

Congreso Internacional *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII- XX)*

Sara Navarro Lalanda

Universidad Autónoma de Madrid

En el salón de actos de la Facultad de Formación de Profesorado de la Universidad Autónoma de Madrid se celebró los días 3, 4 y 5 de noviembre del presente año 2010 el congreso internacional *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII- XX)* dirigido por Begoña Lolo (UAM) y José Carlos Gosálvez (BNE).

Tras la inauguración presidida por el rector de la Universidad Autónoma, José María Sanz Martínez, se dio paso a la ponencia inaugural de M^a Luisa López-Vidriero (Biblioteca de Palacio Real), orientada a desvelar otras maneras de componer que fueron naciendo en el siglo XVIII. Su exposición abrió un evento que se desarrolló en cinco sesiones y que bajo una línea histórica evolutiva propuso una aproximación al ámbito de la edición e impresión musical españolas, reuniendo tanto a especialistas de la investigación musicológica nacionales y extranjeros, como a investigadores profesionales procedentes de los campos de la archivística, la biblioteconomía y de la propia actividad editorial.

Tras este punto de partida dio comienzo la primera sesión, «Imprenta y edición musical en el siglo XVIII», en la que se presentaron algunas de las iniciativas de este periodo, como la imprenta de música de José de Torres y Martínez Bravo en la ponencia de Begoña Lolo (UAM) o la imprenta de música de Té y Sagau en la de Gerhard Doderer (Universidad Nova de Lisboa). Visiones que fueron complementadas por las comunicaciones de M^a José Ruiz Mayordomo (RCSMM) en el ámbito de la danza y por Màrius Bernadó (Universitat de Lleida) y Miguel Ángel Marín (Universidad de la Rioja), quienes nos sumergieron en el campo de la música grabada en la segunda mitad del siglo XVIII español.

Antonio Gallego fue el encargado de abrir la segunda sesión, «Hacia otras formas de impresión y difusión», descubriéndonos la invención y desarrollo de la edición en rollos de pianola; asimismo, la difusión de repertorio a través de las figuras del editor y almacenista fue presentado a través de las

comunicaciones de Elena Magallanes (BRCSMM), con el intento de creación de una calcografía musical en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, desde el estudio de la biblioteca particular de María Cristina de Borbón, en la investigación de Sara Navarro Lalanda (UAM), a través de la creación de la imprenta de música de José Nonó, en la comunicación de Laura Cuervo (Universidad Complutense de Madrid) y con la exposición de Ana Carpintero Fernández (Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza) acerca del establecimiento de grabado y estampa-do de música de Bartolomé Wirmbms.

Continuando este recorrido, el proceso de internacionalización del comercio de música fue trazado a modo de ponencia por Rudolf Rasch (Universidad de Utrech). La sesión concluyó con las comunicaciones de Rosa Isusi Fagoaga (Musicóloga), que se centró en la recepción y edición en el ámbito de la música sacra valenciana, y Adriana Cristina García García (Conservatorio de Música de Santiago de Compostela), quien habló de la edición y asociación de compositores del centro musical de José Campó y Castro.

José Carlos Gosálvez (BNE) abrió la tercera sesión del evento introduciéndonos en las fuentes, métodos y documentos del Madrid del *ottocento*. Las dos primeras comunicaciones se centraron en los medios de difusión culturales de la época: Gemma M^a Salas Villar (Conservatorio Superior de Música de Oviedo) se ocupó del repertorio del piano romántico y su difusión a través de los catálogos, mientras que M^a Belén Vargas Liñan (Universidad de Almería) presentó la casuística del suplemento musical en las revistas culturales femeninas españolas. Otro núcleo de comunicaciones se ocupó del estudio de editoriales particulares: Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo (Teatro Campoamor de Oviedo), Laura de Miguel Fuertes y Ruth Piquer Sanclemente (UCM), profundizaron respectivamente en la figura de Joaquín Espín y Guillén y en el fondo Vidal Llimona y Boceta.

La cuarta sesión recogió intervenciones sobre tradiciones editoriales españolas diferentes a la madrileña. Jon Bagüés y Pello Leñena (Archivo Eresbil, País Vasco) presentaron una panorámica de la edición musical Vasco-Navarra; Paulino Capdebón (Universidad Castilla-La Mancha) siguió en el ámbito vasco al introducirnos en el repertorio de Nicolás Ledesma editado por L. E. Dotesio. La empresa editorial gallega fue presentada por Dolores Liaño (Biblioteca de la Diputación de A Coruña) y Lorena López Cobas (Universidad de Valladolid): la primera ofreció una visión de conjunto del archivo del antiguo comercio y editorial de la familia Canuto Berea, mientras que la segunda mostró los orígenes de la empresa. Por su parte el caso catalán fue tratado por M^a Carmen García Mallo (ESMUC), que trató sobre las nuevas aportaciones editoriales en torno a 1900 y por la editora Yolanda Guasch (Editorial Boileau), quien como protagonista se refirió a su entorno familiar y al trabajo como grabador de música y editor de Alessio Boileau Bernasconi.

Las ponencias de la última sesión, ubicadas en la primera mitad del siglo XX, pusieron el colofón a la línea evolutiva del congreso, tanto desde el análisis del contenido musical de algunas publicaciones periódicas en el estudio de Francisco J. Giménez Rodríguez (Universidad de Granada) como en las referencias a las actividades editoriales de la sede valenciana de Casa Dotesio y de Manuel Villar en la ponencia de Jorge García (Instituto Valenciano de la Música). Desde una perspectiva diferente, Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM) se refirió al rico universo gráfico de las cubiertas de ediciones de teatro musical español; a continuación, M^a Luz González Peña (Archivo SGAE) presentó una comunicación centrada en la copistería de la antigua Sociedad de Autores Españoles como alternativa a la edición impresa, mientras que Isabel Lozano e Isolina Arronte (BNE) presentaron su investigación de la editorial Alíer en el marco de los primeros años de la Segunda República.

Al llegar a su fin el congreso no podía olvidar una de las razones principales de su organización en 2010, que no fue otra que rendir homenaje al editor Prudencio Ibáñez. Este acto entrañable enlazó con la mesa redonda *Presente y futuro de la edición musical en España*, en la cual se plantearon las líneas de trabajo actuales y posibles líneas de actuación futura a través de las intervenciones de Emilio Casares (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía), Jesús Piles (Asociación Española de Editores de Música) y el propio Prudencio Ibáñez (Editorial Alpuerto).

La clausura del congreso fue presidida por el decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Antonio Cascón.

Los asistentes a estas jornadas pudieron disfrutar de dos interesantes actividades paralelas: la exposición *Imprenta y Edición en España: materiales, técnicas y documentos* en la Sala de Exposiciones del Pabellón B de la UAM, comisariada por Begoña Lolo, abierta además al público en general; y la visita a los fondos de la calcografía de Serapio Santamaría, conservados en la exposición permanente de la Biblioteca Nacional, organizada por Gema Hernández Carralón y Filipa Canhestro en colaboración de José Carlos Gosálvez.

Como resultado del congreso se llevará a cabo la publicación de una monografía que recogerá tanto las investigaciones presentadas durante el congreso como varios textos de otros especialistas. Por otra parte el Instituto Cervantes realizó una grabación de las sesiones que se podrá consultar en su página web, acompañada de cuatro entrevistas realizadas a los directores del congreso (José Carlos Gosálvez y Begoña Lolo), Antonio Gallego y Prudencio Ibáñez.

M^a Luz González Peña: *Música y músicos en la vida de María Lejárraga,*

Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 408 págs.

Rosa Isusi Fagoaga

Este libro contribuye a la recuperación de la figura de María Lejárraga García (1874-1974), conocida públicamente como María Martínez Sierra, polifacética y singular mujer que se dedicó a la producción literaria desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. La vida y obra de esta autora, que se ocultó durante largo tiempo bajo el nombre de su esposo Gregorio Martínez Sierra, empresario teatral y virtual colaborador, ha comenzado a recuperarse y revalorizarse mediante un Proyecto de Investigación subvencionado por el Instituto de Estudios Riojanos desde 2002. Las diferentes facetas de esta prolífica escritora, con ideas feministas, comprometida política y socialmente que se exilió en Francia y América tras la Guerra Civil, han sido estudiadas por diferentes especialistas españoles y extranjeros. En el caso que nos ocupa, su faceta musical ha sido investigada por M^a Luz González Peña, musicóloga Directora del Centro de Documentación y Archivos de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y excelente conocedora de la producción escénica hispánica de los siglos XIX y XX, con la que se relaciona a diario, y especialmente tras su secretaría técnica del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*.

Muy poco se sabía hasta fechas recientes sobre esta interesante y longeva escritora que comenzó su carrera en la España de la Generación del 98, que conoció a numerosos escritores, poetas y músicos y que acabó sus días en el Buenos Aires de mediados de los años 70. Incluso todavía en alguna bibliografía reciente se sigue silenciando su autoría y manteniendo el nombre de su esposo. Sin embargo, esta mujer desempeñó un papel crucial en la música española del siglo XX y de su pluma salieron más de 30 textos, algunos de los cuales se han convertido en grandes hitos musicales, como *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos* —y posiblemente alguna de las *Siete canciones españolas*— de

Manuel de Falla, *Las golondrinas* de José M^a Usandizaga, *Margot* y *Jardín de Oriente* de Joaquín Turina, *Don Juan de España* de Conrado del Campo, varias zarzuelas con música de Jerónimo Jiménez, Amadeo Vives, Vicente Lleó y diversas colaboraciones con la también recientemente revalorizada compositora María Rodrigo.

La autora del estudio comenta en el prólogo el inicio y desarrollo de su investigación sobre el matrimonio Martínez Sierra, la cuestión de la autoría de las obras, así como las fuentes utilizadas y su localización. El estudio se inicia con un capítulo biográfico sobre la figura de María Lejárraga y otro de conjunto sobre la presencia de música y músicos en su vida, y profundiza en varios apartados dedicados a cada uno de los músicos que colaboraron con la escritora, agrupados estos por capítulos según la generación a la pertenecieron o se ha clasificado su obra (del 98, de los maestros y del 27). El libro finaliza con un epílogo en el que se reproduce un artículo de Enrique Franco, publicado con motivo del fallecimiento de María Lejárraga y un apéndice con el catálogo de obras de la escritora puestas en música. La investigación se cierra con unos útiles índices, onomástico, de obras, de ilustraciones y una nutrida bibliografía organizada por músicos. La autora también agradece su colaboración a una gran cantidad de instituciones, familiares de las personalidades estudiadas y a un elenco de colegas y amigos que le han facilitado documentación.

El propósito de este libro, explicitado al final del estudio, es dejar constancia de las relaciones profesionales que María Lejárraga tuvo con los músicos de su época y fundamentalmente del papel que la música tuvo en su vida. M^a Luz González Peña alcanza sobradamente su propósito y construye un estupendo relato sobre la singular actividad de una mujer dramaturga en un contexto reservado en la época para los hombres, ahondando en diversos

aspectos de su personalidad, en la curiosa relación de colaboración que mantuvo con su esposo más allá de su separación matrimonial y sobre todo en las relaciones amistosas y profesionales que María estableció con una docena de músicos, la mayoría de ellos excepcionales. Para ello González Peña se vale de los libros memorialísticos escritos por la propia María Lejárraga, de los argumentos de las obras, de programas de mano, de todo tipo de críticas tras los estrenos en revistas de la época y de numerosas cartas inéditas, entre las que cabe destacar la reveladora correspondencia con Manuel de Falla, Joaquín Turina y su propio esposo Gregorio. Además, la autora rastrea la actividad de la escritora en los diversos países hispanoamericanos donde vivió, como Colombia, Puerto Rico y Argentina. Es de agradecer la información que aporta sobre el historial de interpretaciones de las obras mencionadas y sus grabaciones, así como otros tipo de información complementaria, por ejemplo los datos que aporta sobre los rollos de pianola ilegales o las dificultades posteriores que acarreó a la escritora el firmar con el nombre de su marido con respecto a los derechos de autor.

Una mayor claridad visual en la presentación del catálogo de las obras de María Lejárraga puestas en música y algún apartado que las contextualizara en la producción total de la escritora hubieran redondeado el meritorio conjunto. Por lo demás, en alguna ocasión se escapa que Gerónimo Giménez fue gaditano (p. 93 y 251); pero aunque comenzó a despuntar como músico en Cádiz realmente nació en Sevilla. Asimismo parece que Vicente Lleó no se formó en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (p. 81), donde no se conserva información sobre él, sino en la Catedral de Valencia, tal y como ya indicó José Ruiz de Lihory (*La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903).

En definitiva, muchos son los aspectos interesantes y valiosos de este libro escrito con pasión y con rigor sobre la actividad de una mujer que hasta el momento permanecía en un segundo plano, tal y como marcaban las convenciones de la época que decidió no romper. Tras la investigación realizada, María Lejárraga se revela como una de las mujeres más destacadas de la cultura y música española e hispanoamericana del siglo XX.

***The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age* / commissioned for and sponsored by the National Recording Preservation Board of the Library of Congress.**

[181 p., ISBN 978-1-932326-36-9, 30\$] [<http://www.clir.org/pubs/abstract/pub148abst.html>]

José Luis Maire

Desde las primeras grabaciones realizadas por Edouard-Leon Scott de Martinville en 1853¹ hasta la disposición en servidores de grandes colecciones digitalizadas, muchas grabaciones sonoras se han perdido o están en riesgo de perderse. Con la pérdida de estas grabaciones, con la inasumible imposibilidad que consiste en no repetir la escucha de otros mundos sonoros, otras músicas, distintos discursos, se elimina, además, la trama a contracorriente que constituye la diferencia. De ahí, y de otros muchos factores relativos al patrimonio sociocultural, surge una necesidad que consiste en la preservación.

En los últimos años, esta necesidad, casi podríamos decir urgencia, de la preservación del patrimonio sonoro mundial, ha suscitado la publicación de guías, documentos, herramientas en suma, del mayor interés para los bibliotecarios que realizan su labor profesional en fonotecas, colecciones con documentos sonoros y mediatecas. Muchos de estos documentos son además de lectura obligada para bibliotecarios y documentalistas musicales en general. Entre las más consolidadas, podemos citar las siguientes: *IASA-TC 04. Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*,² *Sound Directions: Best Practices for Audio Preservation*,³ *The Library of Congress Digital Audio Preservation Prototyping Project*,⁴ *Audio and video carriers: Recording principles, storage and handling, maintenance of equipment, format and equipment obsolescence*,⁵ *Tape Degradation Factors and Challenges in Predicting Tape Life*,⁶ *TAPE Project Audio Tape Digitisation Workflow*,⁷ *Capturing Analog Sound for Digital Preservation: Report of a Roundtable Discussion of Best Practices for Transferring Analog*

Discs and Tapes,⁸ *Sustainability of Digital Formats: Planning for Library of Congress Collections*,⁹ *Audio Preservation and Restoration including some links to film and video tape preservation*¹⁰ o *Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives*.¹¹

Los documentos citados contienen un importante corpus sobre preservación con muchos puntos en común entre ellos. Un apartado de gran relevancia en el texto que estamos reseñando (*The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age*) explica cómo, a pesar de las múltiples prácticas locales, existe un acuerdo entre la mayor parte de la comunidad técnica y profesional, resumibles en los siguientes puntos: la tecnología digital es un hecho (la era analógica ha finalizado);¹² se acepta el *Linear pulse code modulation* (PCM) y su alta calidad como medio inevitable para la conversión analógico/digital (tendencia, por tanto, a la equiparación de calidad entre el original y la copia);¹³ la transferencia de conservación debe ser neutra, es decir, sin ningún tipo de retoque en la grabación original (eliminaciones de ruido, ecualizaciones, etc.)¹⁴; los archivos digitales de audio para la preservación deben generarse con velocidades de muestreo de alta calidad y sin compresión; todo almacenamiento de archivos debe planificarse a largo plazo;¹⁵ los archivos digitales de conservación deben acompañarse de metadatos de calidad;¹⁶ la profesionalización es central en la preservación de audio.

Este acuerdo en común de los profesionales en preservación de audio puede apreciarse fácilmente en la extensa bibliografía actual al respecto.

Luego ¿por qué un nuevo estudio sobre la preservación? ¿Cuáles son las razones que han llevado a su redacción? Este documento surge a partir de varias necesidades centrales que se pueden resumir en la creación de una respuesta coordinada que posibilite la salvación y preservación de las grabaciones sonoras. *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age* es el resultado de trabajo de cinco años de recopilación de información sobre la preservación de audio, entrevistas a técnicos y bibliotecarios y análisis estadísticos, en la mayor parte inéditos, de las colecciones conservadas en EEUU. A partir de esta metodología de trabajo, el estudio fundamenta sus tesis principales; una de ellas constata que gran parte del patrimonio sonoro de los Estados Unidos ha sido destruido o es inaccesible al público. Por otra parte, este estudio ha posibilitado el desarrollo del *National Recording Preservation Plan*, con implicaciones legales, normativas y prácticas de gran importancia para el futuro de las grabaciones sonoras, como la ley *National Recording Preservation Act of 2000* (P.L. 106-474). Esta ley estableció, bajo la determinación de la Biblioteca del Congreso, el *National Recording Preservation Board* (NRPB) y el *National Recording Registry*, el mantenimiento y la preservación de todas aquellas grabaciones sonoras que son cultural, histórica o estéticamente significativas.¹⁷ La ley autorizó, además, un estudio sobre la conservación de las grabaciones sonoras que informara sobre las siguientes cuestiones:

1. El estado actual de los archivos sonoros, así como de las actividades pormenorizadas sobre preservación y restauración que se realizan en ellos.
2. Teniendo en cuenta las investigaciones previas realizadas por el *National Audio-Visual Conservation Center Culpeper* (Virginia), determinar qué tipo de metodología es la más adecuada para la transición de «bobinas abiertas analógicas» a grabaciones sonoras digitales de preservación y para la redacción de los estándares necesarios para gestionar el acceso a ellas (master de preservación) por parte tanto de investigadores, como de educadores u otras partes interesadas.
3. El establecimiento de una normativa clara con respecto a la copia de grabaciones

sonoras antiguas (incluyendo *hardware*, especificaciones técnicas y guías para la ecualización).

4. ¿Sería posible recomendar la revisión y adaptación de la normativa norteamericana actual, orientada a la difusión de las colecciones de la Biblioteca del Congreso, así como las de otras instituciones sin fines de lucro, en un entorno digital dirigido al investigador?
5. Las leyes referentes al *copyright*, sin olvidar otras leyes que pudieran aplicarse a la preservación de las grabaciones sonoras.

The State of Recorded Sound Preservation in the United States consta de cuatro capítulos y cuatro apéndices. El primer capítulo parte de la siguiente idea: no existe una correlación directa entre el riesgo que conllevan las grabaciones sonoras y su período de producción. Muchas grabaciones sonoras conservadas en formato digital, relativamente actuales, se encuentran en riesgo y, por tanto, la recuperación de su contenido podría ser tarea imposible. Algunas colecciones, almacenadas en empresas, podrían correr un peligro mayor. Este es el caso de muchas compañías discográficas, ya que a pesar de que muchas de ellas han emprendido programas de conservación de sus colecciones, se desconoce, sin embargo, si conservan la totalidad de las grabaciones «originales». En algunos casos, las causas que promueven la conservación pueden ser tan frágiles o incoherentes como la previsión ante futuras reediciones o la obtención de posibles beneficios económicos mediante la distribución digital. Por otra parte, los *masters* están en posesión de los compositores e intérpretes como nunca antes lo habían estado en décadas anteriores, debido a las posibilidades de grabación actuales. El resultado de esta práctica acumulativa individual puede tener un riesgo mayor debido a que en algunas ocasiones su almacenamiento no se realiza de una manera adecuada. En este primer capítulo, también se trata el complejo caso de las cadenas de radio. Puesto que muchos formatos han caído en desuso y se requiere un equipo especializado para que las tareas de reproducción y preservación de los soportes puedan ser atendidas, gran número de grabaciones creadas para programas de radio son, en la actualidad, irrecuperables y existen pocos datos que permitan, adecuadamente, dar cuenta

del estado de la cuestión. En el caso de la difusión por internet, tampoco está garantizado un mayor control en lo que a preservación se refiere, puesto que las grabaciones en formato digital, accesibles en línea, a menudo se reúnen y gestionan de una manera inadecuada para su conservación a largo plazo.

El capítulo segundo proporciona una visión general del ámbito profesional de un técnico de audio especializado en preservación. Las acciones desarrolladas por un técnico abarcan las siguientes: el rescate o la preservación de las grabaciones sonoras, el mantenimiento de los archivos digitales (migración, conversión, seguridad, etc.), el establecimiento de estrategias para la conservación. Hay que tener en cuenta que dichas tareas, encomendadas a un técnico, deben estar siempre orientadas a alcanzar un objetivo primordial: el uso continuado de las grabaciones durante las próximas décadas y no tanto su «puesta a salvo» para cumplir proyectos o ejercicios anuales. Algunas de las principales conclusiones de este capítulo son:

- a) Como las *best practices* para la preservación de audio están fuera del alcance de la mayor parte de las instituciones, se hace necesario el desarrollo y la difusión de prácticas y técnicas adaptadas a instituciones más pequeñas, es decir, la aplicación de prácticas locales propias.
- b) La preservación digital requiere una sofisticada infraestructura tecnológica y un proceso continuo de adaptación que permitan el mantenimiento y la integridad de sus archivos digitales en un futuro. Sin embargo, la mayoría de las instituciones carecen de estas capacidades.
- c) El proceso y los pasos que se están realizando hacia una preservación digital profesional, se realizan con la presunción de ciertas tareas aún no resueltas, como por ejemplo: la inexistencia de una normativa consensuada que determine los requerimientos mínimos que deben seguirse para añadir metadatos administrativos y técnicos a los archivos digitales o la escasez de herramientas adecuadas que permitan generar los metadatos de una manera eficiente y con la estructura adecuada para permitir la ingesta controlada en repositorios digitales.

- d) Se deben desarrollar los medios técnicos, administrativos y legales que permitan a las instituciones compartir los datos de sus grabaciones con el fin de localizar aquellas que se conserven en las mejores condiciones.
- e) La práctica que consiste en utilizar los CD-R como medio de almacenaje de archivos digitales, ha puesto en un grave riesgo las políticas de preservación de las colecciones. Muy pocas instituciones pueden mantener, técnica y económicamente, programas de migración periódicos que permitan el transvase de los archivos de audio a nuevos CD-R de conservación o a otros medios de almacenamiento digital. Por tanto, el repositorio digital es esencial para el almacenamiento, el mantenimiento y la gestión de los archivos a un largo plazo.

El capítulo tercero está dedicado a la formación de los profesionales relacionados con documentos sonoros. En este apartado se establecen varios criterios orientativos que, con los medios adecuados, podrían formar parte de un plan de estudios dedicado a la preservación del sonido grabado. Resumimos los temas tratados en el documento:

- a) Se concreta una necesidad que consista en la creación y el desarrollo de grados universitarios para formar profesionales en la preservación y gestión de archivos sonoros.
- b) Se deberían establecer las condiciones para que se dé una cierta continuidad formativa profesional.
- c) Por parte de las instituciones existe una grave resistencia a reconocer un importante hecho del mundo de la preservación patrimonial: una generación de especialistas con experiencia en la transferencia de soportes analógicos está desapareciendo. Con ellos se va una gran parte de sus conocimientos especializados, de sus prácticas dirigidas al cuidado del material analógico y de su respeto a la especificidad de dicho material. Estos conocimientos profesionales forman un legado prácticamente desconocido en la actualidad, absolutamente descuidado.
- d) Para realizar una adecuada selección de las colecciones y establecer prioridades en el apartado de la conservación, es nece-

saría la información y la competencia de los administradores de archivos sonoros. Información que permitiría, en definitiva, construir una adecuada valoración estética y un reconocimiento sociocultural del mundo grabado.

- e) Los archiveros, bibliotecarios o conservadores, deben atesorar una mezcla de habilidades de carácter teórico, técnico y de gestión, si quieren llevar a cabo proyectos de preservación eficaces y viables a largo plazo.

El capítulo cuarto de este estudio, trata sobre las leyes de propiedad intelectual (en este caso las leyes de EEUU). Una de las conclusiones de este apartado puede resumirse en la constatación de que a las bibliotecas, archivos u otras instituciones públicas les resulta prácticamente imposible conciliar sus responsabilidades concernientes a la preservación y al acceso de las grabaciones sonoras (sujetas al más amplio interés cultural) con la obligación de seguir las leyes de *copyright* en el terreno de la difusión digital en línea. Estas leyes tienen, en ocasiones, un fuerte carácter anacrónico.

Por otra parte, los apéndices¹⁸ que completan el estudio son de gran interés. En ellos quedan planteados numerosos proyectos y recomendaciones difícilmente accesibles y quizá, no tratados con la

suficiente extensión en otros documentos o guías internacionales. Un ejemplo explicado inmejorablemente es la gestión de las colecciones etnográficas, en donde los administradores deben comprender y respetar los usos y el acceso realizado a ellas. Las colecciones con materiales etnográficos incluyen, a menudo, grabaciones históricas con narraciones religiosas, rituales y músicas contextuales. Estos eventos sonoros no están pensados en un marco general de entretenimiento; su «recolección» suscitó graves problemas para las comunidades grabadas. En estos casos, y en muchos otros, no cabe siquiera una política de preservación de las colecciones –aún siendo irreprochable desde un punto de vista técnico– puesto que con ello no se eliminan ciertos problemas éticos. Para estos supuestos, si no se recurre a los permisos adecuados por escrito o a estrategias de control para la investigación, la labor de preservación suscitaría graves incoherencias.

Si la aplicación de algunas de las prácticas planteadas en *The State of Recorded Sound Preservation in the United States* son difíciles en nuestras bibliotecas o en nuestra tradición bibliotecaria, la revisión de la información presentada, los problemas expuestos y los proyectos planteados a largo plazo, aconsejan, creemos, la lectura completa de este documento.

NOTAS

1 Se puede consultar todo lo referente a este sorprendente descubrimiento, en la página web dedicada a los fonogramas de Scott en (www.firstsounds.org).

2 Kevin BRADLEY (ed.), *IASA-TC 04. Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. Aarhus, Denmark: International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), 2004. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.iasa-web.org/audio-preservation-tc04>]. Las *TC 04*, como se las llama habitualmente, son un estándar en todo aquello que se refiere a la preservación de audio. Los temas que se tratan en este documento abarcan, desde las acciones a seguir en el proceso de transferencia de los soportes analógicos a digitales, hasta el almacenamiento y el uso de identificadores para la preservación. En la segunda edición se ha realizado un importante esfuerzo para incorporar sustancial información sobre los metadatos y para explicar el uso de OAIS en el ámbito de los repositorios digitales. En la actualidad AEDOM está preparando la edición en castellano de esta obra.

3 Mike CASEY y Bruce GORDON, *Sound Directions: Best Practices for Audio Preservation*. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.dlib.indiana.edu/projects/sounddirections/papersPresent/index.shtml>]. Las *Best Practices* han surgido como resultado de la puesta en común de los proyectos para la preservación de audio de dos de las principales colecciones del mundo, las bibliotecas de la Indiana University y la Harvard University. En ellas podemos encontrar información técnica esencial para la conversión analógica/digital, el uso de los metadatos específicos para grabaciones sonoras o la metodología de preservación orientada a la creación de repositorios digitales.

4 Carl FLEISCHHAUER (coord.), *The Library of Congress Digital Audio Preservation Prototyping Project*. In *Proceedings from the Sound Savings Symposium*. Office of Strategic Initiatives, Library of Congress. [Accesible en internet (noviembre 2010): http://www.arl.org/preserv/sound_savings_proceedings/Digital_audio.shtml]. Contiene una elaborada bibliografía online sobre la digitalización como método de preservación.

- 5 Dietrich SCHÜLLER, *Audio and video carriers: Recording principles, storage and handling, maintenance of equipment, format and equipment obsolescence*. Amsterdam: European Commission on Preservation and Access, 2007. [Accesible en internet (noviembre 2010): http://www.tape-online.net/docs/audio_and_video_carriers.pdf]. En esta publicación se exploran las condiciones de conservación de los formatos de audio y video y se mencionan los principales soportes «obsoletos».
- 6 Richard L. Hess, *Tape Degradation Factors and Challenges in Predicting Tape Life*. *ARSC Journal*, Volume 39, No. 2, otoño 2008. [Accesible en internet (noviembre 2010): http://www.richardhess.com/tape/history/HESS_Tape_Degradation_ARSC_Journal_39-2.pdf]. En este documento se presentan los tipos básicos de cinta de almacenamiento, sus mecanismos de degradación y los procesos de restauración asociados.
- 7 Juha HENRIKSSON y Nadja WALLASZKOVITS, *Tape Project Audio Tape Digitisation Workflow*. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.jazzpoparkisto.net/audio/>]. Descripción de los procesos que se deben tener en cuenta en la digitalización de las cintas de bobina abierta.
- 8 *Capturing Analog Sound for Digital Preservation: Report of a Roundtable Discussion of Best Practices for Transferring Analog Discs and Tapes*. Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources and Library of Congress, 2006. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.clir.org/pubs/reports/pub137/pub137.pdf>].
- 9 Caroline R. ARMS and Carl FLEISCHHAUER, *Sustainability of Digital Formats: Planning for Library of Congress Collections*. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.digitalpreservation.gov/formats/>]. Este documento pretende contestar las principales preguntas que surgen en los proyectos de análisis de sostenibilidad. Sirve, también, como fuente de información sobre los soportes de audio actuales.
- 10 John R. GIBBS, *Audio Preservation and Restoration including some links to film and video tape preservation*. University of Washington University Libraries. [Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.lib.washington.edu/music/preservation.html>].
- 11 Accesible en internet (noviembre 2010): <http://www.iasa-web.org/ethical-principles>.
- 12 Con esta frase, en principio evidente, el estudio quiere remarcar la imposibilidad de considerar políticas de preservación a largo plazo si se continúa con almacenamientos analógicos y soportes digitales (CDs, DVDs, cintas DAT para la conservación, etc.). La integridad de los archivos digitales solo puede ser asegurada y supervisada mediante el desarrollo de un repositorio digital.
- 13 El documento trata, también, la recomendación de muchos ingenieros que consiste en utilizar formatos BWF (Broadcast Wave Format) para la preservación. Los BWF son una adaptación europea del formato de Microsoft WAVE, con una característica esencial para la preservación, la inclusión de metadatos de calidad dentro del propio archivo (los segmentos denominados *chunks*). Aunque todavía son pocos los *softwares* de audio capaces de leer y grabar estos datos, la posibilidad de conservar metadatos en su estructura, les convierte en fuertes candidatos para la generación de archivos digitales master de preservación.
- 14 Los autores explican la diferencia entre dos términos, preservación y restauración, que no deben ser confundidos. La preservación se define como la creación de una copia lo más fiel posible al original. Restauración es una operación —filtrado o procesamiento del sonido— que se aplica a la copia de un archivo, nunca al original.
- 15 De nuevo, en este apartado como a lo largo de todo el documento, se pone un énfasis especial en el repositorio digital como el medio más adecuado y fiable para la protección y preservación del sonido grabado a largo plazo. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que los archivos digitales organizados para su preservación tampoco están libres de riesgo, dado que en este contexto digital habría que realizar un mantenimiento activo, sistemático y continuo de los archivos.
- 16 Los metadatos y su contextualización suponen un factor clave —y cada vez lo es más— en el desarrollo de estrategias de preservación. El documento es claro en la necesidad de un uso adecuado de los metadatos: sin la información estructurada que aportan estos (contenido, formato y otros atributos referentes a los archivos de audio) la preservación deviene inviable. Sin embargo, la generación y conservación de los metadatos es uno de los aspectos más costosos en un proyecto de preservación digital, puesto que requieren herramientas de automatización de las acciones de conversión de los datos y formación de personal especializado. El documento que reseñamos (*The State of Recorded Sound Preservation in the United States*, pp. 73-80) contiene una explicación sobre los metadatos de absoluta actualidad, siendo, quizá, la mejor introducción accesible a los metadatos de audio.
- 17 Afortunadamente, esta limitación de partida es lo suficientemente amplia como para permitir que los proyectos institucionales no eliminen la posibilidad de preservación de colecciones atípicas (grabaciones que contienen sonidos industriales, espacios naturales, discursos políticos, proyectos artísticos, etc.).
- 18 Appendix A: *National Recorded Sound Preservation Study: Announcement of Study and Public Hearing* (November 2006). Appendix B: *Report of a Task Force Discussion to Define Prerequisites, Core Knowledge, and Graduate Educational Directions for Sound Preservation Professionals, and to Review an Annotated Bibliography of Audio Preservation Resources*. Appendix C: *Obstacles to Access and Preservation of Recorded Sound*. Appendix D: *Folk Collections in Crisis Report: Concluding Discussion and Recommendations*.

***Sonatas de París / Joan Comellas; Mac McClure,*
piano ; *Inès Moraleda, mezzosoprano.*
KC-1003 Klassic Cat**

La Garriga : Edicions Albert Moraleda, DL 2009

***Pour une larme = For a tear... / Joaquim Cassadó ;*
Mac McClure, piano ; Marta Mathéu, soprano.
KC-1004 Klassic Cat**

La Garriga : Edicions Albert Moraleda, DL 2009

Margarida Ullate i Estanyol.

Muy a pesar de la crisis que arrastra el sector discográfico desde la aparición de nuevos sistemas de acceso a contenidos musicales, en el panorama discográfico nacional no faltan proyectos cuya intención común es rescatar el patrimonio musical español de todos los géneros y todas las épocas. Este esfuerzo por dar a conocer uno de los valores culturales más escondidos de nuestro bagaje educativo en formato disco no resulta ninguna novedad, pero sorprende que todavía quede tanto por descubrir, ya sea entre la música de nuestro pasado histórico, como la de nuestros contemporáneos más inmediatos. La necesidad de superar las dificultades que acarrea cualquier altibajo en el sector ha promovido iniciativas asociacionistas, como la UFI <www.ufimusic.com> (a escala estatal), que pretende mejorar las condiciones a las que se enfrenta la pequeña industria productora de registros sonoros en España, o SIL <www.silabels.com> (Spanish Independent Labels), que es una plataforma de distribución y difusión de la música española fuera de nuestras fronteras. Ello demuestra la consciencia de la necesidad de unir fuerzas para hacerse visibles en un mercado donde las grandes multinacionales copan un alto porcentaje de la demanda en un territorio cada vez más global.

Si bien las iniciativas de las administraciones estatales, autonómicas e incluso locales, suelen surgir en forma de ayudas a la producción, también es cierto que ciertas comunidades han optado por encargar las ediciones o por producirlas ellas mis-

mas a través de instituciones dedicadas a la salvaguarda del patrimonio musical, como es el caso de la Junta de Andalucía, IVM en la Comunidad Valenciana, UNEX en Extremadura o iniciativas discográficas como las de la SEdeM. Quizá sea bueno abrir un debate sobre quién debe ejercer la responsabilidad de sacar a la luz nuestro patrimonio musical (en forma impresa o sonora), no sin antes haber definido claramente a qué nos referimos cuando hablamos de ese patrimonio. La perspectiva histórica nos ayuda a determinar el valor de las obras, siempre que hayan llegado hasta nosotros. Podemos situarlas en el lugar que creemos que les corresponde por comparación, por interés general, por calidad, por innovación, por todo lo que pueden aportar para el conocimiento y el bagaje de una cultura determinada. Apreciar el valor patrimonial de una obra reciente, sin embargo, precisa de un conocimiento muy exhaustivo tanto de la historia como del entorno inmediato del artista, y eso es lo que le distingue de la otra tipología patrimonial. En ambos casos, sin embargo, es necesaria una tarea de investigación que, en el de la producción discográfica, pocas veces se produce.

Hay también pequeñas compañías discográficas dedicadas exclusivamente a la recuperación del patrimonio sonoro (como Ouvirmos en Galicia o Aria Recording en Cataluña, que reeditan grabaciones antiguas). Otras, sin embargo, apuestan por recuperar la música impresa y divulgarla mediante su fijación en una grabación sonora. Las empresas

suelen necesitar de ayudas, pero algunas de ellas ya nacieron con la intención de no depender de financiación externa, por lo que los proyectos acababan llevándose a cabo. Esta actividad, que para más de un empresario resultaría un planteamiento suicida, no solamente está demostrando que es viable, sino que lo es sobre todo a largo plazo. Cuando los planteamientos y propuestas se dirigen a un mercado reducido, pero muy consciente de la necesidad de actuar sobre la herencia musical todavía por descubrir, se crea una expectativa de continuidad y un interés creciente hacia esa iniciativa, que acaba dando sus frutos si se realiza con ambición de calidad.

Klassic Cat¹ es uno de los sellos nacidos para recuperar repertorio catalán e hispánico olvidado o, sencillamente, nunca antes recuperado en forma de disco. A la vez, pretende crear un catálogo discográfico para cada artista en función de sus características y posibilidades, un concepto novedoso y cargado de ambición. Hasta ahora han sacado a la luz tres discos significativos: *Sonatas de París* y *Tonadas de ultramar* de Joan Comellas, *Pour une larme*, de Joaquim Cassadó (todos editados en 2009) y está a punto de lanzamiento *Albéniz in Paris: the French connection* (2010). Discos que responden a una clara voluntad de ofrecer repertorio desconocido a través de interpretaciones de gran calidad. El promotor del sello y, a su vez, pianista de las interpretaciones es Mac McClure, afincado en Barcelona desde hace más de veinte años. Actualmente preside la distribuidora SIL.

Los dos primeros discos de Klassic Cat corresponden a obras de Joan Comellas i Maristany, un compositor nacido en 1913 en El Masnou, localidad costera próxima a Barcelona y muerto en la misma localidad en el año 2000. Casi un siglo de formación autodidacta, producto de una renuncia a seguir los pasos del academicismo riguroso del conservatorio, llevaron a Comellas a practicar una composición libre pero no exenta de múltiples influencias. La más destacable, la de su profesor Cristòfor Taltabull (1888-1964), discípulo de Max Reger, que le conminó a seguir su propio camino ejercitándolo en el espíritu crítico con el análisis de las obras modernas del repertorio. Él mismo se reconocía heredero del impresionismo de Mompou, coincidiendo con la máxima «menos es mejor». Compañero generacional de

Xavier Montsalvatge (1912-2002) y Carles Suriñach i Wrokona (1915-New Haven, 1997), fue también uno de los componentes del llamado Círculo Manuel de Falla creado en Barcelona (1947-1957). Su música bebe de la influencia del antillanismo, que también recibirían en la zona costera catalana donde él nació otras disciplinas como la arquitectura. Joan Comellas dedicó muchas de sus obras a la lírica de su tierra, aunque sin descuidar las de otra procedencia, como la española (Machado, Cervantes) o la inglesa. Su música vivió una suerte de exilio interior múltiple, tanto por su condición de nacionalista catalán como por ser un artista de izquierdas (dedicó parte de su actividad a la cerámica y la pintura, y él mismo se definió anti-franquista). Fue su amiga, la mezzosoprano Anna Ricci quien, junto con su marido y pianista Jordi Giró, intentaría sacar del olvido su música interpretándola e instando a su publicación. Parte de su archivo, que el mismo compositor donó en 1984 y 1985 al Centre de Documentació Musical de la Generalitat de Catalunya, se ha ido ampliando con otras donaciones como las de sus amigos Anna Ricci o Jordi Valls i Ventosa a la Biblioteca de Catalunya, a cuyas dependencias pasó el fondo del Centre de Documentació en 2005. Todos los manuscritos del disco se han localizado, pues, dentro de estos fondos².

El disco *Sonatas de París* nos ofrece dos partes diferenciadas: en primer lugar, los dos ciclos de Sonatas (1952-1955), el primero de los cuales obedece a una forma libre de sonata de evocación barroca. La segunda, de estructura menos formal, acaba con un grupo de danzas que —según la información del folleto interior del disco— bien hubieran podido ser escritas para piano a cuatro manos, aunque no hay anotaciones específicas al respecto. Las sonatas fueron dedicadas a Rosa Sabater, quien interpretó algunas de ellas en París en 1980, tres años antes de su muerte. En segundo lugar, dos ciclos de canciones: el *Quadern de cançons* (1946-1950?), con textos de poetas catalanes contemporáneos (exceptuando Pere Serafí) y *Lírica Catalana*, op. 14 (1951-1954), con letras de poemas populares, un par del mismo Joan Comellas y otros de Apel·les Mestres, Ramon Bech y Agustí Sensat. «Mí estétca» —escribe Comellas— «absolutamente libre de procedimientos de escuelas, procede de la concreción impresionista de Mompou, además de una mezcla melódica consistente de la amalgama —por otro

lado, inconsciente— del melodismo popular y del color, tanto melódico como armónico, del jazz». Visto este eclecticismo, no nos ha de extrañar que Remei Margarit (1935), miembro de los Setze Jutges, movimiento de la *Nova Cançó* catalana de los años 60, escriba una de las letras. La música, así como su interpretación, suenan frescas.

En el disco de Joaquim Cassadó *Pour une larme* se intuye la obra de un gran músico, cuya calidad siempre reivindicó su hijo, el violoncelista Gaspar Cassadó. Preocupado por la formación musical de Agustí, pianista, y Gaspar, la familia Casadó se trasladó de Barcelona a París en 1907, ciudad de la cual volvieron al inicio de la I Guerra mundial. Padre e hijos formaron el Trío Cassadó hasta la muerte de Agustí en 1915. Autor de un catálogo de más de 300 obras religiosas, Joaquim también cultivó la música de cámara, la sinfónica e incluso la ópera. Precisamente a partir de 1904, después del éxito de su ópera *La Bohème*, decide abandonar su puesto de organista y maestro de capilla en la iglesia de la Mercè de la ciudad condal y se dedica a la música profana, la que se refleja en el contenido del disco. En primer lugar tres canciones francesas: *Pour une larme*, *La petite Boite à Musique*, y *Zoraïda*, música nada transcendente pero de una belleza lírica evidente, que en el disco se nos presenta alternando piezas para piano

solo: *Zerka tango* (como ocurre con el tango de Albéniz, es en realidad una habanera), *Toujours y Adieu des oiseaux au Printemps* (*alborade catalane*). El gran bloque del registro sonoro lo constituyen las *Cançons dels mesos* con poemas del también músico, dibujante y poeta Apel·les Mestres (1854-1936). La propuesta termina con dos obras para piano, *Gavotta* (de un cierto estilo chopiniano) y la versión para piano solo de *Pour une larme*. Se trata del primer proyecto discográfico monográfico del compositor de Mataró, y un gran acierto. Como en el caso de Comellas, el fondo de Joaquim Cassadó ingresó en la Biblioteca de Catalunya de manos de M. Rosa Bau, viuda de su hijo pequeño, Josep, a finales de los años 70, aunque posteriormente se incorporaron nuevos materiales que obligaron a rehacer el primer inventario. El definitivo, revisado por Núria Portell, se puso a disposición de los usuarios de la Biblioteca en el 2008.

Aunque la presentación de la edición es atractiva y original, se echa en falta la lista de las pistas en el libreto, así como la traducción de las letras de las canciones al castellano, siguiendo la política de ofrecer los textos en catalán, castellano e inglés. Ambos discos, por cierto, merecieron ayudas del Insitut Català de les Indústries Culturals, la institución de la Generalitat catalana que otorga ayudas a la edición discográfica de interés patrimonial.

NOTAS

1 Klassic Cat está en Facebook <http://www.facebook.com/pages/Klassic-Cat/131703326847271?v=wall>

2 La relación descriptiva del archivo se puede consultar en <http://www.bnc.cat/fons/buscacolleccions.php> buscando por el nombre del autor o bien acudiendo a la lista alfabética.