

SIMPOSIO:  
LA EDICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

■  
M<sup>a</sup> Luz González Peña

Entre los días 16 y 17 de noviembre de 1999 se celebró en la Sala Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el Simposio *La Edición Musical en España*, organizado por AEDOM, con la colaboración del Centro Español de Derechos Reprográficos —CEDRO— y la Asociación Española de Editores de Música Sinfónica —AEEMS—, que simultáneamente presentó una exposición de partituras de los editores miembros de la Asociación.

El Simposio tuvo una gran acogida y la asistencia al mismo fue muy numerosa y variada, ya que había compositores, editores, musicólogos, documentalistas y alumnos del Conservatorio.

Las sesiones se desarrollaron en dos tardes distribuidas del modo siguiente:

**Martes, 16 de noviembre**

17.00: Apertura. Palabras de bienvenida de Joana Crespí, Directora de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya. Presidenta de AEDOM.

1ª sesión, moderada por Jon Bagüés, Director técnico de ERESBIL. Miembro de AEDOM.

- *Problemática de la edición musical y su control documental*, Nieves Iglesias. Directora del Departamento de Colecciones Especiales, Biblioteca Nacional.
- *Procesos de edición: soportes informáticos y telemáticos*, José Neri. Departamento de I+D, SGAE.
- *El compositor actual y la edición*, Ramón Barce. Compositor.

19.00: 2ª sesión, moderada por Cecilia Rodrigo, Editora y Presidenta de AEEMS

- *Problemática actual de la edición en España*, Prudencio Ibáñez. Director de Editorial ALPUERTO (AEEMS).
- *Edición, materiales e interpretación*, Javier Casal. Director técnico de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Miembro de AEDOM.
- *Sociedades de gestión y Asociaciones profesionales*, Claudio Prieto. Compositor y Vicepresidente de SGAE.

Mesa redonda

### **Miércoles, 17 de noviembre**

17.00: 3ª sesión, moderada por M<sup>a</sup> Luz González Peña, Directora del CEDOA —Centro de Documentación y Archivo de SGAE—, Tesorera AEDOM.

- *Marco de la normativa legal para la edición musical*, Marta Beca. Técnica de los servicios jurídicos de la SGAE.
- *Derechos reprográficos*, Juan Jaenicke. Gerente de CEDRO.
- *International Standard Music Number. ISMN*, Hartmut Walravens. Agencia del ISMN, Berlín.

Mesa redonda

19.00: 4ª sesión, moderada por Antonio Álvarez Cañibano, Director del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, Secretario de AEDOM.

- *La edición y la investigación musicológica*, Emilio Casares Rodicio. Director del ICCMU.
- *La renovación del repertorio sinfónico. El papel de las editoriales*, Josep Dolcet. Director de Tritó Ediciones (AEEMS).
- *Distribución nacional e internacional*, Jaime Piles. Director de Editorial Piles (AEEMS).

#### Mesa redonda

Todas las ponencias resultaron de gran interés, ya que se procuró abordar la edición musical desde todos los puntos de vista. Especial interés revistió la ponencia de Harmut Walravens de la Agencia del ISMN en Berlín, que concienció a los editores de la importancia de establecer el ISMN en España.

Así mismo fueron fundamentales las cuatro mesas redondas en las que participaron un gran número de los asistentes, lo que permitió que editores, compositores, gerentes de orquestas, etc., intercambiasen sus diferentes puntos de vista y acercasen sus posiciones, en algunos casos claramente divergentes.

Aunque la intención de AEDOM era publicar las Actas de este Simposio dentro de las Monografías de AEDOM, lamentablemente no ha sido posible recoger más que cuatro de estas ponencias, que son las que presentamos aquí: *Sociedades de gestión y Asociaciones profesionales*; *La edición y la investigación musicológica*; *International Standard Music Number. ISMN* y *Distribución nacional e internacional*.

Creemos que para todos los socios de AEDOM resultarán de interés, especialmente la ponencia del Sr. Walravens y que las otras tres podrán dar una visión del estado actual de la edición musical en España desde muy distintas perspectivas.

## LA DISTRIBUCIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL



Jaime Piles

PILES, Editorial de Música S.A.

Según el diccionario de la Real Academia, **distribuir**, “*es entregar una mercancía a los vendedores y consumidores*”; esta es, sin duda, la acepción más comercial de esta palabra, pero, según este mismo diccionario, hay otra acepción que no debemos olvidar: “*Dar a cada cosa su oportuna colocación o el destino conveniente*”.

Todos sabemos que la distribución es una parte importante de todo el proceso de explotación de cualquier obra y una pieza imprescindible de la comercialización de un producto editorial.

En España, al igual que ocurre en el resto del mundo, no existe la figura del distribuidor de música sinfónica como actividad exclusiva.

Para poder seguir hablando de la distribución tendremos que pensar que hay dos tipos de distribuidores en España: el editor que distribuye su propio fondo editorial; y, el de la mayoría del resto de editoriales españolas y el del comerciante que por la práctica comercial con los instrumentos, también distribuye partituras, alternando las dos mercancías. Hay que añadir, como no, que estos últimos, también acaban haciéndose editores, principalmente de obras pedagógicas.

Podíamos resumir que hay dos tipos de distribuidores: los que se dedican exclusivamente a la música impresa y los que la complementan a la de los instrumentos.

El mercado de la partitura musical está compuesto, en general, por una amalgama de actividades en torno a la música: Autores que son editores y distribuidores; Editores que son distribuidores y vendedores; Comerciantes de instrumentos que además son editores y distribuidores, etc.

Todas estas prácticas nos llevan a situaciones que, en cualquier otra actividad comercial, resultarían algo kafkianas. Paradójicamen-

te, algunos editores se ven en la necesidad de confiar sus obras a un colega, pasando así de competidores a colaboradores. También ocurre lo mismo con algunos comercios que se ven obligados a hacer pedidos a otros colegas para conseguir una obra, pasando así a tener que tratar a un competidor como proveedor.

Aunque, sobre el papel, las tareas del distribuidor son complementarias a las del editor, la problemática del mercado hace que las consecuencias sean comunes para ambos, e incluso que afecten al comerciante minorista y al cliente final.

Para poder comprender la problemática de la distribución de la música impresa hay que distinguir entre dos tipos de obras que tienen unas características bien distintas en función del uso que se vaya a hacer de las mismas:

- Obras de uso pedagógico, como son los métodos, tratados, estudios, etc.,

y el otro,

- Obras de uso interpretativo,

La diferencia entre ambos grupos es mucho más grande de lo que pueda parecer a primera vista.

Analicemos, primero, las obras de carácter pedagógico. Este grupo es, sin duda, el más parecido al resto de los libros de texto. En este caso, el único objetivo del autor y del editor es vender un máximo de ejemplares. Para conseguirlo hay que hacer una promoción del libro interesando a los profesores de la asignatura correspondiente y esperar a que lleguen los pedidos de los más de 500 almacenes de música y 800 librerías que, en su conjunto, constituyen los 1.300 puntos de venta en España.

En este tipo de obras el éxito de la explotación reside en tres puntos básicos: la calidad del texto, el prestigio del autor o autores y la influencia del editor sobre el profesorado. Por desgracia para algunos alumnos, no se sigue siempre este mismo orden de criterios.

El editar y comerciar con estas obras tiene, entre otros, dos problemas característicos: La estacionalidad, de unos 60 días, y la difi-

cultad en el cálculo de la previsión de la demanda. En cambio, tiene la ventaja de suponer un volumen de ventas superior al del segundo grupo: el de las partituras de interpretación.

Ahora, vamos a analizar este segundo grupo que se supone que es el que más nos interesa: el de las obras de interpretación, es decir, el de las partituras.

En este caso, la finalidad más importante, del autor y el editor, no es sólo vender el mayor número de partituras posible, sino el que las obras editadas se interpreten el mayor número de veces posible.

La tarea del editor es dar a conocerla por todos los medios a su alcance para que la obra ya editada llegue al máximo número posible de intérpretes. La función del distribuidor es meramente comercial; hacer llegar la obra a los clientes.

Este tipo de obras, además, tiene otros problemas que le son propios. Aquí las obras no quedan obsoletas por problemas de innovación pedagógica, ni por su presentación o por reformas en los planes de estudio. Las obras que se van editando se van acumulando y su número es aparentemente ilimitado. En cambio, el número potencial de usuarios crece más lentamente. Sí es cierto que cada vez hay más alumnos que terminan las carreras y, por lo tanto, más intérpretes, pero también es cierto que hay más alumnos que componen y que también tienen derecho a ver editada su obra.

Aquí no existe el problema de la estacionalidad pero existe otro peor: el **de la debilidad de la demanda** que hace que la inversión económica del editor y del distribuidor sea mayor y la rentabilidad más incierta; además, como hemos mencionado antes el número de puntos de venta potenciales se limita a los 500 almacenes, quedando excluidas las 800 librerías.

Para que tengan una idea de las magnitudes en las que nos movemos les voy a dar una estadística, que manejamos partiendo de los datos que tenemos en nuestro poder y advirtiéndole que, por lo tanto, se trata del muestreo de una sola distribuidora.

El muestreo se ha hecho teniendo en cuenta un universo de 14.500 títulos de todas las clases de obras musicales, de 200 editoriales, entre nacionales y extranjeras, teniendo en cuenta las ventas, a nivel nacional, en los 12 últimos meses.

El porcentaje de títulos de los que se venden es:

menos de 1 ejemplar al año	65%	
de 1 a 5 ejemplares al año	29%	
más de 5 ejemplares al año	6%	(Todos ellos de didáctica)

Esta debilidad en la demanda provoca que los pedidos sean mucho más pequeños y que entre el transporte, los gastos administrativos y los financieros, se reduzcan tanto los márgenes de explotación del minorista que, a veces, el usuario se encuentre con la excusa del dependiente diciéndole que la partitura que solicita está agotada o la de que el editor no se la suministra. Esta frustración del cliente, después de hacer varios viajes o visitar varios comercios, acaba por desanimarlo a seguir comprando. Esta actitud, aunque no es generalizada, va en contra de todo el sector y no sólo perjudica al editor y al distribuidor que se quedan con la obra en la estantería sino que también perjudica al autor y, a la larga, irá en contra del mismo que la practica.

Esperar que un comercio tenga un inmovilizado del valor de entre quince y veinte mil partituras diferentes (que son las que estimamos se mueven en España en un periodo de diez años), a una media de tres mil pesetas y suponiendo que tuviera un solo ejemplar de cada una, necesitaría tener invertidos entre 45 y 60 millones. Esto hace que los comercios que se dedican a la venta de partituras no sean un cliente probable, ni siquiera, de un sólo ejemplar. Por supuesto que la culpa no la tienen los vendedores, incluso hay algunos de ellos que están haciendo un esfuerzo enorme por mantener un *stock* digno. Toda esta problemática conduce a que el mercado de la partitura funcione casi por encargo, sobre todo en las obras que se salen de lo que podríamos llamar *stock* básico.

También hay que advertir que el distribuidor de música, y en consecuencia el minorista, trabajan en la mayoría de los casos, con

compras en firme, en cambio los distribuidores de libros funcionan, normalmente, con las mercancías en depósito.

Hay algunas preguntas de carácter semántico que, aunque aparentemente tontas, nos pueden hacer pensar. Sabemos que un establecimiento donde sólo se venden libros se le llama una librería. ¿Cómo se llama un establecimiento donde sólo se venden partituras? Sabemos que un señor dependiente de una librería que conoce los editores y autores, que aconseja sobre las novedades y es capaz hasta de identificar una obra por el autor del prólogo se llama un librero. ¿Cómo se podría llamar a un señor que hiciera estas mismas funciones en el establecimiento anterior que seguimos sin saber cómo se llama? No deja de ser curioso, por no decir patético, que con un vocabulario castellano tan rico no se haya visto la necesidad de encontrar una palabra para definir lo casi inexistente o lo que es peor: lo innecesario.

La película *La vida es bella* de Benigni, que seguramente todos ustedes conocen, costó al productor 15.000 millones de liras. La promoción que se hizo en Estados Unidos costó 25.000 millones de liras, es decir, casi el doble. A los tres meses ya habían recuperado la inversión y obtenido varios millones de dólares de beneficio. Me temo que estos criterios de promoción no son extrapolables a las ediciones de partituras.

La única forma que tiene el editor de darla a conocer es utilizar los canales clásicos: a través de la crítica y de algún anuncio en la prensa o en las revistas especializadas, la publicación de catálogos, boletines de novedades, exposiciones y ferias; y de canales más novedosos como las páginas web, o la inclusión de sus obras en los números de identificación estandarizados (ISMN, ISBN).

El distribuidor sólo utiliza sus catálogos, ya sean impresos o digitalizados, y sus bancos de datos. Tiene un problema mayor que el editor porque los datos que maneja son mucho más extensos pero tiene la ventaja que al poder hacer una oferta más extensa, su esfuerzo es más valorado por los usuarios, puesto que les facilita las consultas de forma más útil y rápida. Por el contrario, el editor puede hacer un catálogo más detallado que el distribuidor.

Hay que hacer mención de la gran cantidad de títulos que se editan por entidades oficiales, fundaciones y organismos oficiales que se quedan sin distribuir o que son confiados a distribuidores de libros que no conocen el sector.

El camino de la exportación es mucho más lento: en teoría, las distancias son cada vez más cortas y hay más facilidades; en la práctica, esta misma facilidad hace que la oferta exterior en nuestro país sea mucho más extensa. La competencia de las distribuidoras extranjeras con muchos más catálogos, es muy fuerte. De ahí la importancia de que las distribuidoras españolas deban de seguir creciendo, tanto en oferta de títulos como en organización y medios tecnológicos, para poder competir con ellas.

Toda esta situación, que a veces tiene el aspecto de un callejón sin salida puede y debe cambiar ya.

La administración tiene la obligación de fomentar la difusión del patrimonio musical español. Existe la **Subdirección General de Promoción del Libro, la Literatura y Las Letras Españolas**. ¿Resultaría necesario crear la **Subdirección General de Promoción de la Partitura, la Composición y El Patrimonio Musical Español**, que tuviera como función principal: Conceder dotaciones bibliográficas a las bibliotecas públicas y centros culturales, Organizara Exposiciones itinerantes, Facilitara la participación en ferias en el extranjero, Dotara a los centros de documentación nacionales y extranjeros de las novedades que fueran apareciendo, etc., etc., como hace con los libros?

En mi opinión, no es necesario crear más estructuras funcionariales. Si todas las bibliotecas públicas tuvieran una sección de música, con las correspondientes dotaciones, y los conservatorios fueran dotados, en sus bibliotecas, con carácter general, de un ejemplar de la música de autores españoles, se solucionaría de forma automática el mínimo suficiente para garantizar la continuidad de acción editora y distribuidora. Las partituras deberían tener, como mínimo, los mismos apoyos de los que gozan los libros.

Tanto la administración como la iniciativa privada, deberíamos tener más visión de futuro, porque si no aunamos todos nuestros esfuerzos en conservar y potenciar el patrimonio musical que todavía queda en nuestras encallecidas manos, muy pronto, caerá en las manos invisibles que todo lo mueven.

El ejemplo que he puesto de la película no ha sido fortuito. Como en ella, a pesar de, las mayores calamidades, sufrimientos y avatares, debemos seguir trabajando porque, como nos contaba Benigni, **«La vida (y la música) son bellas».**

## SOCIEDADES DE GESTIÓN Y ASOCIACIONES PROFESIONALES



Claudio Prieto  
Vicepresidente SGAE

La particular situación musical que se vive en España durante todo el siglo XVIII y buena parte del XIX, tiene unas consecuencias nefastas no sólo para la música en sí misma como producto artístico, sino también para todas las actividades que giran en torno a ella, eso que hoy denominamos la industria cultural. No supone ningún descubrimiento a estas alturas decir que la industria española en materia musical viene arrastrando desde entonces sus pesadas cadenas por la maltrecha urdimbre de nuestra herencia, enredándose en sus flecos como marionetas movidas por manos ineptas.

Cuando a mediados del pasado siglo asistimos al renacimiento de nuestra música de mano de la zarzuela, unos conceptos hoy tan asumidos —que no cumplidos, pues la asunción no ha llegado todavía a su puerto de destino— como la edición de las partituras o la simple gestión de los derechos de autor, eran motivo de luchas endémicas entre ambos bandos, autores y editores: los primeros porque veían que sus obras no eran adecuadamente atendidas, que las partituras no se editaban, que se les escatimaban los ingresos; los segundos, porque como empresarios que eran, no estaban dispuestos a invertir en algo que producía pocos e inciertos beneficios. Sin embargo, ese impulso, a la postre no sería estéril, porque el reenamoramiento entre el público y los músicos iba a proporcionar un aliento de vida que aspirarían todos. Los editores deciden editar, y los músicos, a pesar del nuevo rumbo, o quizás precisamente por él, deciden que es necesario organizarse para velar por sus intereses. Nace así — el 16 de junio de 1899— la primera sociedad de gestión que existirá en España, única durante muchos años, más de las tres cuartas partes de nuestro siglo: la Sociedad de Autores Españoles (SAE), que se trans-

formará en Sociedad General de Autores de España (SGAE) en 1932 y en Sociedad General de Autores y Editores —manteniendo las siglas SGAE— en 1995. Esta sociedad, que, como seguramente nadie ignora, nació de la mano de los zarzuelistas, que eran ciertamente los protagonistas de la película musical, tuvo como objetivo primordial la protección y gestión de los derechos de los autores, siguiendo las pautas de otras sociedades europeas —francesa, alemana, italiana— ya avezadas en semejantes lides.

La Generación del 98 —los noventaiochistas— imprime una aureola de intelectualismo y modernidad a la sociedad española, de la que no escapa la música. Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, coexisten en nuestro suelo los aplaudidísimos autores del género chico y los primeros representantes del recién nacido sinfonismo español. Estos últimos, pese al prestigio y respeto que merecen, —estamos hablando de Granados, Albéniz, Falla, Turina, Esplá, Guridi...—, suelen tener editores extranjeros, que son, por otra parte, los que realmente se interesan por editar música moderna. Los foráneos, sin embargo, vierten una parte importantísima de sus esfuerzos editando zarzuelas, sainetes, revistas, cuplés..., aquellos números cuyo éxito promovía la demanda inmediata de los intérpretes, movidos, a su vez, por la demanda del público. Valga constatar, a título de ejemplo, que una editorial de la época, la de Ildelfonso Alíer, manejó en 1928, en concepto de compraventa de papel, un volumen de negocio cercano a las 30.000 pesetas, y en cuanto a las tiradas de partituras, entre 1926 y 1927, *El tango de la cocaína*, de Juan Viladomat, alcanzó los 2.545 ejemplares; *La muñeca del amor*, de Manuel Penella, 499 ejemplares; *Juan de Granada*, de Ribas y Legaza, 649; y *Noche de plata*, de Viladomat, 250. Creo que son cifras de sobra significativas.

La Sociedad de Autores, pues, no nació con vocación editorialista, pero no es menos cierto que nunca ha dejado de tener, girando en su órbita, a esta industria y sus peculiares problemas. De hecho, los editores pasaron en su momento a formar parte de la Sociedad, puesto que son destinatarios de una parte de los derechos que generan las obras de los autores que representan, y, como tales, necesitan también de una entidad gestora.

El horizonte hubiera podido ser prometedor, pero llegaron diversas crisis, como el ocaso del género chico, el terrible trauma que supuso la Guerra Civil, que truncó a su paso cualquier atisbo de progreso que tímidamente asomara. Lo cierto es que la sociedad que sale de la guerra tiene preocupaciones más urgentes que volver a interesarse por la música de conciertos que, por otra parte, tampoco era una tradición muy arraigada en su ánimo. Realmente aquí radica el origen del desinterés, porque si la cultura musical hubiera formado parte activa y vinculada a la vida española, indudablemente antes o después el público hubiera pedido “su” música. Pero la música en su vertiente sinfónica, o de concierto, o culta —llamémosla como mejor se quiera—, no era “suya”, por lo que la demanda es mínima, y los editores, en consecuencia, no quieren arriesgar en productos que tienen poca salida, y, en consecuencia, son caros.

Este círculo vicioso se mantiene más o menos invariable desde aquellos años. Los músicos sinfónicos tienen que autopromocionarse y a comprometerse con editores que, en última instancia, no van a poder hacer grandes cosas por su música. Es en este marco en el que surgen asociaciones que, un poco a imitación de las antiguas sociedades musicales, buscan la forma de que la música llegue a la gente sin ninguna cortapisa. Lo curioso es que estas asociaciones no están promovidas por aficionados, sino que son los propios compositores los que las crean, en persecución de ese camino fluido hacia el público. Yo mismo participé en los últimos setenta en la fundación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), que realizó en aquellos años una labor importante en pro de la música española contemporánea, incluyendo, entre otras muchas cosas, la publicación de algunas biografías de nuestros músicos.

Pero cuando fallan los cimientos, como es el caso, que parecen haber tenido siempre la mala fortuna de no encontrar otra cosa para asentarse que arenas movedizas, sucede que los edificios se acaban derrumbando, y asociaciones de este tipo suelen sucumbir a la desalentadora realidad que les rodea.

Otra cara de la misma moneda es la proliferación en la actualidad de autores-editores, aunque debo decir que cuando emprendí

ese camino, a finales de los ochenta, lo emprendí en solitario y bombardeado por todo tipo de críticas, a mi entender, profundamente injustificadas, tanto que, en el correr de los años, han venido a darme la razón, si no de palabra si de obra, quienes abanderaban entonces sus iras. Lo cierto es que, si en aquel instante tomé una determinada decisión, no fue porque tuviera interés en abordar una nueva profesión, sino porque era consciente de que cada paso que se da desde que un autor concibe una obra, hasta que consigue verla en los atriles con una impresión cuidada y adecuada, y más tarde en las estanterías de las tiendas, es una labor que requiere un esfuerzo y una dedicación que, cuando un empresario traduce en pesetas —ahora será en euros, pero el resultado vendrá a ser el mismo—, llega a la conclusión de que en ello no hay negocio. La diferencia con el autor-editor es que éste, está invirtiendo el dinero en sí mismo y en su obra, en la cual, obviamente, cree y por la cual está dispuesto a considerar cuantos esfuerzos sean necesarios para sacarla adelante. No obstante, hay que dejar bien claro que cuando un autor llega a este punto, es porque en el camino han fallado muchas cosas. Sería una necesidad cerrar los ojos a hechos tan patentes, como lo sería no plantearlos con sinceridad y espíritu crítico.

La SGAE no ha sido ajena a toda esta compleja situación. Desde la institución, se han venido ofreciendo ayudas en el seno de una política tendente a apoyar la edición de la música, entendiendo que es una forma de abrir vías para que no sólo no se pierda, sino que se facilite lo más posible el acceso físico e inmediato a la música escrita. Desde luego, es un paso importante, que ya han dado también algunas otras instituciones públicas. Si entre todos conseguimos que la música sea, de hecho y de derecho, materia educativa de primer orden, estaremos empezando a romper ese círculo vicioso por varios puntos a la vez, y no cabe duda que algún día se verán los frutos.

Además de estas fórmulas concretas, de financiación de múltiples actividades de promoción y de puesta en marcha de campañas de concienciación ciudadana, la SGAE, ha acometido, a través del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), por una parte la recuperación paulatina del repertorio musical que constituye sus

archivos, y por otra, una sección que podríamos denominar de investigación musicológica. Sólo a modo de ilustración y a grandes rasgos, la ambiciosa Colección Música Hispana está publicando numerosas partituras que pertenecen al género lírico, sinfónico, antologías..., en ediciones críticas realizadas por prestigiosas personalidades del mundo musical: compositores, musicólogos, directores de orquesta... etc. Así, se están restregando, por ejemplo, títulos antológicos de nuestro género lírico, cuya puesta en escena hubiera sido de otro modo inviable, debido al precario estado de conservación de partituras y materiales orquestales. Muy a menudo incompletos.

Paralelamente se están editando biografías, tanto de compositores contemporáneos como de nuestros músicos "históricos", así como estudios temáticos de diversa índole. A esto se añade el monumental proyecto del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en el que se rebasa el objetivo puramente referencial que suelen tener este tipo de obras, para convertirse, con sus miles de entradas, en una verdadera recopilación de la historia musical española e hispanoamericana.

Abundando aún más en esta política, la joven Fundación AUTOR ha destacado ya con sus trabajos editoriales, encauzados en la línea testimonial de determinados acontecimientos significativos, celebraciones, aniversarios, y un largo etcétera.

Este reseñable esfuerzo en pro de la música desde todas sus posibles facetas, está dando lugar a la creación de un fondo documental que, conjugando pasado y presente, está llamado a convertirse en el primero y más importante de estas características, en consonancia con la dimensión histórica de una entidad como la Sociedad General de Autores y Editores que en este año 1999 celebra su primer Centenario.

## LAS EDICIONES DEL ICCMU



Emilio Casares Rodicio

Director ICCMU

El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), nacido de la colaboración entre la Universidad Complutense de Madrid, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y más recientemente la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid (CAM), tiene como misión la recuperación del legado histórico musical español, fundamentalmente el lírico, que en su mayoría se conserva en los archivos de la SGAE.

Entre las funciones del ICCMU: los estudios musicológicos, la investigación, la práctica musical... etc., probablemente ninguna sea tan trascendental como su actuación en el campo de la recuperación de ese inmenso legado histórico-musical que se conserva en la SGAE, y si importante ha sido y es la custodia y catalogación de esos fondos, de mayor trascendencia aún es la puesta al día, difusión y edición de gran parte de esos títulos, para llevarlos a las salas de conciertos. La edición de la partitura, resultado final del acto creador y punto de partida de la interpretación, es un objetivo primordial del ICCMU, a través de las distintas series que conforman la Colección MUSICA HISPANA, es decir: *Música Lírica*, *Música Instrumental* y *Antologías*.

La Serie *Música Lírica* nace con el propósito de editar una parte fundamental del legado musical español que tuvo especial vigencia a lo largo del siglo XIX a través de nuestros géneros nacionales: Zarzuela grande y Género chico.

Son numerosas las obras del género lírico dignas de ser recuperadas, no sólo por su interés para la escena sino por su valor musicológico. Esta colección quiere comprometerse con este proyecto en

el convencimiento de la necesidad y oportunidad del mismo, centrándose principalmente en el siglo XIX español, un período muy rico musicalmente, pero que ha tardado mucho tiempo en llamar la atención de los musicólogos. Sin embargo esto no excluye otras épocas como el barroco español.

Con la Colección *Música Lírica*, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales cumple con una de las misiones fundamentales para las que ha sido creado: “La edición y difusión de publicaciones relacionadas con la música española, como fruto de la investigación científica”, terminando así con esa especie de lacra nacional que ha sido el olvido de nuestro legado histórico. El primer título, que abre la colección es *Jugar con fuego*, la zarzuela en tres actos de Barbieri con libreto de Ventura de la Vega, que marcó un hito en la historia del Género Lírico, constituyendo el modelo de zarzuela grande, en tres actos. Se pretendió con esta primera obra hacer un homenaje al restaurador de nuestro género lírico Francisco Asenjo Barbieri. Desde 1992, año de edición de *Jugar con fuego* hasta el momento se han editado 30 títulos, tanto de zarzuela como de género chico o de ópera.

La Serie está coordinada por el compositor español Ramón Barce y han participado en ella diversos musicólogos e investigadores así como directores de orquesta y compositores: Miguel Roa, Joaquín Turina, Tomás Marco, M<sup>a</sup> Encina Cortizo, Fernando Cabañas, Jesús Villa Rojo, Claudio Prieto, Ramón Sobrino, Benito Lauret, Manuel Moreno Buendía, José Soler, José Luis Navarro, Francesc Cortés, Javier Suárez-Pajares, Francesc Bonastre, Louise K. Stein, Angel Oliver, Ramón Lazkano, etc., etc.

La demanda de cantantes y teatros hizo al ICCMU comenzar en 1997 la edición de zarzuelas para canto y piano, que aportan la novedad de incluir el texto en su lugar correspondiente, lo que facilita mucho la labor de los directores de escena. Hasta el momento se han editado 8 títulos.

La Serie *Música Instrumental*, coordinada por Ramón Sobrino, tiene como misión rescatar la música sinfónica española, en gran

parte desconocida e inédita. Desde que en 1868 se funda en Madrid la Sociedad de Conciertos este tipo de música comienza a tener relevancia en España, sobre todo en el campo de la obertura y el poema sinfónico. Precisamente del creador de la Sociedad de Conciertos, el violinista y compositor cántabro Jesús de Monasterio es la obra que abre la colección, el *Concierto en Si menor para violín y orquesta*, al que han seguido una serie de títulos como el *Excelsior* de Pedrell, las diversas sinfonías de Pedro Miguel Marqués, más conocido por sus zarzuelas *El anillo de hierro* y *El reloj de Lucerna*, pero que es sin duda uno de los grandes sinfonistas españoles, o las de Ramón Garay, estas del siglo XVIII. También se han editado obras de compositores del siglo XX como Fernando Remacha o Germán Álvarez Beigbeder y aunque mayoritariamente se trata de música civil también podemos encontrar el maravilloso *Oficio y Misa de Difuntos* de Mariano Rodríguez de Ledesma o el *Réquiem* de Torrandell, aunque las obras de mayor éxito dentro de esta colección han sido el volumen dedicado a la *Música Sinfónica Alhambrista*, con obras de Bretón, Chapí y Monasterio, las *Escenas, Zapateado y Polo Gitano* de Tomás Bretón y el primer volumen de *Preludios e Intermedios de Zarzuela*, que ha tenido una enorme aceptación en Europa. Los tres títulos están agotados.

Las ediciones de estas partituras han corrido a cargo de diversos musicólogos, compositores y directores como Tomás Garrido, Marcos Andrés Vierge, José M<sup>a</sup> Álvarez-Beigbeder, Ramón Sobrino, Francesc Bonastre, Douglas Riva, Agustín González Acilu o Pedro Jiménez Cavallé.

La Serie *Antologías*, coordinada por María Encina Cortizo pretende presentar las obras más destacadas de la música de cámara y de salón en la que España tiene una rica historia en el siglo XIX. El repertorio pianístico y la canción española merecen incorporarse a la vida concertística habitual. Hasta la fecha se han editado 6 volúmenes, el primero *Caprichos líricos y canciones españolas* de Manuel García, famoso por sí mismo y por sus hijas, Paulina Viardot y María Malibrán, se agotó poco después de editarse. A este siguió una antología de canciones decimonónicas con acompañamiento de guitarra.

Otra antología dedicada a la canción andaluza, los Cuartetos de Chapí y un volumen dedicado al piano romántico español. Celsa Alonso, máxima especialista en el tema de la canción española del siglo XIX, Javier Suárez-Pajares, musicólogo y guitarrista, Ana Vega-Toscano, pianista y comentarista de radio, Luis Iberní, gran especialista en Chapí y Gemma Salas, son los especialistas que se han encargado de estas ediciones.

Las ediciones del ICCMU tienen una vertiente eminentemente práctica, como es hacer que la música vuelva a los atriles, asumiendo la realidad profunda de la interpretación y la audición públicas, lo que redundará en beneficio del patrimonio musical y de la vida cultural española. No se hacen recuperaciones "arqueológicas", es más, muy a menudo se está trabajando ya "por encargo", así ha ocurrido en el caso de *Las Golondrinas* o *Margarita la Tornera* representadas en el Teatro Real de Madrid, teatro para el que también se está preparando la edición de la ópera barroca *Celos, aún del aire matan*, para inaugurar la temporada 2000-2001.

El Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela ha programado numerosas obras con las ediciones del ICCMU, así *La canción del olvido*, *El bateo* y *La verbena de la Paloma*—que se llevaron a Buenos Aires en 1994, para la reinauguración del Teatro Avenida—, *El barberillo de Lavapiés*, *Marina*, *La Montería*, en 1995, año dedicado a Guerrero; *El rey que rabió*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente* y *La Gran Vía* en 1996 en el año Chueca; *Pepita Jiménez*, *La Corte de Faraón*, las tonadillas de Pablo Esteve, Jacinto Valledor, Pablo del Moral y Blas de Laserna, *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, y en la presente temporada, *Jugar con fuego* de Barbieri, *Le Revenant* de José Melchor Gómis y *El Juramento* de Gaztambide. Para la temporada 2000-2001, el Teatro de la Zarzuela ha programado *El hijo fingido* de Joaquín Rodrigo y *Pan y Toros* de Barbieri y el ICCMU está estudiando la posibilidad de realizar una edición de *La Patria chica* de Ruperto Chapí y los Hermanos Álvarez Quintero, ante la demanda del teatro que solicita nuevos materiales para su próxima producción.

Otros teatros españoles han programado estas ediciones, así *Los amantes de Teruel* se estrenó en el Teatro Palacio Valdés de Avilés y

la Red Nacional de Teatros la ha llevado en gira por España. En el Teatro Villamarta de Jerez se han estrenado *La Dolores* de Bretón y *La tempranica* de Giménez.

El Teatro del Liceo de Barcelona se ha interesado en la programación de *La Fattuchiera*, de Vicente Cuyás para su próxima temporada.

Y gracias a estas nuevas ediciones, y sobre todo a la posibilidad de disponer de partituras de orquesta, inexistentes hasta la edición de *Jugar con fuego*, la zarzuela se ha difundido mucho en estos últimos años tanto en Europa como en América Latina y en los Estados Unidos.

Hay que mencionar también las grabaciones realizadas por diversos sellos: AUVIDIS, AUTOR, etc., de algunas de estas ediciones como *Marina*, *El barberillo de Lavapiés*, *La Dolores*, que ha obtenido —en la primera edición de estos premios— el Grammy latino a la mejor grabación de música clásica, etc.

La misma labor se está realizando con la música sinfónica, mediante el envío de partituras a las diversas orquestas españolas interesadas en la programación de música española. Tanto el *Concierto para violín y orquesta* de Monasterio como el *Excelsior* de Pedrell se han programado mucho en estos últimos años, no sólo por las orquestas españolas sino por las extranjeras que visitan España dentro del Ciclo Complutense de Conciertos. Las sinfonías de Pedro Miguel Marqués se han programado no sólo en Baleares, lugar de origen del compositor, sino por toda España, y lo mismo ha ocurrido con las *Sinfonías* de Garay o *el Oficio y Misa de Difuntos* de Mariano Rodríguez de Ledesma, aunque las estrellas de la colección son los preludios e Intermedios de zarzuela, con obras de Giménez y Chapí y el volumen dedicado a la *Música Sinfónica Alhambrista* que recoge obras de Monasterio, Chapí y Bretón, muy interpretadas, sobre todo en Andalucía donde Juan de Udaeta las ha grabado con la Orquesta Ciudad de Granada.

Dentro de la serie *Antologías* han tenido una gran acogida los volúmenes dedicados a la canción, fundamentalmente los *Caprichos y*

*Canciones líricas* de Manuel García, grabados por Teresa Berganza para el sello AUTOR. Existe también una grabación para tenor de la Productora Andaluza de Programas. Así mismo los *Cuartetos* de Ruperto Chapí los ha grabado el sello AUTOR y se interpretan habitualmente en conciertos.

Las ediciones del ICCMU se completan con la serie *Textos*, en la que se incluyen Biografías, Manuales y Ensayos relacionados con la música y los músicos españoles de los siglos XIX y XX.

ISMN  
THE INTERNATIONAL STANDARD MUSIC NUMBER  
AS AN INDISPENSABLE TOOL FOR THE  
MUSIC COMMUNITY<sup>1</sup>



Hartmut Walravens  
International ISMN Agency (Berlin)

When the ISBN (International Standard Book Number) proved to be a comprehensive rationalisation tool for the book trade, the music publishers also advocated a similar standard number for printed music. A long discussion on the usefulness of a more sophisticated bibliographic code delayed the introduction of either the ISBN or a similar standard. Finally, the simple structure of the ISMN and its integration in the 13-digit EAN bar code lead to its adoption as ISO 10957 in 1993.

The ISMN is very similar to the ISBN but there are some noticeable differences:

- the first digit is the constant <<M>>
- there is no group number on the grounds that music is international.
- the check digit is calculated according to modulus 10.

While both ISBN and ISMN may be integrated in the 13 digit bar code system one should keep in mind that they are usually used without any bar code prefix, e.g.. for ordering, bibliographic identification and internal processing purposes. Therefore the mentioned differences are necessary in order to avoid confusion.

The ISMN offers the options of a complete rationalisation of music publishing and the music trade as well as music libraries.

---

<sup>1</sup> We suggest (*Boletín de AEDOM*) the following references:

- Wolravens, Hartmut: "ISMN: the International Standard Music Number: a new standard to rationalize the music trade". In *Fontes Artis Musicae*, 1995, 42(2): 164-171
- The International ISMN Agency. <http://www.ismn.spk-berlin.de/>
- ISMN user's manual <http://www.nlc-bnc.ca/ismn/e1-ismn.htm>

## STRUCTURE

An ISMN consists of the letter M followed by nine digits. Whenever it is printed or written, the number is preceded by the letters ISMN.

### *Elements:*

The ISMN also consist of three more elements, two of which are of variable length.

When the ISMN is printed, each element is separated by a hyphen or space.

The three elements are as follows:

0) *Distinguishing Element*

The letter M distinguishes the ISMN from the ISBN.

1) *Publisher Identifier*

The publisher identifier designates the publisher of a given music publication. Publishers with a large output are assigned a short publisher identifier; publishers with a small output are assigned a longer publisher identifier.

2) *Item Identifier*

This element identifies an edition of a work and the various items<sup>2</sup> within it, e.g. full score, miniature score, set of wind parts, oboe part, etc. The item identifier is assigned to a particular item by the publishers from within the range of numbers assigned to them, which will depend upon the length of the publisher identifier.

3) *Check Character*

This is a single digit at the end of the ISMN that provides an automatic check on the correctness of the ISMN. It is computer calculated.

The number of digits in identifying elements 1 and 2 is variable, though the total number of digits contained in these elements is always 8. These eight digits together with "M" and the Check character bring the total number of digits in an ISMN to ten.

---

<sup>2</sup> An item, in the terms of the Standard, is one separately saleable or available or obtainable constituent part of a music publication.

## APPLICATION OF THE ISMN

A separate ISMN must be assigned to every different edition of a music item. Specifically:

- a) A change of the musical or literary content of a work —except for minor corrections— necessitates a new ISMN.
- b) Where a literary text that is an integral part of a musical work is altered from a previously published edition, the item must be assigned a new ISMN.
- c) Where a translation of a literary text is added, removed or altered, a new ISMN must be assigned, even if the text or music are otherwise unchanged.
- d) When the physical size of an item is substantially changed in order to produce a new full, study or miniature score edition, a new ISMN must be assigned.

An unchanged impression or unchanged reprint of the same item in the same format and by the same publisher must NOT be assigned a new ISMN. Similarly, a reproduction supplied on demand from the same origination must NOT be assigned a new ISMN, even if a new reproduction date is indicated on the reproduction. Price changes do not cause the assignment of new ISMNs.

## PRINTING

The ISMN must be printed on the back of a score or part. If practicable, the ISMN should also be printed with the copyright notice. If it is not possible to print the ISMN in any of these positions, it must be printed in some other prominent position (e.g. at the bottom of the first page of music).

When the item is a single sheet, the ISMN will appear in only one place on the item.

When the item is an anthology, the ISMN of the anthology must be clearly distinguished from any other ISMNs that may be printed on individual items contained in the anthology.

## ELIGIBLE PUBLICATIONS

Items to be numbered include:

- Scores
- Miniature (study) scores
- Vocal scores
- Sets of parts
- Separately available individual parts
- Pop folios
- Anthologies
- Other media that are an integral component of a music publication (e.g., a tape recording that is one of the «parts» of a composition)
- Song texts or lyrics published with the printed music (if available separately)
- Commentaries published with the printed music - (also available separately)
- Song books (optional)
- Micro-form music publications
- Braille music publications
- Electronic publications

Items NOT to be given ISMNs:

- Books on music
- Stand-alone sound or video recordings (including recordings available on computer media)
- Periodicals and series as a whole, as distinct from individual volumes in series

## BAR CODING

The rapid, worldwide extension of bar code scanning has made it advisable to use the international 13 digit bar code. The ISMN is completely compatible with this system and can easily be translated into a bar code. All these bar codes start with a national 3-digit identifier except those on books, periodicals and printed music. Thus 977

identifies periodicals (ISSN), 978 books (ISBN), and 979 sheet music (ISMN).

Based on a contract between EAN International and ISMN International the use of the bar coded ISMN is free of charge. EAN technical requirements for bar code printing should be observed. Turning an ISMN is very simple:

Change the letter <<M>> to <<0>> and add 979 in front!

Example of the conversion of the ISMN to a bookland code:

ISMN            M-345-12345-8

    M=0

    0345123458

    Adding bookland flag: 979

This is an ISMN bookland number: 979034512345-8

Printing the ISMN in bar code symbols

## CONNECTION WITH OTHER IDENTIFIERS

The ISMN is compatible with other standard numbers, e.g. the ISBN, and the ISSN (International Standard Serials Number). If an item is eligible also for the other numbering systems, an item may carry several standard numbers. The ISMN may also be integrated into the DOI (Digital Object Identifier) and URNs, e.g. the NBN (National Bibliographic Number). The following diagram shows the interconnection of some important international standard numbers:

[illustration]<sup>3</sup>

Abbreviations:

IPN: Interested Party Number (Name authority file for authors, composers, etc.)

ISWC: International Standard Musical Work Code

ISMN: International Standard Music Number

---

<sup>3</sup> See the last page of the Spanish translation of this article.

ISRC: International Standard Recording Code  
ISAN: International Standard Audiovisual Number  
ISBN: International Standard Book Number  
ISSN: International Standard Serials Number  
ISRN: International Standard Report Number  
BICI: Book Item and Contribution Identifier  
SICI: Serials Item and Contribution Identifier  
DOI: Digital Object Identifier  
URN: Universal Resource Name

## USE OF ISMN

The main uses of the ISMN are as follows

Publishing houses. The ISMN serves as unique identifier for:

- monographic publications during the whole production process
- stock control
- accounting and billing
- handling of returns
- Music in print directories
- teleordering
- royalty collection

Music trade. The ISMN serves as unique identifier for:

- ordering
- accounting and billing
- information retrieval
- stock control
- electronic point-of-sale systems (EPOS)

Music libraries. The ISMN serves as unique identifier for:

- ordering
- information retrieval
- retrieval and downloading of cataloguing records ("copy cataloguing")
- circulation and interlending
- the national music bibliography

## BENEFITS OF ISMN

- The ISMN is a unique identifier; its use saves copying bibliographic data, and that means time and money. It also avoids errors.
- The ISMN is designed to rationalize the processing and handling of sheet-music as well as the respective bibliographic data.
- The ISMN is compatible with the international 13-digit bar code.
- Publishers data and the ISMN publisher prefixes will be listed in the International music Publishers Directory; this will facilitate the international music trade.
- The ISMN is a prerequisite for Music in print —comprehensive trade directories instead of rows of company catalogues. This will open up new perspectives for marketing and sales.
- The ISMN facilitates international cooperation and information exchange as it is not a company, or national, but an international system.
- ISMN is a prerequisite for EDI (electronic data interchange) and electronic commerce on a global scope.

## ADMINISTRATION

The worldwide system is administered by national or regional agencies. Their functions are:

- To maintain contacts with the publishers in the country or region and introduce new publishers to the system.
- To handle relations with the International ISMN Agency on behalf of all the publishers in the country or region.
- To decide, in consultation with trade organisations and publishers, the publisher identifier ranges required.
- To allocate publisher identifiers to publishers eligible to join the system in the country or region and to maintain a register of these publishers and their publisher identifiers.

- To provide technical advice and assistance to the publishers and to ensure that standards and approved procedures are observed.
- To make available a manual of instruction for publishers in the vernacular language(s).
- To make available computer printouts of ISMNs to publishers numbering their own publications with check digits already calculated.
- To validate all ISMNs assigned by publishers numbering their own publications and keep a register of them.
- To inform publishers of any invalid or duplicate ISMN assigned by them.
- To strive for total numbering in the country or region.
- To arrange with music listing and bibliographic agencies for the publication of ISMNs with the titles to which they refer.
- To arrange with publishers for the numbering of their back lists and for the publication of these in appropriate trade lists and bibliographies.
- To assist the trade in the use of the ISMN in computer systems.
- To provide the International ISMN Agency regularly and free of charge with the complete data of publisher's prefixes and addresses for inclusion in an international music publishers' directory.

The ISMN is a little technical device but it has the potential to rationalize the whole music sector.

#### ISMN ASSIGNMENT

Full score: Paper bound  
Full score & commentary: Boxed  
Vocal score: Paper bound  
Vocal score: Cloth bound = 4 ISMNs

Full score  
Vocal score  
Set of chorus parts  
Individual chorus part = 4 ISMNs

Piano score and 2 parts (only available as one set) = 1 ISMN

#### PRINTING OF ISMN

ISMN M-321-76543-6 (score)  
ISMN M-321-76544-3 (vocal score)  
ISMN M-321-76545-0 (set of parts)

The list would appear at least in the score, preferably also in the vocal score, perhaps also in each part.

ISMN M-321-76546-7 (score, bound)  
ISMN M-321-76547-4 (score, pbk.)

The list should appear both in the bound and the paperback score.

For a multi-volume publication:

ISMN M-321-76548-1 (set)  
ISMN M-321-76549-8 (vol. 1)  
ISMN M-321-76550-4 (vol. 2)  
ISMN M-321-76551-0 (vol. 3)

ISMN  
EL NUMERO INTERNACIONAL ESTANDAR DE MUSICA:  
HERRAMIENTA INDISPENSABLE PARA LA COMUNIDAD  
DE LA MÚSICA<sup>1</sup>



Hartmut Walravens  
International ISMN Agency (Berlin)

Cuando el ISBN (Número Internacional Estándar de Libro) demostró ser una herramienta global de racionalización para el mercado del libro, los editores musicales abogaron también por un número estándar similar para la música impresa. Una larga discusión sobre la utilidad de un código bibliográfico más sofisticado retrasó la introducción bien del ISBN o un estándar similar. Finalmente, la simple estructura del ISMN y su integración en el código de barras EAN de 13 dígitos condujo a su adopción como ISO 10957 en 1993.

El ISMN es muy similar al ISBN pero hay ciertas diferencias perceptibles:

- El primer dígito es la constante «M»
- No hay número de grupo por razones de que la música sea internacional
- El dígito de comprobación es calculado según modulo 10

Aunque tanto el ISBN como el ISMN pueden ser integrados en el sistema de código de barras de 13 dígitos, debería tenerse en cuenta que se utilizan habitualmente sin ningún prefijo de código de barras, p. e. con fines de ordenación, identificación bibliográfica o procesamiento interno. Por lo tanto, las diferencias mencionadas son necesarias al objeto de evitar la confusión.

---

<sup>1</sup> Sugerimos (*Boletín de AEDOM*) las siguientes referencias:

- Wolravens, Hartmut: "ISMN: the International Standard Music Number: a new standard to rationalize the music trade". In *Fontes Artis Musicae*, 1995, 42(2): 164-171
- The International ISMN Agency. <http://www.ismn.spk-berlin.de/>
- ISMN user's manual <http://www.nlc-bnc.ca/ismn/e1-ismn.htm>

El ISMN ofrece las opciones de una completa racionalización de la edición musical y el mercado musical así como de las bibliotecas musicales.

## ESTRUCTURA

Un ISMN consiste en la letra M seguida por nueve dígitos. Cuando quiera que sea impreso o escrito, el número es precedido por las letras ISMN.

### *Elementos*

El ISMN consta de tres elementos, dos de los cuales tienen longitud variable. Cuando el ISMN está impreso, cada elemento está separado por un guión o espacio. Los tres elementos son como sigue:

0) *Elemento Distintivo*

La letra M distingue el ISMN del ISBN

1) *Identificador de Editor*

El identificador de editor designa al editor de una determinada publicación musical. Los editores con una gran salida son asignados con un identificador de editor más corto; a aquellos editores con pequeña salida se les asigna un identificador de editor más largo.

2) *Identificador de artículo*

Este elemento identifica una edición de una obra y los varios artículos<sup>2</sup> en ella, p. e. partitura completa, partitura miniatura, conjunto de parte de viento, parte de oboe, etc. El identificador de artículo es asignado a un artículo en particular por los editores dentro de la gama de números asignados a ellos, que dependerá de la longitud del identificador de editor.

3) *Carácter de Comprobación*

Este es un dígito individual al final del ISMN que proporciona una comprobación automática sobre la corrección del ISMN. Es calculado por ordenador.

---

<sup>2</sup> Un artículo, en los términos del estándar, es una parte separadamente vendible o disponible u obtenible, constituyente de una publicación musical.

El número de dígitos en los elementos 1 y 2 es variable, aunque el número de dígitos de ambos elementos es siempre de 8. Estos 8 dígitos junto a la "M" y el Carácter de comprobación forman el número total de 10 dígitos del ISMN.

## APLICACIÓN DEL ISMN

Un ISMN separado debe ser asignado a cada diferente edición de un artículo musical. Específicamente:

- a) Un cambio del contenido musical o literario de una obra —excepto para correcciones menores— necesita un nuevo ISMN.
- b) Cuando un texto literario que constituye parte integral de una obra musical es alterado desde una edición previamente publicada, el artículo debe ser asignado a un nuevo ISMN.
- c) Cuando una traducción de un texto literario es añadida, eliminada o alterada, debe asignarse un nuevo ISMN, incluso si el texto o la música se conservan sin cambio.
- d) Cuando el tamaño físico de un artículo es sustancialmente cambiado al objeto de producir una nueva edición completa de partitura miniatura o de estudio, debe asignarse un nuevo ISMN.

Una impresión sin cambios o una reimpresión sin cambios del mismo artículo en el mismo formato y por el mismo editor NO debe tener asignado un nuevo ISMN. De forma similar, una reproducción suministrada por demanda del mismo origen NO debe ser asignado con un nuevo ISMN, incluso si una nueva fecha de reproducción aparece indicada en la reproducción. Los cambios de precio no son causa de asignación de nuevos ISMNs.

## IMPRESIÓN

El ISMN debe imprimirse en la parte posterior de una partitura o parte. Si fuera practicable, el ISMN también debería ser impreso con la noticia del derecho de autor (copyright). Si no es posible imprimir el

ISMN en ninguna de estas posiciones, debe imprimirse en alguna otra posición prominente (p.e. al final de la primera página de música).

Cuando un artículo aparece en una hoja única, el ISMN aparecerá solamente en un lugar en el artículo. Cuando el artículo es una antología, el ISMN de la antología debe estar claramente distinguido de cualquier otro ISMN que pueda ser impreso en artículos individuales contenidos en la antología.

## PUBLICACIONES CANDIDATAS

Los documentos que deben ser numerados con ISMN son:

- Partituras
- Partituras Miniatura (estudio)
- Partituras vocales
- Conjuntos de partes
- Partes individuales disponibles separadamente
- Folios Pop
- Antologías
- Otros medios que sean componentes integrales de una publicación musical (p.e. una grabación en cinta que sea una de las «partes» de una composición)
- Textos o letras de canciones publicadas con la música impresa (si están disponibles separadamente)
- Comentarios publicados con la música impresa (también disponibles separadamente)
- Libros de canciones (opcional)
- Publicaciones musicales en micro-forma
- Publicaciones musicales en Braille
- Publicaciones electrónicas

Documentos a los que NO debe darse ISMNs:

- Libros sobre música
- Grabaciones de sonido o de vídeo que existen solas (incluidas las grabaciones disponibles en medios de ordenador)
- Publicaciones periódicas y series de manera global, distintas de volúmenes individuales en series.

## CODIFICADO DE BARRAS

La rápida extensión mundial del escrutinio por código de barras ha hecho aconsejable utilizar el código de barras de 13 dígitos. El ISMN es completamente compatible con este sistema y puede ser fácilmente traducido a un código de barras. Todos estos códigos de barras comienzan con un identificador nacional de 3 dígitos excepto aquellos en libros, publicaciones periódicas y música impresa. Así, el 977 identifica las publicaciones periódicas (ISSN), el 978 los libros (ISBN), y el 979 las hojas de música (ISMN).

En base a un contrato entre EAN International e ISMN International, el uso del ISMN codificado en barras es gratuito. Deberán observarse los requerimientos técnicos EAN para la impresión del código de barras.

Transformar un ISMN es muy simple:

¡Cambiar la letra "M" a "0" y añadir 979 al inicio!

Ejemplo de la conversión del ISMN al código de librería:

ISMN            M-345- 12345-8

    M=0

    0345123458

    Añadiendo señal de librería: 979

    Este es un número de librería ISMN: 979034512345-8

    Imprimiendo el ISMN en símbolos de código de barras

## CONEXIÓN CON OTROS IDENTIFICADORES

El ISMN es compatible con otros números estándar, p.e., el ISBN, y el ISSN (Número Internacional Estándar de Series. Si un artículo cumple los requisitos también para los otros sistemas de numeración, un artículo puede llevar varios números estándar. El ISMN puede también ser integrado en el DOI (Identificador Digital de Objeto), y en los URNs, p. e. el NBN (Número Nacional Bibliográfico). El siguiente diagrama muestra la interconexión de algunos importantes números internacionales estándar:

[ilustración]<sup>3</sup>

#### Abreviaturas:

- IPN: Número de Parte Interesada (Archivo autorizado de Nombre para autores, compositores, etc.)  
ISWC: Código Internacional Estándar de Obra Musical  
ISMN: Número Internacional Estándar de Música  
ISRC: Código Internacional Estándar de Grabación  
ISAN: Número Internacional Estándar de Audiovisual  
ISBN: Número Internacional Estándar de Libro  
ISSN: Número Internacional Estándar de Series  
ISRN: Número Internacional Estándar de Informe  
BICI: Identificador de Artículo y Contribución de Libro  
SICI: Identificador de Artículo y Contribución de Series  
DOI: Identificador Digital de Objeto  
URN: Nombre Universal de Recursos

#### USO DEL ISMN

Los principales usos del ISMN son como sigue

Editoriales. El ISMN sirve como identificador único para:

- Publicaciones monográficas durante todo el proceso de producción
- Control de stock
- Contabilidad y facturación
- Manejo de devoluciones
- Música en directorios en letra impresa
- Telepedidos
- Recaudación de regalías

Mercado musical. El ISMN sirve como identificador único para:

- Pedidos

---

<sup>3</sup> Véase la última página de este artículo.

- Contabilidad y facturación
- Recuperación de información
- Control de stock
- Sistemas electrónicos de punto de venta (EPOS)

Bibliotecas musicales. El ISMN sirve como identificador único para:

- Pedidos
- Recuperación de información
- Recuperación y descarga de registros de catalogación (“catalogación de copias”)
- Circulación e interpréstamo
- La bibliografía nacional de música

#### BENEFICIOS DEL ISMN

- El ISMN es un identificador único; su uso evita el copiado de datos bibliográficos y eso significa tiempo y dinero. También evita errores.
- El ISMN está designado para racionalizar el procesamiento y manejo de música en hojas así como los respectivos datos bibliográficos.
- El ISMN es compatible con el código de barras de 13 dígitos internacional
- Los datos de los editores y los prefijos de editor del ISMN serán listados en el Directorio Internacional de Editores de música; esto facilitará el comercio internacional de música
- El ISMN es un requisito previo para la Música en letra impresa – directorios globales de mercado en lugar de hileras de catálogos de compañías. Esto abrirá nuevas perspectivas para la comercialización y las ventas.
- El ISMN facilita la cooperación e intercambio de información internacionales ya que no es un sistema de una compañía, o un sistema nacional sino uno internacional.
- El ISMN es un requisito previo para EDI (intercambio electrónico de datos) y el comercio electrónico en un ámbito global.

## ADMINISTRACIÓN

El sistema mundial es administrado por agencias nacionales o regionales. Sus funciones son:

- Mantener contactos con los editores en el país o región e introducir nuevos editores en el sistema
- Manejar relaciones con la Agencia Internacional del ISMN en nombre de todos los editores en el país o región
- Decidir, mediante consulta con las organizaciones de comercio y los editores, las categorías de identificador de editor requeridas.
- Adjudicar identificadores de editor a los editores que cumplan los requisitos para ingresar en el sistema en el país o región y mantener un registro de estos editores y de sus identificadores de editor.
- Proporcionar asesoría y asistencia técnica a los editores y asegurar que los estándares y procedimientos aprobados sean observados.
- Poner a disposición un manual de instrucción para los editores en la(s) lengua(s) vernácula(s).
- Poner a disposición documentos impresos de ordenador de los ISMNs para los editores, numerando sus propias publicaciones con dígitos de comprobación ya calculados.
- Validar todos los ISMNs asignados por los editores que numeran sus propias publicaciones y conservar un registro de ellos.
- Informar a los editores de cualquier ISMN inválido o duplicado asignado por ellos
- Esforzarse por una total numeración en el país o región
- Acordar con agencias de listados de música y bibliográficas para la publicación de ISMNs con los títulos a los que ellas se refieren

- Pactar con los editores la numeración de sus listas atrasadas y la publicación de estas en apropiadas listas y bibliografías de comercio.
- Ayudar al comercio en el uso del ISMN en los sistemas de ordenador
- Proporcionar a la Agencia Internacional del ISMN con regularidad y sin cargosa los datos completos de los prefijos y direcciones del editor para su inclusión en un directorio internacional de editores de música.

El ISMN es un pequeño dispositivo técnico pero dispone del potencial para racionalizar todo el sector de la música.

#### ASIGNACIÓN DEL ISMN

Partitura completa: encuadernado en papel  
Partitura completa & Comentario: embalado  
Partitura vocal: encuadernado en papel  
Partidura Vocal: encuadernado en tela = 4 ISMNs

Partitura completa  
Partitura vocal  
Conjunto de partes de coro  
Parte de coro individual = 4 ISMNs

Partitura de piano y 2 partes (solo disponible como un conjunto)  
= 1 ISMN

#### IMPRESIÓN DEL ISMN

ISMN	M-321-76543-6 (partitura)
ISMN	M-321-76544-3 (partitura vocal)
ISMN	M-321-76545-0 (conjunto de partes)

La lista aparecería al menos en la partitura, preferiblemente también en la partitura vocal, quizás también en cada parte.

ISMN M-321-76546-7 (partitura, encuadernado)  
ISMN M-321-76547-4 (partitura, pbk.)

La lista debería aparecer tanto en la partitura en encuadernado como en la partitura en edición rústica.

Para publicación multivolumen:

ISMN M-321-76548-1 (conjunto)  
ISMN M-321-76549-8 (Vol. 1)  
ISMN M-321-76550-4 (Vol. 2)  
ISMN M-321-76551-0 (Vol. 3)

