fui nombrada presidenta entonces de esta Asociación y reelegida en dos mandatos sucesivos, tarea que ha sido muy gratificante debido al camino que hemos recorrido. Y es que el trabajo del colectivo comenzó pronto a dar sus frutos, después de varias décadas de absoluta inanidad en el campo de la creación musical en nuestra isla, donde desde la muerte en 1966 del maestro Sabina¹⁵ la voz de nuestros creadores había permanecido en silencio.¹⁶

Y ya dentro de este marco asociativo emprendimos en 1996 esta carrera al margen de las instituciones oficiales y de las subvenciones de cualquier tipo. Surgió así el proyecto regional RALS (Registros Audiovisuales de Lectura y Sonido) dirigido a la recuperación del patrimonio musical de Canarias, un proyecto ideado y elaborado por Lothar Siemens y por mí, en el que estamos arropados por el Museo Canario de Las Palmas (Siemens fue su presidente entre 1991 y 1998) y COSIMTE en Tenerife. Establecimos un acuerdo con ambas

instituciones por el cual nosotros decidimos los contenidos, hacemos la producción, buscamos los patrocinios puntuales para cada edición, redactamos y elaboramos los estudios de los libretos de los discos compactos, y todo ello a cambio de nada. Los beneficios económicos están en manos de estas instituciones, se reinvierten en el proyecto por ahora, y cuando finalice, está estipulado su reparto equitativo entre ambas.

Consta el proyecto de cuatro series diferentes de materiales, de las que tan solo hemos trabajado tres: libros de investigación, partituras, discos compactos y DVDs. Hasta ahora se han editados cuatro libros: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros* de Lothar Siemens, *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias* de Pompeyo Pérez Díaz, *Canciones de trabajo. Estudio de una parcela de la Etnomusicología en Gran Canaria* de Lothar Siemens, coeditado con la Sociedad Española de Musicología, y el volumen I de *La Música en la sociedad canaria a través de la historia. Desde la época aborigen hasta 1600*, elaborado entre Lothar Siemens y quien esto escribe, una historia de la música con un nuevo enfoque, que constará de tres volúmenes más (II: siglos XVII y XVIII; III: siglo XIX, y IV: siglos XX y XXI). Además, el proyecto RALS ha publicado *Obras para guitarra de Francisco Alcázar*, partituras recogidas de la memoria colectiva de sus discípulos por Lothar Siemens y Fernando Bautista Vizcaíno, precedida de un estudio sobre este autor; y 49 discos compactos de una colección prevista de 65, que constituyen los ejemplos sonoros de la historia de la música de nuestra comunidad que estamos escribiendo.

Tengo que señalar que evidentemente hasta ahora en lo que más hemos trabajado Lothar Siemens y yo ha sido en la mencionada colección discográfica, cuya producción hemos compartido de una forma más o menos equitativa. Para su elaboración hemos formado dos equipos de trabajo: uno en Las Palmas de Gran Canaria y otro en Santa Cruz de Tenerife, con una serie de personas que se han ido especializando en distintas tareas. La labor de digitalización de las partituras antiguas ha sido realizada por la musicóloga Lourdes Bonnet en Tenerife, Cristina Molina, Isabel Saavedra y Roberto Díaz en Las Palmas bajo nuestra supervisión, mientras que los trabajos más complejos de reconstrucción de

algunas obras incompletas los ha realizado la compositora y musicóloga Arminda López y en casos muy puntuales los compositores Manuel Bonino y José Brito. Por otra parte, los ingenieros de sonido han sido Luis Acuña en Tenerife, Antonio Miranda y Fernando Bautista en Las Palmas, con Lourdes Bonnet junto a Acuña en labores de edición y montaje, salvo alguna intervención esporádica de Moisés de la Rosa o Enrique Mateu, mientras que los compositores Daniel Roca y Laura Vega trabajan habitualmente con Fernando Bautista en el equipo de Las Palmas. Por otra parte, en la elaboración de los diseños y maquetación de los libretos colabora Liliana López en Tenerife y Guillermo Lorenzo en Las Palmas, excepto algún disco compacto que realizó Luis Botana en el pasado.

En estos momentos tenemos terminados 49 discos, y hay otros ocho más en proceso de edición, algunos grabados íntegramente. Lothar Siemens ha sido el director de producción de 27 y yo de los restantes; cada uno de nosotros ha hecho el estudio correspondiente que aparece en los libretos de los discos compactos producidos en nuestro ámbito, salvo algunas excepciones, como por ejemplo aquellos en los que han colaborado el crítico Guillermo García-Alcalde, la archivera de la Orquesta Sinfónica María Luisa Gordo o el guitarrista Fernando Bautista, además de un par de ellos en los que han sido los propios compositores los que comentan sus obras.

En estos 49 títulos hay 8 discos de música para piano (1, 4, 6, 21, 26, 29, 32 y 37), uno de piano a cuatro manos (28), 1 de violoncello y piano (5), 2 de canciones de concierto (2 y 42), 6 de guitarra (7, 17, 27, 31, 47 y 57), 3 de bandas de música (3, 13 y 33), 1 de coro contemporáneo (19), 7 de música sinfónica (10, 12, 18, 20, 25, 39 y 50), 1 de orquesta de cuerda (14), 1 de obras concertantes (35), 2 de cuartetos de cuerda (11 y 30), 6 de música de la catedral de Las Palmas (8, 15, 24, 40, 41, 44 y 55), 1 de grupos de viento (9), 1 de dúos (22), 1 de tríos (23), 2 de música electroacústica (34 y 52) y 1 de varias piezas camerísticas de Enrique Guimerá (CD-16). Hay algunos discos monográficos, como el de este autor, o los de Juan José Falcón Sanabria (CD-12), Xavier Zoghbi (CD-20), Enrique Mateu (CD-34), Carlos Guigou (CD-10), Teobaldo Power (CD-29), Mateo Guerra (CD-8), Bernardino Valle (CD-25), Gustavo Díaz Jerez (CD-36), Francisco Brito (CD-45) o Juan Manuel Marrero (CD-52).

En total, en estos 49 discos están grabadas 469 obras de 120 autores diferentes, nacidos en las islas o afincados en ellas, cuya cronología se extiende desde el siglo XVI hasta la actualidad.

Cada título ha tenido un patrocinador, la gran mayoría privado, aunque hay tres financiados por el Área de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife y dos por el Ayuntamiento de Santa Cruz, con quien COSIMTE mantuvo un convenio relativo a la interpretación de obras de nuestros asociados por la Banda Municipal, con la cual hemos editamos dos discos y se grabó otro más, que no tiene financiación por el momento. Los restantes compactos han recibido financiación de Unelco, Cepsa, La Caja de Canarias, CajaCanarias, La Caja Rural de Tenerife, Editorial Prensa Canaria, Teleférico del Pico de Teide, NOGAL METAL, Montesano, Domingo Alonso-AUDI, La Fundación Universitaria de Las Palmas, la Universidad de Las Palmas, El Museo Canario, La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas y Aguas Minerales de Firgas y la Fundación Mapfre. Asimismo, el Patronato de Música del Cabildo nos ha permitido utilizar grabaciones en directo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife (CDs-12, 18 y 39), al igual que la Fundación Orquesta Filarmónica de Las Palmas (CD-20). Y por otro lado, el Festival de Música de Canarias ha colaborado con nosotros en seis discos, contratando a la Orquesta de Santa María de Lucerna para el CD-10, al grupo Zarabanda para el CD-15, al Trío Mompou para el CD-23, al grupo Odhecaton para los CDs 41 y 44 y a la Academia del Ricercare para el 55.¹⁷

Con todo ello hemos pretendido implicar al mayor número de instituciones y de empresas en el proyecto para que lo sientan como algo suyo, al igual que hemos intentado que estén representados la gran mayoría de autores, tanto del pasado como del presente, pues no podemos olvidar que trabajamos también en la difusión de la música de nuestro tiempo, a través de las dos Asociaciones de Compositores: COSIMTE en Tenerife y PROMUSCÁN en Las Palmas, asociación promovida por Siemens, en cuya junta directiva está integrado desde su fundación, pero de la que nunca ha querido ser su presidente, enseñando a los jóvenes a desempeñar todos y cada uno de los cargos de una junta directiva, para crear en ellos una conciencia asociativa y de colaboración desinteresada.

Ambas asociaciones realizan una gran labor organizando conciertos con obras de estreno de sus asociados y algunos con obras del pasado, así como otros dedicados a los estudiantes de Composición. Todo ello se lleva a cabo sin subvenciones de ningún tipo, tan solo con las cuotas de los socios. En ambas capitales las dos entidades tienen ya un peso específico muy grande, a pesar de su corta existencia (16 años COSIMTE y 10 PROMUSCÁN). De esta manera, se ha conseguido que determinadas empresas o instituciones realicen encargos a los compositores para celebrar sus efemérides (Teleférico Pico del Teide, Cámara de Comercio, Rotarios de Santa Cruz, Fundación Mapfre Guanarteme por el momento) o que el Festival de Música de Canarias mantenga una obra de encargo canaria, además de la internacional y la nacional. Por otra parte, CajaCanarias en su concurso de interpretación anual, que alterna Canto, Cámara y Coro ha establecido en sus bases la inclusión de una obra canaria, con un premio especial para su mejor interpretación, con lo cual el número de composiciones para estos géneros ha crecido considerablemente en estos últimos años. Y lo mismo podríamos decir de la creación bandística propiciada por los festivales organizados en Tenerife por la Federación de Bandas, con la recomendación expresa a todos los colectivos de hacer lo mismo. En 2006 el Ayuntamiento de Güímar le concedió a COSIMTE el Premio institucional Miguel Castillo por su labor en pro de la música canaria.

De esta forma, hemos transformado el presente y tratamos de mejorar el futuro de la creación musical en nuestro territorio, para que nuestros jóvenes autores no se sientan tan desamparados como los de las generaciones precedentes. Evidentemente, ya no podemos cambiar nuestro pasado musical, pero sí podemos hacer que el futuro tenga mejores perspectivas. Ese es nuestro lema, pues somos conscientes de que sin creación musical no hay historia, por magníficas que sean nuestras orquestas, festivales o centros de enseñanza. Tan solo la creación propia nos dará un nombre en la historia de la música española y europea y no el estar consumiendo siempre los repertorios ajenos. Y esto se empieza a notar, dado el número de compositores isleños que son programados fuera de las islas, en parte por estar asentados en diversas capitales europeas, y en parte por la proyección que

empiezan a tener algunos. Citemos a Juan Manuel Marrero (París), Gustavo Trujillo (Ámsterdam), Emilio Coello y Juan Manuel Ruiz (Madrid), Nino Díaz (Barcelona), o a las compositoras Dori Díaz Jerez, Raquel Cristóbal y Laura Vega, que pese a vivir en Canarias, han tenido encargos de otros lugares.

La recuperación y conservación del patrimonio instrumental: los órganos de Canarias.

Otro de los capítulos importantes de nuestro patrimonio musical es el de los órganos históricos, que al igual que en otras regiones peninsulares es muy abundante y de gran valor, pero que debido a múltiples factores lo hemos recibido en un estado de deterioro inadmisibile, cuando no ya en estado cadavérico.

En efecto, nuestras islas cuentan con un notable patrimonio organístico, conformado por 75 instrumentos, cuyas procedencias son variadas: Alemania (siglos XVIII y XX), Inglaterra (siglo XIX), Francia (siglo XIX), Italia (siglo XX), Península Ibérica (siglos XVII, XVIII, XIX y XX) y Canarias (siglo XVIII y XIX), lo cual convierte al Archipiélago en un museo disperso del órgano europeo, según expresan algunos organeros conocedores de este panorama.

Pues bien, a principios de los años ochenta empecé a hacer trabajos históricos sobre estos instrumentos, todos ellos en condiciones bastante lamentables, como ya hemos dicho, pues con excepción de tres o cuatro instrumentos que aún estaban en funcionamiento (los de las catedrales, por ejemplo) los restantes hacía mucho tiempo que habían acallado sus voces por falta de organeros en las islas y de interés y presupuesto para abordar su recuperación. Todo ello había sido provocado por el cambio litúrgico que supusieron las directrices del Concilio Vaticano II y aquellas dimanadas del grupo *Universa Laus* (1966), además de por la proliferación incontrolada de órganos eléctricos y electrónicos, que se convirtieron por su precio y por la facilidad de ejecución en la panacea de las parroquias.

Tras la publicación de algunos artículos sobre este particular y mi nombramiento como miembro del Patronato de Música del Cabildo Insular de

Tenerife en 1988, empecé a ocuparme de su restauración. En aquellos años, logré la dotación presupuestaria suficiente para que se pudieran restaurar entre 1989 y 1992 tres, concretamente aquellos que tenían un mayor valor histórico: el órgano del siglo XVII rehabilitado por Rudolph Meyer en 1724 del convento de monjas catalinas de La Laguna, el de Otto Diederich Richborn de 1723 y uno anónimo de 1771, ambos en la parroquia de San Juan de La Orotava. De ellos, el primero y el tercero se restauraron con presupuesto del Cabildo y el segundo con el de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno Autónomo, que entonces se ofreció a colaborar en tal tarea. Después de estas restauraciones y de un par de conciertos organizados en el recinto conventual, el tema de las restauraciones quedó apartado durante varios años por diversas razones.

Fue ya en 1999 cuando se volvió a retomar este capítulo, tras el traspaso de competencias de patrimonio a los Cabildos insulares y tras la visita que realicé junto al presidente de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM) a la Consejera del Área de Cultura y Patrimonio histórico del Cabildo Insular de Tenerife. A raíz de todo ello, conseguimos que se restaurara el órgano inglés de la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (Bebington and Sons, 1862). Se me nombró entonces asesora del Cabildo para todo lo concerniente a la restauración de los órganos históricos, con la obligación de realizar todos los informes históricos pertinentes sobre los instrumentos, así como los informes técnicos requeridos sobre los procesos de restauración y su bondad. Y es más, logramos que, tras la elaboración de un amplísimo informe sobre los órganos históricos de la isla, el pleno de la institución aprobara la restauración de 22 instrumentos importantes en 2001. El proceso fue al principio muy rápido. Al órgano de la Concepción, que se inauguró con un concierto de Heinrich Walther el 17 de junio de 2001, le siguió el segundo órgano de la iglesia de San Juan de La Orotava, que por causas que no vamos a relatar aquí quedó sin armonizar y afinar en 1992. Se afinaron los dos instrumentos de esta iglesia en el mismo tono (tercera de las propuestas por Werckmeister), un taller especializado en retablos pintó sus cajas, y se inauguraron con un concierto espectacular el 17 de marzo de 2002,

al que asistió la Consejera del área de Cultura del Cabildo, el obispo, numeroso clero y público que abarrotó por completo el templo. El programa, interpretado por Heinrich Walther y Michel Fuerst, estaba constituido por varios conciertos a dos órganos de autores que habían trabajado en la catedral de Cuenca y en la de Ciudad Rodrigo, algo bastante insólito por estos lares.

A estos instrumentos le siguieron los de la parroquia de San Marcos de Icod de los Vinos (Th. Bate, 1885) y de San Juan Bautista de San Juan de la Rambla (W.H. Hedgeland, 1872), con arreglos menores, para acometer luego una de las más importantes obras: la restauración del órgano germano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, un instrumento neoclásico construido por Geÿcke y Wohlien en 1818, que fue inaugurado por el organista Martín Böcker el 13 de junio de 2004. A partir de estos momentos, y por causas presupuestarias del Cabildo, las restauraciones se ralentizaron. En el año 2005 tan solo se acometió la recuperación del pequeño instrumento inglés (Gray and Davison, 2ª mitad del siglo XIX) de la iglesia parroquial de San Pedro de Güímar, que fue inaugurado, junto con los de Icod y San Juan de la Rambla, en el mes de mayo de ese año por Miguel Bernal. En el año 2006 se ha realizado la restauración del órgano de la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Laguna.

Aparte de estos órganos que fueron restaurados con presupuestos del Cabildo, hay que sumar el del convento de las Claras de La Laguna que lo fue con ayuda del Ayuntamiento de esta ciudad y el de la parroquia de la Concepción de La Orotava que fue asumido asimismo por el Ayuntamiento de la Villa. En total, son 11 los instrumentos que se han recuperado en Tenerife. Y estamos en vías de contar con uno más, el de la parroquia de Adeje, cuyo costo lo ha cubierto la administración municipal, con la colaboración de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Canarias.

Por otra parte, en la isla de Gran Canaria su Cabildo también se ha comprometido con la restauración de su patrimonio organístico, tras haberme solicitado un amplio informe sobre los órganos históricos en el año 1983. Pero allí quien se ocupó de impulsar y asesorar sobre estas labores en un

principio fue el doctor Helmut Perl, musicólogo alemán, supervisor de organeros durante largo tiempo en la Baja Sajonia y que tras jubilarse se afincó en la localidad de Firgas.¹⁸

Los trabajos comenzaron con el órgano canario de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas (1792), obra del organero cordobés afinado en La Laguna, Antonio Corchado. Este instrumento se inauguró en 1996 y a él le siguieron el de la ermita de San Telmo de la capital (anónimo germano de 1776), el de Otín Calvete (1801) de la parroquia de Agüimes, el de Giuseppe Mola (1900) de Santa María de Guía, el germano (1765) de la iglesia de Valleseco y el de Antonio Corchado de San Juan de Telde (1791), estos últimos inaugurados en el mes de mayo del año 2005, cuyo visto bueno tuve que afrontar, al haber fallecido Perl. Poco después se terminaría el órgano de la iglesia de Santiago de Gáldar, un Walker de 1912, inaugurado en enero de 2006. Por último, en 2009 se ha recuperado el órgano romántico de la iglesia de San Francisco de Las Palmas, que se inauguró en diciembre del pasado año. A todos estos órganos restaurados por el Cabildo se suma el gran instrumento catedralicio, obra de Antonio Portell (1862), que fue reparado a comienzos de los noventa por la propia fábrica del templo con ayuda del Gobierno Autónomo, y otros órganos del siglo XX, como el de la parroquia del Pino de la capital que también está en uso. En la isla de Gran Canaria se han restaurado nueve instrumentos hasta la actualidad.

Con la enfermedad y la muerte de Perl en 2005 pasé a convertirme en la asesora del Cabildo de Gran Canaria para todos estos temas, estando en

curso actualmente la restauración de otros dos instrumentos, pero que habrán de esperar dada la crisis económica que afecta a todas las instituciones.

Por último, tengo que señalar que también iniciamos el mismo proceso en la isla de La Palma, donde en 2007 se inauguraba un importante y pequeño instrumento de calle, sevillano, cuya cronología puede establecerse entre 1626 y 1658. Se trata del más antiguo de España, porque conserva el 70 % de su tubería original. Esperamos que en el futuro su Cabildo asuma estas tareas como en las dos islas mayores, algo que por ahora parece imposible.

Al contar ahora con este ya notable patrimonio organístico (hay 23 instrumentos restaurados), iniciamos en 2005 desde la Real Academia Canaria de Bellas Artes y con el patrocinio de CajaCanarias ciclos de conciertos de órgano histórico, que se desarrollan en tres islas (Tenerife 5 conciertos, Gran Canaria 4 y La Palma 2), de los que se han celebrado cinco ediciones, interrumpidas este año 2010 por la crisis. Esperamos que en un tiempo no lejano podamos volver a retomarlas.

Como se ha visto a lo largo de esta exposición, en Canarias ha sido preciso comenzar casi desde cero en el tema de la recuperación, conservación y difusión de nuestro patrimonio musical, algo que en muchas comunidades peninsulares se viene haciendo desde hace ya muchas décadas de manera constante y eficaz por parte de muchos musicólogos. Pero les puedo asegurar que esta misión cultural nos ha resultado altamente gratificante, a pesar del esfuerzo que ha supuesto.

NOTAS

- 1 Hay que señalar que Canarias contó desde la conquista de las islas de realengo (Gran Canaria, La Palma y Tenerife) con un solo obispado, instalado en Las Palmas de Gran Canaria desde 1483. Y no fue hasta 1820 cuando se desdobló, al crearse la diócesis nivariense, con sede en La Laguna (Tenerife).
- 2 Lola de la TORRE DE TRUJILLO: «El archivo de música de la catedral de Las Palmas», en *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), I, 89-92 (1964); y II, 93-96 (1965), pp. 147-204.
- 3 Lola de la TORRE, *La Música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio*, Madrid, SEdeM, 1983. En este documentario del siglo XVI se recogen 584 extractos, además de índices de autores.
- 4 Bajo el título de *Documentos sobre la Música en la Catedral de Las Palmas*, seguido de los años correspondientes a los vaciados, se comenzaron a publicar en el nº L (1995) de esta revista, y hasta ahora [nº LXIV, año 2009] han salido a la luz todas las noticias musicales comprendidas entre 1601 y 1830, con un total de 12.311 extractos.
- 5 Cfr. su biografía y el catálogo de sus publicaciones realizado por Lothar SIEMENS en el volumen nº LIV-1 (1999) de la revista *El Museo Canario*, número en dos volúmenes en homenaje suyo.
- 6 Cfr. los criterios sobre los que se ha basado Lothar Siemens para configurar este archivo en Lothar SIEMENS: «El Patrimonio musical de Canarias: su estado actual y los problemas para su recuperación y difusión» en *El Patrimonio musical español de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de trabajo nº 2, Ediciones de la Coria, Fundación Xavier de Salas, Trujillo (Cáceres), 1994, pp.173-182.
- 7 Isidoro SANTANA GIL: «Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chínestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria», en *Nassarre*, Revista Aragonesa de Musicología, vol. X-1, Zaragoza, 1994, pp.205-252.
- 8 Isidoro SANTANA GIL: «El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria: el archivo de música», en *El Patrimonio musical español de los siglos XIX y XX*, op. cit., pp.165-172. Santana da una lista bastante completa de los autores representados en el archivo hasta ese año. Entre 1994 y 2010 han ingresado en este archivo otros fondos provenientes de algunos compositores del pasado, además de muchísimas obras de autores actuales pertenecientes a la Asociación de Compositores de Las Palmas (PROMUSCÁN), que también se recogen como es lógico en el catálogo actual.
- 9 Isabel Saavedra Robaina, antes de dedicarse a la gerencia del Conservatorio Superior de Música de Canarias, publicó varios artículos sobre temas puntuales de la música en Gran Canaria, además de haber realizado una tesis doctoral sobre *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea*, bajo la codirección de Lothar Siemens, que fue leída en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el 28 de abril de 2008.
- 10 Este investigador realiza en estos momentos su doctorado bajo mi dirección y en el pasado mes de octubre de 2009 obtuvo el DEA, tras haber realizado un trabajo de investigación sobre *El legajo I/IX-1 del Archivo de Música de la Catedral de Canarias. Estudio, contextualización y transcripción*, legajo que contiene Toccatas de Pedro Palomino y Benito Lentini. Este trabajo fue codirigido entre Lothar Siemens y quien esto escribe.
- 11 Lothar SIEMENS: «Los fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier», en *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, Madrid, 1991, pp.71-76.
- 12 Algunas de estas pesquisas en los archivos eclesiásticos están publicadas en Rosario ÁLVAREZ: «Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX», en *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, Madrid, 1991, pp. 489-496.
- 13 José Herrando, Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa: *Obras inéditas para tecla*, Edición por Rosario ÁLVAREZ, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984.
- 14 Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Documentos para la Historia de Canarias VI, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2001 80 pp. con ilustraciones, 1 carpeta con 3 láms. en color y 1 cuaderno con una partitura y su transcripción.
- 15 El compositor y profesor Santiago Sabina fue el fundador en 1935 de la Orquesta de Cámara de Canarias con sede en Santa Cruz de Tenerife, agrupación que dirigió desde entonces hasta su muerte en 1966. Tanto en su faceta de docente como en la de director se ocupó de propiciar la composición, estrenando muchas partituras de colegas y discípulos, y legándonos una producción propia respetable.
- 16 El único compositor que pudo estrenar alguna obra en los años setenta fue Julio Navarro Grau.
- 17 Todas las ediciones de RALS se pueden ver en www.elmuseocanario.com
- 18 La llegada de Perl a Canarias hacia 1988 fue muy beneficiosa para la recuperación de nuestro patrimonio orgánico, pues su larga experiencia en su país de origen y su firme vocación por estos temas, contribuyeron no poco a crear un ambiente propicio para la música de órgano y barroca en general en Las Palmas. Él me ayudó en mis comienzos como asesora de estas materias, buscando organeros del norte de Alemania, de donde procedían los órganos germanos que tenemos en las islas para su restauración, o participando, por ejemplo, en la reparación de la caja del órgano del convento de las Catalinas de La Laguna y en las pinturas de sus puertas. Fue él quien me explicó la técnica antigua utilizada en las pinturas de las cajas de los instrumentos y otra serie de conocimientos de organería que mucho me habrían de servir con el paso de los años. Y es que él conocía perfectamente la larga tradición organera de su país, que desde la Edad Media nunca se había interrumpido. Aún recuerdo nuestras largas conversaciones, interminables a veces, sobre órganos y organeros germanos, buscando posibles autorías de los instrumentos anónimos de Canarias, para lo cual me facilitó bibliografía alemana para mí desconocida. También recuerdo nuestros viajes por las distintas iglesias de Tenerife, examinando instrumentos germanos, los únicos que para él tenían un valor o el viaje a La Palma con la misma finalidad. Como experto organista y clavecinista también dio algún concierto en La Laguna y organizó ciclos de música antigua en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas, aparte de aquellos relativos a la inauguración del órgano. Él también participó, realizando el bajo continuo, en la grabación del disco con obras de Carlos Patiño que hice para la colección *El patrimonio musical hispano* de la SEdeM, haciendo venir desde Alemania a colegas suyos para tocar el violón y el bajón en la misma grabación. También fueron célebres las veladas musicales que organizaba en su casa de campo de Firgas, sobre todo cuando venían sus hijos, expertos y conocidos músicos de viola *da gamba* y de flauta, veladas en las que participaba la colonia alemana de la isla.

Tecnologías para el análisis del contenido musical de archivos sonoros y para la generación de nuevos metadatos

Perfecto Herrera Boyer y Emilia Gómez Gutiérrez

Music Technology Group, Departamento de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, Universitat Pompeu Fabra y Departamento de Sonología, Escola Superior de Música de Catalunya

Introducción

Hace un par de décadas el conocer, organizar y explotar la información musical contenida en un archivo sonoro solo era posible a partir de un etiquetado manual que requería la intervención humana para anotar, de manera estructurada, dichos contenidos. La necesidad de acceder a dicha información proviene de diferentes colectivos de usuarios, con criterios, conceptos, expectativas e intereses muy variados: musicólogos, bibliotecarios, compositores, intérpretes, aficionados a la música, etc. Desde finales de los años 90 del siglo pasado se ha ido definiendo una comunidad de investigadores, desarrolladores de software y empresas cuyos objetivos incluyen el hacer posible la automatización de los procesos de descripción y explotación de tales contenidos.¹ La evolución de esta comunidad ha ido paralela a la tendencia a disponer de acceso a grandes colecciones de archivos sonoros musicales, que décadas atrás eran solamente patrimonio de instituciones culturales y educativas, o de empresas comerciales.

Contenido musical y metadatos

El contenido musical se puede definir como toda información referente a una obra musical que está representada en ella misma. Aquí distinguimos entre la señal sonora (definida como una serie de valores que representan las oscilaciones de amplitud de la onda sonora a lo largo del tiempo) y aquello que se puede decir al respecto de esa señal una vez escuchada por un oyente. El contenido es una representación de la obra, que se expresa mediante una serie de descriptores o características de la pieza. Incluye diferentes aspectos como la estructura, el ritmo, la melodía, la armonía o la instrumentación. También incluye conceptos que van más allá de aquellos propios de la teoría musical como por ejemplo la emoción que tiende a transmitir, la energía o el género musical.



Figura 1. Contenido extraíble y contenido manualmente etiquetado.

La figura 1 ilustra el proceso necesario para abstraer o inferir el contenido a partir de la señal, y muestra cómo dicho contenido es, en gran parte, etiquetado de forma manual, aunque una parte de ese etiquetado puede hacerse de manera automatizada. Los descriptores manuales constituyen la información que no está codificada en la pieza en sí: por ejemplo el año de composición, el lugar de grabación o el nombre del autor. Algunos de estos datos, a pesar de todo, se pueden intentar extraer con herramientas computacionales.

El objetivo de las tecnologías de procesamiento del contenido musical es el de describir automáticamente el contenido de señales de audio musicales y proporcionar medios para editarlo, visualizarlo y explotarlo con fines diversos (búsqueda, navegación, transformación, recomendación, etc.) Hay numerosas disciplinas involucradas en esta tarea: procesamiento de señal, musicología, psicoacústica y cognición musical, informática, ciencias de la información y de la computación, etc.

Descripción y transcripción

Las tecnologías actuales no permiten automatizar la transcripción a notación musical de un archivo sonoro musical polifónico, lo que nos permitiría

contar con una partitura digital de su contenido musical, aunque ello sí que es posible en ciertas circunstancias si el material es monofónico.² Por otra parte, convertir un archivo sonoro musical en partitura no garantizaría la extracción de todo el contenido albergado en él, dado que la notación musical solo caracteriza un subconjunto suyo. Si, además, consideramos que muchos documentos sonoros musicales pueden pertenecer a culturas musicales cuyas convenciones son diferentes de las occidentales, convendremos que, además de tecnologías de transcripción, necesitamos tecnologías de descripción, que buscan integrar metadatos o informaciones relacionadas con el contenido musical con la manera y el contexto en el que dicho contenido se puede recibir, categorizar o experimentar por parte de un oyente.

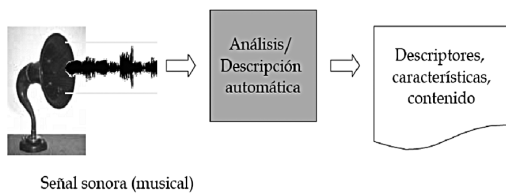


Figura 2. Elementos característicos de la descripción automática del contenido musical de un archivo sonoro.

Denominamos descriptores a todos aquellos datos que pueden constituir un predicado del contenido del archivo sonoro con el fin de caracterizarlo (por ejemplo, tener un tempo de 100 pulsaciones por minuto, una estructura en forma de sonata, contener sonidos de trompeta, haber sido compuesto en el siglo XIX, tener un centroide espectral promedio de 1000 Hercios, transmitir una sensación de tristeza, ser un ejemplo de *free jazz*, o presentar una tonalidad de sol mayor). Algunos de dichos descriptores pueden calcularse automáticamente a partir del análisis del archivo sonoro (y aceptando siempre una probabilidad de error nada despreciable)³, mientras que otros requieren de la anotación manual realizada por un oyente experto (por ejemplo, difícilmente podríamos distinguir automáticamente si una grabación corresponde al año 1970 o 1975, si dicha información no aparece en los metadatos textuales de la grabación; solo un humano podrá, bajo ciertas circunstancias, realizar el trabajo requerido para su correcta datación).

Distinguimos entre descriptores de bajo, medio y alto nivel para diferenciar entre aquellos cuyo grado de abstracción se halla lejano a los conceptos que un oyente o un experto musical podría utilizar (bajo nivel) o aquellos que corresponden a las representaciones mentales comúnmente utilizadas por los oyentes o expertos musicales (alto nivel). A los descriptores de alto nivel los denominamos también descriptores semánticos y son los más difíciles de extraer automáticamente y, por ello, los más susceptibles a errores. Además, podemos definir descriptores relativos a diferentes niveles temporales. Por ejemplo, algunos descriptores se denominan «instantáneos» al referirse a un punto concreto de la grabación. Por el contrario, los descriptores «globales» hacen referencia a la obra completa o a un fragmento amplio de ella.

Buena parte de los descriptores se calculan a partir de realizar representaciones de la forma de la onda sonora basadas en el teorema de Fourier. A partir de operaciones como la denominada transformada de Fourier a corto plazo, es posible describir a bajo nivel el contenido frecuencial de un segmento sonoro muy corto. Cuando a este contenido le aplicamos, además, un modelo de enmascaramiento (algo que incluyen los codificadores de MP3) la descripción resultante guarda ciertas similitudes con la que la cóclea humana transmite al cerebro por vía del nervio auditivo. A partir de dicha descripción, y a menudo combinando una secuencia de dichas micro-descripciones, podemos obtener descriptores de más alto nivel como por ejemplo notas musicales o segmentos estructuralmente relevantes. En algunos casos los sistemas incorporan conocimiento musical y sonoro mediante modelos semánticos que capturan las similitudes y diferencias entre conceptos (por ejemplo, qué tienen en común los sonidos de violín, o qué tienen en común las piezas de jazz y qué las hacen diferentes de las de folclore). Para elaborar dichos modelos se utilizan colecciones previamente anotadas por humanos, que se suministran como ejemplos para que un sistema de aprendizaje automático (*machine learning*) abstraiga los rasgos relevantes para caracterizar un concepto así como los rasgos que permiten discriminarlo frente a otros conceptos relacionados.

STRUCT		CONCEPT LEVEL		MUSICAL CONTENT FEATURES				
CONTEXTUAL	global beyond 3 sec	HIGH II	EXPRESSIVE	cognition emotion affect = <i>syntactic+semantic concepts</i>				
		HIGH I	FORMAL	melody	harmony	rhythm	source	dynamics
	global < 3 sec	MID	PERCEPTUAL	key profile	tonality cadence	rhythmic patterns tempo	instrument voice	trajectory articulation
				successive intervallic pattern	simultane intervallic pattern	beat IOI	spectral envelope	dynamic range sound level
NON-CONTEXTUAL	local + spatial	LOW II	SENSORIAL	pitch		time	timbre	loudness
		LOW I	PHYSICAL	periodicity pitch	note duration	roughness	neural energy peak	
	local + temporal	LOW I	PHYSICAL	pitch deviations	onset	spectral flux		
				fundamental frequency	offset	spectral centroid		
				frequency	duration	spectrum	intensity	

Figura 3. Tabla resumen de niveles de descripción y facetas musicales (Lesaffre y otros, 2003).

Facetas susceptibles de descripción automatizada

Durante los últimos años se han hecho esfuerzos considerables para obtener automáticamente descriptores de las diferentes facetas musicales: timbre, ritmo, melodía, armonía/tonalidad y estructura. Como se ha comentado anteriormente, aquello que representan no siempre equivale a los conceptos más utilizados en teoría musical, y la precisión de las técnicas existentes es limitada, pero aún así ofrecen una ayuda computacional a la catalogación manual. Especialmente relevante es la posibilidad de procesar masivamente colecciones sonoras de miles o de millones de archivos.

Timbre

Las técnicas de descripción de timbre o instrumentación se basan en analizar la señal sonora y extraer su representación frecuencial o espectro, que representa la intensidad relativa de cada frecuencia audible. Dicha representación se calcula para un período de tiempo, y por lo tanto podemos estudiar la evolución temporal del espectro, denominada sonograma o espectrograma. El espectro nos indica por tanto qué componentes de frecuencias hay en un sonido en cada instante, que están relacionadas con su altura (o frecuencia fundamental) y su timbre.

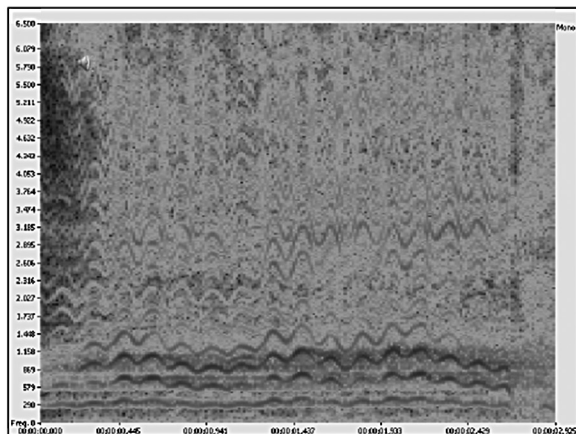


Figura 4. Espectrograma de un fragmento de canto. Horizontalmente representamos tiempo y verticalmente representamos las frecuencias del espectro. El tono oscuro de las líneas indica la cantidad de energía para cada armónico del espectro. La fundamental es la línea oscura más inferior, y los armónicos más prominentes aparecen por encima. Nótese también cómo estos no son líneas planas sino que presentan pequeñas oscilaciones correspondientes al vibrato impreso al cantar las notas.

Las técnicas de análisis computacional de timbre se basan, por tanto, en el análisis de forma de onda y espectro para describir las cualidades del sonido y estimar, en la medida de lo posible, qué instrumento(s) está(n) representado(s). Actualmente podemos llegar a etiquetar automáticamente fragmentos o archivos musicales polifónicos con los instrumentos predominantes, aunque también, sin necesidad de etiquetaje, podemos identificar fragmentos tímbricamente similares en diferentes archivos o dentro de uno mismo (véase la figura 5). El etiquetado automático requiere la elaboración, con ayuda de técnicas de aprendizaje automático, de «modelos tímbricos» correspondientes a los instrumentos que se desea identificar.

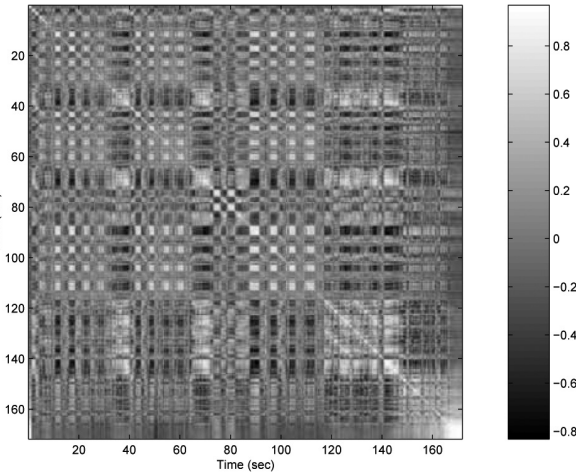


Figura 5. Matriz de similitud tímbrica de «Magical Mystery Tour». Los dos ejes representan tiempo y el brillo representa el grado de similitud de cada instante de análisis con el resto de instantes de la canción. La típica estructura repetitiva y seccional de una canción pop puede visualizarse claramente [Cooper y Foote, 2002].

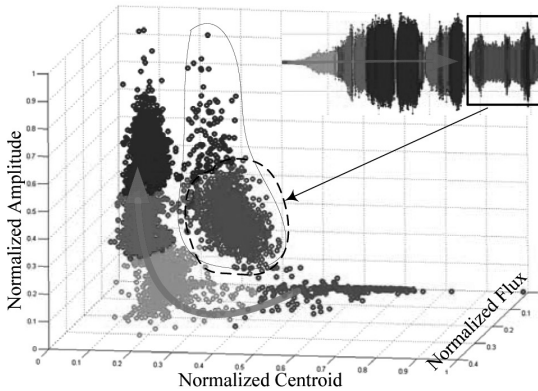


Figura 6. Ejemplo de visualización y segmentación basadas en información de timbre. La energía [eje y], el brillo o centroide espectral [eje x], y el flujo o variación espectral a corto plazo se utilizan para diferenciar secciones de la composición *Riverrun* de Barry Truax [Park y otros, 2009].

Melodía

La melodía es una faceta muy importante para caracterizar una pieza y, por ejemplo, reproducirla mediante el tarareo. La descripción melódica está íntimamente relacionada con la transcripción, aunque proporciona una descripción más amplia y relacionada con la interpretación o las características melódicas. Aunque los humanos tenemos una habilidad especial para descifrar la melodía

predominante en un fragmento musical polifónico, los sistemas artificiales aún no pueden hacer lo propio con un grado de fiabilidad aceptable. Por lo tanto, el ámbito más adecuado para trabajar con descripciones melódicas es el de los instrumentos monofónicos o las polifonías simples. Los pasos para una transcripción melódica se representan en la figura 7.

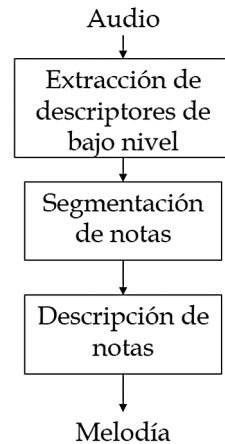


Figura 7. Pasos para una transcripción melódica.

El primer paso es el de extraer descriptores de bajo nivel relevantes, principalmente la frecuencia fundamental (relacionada con la altura), y energía (relacionada con la intensidad). Se han propuesto numerosos métodos para la estimación de la frecuencia fundamental de una señal sonora, que se relaciona con su altura. A pesar de ello, todavía no es un problema resuelto para todos los instrumentos y condiciones, incluso en sonidos monofónicos. Por lo que respecta a la energía, esta se extrae directamente de la señal de audio, sin error, y en algunos casos se calcula independientemente para diferentes bandas del espectro de frecuencias audibles. Ello permite, por ejemplo, detectar los ataques de los instrumentos en diferentes tesituras. La figura 8 muestra un ejemplo de extracción de curva de altura para un fragmento de saxofón, donde cada granja de la gráfica del centro, en la que aparece la frecuencia fundamental detectada, se corresponde con un semitono de la escala temperada.

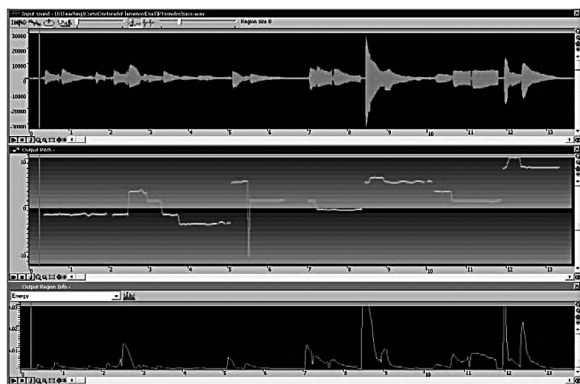


Figura 8. Señal de audio (arriba), frecuencia fundamental (centro) y energía (abajo) extraídas de un fragmento de saxofón.

En segundo lugar la segmentación de notas se basa en detectar variaciones de los descriptores calculados anteriormente, teniendo en cuenta las variaciones que no son debidas a cambio de nota (vibrato, trémolo) y eliminarlas. La segmentación de notas es un problema complejo y aún en vías de investigación. Finalmente, cada nota se describe en términos de altura, duración y energía.

A partir de la transcripción melódica podemos calcular otros descriptores que nos servirán para caracterizarla, como la tesitura, la distribución de notas e intervalos y los patrones melódicos utilizados. La descripción melódica automatizada tiene diversas aplicaciones, como la búsqueda de melodías por tarareo (*query by humming*), el análisis expresivo, el análisis comparativo de estilos o la transcripción en sí misma.

Tonalidad

La descripción tonal aplica los conceptos de teoría musical a descriptores obtenidos a partir de la señal sonora. En este sentido utilizamos el término tonalidad para referirnos al sistema de relaciones entre una serie de notas, que forman armonías y melodías, y que tienen una tónica o nota central como elemento más importante. En este sentido, los métodos computacionales de descripción tonal caracterizan las relaciones entre las notas de una pieza musical. Además, la descripción tonal se relaciona con el estilo y el carácter de la obra y está en la base de su caracterización emocional. Por otra parte, posibilita encontrar relaciones y simi-

litudes entre diferentes piezas, y es una información crucial para identificar versiones de una determinada composición.

Cuando trabajamos con grabaciones, el primer paso es extraer información sobre las notas presentes en un fragmento sonoro, para lo cual, y dada la complejidad de la transcripción automática que hemos mencionado anteriormente, se utilizan los descriptores de bajo nivel denominados chroma. Los descriptores de chroma, aunque no proporcionan una transcripción automática precisa, aproximan el valor de la intensidad relativa de cada semitono de la escala temperada. Podemos considerarlos como descriptores que aproximan los acordes de un fragmento musical. Dichos descriptores de chroma se comparan con los perfiles tonales mayores y menores, obtenidos a partir de experimentos con oyentes o derivados de la teoría musical. Así podremos determinar de qué acorde (descriptor instantáneo) o tonalidad (descriptor de un segmento sonoro mayor) se trata.

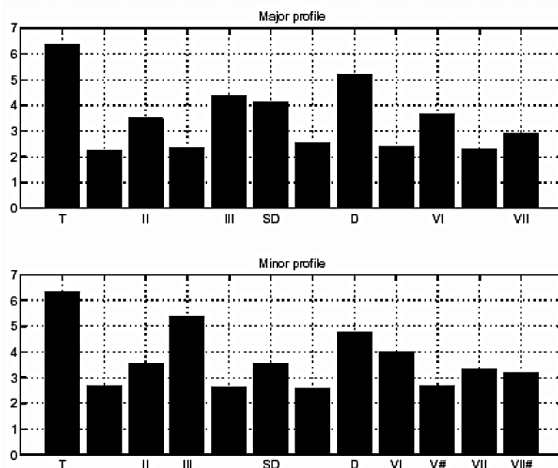


Figura 9. Perfiles de tonalidad mayor y menor que representan, estadísticamente, el peso relativo de cada uno de los grados de la escala según experimentos con oyentes habituados a música occidental. Estas plantillas normativas se utilizan para asignar la tonalidad a un fragmento musical según la similitud entre su chroma y dichos perfiles.

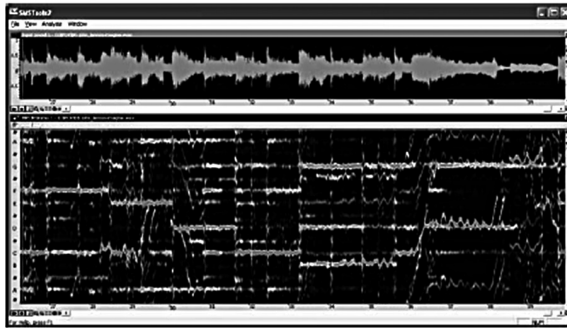


Figura 10. Ejemplo de visualización de chroma de un fragmento musical. Arriba: forma de onda. Abajo: el eje horizontal representa el tiempo y el vertical las notas presentes en el fragmento (líneas más claras superpuestas en una sola octava).

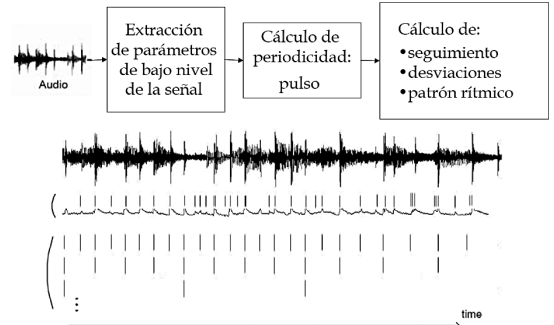


Figura 12. Esquema general de un sistema computacional de descripción rítmica.

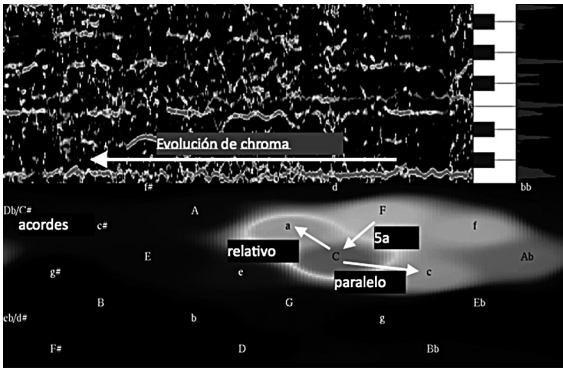


Figura 11. Sistema de visualización de chroma y acordes en el espacio denominado *harmonic network*. Los acordes mayores se representan en mayúscula y los menores en minúscula.

Ritmo

La descripción rítmica computacional se relaciona con aspectos temporales de la música, con la organización de los eventos musicales en el tiempo. A pequeña escala, el ritmo se describe a partir de las duraciones de las notas y de los silencios entre ellas, y a gran escala describimos el tiempo, compás o patrón rítmico. Los métodos computacionales de descripción rítmica de sonido se derivan de métodos de descripción de partituras. Las áreas de trabajo fundamentales son la detección de pulsos (*beat*), la detección de tiempo (*beats per minute*), la extracción de patrones rítmicos (métrica binaria o ternaria) y la descripción de características expresivas (desviación respecto a una partitura o notación inexpressiva).

El primer paso consiste en la extracción, a partir de la señal sonora, de parámetros relevantes, como pueden ser la evolución de la energía, tanto de manera global como distribuida en las diversas bandas del espectro de frecuencias. A continuación, se analiza la repetición o periodicidad de dicha energía para determinar el pulso o los pulsos existentes, y se estudia su variación y desviación a lo largo del tiempo y los patrones que forman los diferentes pulsos coexistentes (métrica). Las áreas de investigación se centran en algoritmos de detección de eventos (*onsets*) a partir de los parámetros de señal, algoritmos de cálculo de periodicidad y métodos de descripción métrica. Los métodos actuales funcionan relativamente bien con música muy rítmica y cuya métrica es estable en toda la pieza, pero en estilos con tempo o métricas variables aún no resultan suficientemente fiables.

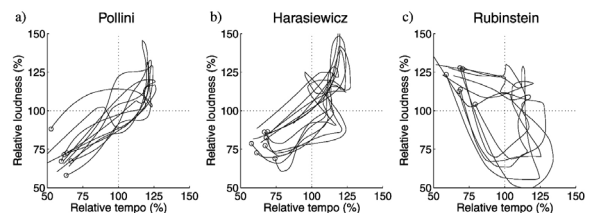


Figura 13. Comparación de interpretaciones de piezas de piano tocadas por diferentes intérpretes. Se representa el tempo respecto a la intensidad, extraídos automáticamente (Goebel y otros, 2004).

Estructura

La descripción estructural automatizada se centra en dos problemas fundamentales: la segmentación automática de grabaciones musicales y la búsqueda de fragmentos repetidos dentro de una pieza. Para ello se tienen en cuenta parámetros relacionados con la intensidad (energía), armonía (acordes), melodía (notas) y ritmo (eventos), y se buscan tanto sus cambios abruptos como sus pautas de recurrencia más o menos periódica. Una vez disponemos de delimitadores estructurales podemos, por ejemplo, realizar una navegación rápida a lo largo del archivo, o comparar segmentos de la misma clase dentro de una colección de archivos.

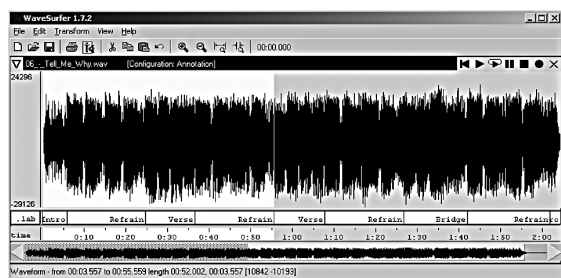


Figura 14. Segmentación de una canción en sus secciones más relevantes.

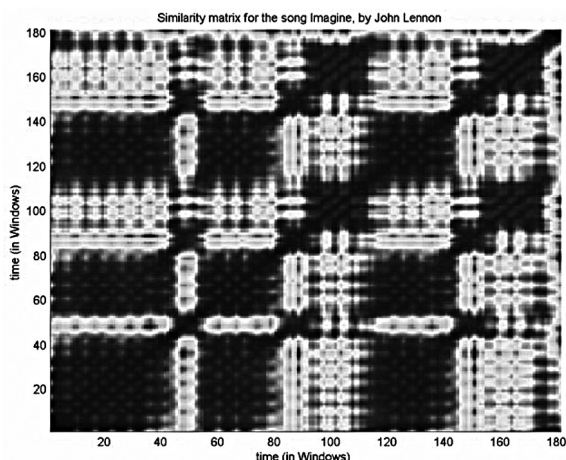


Figura 15. Matriz de similitud que representa repeticiones de acordes en la canción «Imagine» de John Lennon. La estructura de la canción puede determinarse a partir de esta información.

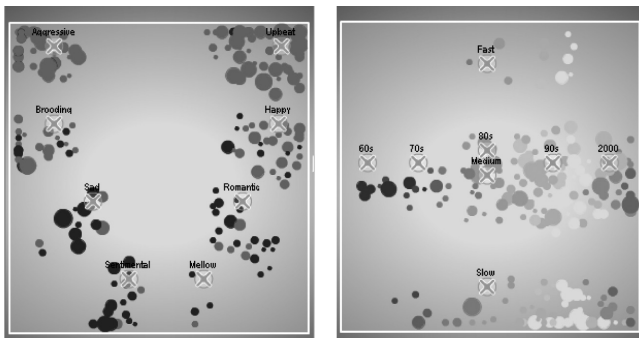
Descriptorios semánticos

Existen diferentes categorías conceptuales que podemos aplicar para describir o caracterizar un fragmento musical incluso sin ser expertos en materias musicales. Cualquier oyente es capaz de asignar descriptorios de género o emocionales a un fragmento musical. Para realizar dicha caracterización los oyentes combinamos (a menudo automáticamente, sin ser conscientes de ello) información de timbre, tonal, melódica, rítmica y estructural que nuestro cerebro extrae al procesar estímulos musicales. La exposición a determinados géneros o contextos emocionales permite que, de manera automática, formemos asociaciones o inferencias entre características musicales y dichas categorías. Nuestros sistemas de descripción automática siguen ese mismo proceso. Así, disponemos de sistemas que pueden asignar etiquetas semánticas a un archivo sonoro con una alta fiabilidad y consistencia con los juicios que la mayoría de oyentes podría realizar. Nuevamente en este problema es esencial disponer de una buena colección de ejemplos para cada categoría que el sistema tiene que asignar, ya que un componente del sistema requiere de técnicas de aprendizaje automático que detectan relaciones entre los descriptorios musicales y las diferentes categorías a aprender. Los sistemas actuales posibilitan la asignación de etiquetas emocionales tales como alegre, triste, agresiva o relajada, o de grandes géneros como pop, folclore, rock, tecno, clásica o jazz. Otras posibles etiquetas semánticas tienen que ver con la energía de la música (por ejemplo, etérea, tranquila o fuerte) o con el tipo de instrumentación (acústica, electrónica). En los casos en los que las etiquetas pueden tener una cierta variabilidad interpersonal es posible desarrollar sistemas personalizados que aprenden, para cada usuario, su manera específica de categorizar la música.

Presentación de la información

Frente a la tradicional búsqueda a partir de texto libre o de palabras clave, y a la presentación de listas de resultados, las tecnologías que hemos descrito en este artículo permiten plantear otras formas, menos centradas en la manipulación de texto, de buscar y de presentar información musical.

Figura 17. Interfaces de navegación basadas en el contenido. A la izquierda, una colección organizada según categorías emocionales; a la derecha, organización basada en años [eje horizontal] y tempo [eje vertical] (van Gulick y otros, 2004).



Las etiquetas pueden asignarse de manera automática, pero también tienen mucho auge los enfoques colaborativos mediante los que una comunidad de oyentes asigna etiquetas según criterios personales y grupales, lo cual da lugar a las denominadas, respectivamente, «personomías» y «folk-sonomías», que son estructuras que representan una parte del conocimiento de la comunidad que los genera y utiliza activamente. Una vez etiquetados unos cuantos ejemplos, los algoritmos de clasificación automática pueden explotarse para sugerir etiquetas o directamente etiquetar nuevos archivos o aquellos que aún no han sido etiquetados por los usuarios.

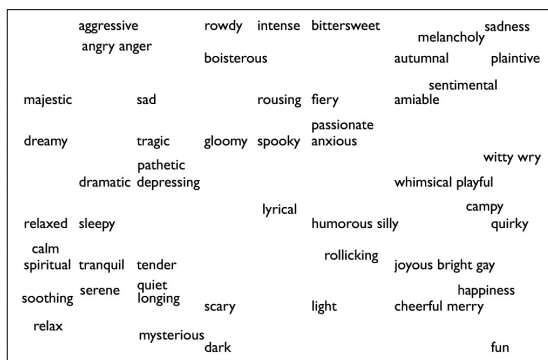


Figura 18. Nube de etiquetas emocionales asignadas a una colección musical y distribuidas a partir de la creación de un mapa auto-organizativo (Laurier y otros, 2009).

Un ejemplo que, aunque data de hace 9 años, no ha perdido vigencia ni interés es el explorador de la música del compositor Philip Glass.⁴ Aunque la navegación en su obra se ha organizado a partir de descriptores semánticos manualmente anotados,

muchos de ellos se podrían determinar automáticamente con las tecnologías aquí presentadas. Aparte de eso, la exploración de su obra se ve facilitada gracias a una interfaz de búsqueda multidimensional y muy directa.

Aplicaciones

La aplicación más desarrollada y en claro proceso de explotación comercial por diversas compañías consiste en la identificación de una determinada pieza musical registrada en diferentes soportes, medios y grados de calidad. Esta aplicación se basa en el cálculo de una «huella digital» (*fingerprint*) que identifica inequívocamente cada pieza musical existente en una colección. Las sociedades de gestión de derechos de autor utilizan dichas tecnologías para automatizar las estadísticas de reproducción pública de los temas musicales bajo su protección. También se han desarrollado detectores de versiones y *covers*, aunque todavía no conocemos ninguno en explotación comercial. Este problema difiere del anterior en que aquí se relaja el requerimiento de identidad: en lugar de buscarse una identidad física en el sonido lo que se busca es una similitud cuyo grado varía según los tipos de versiones (un *remix* a menudo solo preserva del original la frase del estribillo, mientras que un *cover* intenta parecerse lo más posible al original que está imitando). La organización de colecciones musicales personales a partir de criterios de similitud que explotan descriptores tímbricos, rítmicos, tonales y de género la utilizan, por ejemplo, algunos reproductores musicales de Sony, Philips, Bang & Olufsen o Yamaha (en este caso, el reproductor portátil *Bodibeat*⁵ se combina con sensores de pulso, presión, etcétera para organizar automáticamente listas de reproducción acordes con la

intensidad del ejercicio o actividad que realizamos). Algunos distribuidores de música en internet empiezan a incorporar estas tecnologías, junto con la búsqueda basada en metadatos textuales asignados manualmente, para ayudar a explorar sus colecciones. En la web que Jamendo⁶ utiliza para promocionar lo que se conoce como *library music* (música para bandas sonoras de videos, películas, espectáculos audiovisuales, etc.) podemos combinar descriptores de tempo, emocionales o instrumentales para filtrar los candidatos y aproximarnos a la sonoridad y musicalidad que necesitamos. También podemos experimentar con estas tecnologías en entornos de exploración musical de carácter generalista tales como Musipedia,⁷ Midomi,⁸ Audiobaba⁹ o Mufin,¹⁰ Desgraciadamente no conocemos aún aplicaciones específicas para bibliotecas o centros de documentación sonora y musical. Tal vez la especificidad y nivel de requerimientos de los usuarios de estas podría explicar este fenómeno. También, desgraciadamente, constatamos una desconexión entre las comunidades de profesionales que deberían estar implicadas en explotar estas tecnologías. Como decíamos al principio, las tecnologías de análisis del contenido musical de archivos sonoros no son un sustituto de otras opciones de organización y búsqueda de información y su uso requiere tanto la adopción de nueva terminología como la aceptación de un cierto grado de imprecisión o la necesidad de corrección de datos por parte del usuario. No obstante, la reciente aparición de interfaces de programación de aplicaciones (API) ofrecidos por Canoris¹¹ y Echonest,¹² que nos facilitan el cálculo de descriptores via web, así como su integración dentro de un sistema que podemos diseñarnos a medida, podría empezar a cambiar esta situación ya que permiten la creación de entornos experimentales de descripción, acceso y organización de

contenidos propios. Esperamos que nuestra introducción al tema sirva también para activar la curiosidad y los proyectos relacionados con estas tecnologías en ámbitos en los que aún no se han comenzado a introducir, ni siquiera de manera experimental.

Limitaciones y perspectivas de futuro

En este artículo hemos presentado lo que son y pueden aportar las tecnologías de análisis y descripción del contenido sonoro a la recuperación de la información musical almacenada en colecciones sonoras. Hemos examinado cómo dichas tecnologías permiten la extracción automática de rasgos descriptivos sonoros y musicales a diferentes niveles de abstracción y relacionados con diferentes facetas de la música. También hemos presentado diferentes maneras de recuperar la información indexada en base a esos descriptores, que en cualquier caso deben de considerarse como complementarios a los metadatos editoriales tradicionales así como a la información que se pueda extraer del procesado de partituras u otras representaciones simbólicas de la música. Aunque los avances experimentados en la última década son importantes y las promesas de cara al futuro resultan muy seductoras, los sistemas actuales presentan limitaciones importantes en cuanto a efectividad y eficiencia si se ponen demasiadas expectativas en la automatización. No obstante, creemos que el futuro a corto plazo asumible por instituciones y empresas que gestionan el acceso a grandes colecciones de archivos sonoros musicales consiste en incorporarlos dentro de un flujo de trabajo en el que sus resultados son tomados como sugerencias razonables por parte de un supervisor humano. En este sentido preferimos resaltar, como concepto final de nuestro artículo, el de *descripción asistida por ordenador*.

NOTAS

1 Pueden consultarse las comunicaciones presentadas en el principal congreso de dicha comunidad en <<http://www.ismir.net/>>

2 Probablemente la aplicación comercial más avanzada a este respecto es Melodyne, <http://www.celemony.com/cms/>.

3 La precisión de los mejores algoritmos oscila entre 60% y 80%, dependiendo de los descriptores que se calculen.

4 <http://www.philipglass.com/glassengine/#>

5 <http://www.yamaha.com/bodibeat>

6 http://pro.jamendo.com/es_search#pn=1&tag=&theme=&bpm=40-210&sound=&mood1=&search=&playlist=&profavorites=&voicegender=&country=&order=&lang=&inst1=&inst2=

7 <http://www.musipedia.org/>

8 <http://www.midomi.com/>

9 <http://www.audiobaba.com/>

10 <http://www.mufin.com/>

11 <http://www.canoris.com/>

12 <http://developer.echonest.com/docs/v4/>

ALGUNAS REFERENCIAS DE CARÁCTER INTRODUCTORIO

ORIO, N. MUSIC RETRIEVAL: A Tutorial and Review, *Foundations and Trends in Information Retrieval*, 2006: 1-90.

<http://dx.doi.org/10.1561/1500000002>

GOUYON, F., HERRERA, P., GÓMEZ, E., CANO, P., BONADA, J., LOSCOS, A., AMATRIAIN, X., SERRA, X. (2008): *Content Processing of Music Audio Signals. Sound to Sense, Sense to Sound: A State of the Art in Sound and Music Computing*. 83-160.

<http://smcnetwork.org/files/S2S2BOOK1.pdf>

CASEY, M.A., VELTKAMP, R., GOTO, M., LEMAN, M., RHODES, C., SLANEY, M.: *Content-Based Music Information Retrieval: Current Directions and Future Challenges*. *Proceedings of the IEEE*, 96(4): 668 – 696.

http://ieeexplore.ieee.org/xpl/freeabs_all.jsp?arnumber=4472077

MATERIALES DEL SEMINARIO INTELLIGENT AUDIO SYSTEMS: *Foundations and Applications of Music Information Retrieval*, por Jay LeBoeuf y Rebecca Fiebrink.

https://ccrma.stanford.edu/wiki/MIR_workshop_2010

REFERENCIAS DEL MATERIAL GRÁFICO UTILIZADO

GOEBL, W., PAMPALK, E., AND WIDMER, G.: «Exploring expressive performance trajectories: Six famous pianists play six Chopin pieces». En *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition, Evanston (ICMPC8)*, Adelaida: Causal Productions, pp. 505–509, 2004.

LESAFFRE, M., LEMAN, M., TANGHE, K., DE BAETS, B., DE MEYER, H., MARTENS, J. P.: «User dependent taxonomy of musical features as a conceptual framework for musical audio-mining technology». En *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference*, Estocolmo, 2003.

COOPER, M. AND FOOTE, J.: «Automatic Music Summarization via Similarity Analysis». En *Proc. Third International Symposium on Musical Information Retrieval (ISMIR'02)*, París, 2002.

VAN GULIK, R., VIGNOLI, F, Y VAN DE WETERING, H.: «Mapping music in the palm of your hand, explore and discover your collection». En *Proceedings of 5th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR'04)*, Barcelona, 2004.

PARK, T.H., LI, Z., WU, W.: «EASY Does It: The Electro-Acoustic Music Analysis Toolbox». En *Proceedings of 10th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR'09)*, Kobe, 2009.

LAURIER, C., MEYERS, O., SERRA, J., BLECH, M., HERRERA, P.: «Music Mood Representation from Social Tags». En *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Conference (ISMIR'09)*, Kobe, 2009.

La Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya

M. Rosa Montalt, Montserrat Molina Egea, Teresa Fonts, Núria Portell, Sira Busquets i Lleó, Maria Sadurní, Ferran Julve, Leonardo Vega

Cinco años han pasado desde la repentina muerte de Joana Crespi, responsable de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya (BC) entre los años 1983 y 2005. Este 2010 nos brinda la oportunidad de homenajearla y de haceros partícipes de los eventos y cambios producidos en la sección que la propia Joana había impulsado. Y qué mejor manera de hacerlo que a través de la revista de su estimada AEDOM.

Desde diferentes ángulos y ópticas diversas, nos gustaría explicar el funcionamiento de este engranaje, la diversidad de tareas, problemas e inquietudes que comporta la especialización en documentación musical. Un conjunto de experiencias para dar una visión de lo que representa y aporta la Secció de Música.

Música en constante ebullición

M. Rosa Montalt

Joana Crespi nos ha dejado un legado muy valioso: un equipo de profesionales entusiasta de su trabajo y abierto a nuevos retos. Desde su ausencia —aunque continúe entre nosotros—, la sección ha vivido muchos cambios: la incorporación del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya (CDMGC), el incremento de la catalogación de los fondos pendientes de procesar, el traslado de los fondos que conforman la reserva de música al depósito general de reserva —donde las condiciones medioambientales y de seguridad para la preservación y conservación de los documentos son más adecuadas—, la reestructuración de los espacios que ocupa la Secció de Música y, sobre todo, la continua adquisición de fondos y archivos personales.

Ha aumentado el equipo de personas que trabajamos en Música. Cuando Joana entró en 1983, solo contaba con el apoyo de una subalterna y una administrativa. Tuvo que esperar hasta 1987 para contar con una bibliotecaria. En estos momentos somos, más o menos, los mismos que ella había

conseguido en 2005: cuatro bibliotecarias, una técnica, una auxiliar administrativa y un subalterno; además, periódicamente contamos con refuerzos adicionales para realizar catalogación retrospectiva. Cada uno tiene asignada su función principal, y gracias a la estrecha colaboración y profesionalidad llevamos a cabo los objetivos de la Secció.

Lo explicarán más adelante Montse Molina, que trabaja la documentación de fondos y archivos personales (epistolarios, documentación administrativa y profesional, fotografías, programas, etc.); Núria Portell, que describe la obra musical de dichos fondos; Teresa Fonts, que vincula las diferentes herramientas de acceso a la información; Sira Busquets, que cataloga los manuscritos musicales y ha incorporado los primeros manuscritos musicales en el catálogo general de la BC; Maria Sadurní, que se ocupa de la música impresa; Leonardo Vega, que repasará sus tareas de subalterno relacionadas con la manipulación de fondos y Ferran Julve, que comentará la catalogación de fondos retrospectivos de música impresa.

Se ha incrementado la entrada de fondos y colecciones musicales, ya sea por compra o donación. Compras favorecidas por un presupuesto puntualmente generoso, una Dirección entregada a todo lo referente a la música y donaciones confiadas por creadores, familiares o amigos, a quienes agradecemos sinceramente sus aportaciones, y a los que intentamos corresponder difundiendo y haciendo accesibles sus legados.

Otras incorporaciones de fondos han tenido lugar como resultado de celebraciones de la Biblioteca. Por ejemplo en 2007, con motivo del centenario de la BC y el 90 aniversario de la sección, se recopilieron autógrafos de músicos, compositores e intérpretes contemporáneos catalanes que, por ser de ámbito del pop-rock y jazz o por carecer de autógrafos suyos, no se encontraban entre los fondos de la biblioteca.

Ha cambiado el formato y sistema informático. Hemos pasado de utilizar VTLS a Millennium, de CATMARC a MARC 21, y ahora empezamos a seguir de cerca las RDA y FRBR, que serán las normas y el modelo del futuro. Estos cambios han permitido la descripción y catalogación en línea de los manuscritos musicales de la BC a finales del 2008. Joana Crespi empezó a introducir fondos y archivos personales en la web de la BC <www.bnc.cat> en la década de los noventa. Actualmente tenemos noventa fondos disponibles desde la web, y los restantes se encuentran descritos sumariamente en inventarios, catálogos manuales e impresos.

La inversión de recursos en catalogación ha supuesto un aumento substancial de registros nuevos en el catálogo general. Fondos pendientes de procesar, adquiridos en los años sesenta, pueden por fin catalogarse y ser visibles en el catálogo general.

Se han reanudado las publicaciones de música. La colección de la Secció de Música empezó en el 1921 con *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'en Brudieu* y fueron sucediéndose los volúmenes, aunque de forma irregular, hasta llegar al número 52. Solo en estos cinco años se ha publicado la nada menospreciable cifra de nueve volúmenes. Entre ellos cabe destacar la continuación de las *opera omnia* de Joan Baptista Cabanilles y Joan Pau Pujol; dos obras de Joan Balcells e Isidre Corderas, ediciones fruto del compromiso adoptado por la BC en agradecimiento al ingreso de dichos fondos; una muestra del fondo musical de la Catedral de Barcelona, producto de la colaboración con un equipo de investigadores de la Institució Milà i Fontanals del CSIC y patrocinado por la Obra Social de Caixa de Catalunya; y finalmente, dos coediciones relacionadas con Granados: la segunda edición de la integral para canto y piano, con la editorial Tritó, y la edición facsímil de *Azulejos*, que incluye el fragmento con las grafías de Albéniz y Granados, recuperado recientemente y que ha dado pie a esta coedición con el Museu de la Música de Barcelona, con motivo de las efemérides de Albéniz.

Ha aumentado la presencia de los fondos musicales en exposiciones de la BC. Además de colaborar y prestar documentos para exposiciones externas a la biblioteca —unas dos o tres al año— se han preparado exposiciones y muestras en el *Espai Zero*, espacio del vestíbulo de la BC dedicado a ese

uso. En el 2007, con motivo de la celebración del centenario de la BC y el 90 aniversario de la Secció de Música, se preparó un recorrido cronológico de sus fondos. El 2008 nos llevó a celebrar el centenario del nacimiento de Joaquim Nin-Culmell, de cuya biblioteca y archivo personal se adquirió una parte. Haydn estuvo presente en el 2009, en una exposición y concierto en colaboración con la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). El 2010 se ha dedicado a la sardana, la danza tradicional catalana, muestra realizada por la Secció de Música y la Fonoteca, ambas de la BC.

Vuelve el piano, y a su vez los conciertos, a la BC. La biblioteca disponía de un auditorio con un piano de cola donde ahora está ubicada la sala de reserva. El piano quedó arrinconado hasta que Joana Crespi lo reclamó y se colocó en la antesala de la Secció de Música. Estuvo años afinándose y cuando se logró coincidió con el paso de la biblioteca a titularidad de la Generalitat de Catalunya, y la Diputació de Barcelona recuperó el piano. Esta pérdida fue compensada con un piano de pared. El presupuesto del 2007 permitió adquirir un piano nuevo, que finalmente se convirtió en dos: un piano *silent* instalado en la sala de reserva para los usuarios que lo requieran y un Pleyel gran cola que perteneció a Granados, regalo del Sr. Pleyel, que continuaba en la Casa Bartomeu, antigua sede del CDMGC, y que podía acabar deteriorándose. ¡Qué mejor que volver a reencontrarse con los papeles y partituras de su propietario!

Una práctica que se ha acentuado en la BC es la de ofrecer un concierto de presentación de fondos musicales donados a la biblioteca. Algunos de los realizados han sido los de Josep Soler, Enric Granados, Xavier Benguerel, Jordi Cervelló, Isidre Corderas, Rafael Martínez Valls o Enric Morera. La Dirección de la BC ha apoyado y promovido la música en la biblioteca en todos los aspectos, y los conciertos han sido una de sus apuestas más atrevidas. El centenario de la biblioteca se celebró con un concierto en los jardines que marcó el punto de partida de una serie de colaboraciones con festivales y ciclos musicales como los de Música als Palaus, el Concurs internacional de Maria Canals o el Primer Festival de Música Josep Soler.

Las partituras traspasan los muros del siglo XV de la BC. Nos encontramos en la era de la digitalización. Los fondos, y en especial los que pertenecen

al conjunto patrimonial, deben ser accesibles y visibles. Los microfilmes y las fotografías han dado paso a la digitalización completa de documentos, musicales en nuestro caso. Los manuscritos tienen que ser catalogados en línea, previamente a su digitalización, de donde se extrae la información para los metadatos. Esta es la razón por la cual, de momento, no todos los manuscritos musicales que se han digitalizado son accesibles a través de internet. Algunos ejemplos serían el fondo de música manuscrita del archivo parroquial de Santa María de Verdú, ya digitalizado y que será catalogado después del fondo de la Catedral de Barcelona, y las partituras manuscritas de Albéniz. Se van intercalando digitalizaciones de tesoros musicales de la BC —como el *Cançoner de Barcelona* (M 454)— con desideratas de usuarios, peticiones para exposiciones y algunos documentos que deben ser encuadernados o restaurados y que precisan ser digitalizados antes de ser enviados al taller correspondiente. Mención aparte merece la digitalización de tres manuscritos (Cantoral de Sant Jeroni (M 251), fragmentos de *Ars Nova* de Santa María del Mar (M 853) y *Missa de Barcelona* (M 971)) para la base de datos internacional del Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM), dentro del proyecto I+D «El canto llano en la época de la polifonía», coordinado y financiado por la Universidad Complutense de Madrid.

Han sido cinco años de colaboraciones y proyectos. Joana inició la participación de la BC en el proyecto de descripción del fondo de la Catedral de Barcelona, mencionado anteriormente y llevado a cabo por los equipos de investigadores de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) y la Institució Milà i Fontanals del CSIC. A este proyecto le sucedió el actual, la recopilación del epistolario del musicólogo Felip Pedrell, llevado a cabo por las mismas instituciones. A partir de un curso sobre fuentes litúrgicas musicales, organizado por la Unitat Bibliogràfica y en concreto la Secció de Música, se firmó un convenio con la UAB para la descripción de las fuentes litúrgicas musicales hasta el Concilio de Trento conservadas en la BC. Con la misma universidad, este año se ha firmado otro convenio para el proyecto de identificación y descripción de un fondo de manuscritos musicales pendiente de procesar, dentro del cual se identificó, entre otros manuscritos de gran interés,

la versión manuscrita del *Così fan tutte* de Mozart que probablemente se utilizó en la representación en Barcelona de 1796. Con la ESMUC también se ha formalizado un convenio de colaboración este mismo año que normalizará los posibles *practicums* que ya se están llevando a cabo, y permitirá dar a conocer el patrimonio que custodiamos, con repertorio nuevo para los futuros intérpretes, así como optimizar recursos en ambas instituciones.

De un modo u otro, las visitas concertadas y las clases prácticas se han ido sucediendo en la BC desde siempre. Convenios, proyectos y colaboraciones han acentuado su presencia en la Secció de Música. Así, en estos últimos años tenemos una media de 5-6 clases en pequeño formato (3-10 alumnos o especialistas) y unas 4-5 más en mayor formato (12-25 personas). Estas últimas incluyen visitas colectivas generales solicitadas por entidades y asociaciones diversas. No se contabilizan aquí las múltiples atenciones a musicólogos, a músicos y sus familiares y a profesionales de la música en general. Mención especial merece el Barcelona Festival Song que tiene una cita anual en la BC. Es una excelente ocasión para difundir y divulgar el fondo y la persona de la soprano Conxita Badia entre intérpretes americanos e hispanoamericanos.

También se han llevado a cabo colaboraciones puntuales con el Museu de la Música de Barcelona (facilitando información y documentos para sus exposiciones, participando en la coedición anteriormente citada) el Servei de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya (edición de una bibliografía musical para bibliotecas públicas, conjuntamente con la Fonoteca de la BC), la AEDOM (anuncio en el *Boletín DM*, año 12 del 2008, secretaría del curso de encabezamientos de materias impartido por José Luís Maire en octubre de 2009) y la comisión asesora del Centre Robert Gerhard, centro de promoción y difusión del patrimonio musical catalán; también se han realizado contribuciones a la *Revista Musical Catalana*, n° 281 de marzo de 2008 (artículo con motivo del 90 aniversario de la sección), al *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* (artículo sobre el fondo Joaquim Cassadó), y al *Newsletter* de la sección Rare Books and Manuscripts de la IFLA de enero de 2010 (novedades de la sección, conjuntamente con toda la Unitat Bibliogràfica).

Es evidente que todo este volumen de trabajo ha contado con la colaboración y participación de los diferentes servicios, unidades y secciones de la BC, en especial: Unitat Bibliogràfica (una de las cuatro unidades de la biblioteca, de la cual forma parte la Secció de Música), Secció de Manuscrits (englobada también dentro de la Unitat Bibliogràfica), Fonoteca, Servei de Difusió, Àrea de Digitalització, Servei d'Adquisicions, y talleres de encuadernación y restauración. Pero sobre todo hay una constante labor y dedicación de los integrantes de la Sección de Música.

Los archivos y colecciones

Montserrat Molina Egea

Elaborar un estado de la cuestión sobre los archivos de la Sección de Música no es tarea fácil. Lo cierto es que en los últimos cinco años se ha producido un aumento considerable debido a diversos hechos cruciales: la incorporación del Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya, institución que ocupaba la antigua Casa Bartomeu, y que fue absorbida por la Biblioteca de Catalunya en 2005; una política de adquisiciones que, especialmente desde la Dirección, ha promovido contactos con particulares, así como la compra a librerías anticuarias; y una mayor accesibilidad de los fondos inventariados en línea. De manera que a día de hoy se puede hablar de la disponibilidad de aproximadamente noventa archivos y colecciones.

Hay que destacar que algunas de las adquisiciones han venido a completar antiguos fondos. La asimilación de los archivos del Centre ha enriquecido los ya existentes de Jaume Bachs, Josep Maria Lamaña y Claudi Martínez Imbert, entre otros. En este sentido también se deben tener en cuenta las aportaciones de las propias familias, que de manera periódica han hecho nuevas entregas de material, como son los casos de Manuel Blancafort, Josep Martí i Cristià, Frederic Mompou, Josep Maria Ruera y Emili Salut. También otros archivos, entre los que se cuentan Joan Gisbert y las nuevas entregas Joaquim Homs, han permitido reunir una valiosa documentación relacionada con otros fondos —por ejemplo, Felip Pedrell— o con figuras relevantes —entre ellas Manuel de Falla, Robert Gerhard y los Nin, padre e hijo—.

También debe mencionarse un fenómeno iniciado en la década de los sesenta por el compositor Josep Soler y que en estos últimos años se ha visto potenciado: las donaciones en vida. Esta opción, alentada desde la propia biblioteca, permite un tratamiento de la documentación más completo. Por una parte, facilita el acceso de los investigadores y músicos a un material que de otra manera tardaría años o décadas en ser consultable. Pero por otra, y aquí radica la mayor ventaja de este tipo de donaciones, el personal encargado de la descripción cuenta con la presencia y asesoramiento del propio músico. Un diálogo a tres bandas, técnico-documento-compositor, que permite solventar y aclarar cuestiones que quedarían sin resolver o mal resueltas. Una iniciativa a la que se han unido en los últimos años los compositores Xavier Benguerel, Jordi Cervelló e Isidre Corderas, así como a un nivel un tanto diferente los archivos Frederic Mompou y Miquel Querol, donaciones de sus respectivas viudas Carmen Bravo y Alicia Muñiz, que han supervisado de cerca buena parte de las cuestiones relativas a su procesamiento.

En la actualidad el tiempo entre la llegada de un nuevo fondo y la posibilidad de consultarlo en la Sala de Reserva se ha reducido de forma considerable. Esto ha sido posible gracias a un incremento de los recursos dedicados a la sección, que a la vez se ha traducido en una mayor rapidez en la descripción y acondicionamiento de la documentación. Si bien es cierto que todavía queda mucho trabajo por hacer y que algunos archivos, adquiridos en décadas anteriores, todavía están pendientes de ser procesados, es también innegable que se ha realizado una gran labor al inventariar y poner otros fondos al alcance del público investigador. Es bueno destacar especialmente el de Joaquim Pena por la información que aporta sobre la Associació Wagneriana de Barcelona, el Gran Teatre del Liceu, la Orquestra Pau Casals o la figura de Richard Wagner. No en vano su riqueza documental ofrece oportunidades a todo tipo de estudios.

Los fondos Teresa Borràs y Montserrat Campmany vienen a sumarse a la veintena de archivos disponibles en la sección y que incluye a compositoras e intérpretes como Maria Teresa Pelegrí, Conxita Badia, Pura Gómez, Anna Ricci y Blanca Selva. Son una pequeña muestra del volumen total de archivos y el reflejo de una realidad social e

histórica extensiva al ámbito de la música profesional. Por otra parte, sería erróneo caer en la trampa de pensar exclusivamente en términos de archivos personales. El fondo Elvira Farreras aporta una valiosa información sobre la organización del *Concurs Internacional d'Execució Musical Maria Canals*. La biblioteca también dispone de otras tipologías, siendo de obligada mención las aportaciones realizadas por diversas personas, antiguos miembros de emblemáticas entidades del folclore y del ámbito asociativo musical catalán. El esfuerzo de reagrupación documental, en los casos del *Esbart Verdaguer* y el *Club de Fútbol Junior*, es encomiable y permite una aproximación a innumerables detalles sobre su organización interna y las actividades desarrolladas.

Otros archivos, como Joan Altisent, Joan Balcells, Joan Comellas, Robert Goberna, Rafael Martínez Valls, Enric Morera, Antoni Planàs o Ramon Serrat i Fajula, donde predominan las partituras manuscritas o impresas, permiten recuperar o redescubrir piezas de música catalana, algunas de las cuales no se encuentran con frecuencia en las programaciones concertísticas. Además facilitan el acceso a géneros más propios de otros espacios geográficos, siendo la extensa colección de tango Francesc Arellano un claro ejemplo. Pero la aproximación al artista, no solo al músico sino también a la persona, se realiza desde la documentación personal y profesional. Este material, que comenzó a valorarse en el ámbito académico a mediados del siglo XX, incluye documentos de carácter civil y privado, correspondencia, fotografías, programas de mano, publicaciones periódicas y recortes de prensa, así como todo tipo de materiales relacionados con homenajes y obra de creación. Los fondos Joan Manén o Antoni Sala son un buen exponente en este sentido, como también lo son Joan Borràs de Palau o Xavier Cugat, en los que resulta de especial relevancia el material gráfico. En referencia a los epistolarios vale la pena mencionar a Joan Llongueras, Manuel Valls e Higiní Anglès, conservador del entonces conocido Departamento de Música de la BC, así como las correspondencias familiares de Enric Granados y de Eduard Toldrà.

Después de todo lo señalado, es evidente que la labor ha sido imparable en los últimos tiempos, también en lo que respecta a la colaboración con otras secciones de la biblioteca, entre ellas la Sec-

ció de Manuscrits, Fonoteca y Unitat Gràfica. En este sentido el procesamiento documental, dada la amplia variedad tipológica, se ha visto influenciada positivamente. Dos buenos ejemplos son los archivos *Concepció Anglada* y *Francesc Musolas*.

La experiencia acumulada por la Secció de Música ha permitido marcar unas pautas, gracias a las cuales se ha establecido toda una serie de herramientas de trabajo: un cuadro de clasificación, consensuado con la mencionada Secció de Manuscrits, y ayudas de búsqueda para cada uno de los archivos, cuyo modelo ha sido elaborado por los técnicos y bibliotecarios de la sección desde la que escribo, con el asesoramiento del *Servei de Normalització Bibliogràfica* de la BC. Unas herramientas que se ven ampliadas más adelante, pues la intención en este apartado es ofrecer una simple pincelada que sirva de inspiración a nuevas investigaciones musicológicas.

Descripción y catalogación de los fondos y colecciones

Teresa Fonts y Núria Portell

El tratamiento de los fondos de la Secció de Música de la BC se ha ido modificando a lo largo de sus noventa años de historia, paralelamente a la evolución de la ciencia de la biblioteconomía. Desde sus inicios hasta la actualidad la metodología que se ha utilizado se ha ido transformando según los criterios que los técnicos de la sección consideraban oportunos de acuerdo con la normativa vigente. De esta manera se ha optado por diferentes tratamientos descriptivos dependiendo, por ejemplo, de si los fondos contenían solo partituras manuscritas o bien también partituras impresas o documentación personal, como correspondencia, programas de concierto, prensa, escritos, fotografías, etc. Por otro lado, la descripción bibliográfica del conjunto de la documentación también ha variado según ha ido evolucionando su normativa.

Por citar algunos ejemplos, ha habido fondos en que las partituras y la documentación personal se han inventariado, mientras que las partituras impresas se han catalogado en el catálogo general de la BC; serían los casos de Isaac Albéniz, Josep M. Roma o Conxita Badia. Por otro lado, hay fondos en que toda la documentación se ha inventariado sin catalogar ningún documento en el catálogo

general; serían los casos de Joaquim Cassadó, Sancho Marraco o Josep M. Ruera; de la obra de este último, la BC editó el catálogo. En los inventarios, la documentación se organizaba según un cuadro de clasificación acordado por la Secció de Música y la Secció de Manuscrits.

En lo que se refiere a la descripción bibliográfica del documento, esta ha sido más o menos exhaustiva de acuerdo con el criterio de los responsables del procesamiento de los fondos y de la incorporación progresiva de las novedades de la normativa. Por lo que toca a los inventarios, si en sus inicios solo se hacía una simple mención autor/título de la partitura manuscrita y en la partitura impresa se añadía el lugar, editor y fecha de publicación, lentamente se han ido aplicando las normas hasta llegar a la adopción, con ciertas variantes, de la *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a música impresa* ISBD (International Standard Bibliographic Description) (PM) y de las AACR2 (Anglo-American Cataloguing Rules) (Part II) (ed. 2008). En referencia a la descripción de la documentación personal, a pesar de no utilizar una normativa establecida, también se han ido ampliando los campos descriptivos según lo acordado entre los diferentes departamentos de la BC.

En la actualidad, el procesamiento de fondos ha quedado mejorado gracias tanto a la aportación de nuevas herramientas de trabajo como también al incremento del personal dedicado a su tratamiento. Ello ha permitido hacer unas descripciones más esmeradas y ponerlas a disposición del usuario de forma más asequible y comprensible con la catalogación en línea. Hoy, por norma general, de los fondos se inventarían las partituras manuscritas y la documentación personal, mientras que se catalogan las partituras impresas, las monografías, las grabaciones sonoras y las publicaciones periódicas. Los inventarios se dividen en dos bloques, *Música y Documentación (personal)*, cada uno de los cuales tiene su propio cuadro de clasificación, con lo cual queda más limitada la tipología de los documentos y ayuda a su búsqueda.

La catalogación de los documentos individuales se realiza según la adaptación que ha hecho la Biblioteca de Catalunya de las normas internacionales catalográficas: las ISBD para la descripción, las AACR2 (Part II) (ed. 2008) para los encabezamientos de autor y título y LEMAC (*Llista*

d'encapçalaments de matèries en català) para los índices de materias. Cada tipo de documento (discos, monografías, publicaciones periódicas, partituras impresas) tiene unas normas de descripción específicas: ISBD (M) para las monografías, ISBD (PM) para las partituras impresas, ISBD (S) para las publicaciones periódicas y las ISBD (NBM) para las grabaciones sonoras. A cada uno de los documentos catalogados individualmente que forman parte de un fondo determinado se le añade una etiqueta de encabezamiento 710, que sirve para recuperar todos los documentos catalogados de este fondo. Sirvan como ejemplo los fondos Isaac Albéniz, Josep Soler o Joaquim Maria Nin-Culmell. El registro bibliográfico se incorpora tanto al catálogo de la Biblioteca como al Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC).

Tras la realización del inventario del fondo y la catalogación de los documentos individuales, se elabora su ficha de presentación, «Ayuda de búsqueda» (*Ajuda de cerca*), a partir de las normas de descripción *Describing archives: a content standard* (DACS) y la *Norma de Descripció Arxivística de Catalunya* (NODAC). La Ayuda identifica el fondo y aporta información, entre otros elementos, sobre su contexto, contenido, estructura, condiciones de acceso y sobre la documentación relacionada que hay en la misma institución. La Ayuda de búsqueda es accesible desde el catálogo.

En el catálogo en línea, la Ayuda de búsqueda se asocia al Registro bibliográfico. Esta práctica se ha generalizado a partir de 2008, cuando se pasó del formato de catalogación CATMARC al MARC21, que facilita la catalogación de fondos personales. En el registro bibliográfico de fondo se cataloga el conjunto, es decir, la recopilación de los distintos tipos de material de un fondo: partituras manuscritas, fotografías, programas de mano, recortes de prensa... En el caso de que una parte de este fondo tenga una especial importancia, cabe la posibilidad de hacer un registro para esa parte. Este tipo de registro contiene unas notas especiales que ayudan a comprender el contenido del fondo, las cuales tienen, a su vez, su correspondencia con campos de la Ayuda de búsqueda.

Estas notas corresponden a etiquetas MARC21; de entre ellas, las más utilizadas son la etiqueta 520 de resumen del contenido, la 541 de cómo se ha adquirido este fondo, la 545 sobre la biografía de

la persona o institución que ha creado el fondo, la 555 de la existencia de ayudas de búsqueda o inventario, y la 561 sobre la historia de la propiedad y la custodia del material. Sin embargo, no se dispone de la etiqueta 260 de pie de imprenta, ya que es un material que no ha sido publicado. También hay una etiqueta, la 856, para introducir la dirección web del enlace de la Ayuda de búsqueda y el Inventario. Si hacemos un registro de una parte del fondo utilizaremos la etiqueta 773 para indicar que forma parte de un fondo concreto y la etiqueta 774 que nos relaciona el registro de fondo con el registro de la parte.

Una vez añadidos estos enlaces, el registro permite dejar constancia en el catálogo en línea de la existencia de los fondos y de sus características, al tiempo que reúne y recupera el conjunto de la documentación en una misma consulta.

Los manuscritos musicales

Sira Busquets i Lleó

Hasta hace muy poco, la música manuscrita de la Secció de Música se encontraba descrita en catálogos impresos e inventarios manuales por Pedrell, Anglès y Crespi.¹ El primero de ellos contiene fundamentalmente la colección fundacional de la Secció de Música: el fondo Joan Carreras i Dagas.

Asimismo, Joana Crespi elaboró un inventario topográfico de la sección mediante un procesador de textos, a partir del libro de registro de la sección, en donde destaca la presencia de música manuscrita. Cabe decir que la signatura topográfica de todo documento incluido en la que denominamos Reserva de Música no distingue lo impreso de lo manuscrito: simplemente consiste en «M número *currens*»; es ahora cuando se está considerando hacer una distinción para separar de manera práctica su ubicación.

Por otra parte cabe advertir que no todos los manuscritos musicales se encuentran en la Secció de Música. La BC se creó en el 1907 y por aquel entonces no todas las secciones y unidades actuales existían. Música se fundó a instancias de Pedrell diez años después, en 1917. Por esta razón existen manuscritos musicales pertenecientes a la Secció de Manuscrits y que llevan la signatura «Ms. número *currens*».

Con la adopción del formato MARC 21 en el 2008, que facilita la catalogación de manuscritos, la Secció de Música comenzó la catalogación de música manuscrita en el catálogo general de la BC. Para la catalogación de los manuscritos musicales utilizamos las AACR2, básicamente la segunda parte para los puntos de acceso como sucede en música impresa, y los capítulos 4 y 5 de la primera parte para la descripción bibliográfica a diferencia de la música impresa que utiliza para ello la ISBD. También utilizamos *Types of compositions for use in music uniform titles : a manual for use with AACR2 Chapter 25*. 2nd, Updated ed., June 1997, rev. 2002.²

Otros instrumentos normativos de referencia utilizados serían *MARC 21 Concise Format for Bibliographic Data* (en catalán en la web de la BC³), *MARC 21 Format for Bibliographic Data Bibliographic* (disponible en la web de la Library of Congress⁴), así como *Orbis Cataloging Manual: Manuscript Music*⁵ (Yale University) y *Guida a una descrizione catalografica uniforme dei manoscritti musicali* a cura di M. Gentili Tedeschi⁶ (ICCU). Esta última contiene apéndices que tratan diversas casuísticas y elementos: catalogación de manuscritos litúrgicos medievales; polifónicos; con tablatura; de teoría musical; orden de la misa; transcripción del texto original y bibliografía. También son de referencia las *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850*.⁷

RISM-OPAC⁸ de libre acceso por internet es importantísimo porque reúne los manuscritos musicales de la mayoría de bibliotecas. Es decir un manuscrito de la BC descrito individualmente en el catálogo de la BC puede estar descrito individualmente y a la vez formando parte de una colección en RISM-OPAC. En ambos registros aparece un enlace hacia la BC. Realmente es muy práctico y eficaz.

Por poner un ejemplo me referiré al fondo musical de la Catedral de Barcelona (en proceso). De hecho son los primeros manuscritos musicales de la sección que se han empezado a describir en el catálogo de la BC. Josep Pavía realizó un catálogo de manuscritos de Francesc Valls⁹ que fueron incluidos en RISM; y otros manuscritos del fondo entraron posteriormente en RISM merced al proyecto de investigación y recuperación de la música de la Catedral en cooperación entre CSIC, UAB y BC. El primer resultado del proyecto ha sido una edición¹⁰ y un concierto.¹¹ Siempre es gratificante escuchar la música que uno ha descrito.

La BC también apostó por la digitalización de sus tesoros, entre ellos manuscritos musicales. En el registro bibliográfico del manuscrito, en el catálogo de la BC, se añade un enlace que permite la consulta en línea del documento digitalizado. Las digitalizaciones están en la Memòria Digital de Catalunya¹² (MDC). Se trata de un repositorio cooperativo, de libre acceso, desde donde se pueden consultar colecciones digitalizadas de revistas catalanas antiguas, fotografías, mapas, carteles, ex-libris, etc. de instituciones diversas. Para ver la música notada de la BC digitalizada desde la MDC se puede seleccionar en la *cerca avançada* la colección «Partitures (Biblioteca de Catalunya)». Citaremos algunos de los ejemplos manuscritos más destacables: *Cançoner de Barcelona* (M 454); un *Processional-troper-proser* del siglo XV, que incluye la «Epístola farcida del martiri de Sant Esteve» en lengua vernácula (M 911); la obra titulada *Manifestacion de relevantes aplausos de la musica*, que reúne danzas, marchas y variaciones del siglo XVIII, incluyendo una sardana (M 1452); el villancico a 17 de Francisco Valls *Invincibles campeones*, dedicado a Santo Tomás de Aquino (M 1469/7) y por último la colección de Juan Colbrán *Seis contradanzas, á toda orquesta : dedicadas á la Excma. Sra. Duquesa, Condesa de Benavente y Peñafiel & Cca.* (M 1453).

«Sometimes there was a good reason to break the rules. Even in the library».¹³

La música impresa

Maria Sadurní

La música impresa llega a la BC por diversas vías: Depósito Legal (DL), donaciones, compras y adquisiciones, de los que destacarían fondos personales, novedades, y las publicaciones de la Secció de Música. Nos centraremos únicamente en los fondos retrospectivos y en el DL de la música impresa, ya que lo demás se trata en otros apartados de este artículo.

Como consideraciones básicas sobre la catalogación de la música impresa, hay que tener en cuenta que por norma general, en la BC, toda edición de música posterior a 1820 se cataloga como documento moderno. La documentación anterior a esta fecha se considera pues documento antiguo, con las peculiaridades propias que ello conlleva, y es

accesible desde el Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic (CCPB). Los registros catalográficos de la BC son también consultables desde el CCUC.

Como ya se ha indicado anteriormente, para la descripción se siguen las ISBD (PM) y para los encabezamientos las AACR2 (Part II) (ed. 2008). Por lo que respecta a los encabezamientos de autoría, las fuentes que se consideran normativas son el catálogo de autoridades de la Biblioteca Nacional de España (BNE) para autores españoles, y el de la Library of Congress (LC/NAF) para autores extranjeros. Para los nombres y títulos de ámbito catalán, se está llevando a cabo un proyecto de catalogación cooperativo llamado CANTIC (Catàleg d'autoritats de noms i títols de Catalunya). Este proyecto se realiza en el CCUC, está liderado por la BC, y tiene como objetivo la normalización de los puntos de acceso de los diversos catálogos, al tiempo que pretende convertirse en fuente principal de referencia para establecer los encabezamientos pertenecientes al ámbito catalán.

Debido a circunstancias históricas, la BC tiene fondos que han quedado pendientes de ser procesados, a los que se les aplica el nombre genérico de fondos retrospectivos. El material que procede de estos fondos se va catalogando progresivamente.

En su momento se dio prioridad al proceso de las ediciones catalanas en particular, y a las españolas en general. Por una cuestión de recursos, así como por falta de espacio, las ediciones extranjeras se trasladaron temporalmente a un depósito externo a la BC. Este año se ha podido iniciar la catalogación de estas ediciones, empezando por las francesas.

Por lo tanto, dada la naturaleza de este fondo, la tipología de las partituras que lo conforman es muy variada. En su mayoría se trata de ediciones musicales del siglo XIX y principios del XX que corresponden a partituras de piano y de canto y piano, por ser el repertorio en auge en aquella época. Sin embargo, también se han localizado ediciones de música de cámara del XVIII.

El fondo de Depósito Legal de la música impresa en Catalunya empieza a llegar a la Secció de Música en septiembre de 1988, en buena parte a raíz de las gestiones de Joana Crespi. Hasta entonces había sido almacenado en unos locales del Servicio

de Bibliotecas y del Patrimonio Bibliográfico de la Generalitat de Catalunya. A partir de 1991 empieza a normalizarse el proceso, tanto en los envíos —recepción del material cada mes y dentro del año corriente— como en su tratamiento —coincide con la informatización del catálogo de la Biblioteca de Catalunya—. A principios de 1991 se puede consultar la edición de música impresa en Catalunya a través del catálogo en línea de la Biblioteca. Hasta 2006 todo el proceso se realizaba dentro de la misma Secció de Música: se registraba, etiquetaba, sellaba, catalogaba, clasificaba y almacenaba. Actualmente se lleva a cabo la catalogación y el resto del proceso tiene lugar en otros departamentos de la BC.

En los últimos cinco años, a causa de diversas circunstancias, no se ha podido procesar el Depósito Legal de forma sistemática como se había hecho anteriormente. En la actualidad la sección está invirtiendo recursos para reconducir esta situación.

Respecto al tipo de documentos que llegan por esta vía, unos cuatrocientos al año, corresponden principalmente a partituras y partes de autores contemporáneos para formaciones clásicas, reediciones, y en menor cantidad, métodos de lenguaje musical y partituras guión de música popular. En ocasiones, las partes no han llegado a la sección, principalmente por dos motivos: por ser consideradas material menor desde la oficina de DL —ya sea por su formato, o por haber llegado separadas de la correspondiente partitura—, o por decisión del impresor.

En principio, el DL debería garantizar la recopilación del patrimonio musical catalán, pero hay que tener en cuenta algunas excepciones, por ejemplo el caso de algún intérprete catalán que edita sus obras fuera de Catalunya, y por lo tanto, es preciso adquirir dichas obras por otros medios. Asimismo, ocurre también al contrario: editoriales francesas que habían trabajado con imprentas catalanas, por lo que estas ediciones se incluyen en el DL de nuestro país y no en el de Francia.

Se prioriza la catalogación de aquellas publicaciones que son de especial interés para los usuarios y profesionales, concretamente deseadas, obras de referencia especializadas y publicaciones de la Secció de Música.

Una casuística compleja en el ámbito de la música impresa es la gestión de los duplicados. Si bien ante la duplicidad de ejemplares, la práctica habitual es desestimar algunos y ofrecerlos a otras instituciones o proceder al intercambio, en el caso de la música impresa no debe aplicarse sistemáticamente. Por ejemplo, los fondos de intérpretes contienen numerosas partituras con dinámicas y anotaciones manuscritas que personalizan el ejemplar, aportando datos de interés para musicólogos e investigadores en general, por lo que no pueden considerarse duplicados.

La catalogación retrospectiva

Ferran Julve

Aunque la disciplina de la catalogación tiende a estandarizar cualquier formato de presentación del documento con la intención de unificar criterios de interpretación y descripción, la realidad se impone y nos obliga a ver las necesidades propias de cada uno de estos formatos de forma independiente. Esta heterogeneidad documental ha generado una serie de normativas específicas para interpretar y describir estas peculiaridades con la máxima fidelidad y rigor posible, y gracias a ello, los profesionales de la catalogación tenemos las herramientas necesarias para atender y solucionar distintas casuísticas.

La variedad de tipologías documentales nos hace prever que también el perfil profesional necesario para describirlos ha de ser igualmente variado y necesariamente adaptado a cada uno de ellos. Por ello, formatos tan específicos como la música impresa (y más aún la manuscrita) requiere de unos conocimientos paralelos a los de catalogación que permitan un correcto tratamiento del documento que se manipula. En el caso particular de la catalogación de la música impresa y manuscrita, la capacidad para diferenciar música original de arreglos, o nociones sobre repartos instrumentales, interpretación de tonalidades, formas musicales, y un largo etc., se hacen indispensables. A partir de esta distinción, entendemos que el trabajo que conlleva la catalogación de materiales específicos (música impresa y manuscrita, manuscritos, monografías anticuaria, etc.) necesita recursos también específicos.

La catalogación de fondos retrospectivos supone entender y asumir la historia de la catalogación de la sección a lo largo de los años, que lleva a menudo a revisar, replantear o readaptar las pautas existentes, lo que da como fruto un trabajo constante de adaptación derivado de la especificidad y gran heterogeneidad de los documentos y casuísticas que cada día encontramos. Tanto es así que la formación específica para este lugar de trabajo es solo el punto de partida, ya que la profesionalidad se adquiere cuando te enfrentas al documento, por lo que el aprendizaje es continuo.

Si atendemos a las particularidades de la catalogación de fondos retrospectivos, la experiencia nos lleva a una organización previa del trabajo de catalogación en función de colecciones o editoriales. Este hecho, y la continua introducción de nuevos documentos al catálogo, nos ofrece un fondo documental mucho más nutrido, por lo que las posibilidades de encontrar documentos similares, copias idénticas, copias parciales, reimpressiones, etc., aumentan continuamente. A veces se hace necesario examinar y contrastar físicamente los diferentes ejemplares para poder determinar si nos encontramos delante de una misma obra y edición. El hecho de realizar una catalogación a nivel mínimo no excluye una catalogación veraz.

Tareas silenciosas e imprescindibles

Leonardo Vega

La Secció de Música es un espacio de trabajo interno y, por lo tanto, cerrado al público. Este hecho no excluye que se atiendan consultas, se reciban visitas y se realicen clases prácticas en las salas adyacentes, como la sala Felip Pedrell. En muchos de estos casos se precisan tareas de soporte que recaen en el subalterno.

Entre las tareas encomendadas cabe destacar el sellado y etiquetado de partituras, tanto manuscritas como impresas. Consiste en sellar páginas concretas, poner un código de barras en el caso de impresos y colocar una etiqueta identificativa de la biblioteca con el topográfico adjudicado al documento, entre otros datos. Según el volumen y la encuadernación también se añade el ex-libris de la biblioteca. Dentro de los fondos personales también se sella otro tipo de documentos: correspondencia, programas, fotografías y otra documentación diversa.

En las continuas donaciones que llegan a la BC a menudo hay material destinado a la Secció de Música. Una vez que se ha valorado el donativo, el Servei d'Adquisicions coordina la recogida del material y solicita personal de apoyo de la unidad o sección encargada de la custodia de la donación. En algunos casos, según la casuística del material, la unidad o sección se encarga del proceso de recogida (embalaje y traslado de material).

Otra tarea es la de buscar el material en proceso, que se encuentra en la sección provisionalmente, para servirlo a investigadores y usuarios de las salas de consulta. También se reparte y distribuye el correo de la Secció de Música.

La sección utiliza diversos contenedores y material de almacenaje que incluye diferentes tipos de cajas de preservación y camisas de papel neutro de distintos formatos. Es necesario llevar el control de existencias de este material, así como el de oficina, para que no falte de nada. La ubicación de este material de almacenaje y oficina, así como la de los nuevos fondos, puede ser problemática por falta de espacio. Si no cabe en el sitio adecuado, debe ser trasladado o puede ser necesario cambiar otros fondos de lugar, siempre procurando mantener el sistema de ordenación del almacén para una mejor conservación y una búsqueda práctica y eficiente. En 2007 la sección recuperó espacios de trabajo y almacenamiento porque los fondos de reserva de música se trasladaron al depósito general. Este hecho permitió reestructurar y reorganizar los fondos en proceso.

Muchos proyectos; muchas ideas

Secció de Música

Solo la falta de recursos puede hacer retroceder el ritmo de trabajo conseguido estos últimos años, centrado principalmente en actualizar y hacer accesibles todos los fondos de la sección. Será entonces cuando podremos potenciar aún más su proyección exterior. Nuestra mejor presentación es disponer de información fiable y útil, visible y accesible.

Joana, te lo debíamos: aquí va nuestro guiño.

BIBLIOGRAFÍA

Autoridades de la Biblioteca Nacional de España [en línea]: <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi>> [consulta diciembre 2010].

Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC) [en línea]: <<http://ccuc.cbuc.cat>> [consulta diciembre 2010].

Catálogo de la Biblioteca de Catalunya [en línea]: <<http://catalog.bnc.cat>> [consulta diciembre 2010].

Describing archives: a content standard, Chicago: Society of American Archivists, 2008.

FORMAT MARC 21 concís per a dades bibliogràfiques. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2004- [en línea]: <<http://www.bnc.cat/sprof/normalitzacio/marc21b/bsumari.htm>> [consulta diciembre 2010].

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. ISBD(M): *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a publicacions monogràfiques* (2a edició revisada), Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. ISBD(PM): *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a música impresa* (Trad. catalana de Joana Crespi), Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Institut Català de Bibliografia, 1986.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. Joint Working Group on the International Standard Bibliographic Description for Serials. ISBD(S): *Descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a publicacions en sèrie*, Barcelona:

DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA. Institut Català de Bibliografia, 1988.

Library of Congress Authorities [en línea]: <<http://authorities.loc.gov/>> [consulta diciembre 2010].

Llista d'encapçalaments de matèries en català (LEMAC) [en línea]: <<http://www.bnc.cat/lemac>> [consulta diciembre 2010].

Manual del CATMARC. (2a ed.), Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992. [En línea]: <<http://www.bnc.cat/sprof/normalitzacio/catmarc/catmarc.pdf>> [consulta diciembre 2010].

Norma de Descripció Arxivística de Catalunya (NODAC) 2007, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007.

Partitures manuscrites i documentació d'Isaac Albéniz. En: Fons Isaac Albéniz (Biblioteca de Catalunya) [en línea]: <http://catalog.bnc.cat/search~S6*cat?/afons+isaac+albeniz/afons+isaac+albeniz/1%2C1%2C1%2CB/marc&FF=afons+isaac+albeniz&1%2C1%2C/indexsort=->> [consulta diciembre 2010].

Regles angloamericanes de catalogació (traducció catalana de Assumpció Estivill Rius, 2a ed.), Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008.

WORKING GROUP ON THE INTERNATIONAL STANDARD BIBLIOGRAPHIC DESCRIPTION FOR NON-BOOK MATERIALS. ISBD(NBM) : *descripció bibliogràfica normalitzada internacional per a documents no-llibres.* Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Institut Català de Bibliografia, 1986.

NOTAS

- 1 Felip PEDRELL: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909.
- 2 <<http://www.library.yale.edu/cataloging/music/types.htm>> [Consulta diciembre 2010].
- 3 <<http://www.bnc.cat/sprof/normalitzacio/marc21b/bsumari.htm>> [Consulta diciembre 2010].
- 4 <<http://www.loc.gov/marc/bibliographic/ecbdhome.html>> [Consulta diciembre 2010].
- 5 <<http://www.library.yale.edu/beinecke/manuscript/muscat/musguide.htm>> [Consulta diciembre 2010].
- 6 <<http://www.iccu.sbn.it/upload/Guidamusica/gdmm.htm>> [Consulta diciembre 2010].
- 7 Traducción española y comentarios realizados por José V. GONZÁLEZ VALLE, Antonio EZQUERRO, Nieves IGLESIAS, C. José GOSÁLVEZ y Joana CRESPI. Madrid: Arco/Libros, cop. 1996.

- 8 <<http://opac.rism.info/index.php?id=2&L=1>> [Consulta diciembre 2010].
- 9 Josep PAVIA I SIMÓ [ed.]: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII: Francesc Valls, 1671c.-1747*, Barcelona: CSIC. Institució Milà y Fontanals, Departamento de Musicología, 1997.
- 10 Antonio EZQUERRO ESTEBAN [ed.]: *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya - Caixa Catalunya Obra Social, 2009.
- 11 Harmonia DEL PARNAS. Concierto *Astros, luces, rayos* con motivo de la presentación del libro citado. Sala de Llevant de la BC, 28 de enero de 2010, BC, Caixa Catalunya Obra Social.
- 12 <<http://mdc.cbuc.cat/>> [Consulta diciembre 2010].
- 13 Michelle KNUDSON: *Library Lion*, Cambridge, Ma.: Candlewick Press, 2006