

AÑO 7, Nº 2

**Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical**

JULIO - DICIEMBRE 2000

ÍNDICE

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- SIMPOSIO: LA EDICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA
M^a Luz González Peña 3
- LA DISTRIBUCIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL
Jaime Piles 6
- SOCIEDADES DE GESTIÓN Y ASOCIACIONES PROFESIONALES
Claudio Prieto 13
- LAS EDICIONES DEL ICCMU
Emilio Casares Rodicio 18
- ISMN: THE INTERNATIONAL STANDARD MUSIC NUMBER AS AN
INDISPENSABLE TOOL FOR THE MUSIC COMMUNITY
Hartmut Walravens 24
- ISMN: EL NÚMERO INTERNACIONAL ESTÁNDAR DE MÚSICA.
HERRAMIENTA INDISPENSABLE PARA LA COMUNIDAD DE LA MÚSICA
Hartmut Walravens 33

INFORMACIÓN AEDOM

- COMISIÓN DE BIBLIOTECAS DE CONSERVATORIOS Y
ESCUELAS DE MÚSICA 43
- ENCUESTA SOBRE LA SITUACIÓN DE LOS ARCHIVOS DE
ORQUESTA EN NUESTRO PAÍS 55
- COMISIÓN DE ARCHIVOS DE ORQUESTAS. INFORME 73
- ACTA DE LA REUNIÓN ORDINARIA DE LA COMISIÓN DE
ARCHIVOS SONOROS DE AEDOM 80

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL INSTITUTO
VALENCIANO DE LA MÚSICA
Jorge García 85
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE
LAS ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA (CDAEA)
Lola Vargas-Zúñiga 88

BIBLIOGRAFÍA 99

NOTICIAS 117

AÑO 7, N° 2

ÆDOM

Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical

JULIO - DICIEMBRE 2000

AEDOM agradece a la Fundación Xavier de Salas el uso
de su sede como domicilio social a efectos legales

**A
E
D
O
M**

**ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA
DE
DOCUMENTACIÓN
MUSICAL**

AEDOM

c/Torregalindo, 10
28012 Madrid
Tel: 91 359 38 12
Fax: 91 345 67 94
e-mail: aedom1@teleline.es

Rama Española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM)

Asociación Española de Documentación Musical

Presidenta: Joana Crespi (Biblioteca de Catalunya)
Vicepresidente: Carlos José Gosálvez (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
Secretario: Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM)
Tesorera: M^a Luz González Peña (SGAE)

Boletín de AEDOM

Coordinador: Miquel Àngel Plaza-Navas (C.S.I.C.)
Agradecemos la colaboración en este número de Joana Crespi y
M^a Luz González Peña

Maquetación: Itziar Olaberria

Con la colaboración del:



Para envío de originales:

Boletín de AEDOM
Miquel Àngel Plaza-Navas
maplaza@ija.csic.es
c/dels Canons, 11
08830 Sant Boi de Llobregat (Barcelona)

© Asociación Española de Documentación Musical
I.S.S.N.: 1134-3117
D. L.: M. 21.415-2001
Impreso en España

SIMPOSIO:
LA EDICIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

■
M^a 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 Crespi, 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^a 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 advirtiendo 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^a 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^a 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 COMMUNITY¹



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.

¹ 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 items² 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.

² 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]³

Abbreviations:

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

ISWC: International Standard Musical Work Code

ISMN: International Standard Music Number

³ 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 MÚSICA¹



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.

¹ 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 artículos² 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.

² 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]³

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

³ 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.

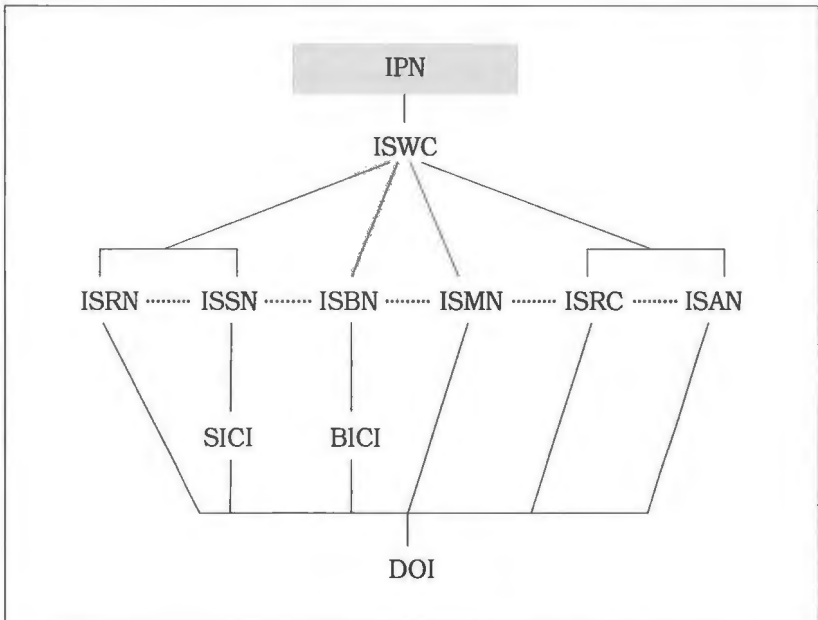
Para publicación multivolumen:

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)



COMISIÓN DE BIBLIOTECAS DE CONSERVATORIOS Y ESCUELAS DE MÚSICA

Nos encontrábamos en una de las salas del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid reunidos en el marco de la última Asamblea de AEDOM (1 y 2 de diciembre de 2000).

La víspera, en nuestra Comisión, se había decidido informaros a todos de la actividad que estamos llevando a cabo durante el pasado 2000 y este año 2001 vía Boletín.

La Directiva de AEDOM cedió la palabra a los coordinadores de las distintas Comisiones para escuchar los informes de las mismas. Y fue entonces cuando supimos que la Comisión de Archivos de Orquesta había realizado exactamente el mismo trabajo que nosotros pretendíamos: una encuesta a nivel nacional. En nuestro caso está dirigida a las Bibliotecas de los Centros de Enseñanza Musical y, en el suyo a los Archivos de Orquestas pero, a grandes rasgos, se puede decir que se trata de lo mismo: una recogida de datos que refleje la situación actual de la documentación musical en nuestras Orquestas, por un lado, y en nuestros Centros de Enseñanza Musical, por otro.

En este artículo os presentamos la razón que nos llevó a la necesidad de realizar la encuesta, la encuesta en sí y el proyecto de elaboración de un informe técnico.

ENCUESTA DE BIBLIOTECAS.

Dirigida a Conservatorios Superiores y Profesionales

Para ponerlos en antecedentes, os contaré brevemente de dónde surge la idea de la encuesta.

1992: implantación de la LOGSE. Decreto 389/1992 en el que se establecen los requisitos mínimos en cuanto a superficies destinadas a servicios bibliotecarios y, se mencionan a grandes rasgos, las funciones y cometidos de la biblioteca en los centros de enseñanzas artísticas. Por primera vez se hace mención de la biblioteca, sus servicios, espacios, funciones y cometidos en un decreto de ley. Se trata de requisitos mínimos, quedando por desarrollar los aspectos concretos referidos a los servicios bibliotecarios esbozados en el decreto.

1993: fundación de AEDOM. Desde la Asociación se ha seguido muy de cerca todo el proceso de cambio y de reestructuración de las enseñanzas musicales en España. A este respecto ha aportado siempre su opinión cualificada en lo que a la documentación en los centros de enseñanza musical se refiere; llegando incluso a celebrar unas jornadas centradas exclusivamente en su situación actual.

1995: Se celebran en octubre, en Vitoria-Gasteiz, las primeras "**Jornadas sobre bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música en España**". Como conclusión de las Jornadas, entre otras, se definió la necesidad de elaborar un informe técnico sobre la organización y el funcionamiento de las bibliotecas en los conservatorios profesionales.

Este informe, sugerido en las conclusiones de las jornadas, posibilitaría, a su vez, el desarrollo de los servicios bibliotecarios, llenando de contenidos los planteamientos de carácter general referidos a bibliotecas establecidos en el decreto de mínimos mencionado anteriormente.

Con la creación de la "**Comisión de Bibliotecas de Centros de Enseñanza Musical**" en AEDOM y la distribución de tareas entre sus miembros, se esbozó un plan de trabajo que concluiría con la elaboración del informe, partiendo del conocimiento de la situación real, su estudio y análisis gracias a los datos aportados por una encuesta que se realizaría en todos los Conservatorios Profesionales y Superiores.

Bien, es aquí donde ahora nos encontramos: en la realización de la encuesta a Conservatorios Superiores y Profesionales.

MAPA-ENCUESTA

A finales de Mayo de 2000, la Comisión se reunió al completo en Madrid para:

- configurar el modelo definitivo de encuesta
- y
- distribuir el trabajo por autonomías entre los miembros de la comisión

A continuación os presentamos el cuerpo central de la encuesta tal y como la reciben los Centros. Eso sí, habría que aclarar que no todos los Centros la reciben, puesto que la hemos limitado en su contenido completo a los que poseen biblioteca; el resto (incluidos aquí los Centros que poseyendo un sitio con partituras que usan los profesores para sus clases, no es atendido por personal especializado y no ha sido concebido para prestar un servicio de cara a la formación e información de usuarios) queda reflejado en lo que llamamos la "ficha índice de Centro".

Os explico: hemos decidido establecer un primer contacto telefónico que, además de servirnos de presentación, nos valga para comprobar y actualizar los datos más básicos de los Centros, como nombre, titularidad, teléfono, y dirección. Y es que, desde la implantación de la LOGSE, una mayoría de Centros de Enseñanza se han visto afectados en la titularidad que ofrecen y, consecuentemente, en el nombre, las instalaciones y hasta el personal, de forma que es muy difícil dar con ellos, si no es comprobando sus datos actuales y hasta averiguando su nueva ubicación por teléfono. De esta forma, con este primer contacto, ya disponemos de información suficiente para saber si poseen o no biblioteca y hacerles llegar o no la encuesta. Ni que decir tiene que todos estos datos actualizados los remitiremos al Centro de Documentación de Música y Danza colaborando así en la recogida de datos para la elaboración de los "Recursos Musicales".

ENCUESTA

A.- DATOS GENERALES**A.1. DATOS DE LA PERSONA QUE RESPONDE A LA ENCUESTA**

Nombre y apellidos:

Cargo en el centro:

A.2. DATOS DEL CENTRO AL QUE PERTENECE LA BIBLIOTECA

Nombre:

Dirección:

Población:

Provincia:

Tlf.:

Fax.:

Correo electrónico:

Página web:

Dependencia administrativa:

Fecha de fundación:

Enseñanza que imparte el centro (a 31/12/99). (Rellenar con una X).

ENSEÑANZA	SÍ	NO
ESCUELA DE MÚSICA		
LOGSE		
LOGSE ELEMENTAL		
LOGSE MEDIO		
LOGSE SUPERIOR		
<u>LEY DE 1966</u>		
GRADO MEDIO		
GRADO SUPERIOR		

Personal docente (nº):
 Personal no-docente (nº):
 Alumnos oficiales (nº):
 Alumnos libres (nº):

A.3. DATOS DE LA BIBLIOTECA

Año de inicio del funcionamiento
 ¿Hay espacio destinado a biblioteca?..... SÍ / NO
 ¿Hay fondo específico de biblioteca? SÍ / NO
 ¿Hay servicio de biblioteca? SÍ / NO
 ¿Hay personal de biblioteca? SÍ / NO

A.4. PROYECTOS DE FUTURO

.....

OBSERVACIONES:

.....

B.- DATOS ESPECÍFICOS

B.1. ESPACIO DE BIBLIOTECA

¿Desde qué año funciona la biblioteca?
 ¿Ha sufrido alguna reforma?
 ¿Dispone de espacio propio o es compartido (integrado con) con otra biblioteca, organismo cultural, etc.?

B.1.1.Espacios

Nº de salas:
 Superficie de cada una:
 Metros lineales de estantería en cada sala:
 Metros lineales totales de estantería en acceso directo:
 y, en depósito:
 Porcentaje aproximado de ocupación total de estantes (%): ..
 Nº de asientos en sala de lectura:.....

Nº de puestos de audición:
(Indicar si se trata de los mismos o no).

B.1.2. Equipamiento

Equipamiento técnico (Audio, video, fotocopiadora, etc.):
.....

Equipamiento informático (Ordenadores, impresoras,
modem, cd-rom, dvd, etc.):
.....

Equipamiento (otros):

OBSERVACIONES:
.....
.....
.....

B.2. FONDOS DE LA BIBLIOTECA

(Entendemos cada parámetro como independiente, o sea, que no está comprendido dentro de un grupo anterior o posterior. Pero en caso de que lo tomes de otra manera, explícalo suficientemente).*

B.2.1. Fondos

Fondo.

Nº de libros (total):

Nº obras de referencia (total unidades físicas, si se conoce): ...

Nº de revistas. Total (títulos):

 Vivas:

 Agotadas:

 Suscripciones (pago):

 Suscripciones (donación):

Nº de partituras:

Nº de discos compactos:

Nº de discos de vinilo (33 y 45 rpm):

Nº de discos de vinilo (78 rpm):

Nº de casetes:

Nº de documentos audiovisuales (videos, cd-rom, dvd, etc): ...
.....

Otros:

.....
.....
.....

Fondos especiales.

(Fondos donados, privados, colecciones que aun estando en el catálogo general pueden tener una entidad propia; reseñar, también, los fondos locales o de ámbito regional, así como las colecciones de partituras de banda y orquesta. * Señalar si están o no cuantificados en el apartado anterior).*

Denominación; Breve descripción; Nº de documentos; Situación (inventario, catalogación); Acceso (libre, restringido, prestable...), etc.:

.....
.....
.....

B.2.2. Conservación y renovación del fondo

Expurgos

Bajas

B.2.3. Gestión de la adquisición del fondo: Presupuesto (curso 98/99)

¿Existe presupuesto específico de biblioteca? Sí / No

Presupuesto para adquisiciones (colección documental):

.....

Presupuesto (otras partidas):

Comentario general: Evolución del presupuesto en los diferentes ejercicios; Quién lo elabora; Quién lo gestiona; Quién decide las compras; Si es compartido o no con los Departamentos; etc.:

.....

.....

OBSERVACIONES:

.....

.....

.....

B.3. USO, ACCESO, HORARIOS, SERVICIOS DE LA BIBLIOTECA

B.3.1. Uso: normativa de la biblioteca

¿Existe un reglamento de Centro donde se contemple la Biblioteca? SÍ / NO

¿Existen normas de funcionamiento, uso, acceso,
por escrito?

B.3.2. Acceso

Acceso propiamente dicho: libre / restringido

Consultas: Acceso: libre / restringido

Profesores del centro: SI / NO

Alumnos del centro: SI / NO

Alumnos y profesores de otros centros: SI / NO

Otros (especificar):

Préstamos: Acceso: libre / restringido

Profesores del centro: SI / NO

Alumnos del centro: SI / NO

Alumnos y profesores de otros centros: SI / NO

Otros (especificar):

B.3.3. Horarios

Período escolar:

Nº de horas semanales al público:

Horario mañanas (días y horas):

Horario tardes (días y horas):

Período no escolar:

Nº de horas semanales al público:

Horario mañanas (días y horas):

Horario tardes (días y horas):

B.3.4. Servicios

Especificar los distintos servicios que ofrece la Biblioteca a los usuarios

.....

.....

.....

B.3.5. Actividad (curso 98/99 o 99/00)

Nº Total de usuarios:

Nº total de préstamos:

 Libros

 Publicaciones periódicas:

 Partituras:

 Material audiovisual:

Nº de consultas:

Nº de audiciones en sala:

Préstamo Interbibliotecario:

Otros (especificar):

.....

Otras actividades de la biblioteca (especificar): (Formación de usuarios; publicaciones; animación; extensión bibliotecaria; relación / integración en la actividad cultural del municipio; ...):

.....

.....

B.3.6. Automatización

En funcionamiento: SÍ / NO

En proyecto: SÍ / NO

Programa/s informático/s:

Cumplimiento del formato MARC (%):

Funciones Automatizadas:

 Adquisición: SÍ / NO

 Catálogo: SÍ / NO

 Préstamo: SÍ / NO

 Public.perio.: SÍ / NO

 Estadísticas: SÍ / NO

 Otras (detallar): SÍ / NO

OBSERVACIONES:.....

.....

.....

.....

Participación del bibliotecario (como encargado de la Biblioteca) en los órganos del centro. (Departamentos, Comisión de Coordinación Pedagógica, Comisión Ejecutiva, Otras Comisiones, Consejo Escolar, Equipo directivo...):

.....
.....
.....

Otros (especificar).

OBSERVACIONES:
.....
.....
.....

C.- EXTENSIÓN CULTURAL

(Relación con el entorno musical, cultural y bibliotecario).

C.1. Relación de la Biblioteca con el entorno musical, cultural, bibliotecario:

.....
.....
.....
.....

C.2. Relación de la persona al cargo de la Biblioteca con el entorno musical, cultural, bibliotecario:

.....
.....
.....
.....
.....

D.- COMENTARIOS, SUGERENCIAS, OBSERVACIONES DEL ENCUESTADO:

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

INFORME TÉCNICO SOBRE BIBLIOTECAS DE CONSERVATORIOS PROFESIONALES

Como os contábamos antes, la finalidad de la recogida de datos de la encuesta es la elaboración de un informe técnico para la organización y funcionamiento de las Bibliotecas de Conservatorios Profesionales de Grado Medio. Con esto perseguimos crear un modelo que sirva de paradigma vinculante para la Administración a la hora de poner en funcionamiento Bibliotecas en los centros Musicales.

Una vez extraídas las conclusiones sobre la situación actual de las Bibliotecas con los datos recogidos y elaborado el informe, esperamos poder disponer de él como una herramienta más de trabajo. Incluso podría ser un número de los "Cuadernos de documentación" de AEDOM.

ENCUESTA SOBRE LA SITUACIÓN DE LOS ARCHIVOS DE ORQUESTA EN NUESTRO PAÍS

Comisión de Archivos de Orquesta de AEDOM

A lo largo del año 2.000 la Comisión de Archivos de Orquesta de AEDOM ha realizado una encuesta para conocer la situación de estos archivos.

La finalidad de la misma no era la de realizar una encuesta muy exhaustiva y detallada sino simplemente la de recoger unos datos que nos dieran una muestra ilustrativa de su situación con vistas a orientar y concretar la labor de dicha comisión dentro de esta asociación e intentar mejorar así la labor y formación de los archiveros así como definir y fijar el servicio que estos centros ofrecen.

A continuación os exponemos las conclusiones a las que hemos llegado tras analizar los resultados de las encuestas recibidas.

Del formulario enviado a 36 orquestas, se han recibido 15 respuestas. La respuesta ha llegado a ser del 41'6% pero éstas se han obtenido tras insistir a los archiveros telefónicamente y tras aplazar el plazo inicial de respuesta hasta el 20 de octubre.

Es importante constatar que muchos de los que contestaron dentro del plazo no son socios de AEDOM aunque sus orquestas sí lo sean de la AEOS, que hay archiveros que parecen desconocer su pertenencia a AEDOM, algunos no reciben la información que se envía a su orquesta, tienen problemas de tiempo incluso para contestar a una simple encuesta o no cuentan con los datos específicos necesarios para cumplimentarla.

Vamos ahora a analizar cada dato:

Año de formación

Vemos que se trata de orquestas jóvenes en su mayoría. De quince orquestas, nueve son de creación posterior a 1.980, y de las que responden, sólo una es del siglo pasado.

Nombre Orquesta	Año de formación
Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya BC (OBC)	
Orquesta Pablo Sarasate (OPS)	1879
Bilbao Orkestra Sinfonikoa (BOS)	1922
Orquesta Sinfónica de Tenerife (OST)	1935
Orquesta y Coro Nacional de España (ONE)	1942
Orquesta Sinfónica de la RTVE (OSRTVE)	1965
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa (EOS)	1982
Orquesta Simfónica de Balears "Ciutat de Palma" (OSBCP)	1989
Orquesta Ciudad de Granada (OCG)	1990
Orquesta Ciudad de Málaga (OCM)	1991
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS)	1991
Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA)	1991
Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG)	1992
Orquesta de Córdoba (OC)	1992
Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo (OSCO)	1999

Nº de conciertos y obras programadas

Aunque algunos han interpretado el «presente año» como año natural, 1.999 ó 2.000 (según fecha de respuesta), y otros como temporada, 1.999/2.000, creemos que los datos son suficientes para aproximarnos a la actividad que habitualmente realizan estas orquestas. Esta actividad oscila entre 32 y 105 conciertos, con una media de 71,5 conciertos. Respecto al número de obras programadas la oscilación es mayor, de 35 a 266, siendo la media es de 124,7.

Nombre Orquesta	Nº de conciertos	Nombre Orquesta	Nº de obras programadas
OSRTVE	32	OSBCP	
OPS	39	OCNE	
OSCO	40	OSCO	35
OSG	55	OPS	41
OSBCP	59	OSG	64
OC	70	OSPA	90
OCG	75	OCG	100
OSPA	75	OST	104
EOS	78	ROSS	107
OST	80	EOS	124
BOS	84	OCM	149
OCNE	90	OSRTVE	150
OCM	91	BOS	174
ROSS	100	OBC	218
OBC	105	OC	266

Procedencia de las obras

Vemos que en todas las orquestas la mayor parte de las obras nuevas que se necesitan, con diferencia, son alquiladas (una media del 66%), frente a las compradas (20%) o a las conseguidas por otros medios (14%). Es por tanto importante, lograr una buena calidad en la recepción de estos materiales.

Nombre Orquesta	Alquiler	Compra	Otros
OSBCP			
OPS	8 (62%)	2 (15%)	3 (23%)
OSCO	11 (61%)	6 (33%)	1 (6%)
OSG	22 (54%)	14 (34%)	5 (12%)
EOS	32 (40,5%)	15 (19%)	32 (40,5%)
OCG	35 (50%)	25 (36%)	10 (14%)
ROSS	44 (72%)	17 (28%)	0
OSPA	48 (77%)	8 (13%)	6 (29%)
OCNE	54 (82%)	7 (11%)	5 (7%)
OCM	55 (53%)	42 (40%)	7 (7%)
OST	60 (86%)	4 (6%)	6 (8%)
OC	75 (47%)	28 (18%)	56 (35%)
OBC	78 (80%)	19 (20%)	
BOS	82 (77%)	12 (11%)	13 (12%)
OSRTVE	92 (93%)	5 (5%)	2 (2%)

Fondo

Con respecto al fondo, observamos que la mayor parte de los archivos se dedica fundamentalmente a la música impresa y manuscrita, sobre todo, como es lógico, a los materiales de orquesta, y es curioso, que en algunos casos, ni siquiera se sepa contabilizar el nº de materiales de los que se disponen, lo que demuestra el estado precario de nuestros archivos.

Entre los que ofrecen datos, vemos que hay una gran disparidad de fondos: desde 70 materiales de orquesta en una de ellas, a 1.400 en otra, de 80 partituras sueltas de dirección a 2.000, de 84 a 400 materiales de cámara, prácticamente no se citan manuscritos, de 150 a 600 grabaciones sonoras, sólo tres orquestas citan otro tipo de

documentos como libros, carteles, recortes de prensa, revistas, programas de mano... Sólo tres orquestas también citan fondos de donaciones, cesiones...

De todos modos los archivos tendrán estos materiales, se supone, pero los datos de la encuesta nos hacen pensar en que no se recogen en el archivo sino en otros departamentos pero desconocemos que tipo de tratamiento se les da.

Todo los datos indican que son archivos no excesivamente amplios pero sí muy descontrolados y que precisan de un plan de puesta al día.

Nombre Orquesta	Materiales de orquesta	Partituras sueltas de obras de orquesta	Música de cámara instrumental	Material manuscrito
OCG				
OST		288		
OSBCP				
OSRTVE				
OSPA				
OSCO	70			
OCM	244	83	84	
ROSS	309	137	86	
EOS	456	241	87	57 de copistas, no autógrafos
OC	661	22		
BOS	917	202		
OCNE	1100	2000	400	
OBC	1152	1288		
OSG	1203		153	38
OPS	1400			

Nombre Orquesta	Grabaciones sonoras	Otro tipo de documentos	Fondos de donaciones, cesiones
OSCO			
OPS			
OCM			
OCG			
OSBCP			
OSRTVE			
OBC			
OSPA			
ROSS	150	50	
OSG	180		1%
OC	239		
OST	422		
BOS	54		1
OCNE	650	500 CD de representación- 200 libros-450 programas- Recortes de prensa- Correspondencia- Programas de mano	
EOS	Videos, audios: CD, DAT, cassetes...	Libros, revistas, carteles...	1 fondo de 449 registros

Instrumentos de trabajo

Vemos, que por fin, los archivos de las orquestas disponen de ordenador (salvo una) y que bastantes disponen de Access, por lo que creemos que la elección de crear la base de datos con este programa fue acertada, aunque debemos tener presente que ésta no cumple los criterios de normalización, ISBD, formato MARC...

Nombre Orquesta	Ordenador	Sistema Operativo	Programas utilizados
OCNE	Sí		
OPS	Sí		
OCG	Sí		Word 6.0
OSBCP	Sí		
OBC	Sí		WP, Access, Excel
OSPA	Sí		
OSG	Sí	MS-DOS	
OCM	Sí	Windows	Access - Page Maker...
OST	Sí	Windows	Word - Access
OSCO	Sí	Windows 95	Propio bajo Office
BOS	Sí	Windows 95	Office 98 - Finale
EOS	Sí	Windows 95	Access
ROSS	Sí	Windows 98	World Perfect - Encore
OSRTVE	Sí	Windows 98	Office 2000
OC	No		

Catalogación del fondo

Observamos que lo informatizado en la mayoría de las orquestas (justo sobrepasa la mitad de orquestas), es la actuación de las mismas, sus programas, pero no el resto de materiales: partituras, grabaciones, libros, carteles...

De estos últimos materiales tenemos que tener en cuenta que son materiales que no todos tenemos en el archivo sino que a veces se hallan en otros departamentos. Se nota de todos modos que se empieza a catalogar los materiales y partituras de orquesta, pero no hay más que seis orquestas, casi todas entre las más nuevas, que tienen esta catalogación realizada. En cuanto a grabaciones sólo cuatro orquestas las han catalogado y únicamente tres, han hecho lo propio con el resto de materiales.

Catalogación del fondo de materiales de orquesta

Nombre Orquesta	Catalogación materiales orquesta	Fase catalogación materiales orquesta	Sistema utilizado catalogación materiales orquesta
OSG	Sí		Open Plus
OSCO	Sí		Propio bajo Office
OCM	Sí		Base propia en Access 2.0
OCG	Sí		Access
ROSS	Sí		
OBC	Sí		Informático
OPS	No		
OSBCP	No		
OSPA	No		
OC	No	En estudio	Índice alfabético por autores y por materias
OSRTVE	No	Fase 1ª. No se ha informatizado ni 1/3	Access 2000
BOS	No	Fase inicial	
OST	No	Inicial	Access
EOS	No	Inicio	Access 97 Base orquestas
OCNE	No	Muy avanzado	Access 97 Base orquestas

Catalogación del fondo de grabaciones sonoras

Nombre Orquesta	Catalogación grabaciones sonoras	Fase catalogación grabaciones sonoras	Sistema utilizado catalogación grabaciones sonoras
ROSS	Sí		
OST	Sí		Access
OBC	Sí		Informático
OSG	Sí		Open Plus
OPS	No		
OCM	No		
OCG	No		
OSBCP	No		
OSPA	No		
OSRTVE	No	En principio no forma parte de las competencias del archivo	
OSCO	No	En proceso de realización	
BOS	No	Fase inicial	
EOS	No	Inicio	Access 97
OCNE	No	Poco avanzada	Access 97
OC	No	Sin posibilidad actual de realizarla	

Catalogación de los datos referidos a las actuaciones de la orquesta

Nombre Orquesta	Catalogación actuaciones orquesta	Fase catalogación actuaciones orquesta	Sistema utilizado catalogación actuaciones orquesta
OPS	Sí		
ROSS	Sí		
OSBCP	Sí		
OSPA	Sí		
OST	Sí		Access
EOS	Sí		Access 97
OBC	Sí		Informático
OSG	Sí		Open Plus
OCM	No		
OCG	No		
OSCO	No		Propio bajo Office
OCNE	No	Años 50-45 muy bien. Documentación e informes de recortes de prensa y fotografías del Archivo General de la Administración, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, etc	Filemaker
BOS	No	Catalogado del 94/95 a la actualidad	
OSRTVE	No	En principio no forma parte de las competencias del archivo aunque hay creados en la base de datos botones de comando para recoger registros de estrenos y 1 ^{as} audiciones. El fondo de los programas está por informatizar	
OC	No	Sin posibilidad actual de realizarla	

Catalogación del fondo de otro tipo de materiales

Nombre Orquesta	Catalogación otro tipo de materiales	Fase catalogación otro tipo de materiales	Sistema utilizado catalogación otro tipo de materiales
ROSS	Sí		
OST	Sí		Access
OSCO	Sí		Propio bajo Office
OCNE	No		
OPS	No		
OCM	No		
OCG	No		
BOS	No		
OSBCP	No		
EOS	No		
OBC	No		
OSPA	No		
OSG	No	(sin catalogar)	
OSRTVE	No	Resta hacer inventario y programar su informat.	
OC	No	Sin posibilidad actual de realizarla	

Alquileres

Se alquila sobre todo a Monge y Boceta y luego a Seemsa, quedando el resto en la mayoría de los casos en cantidad muy inferior.

Nombre Orquesta	Empresas
OSBCP	Seemsa - Monge
OBC	Seemsa - Monge - Otros
OSG	Seemsa 15% - Monge 60%
OSRTVE	Seemsa 18% - Monge 48% - CEM 1% - Piñes 1% - SGAE 28% - Tritó 1% - Vogt & Fritz 1%
BOS	Seemsa 19'5% - Monge 55% - SGAE 17% - Alpuerto 5 % - Varios 3'5 %
OSCO	Seemsa 20% - Monge 20% - SGAE 60%
OC	Seemsa 23'3% - Monge 71,4% - SGAE 0'45 - Otros: 4'8%
OST	Seemsa 30% - Monge 70%
OCG	Seemsa 35% - Monge 50% - otras 15%
OSPA	Seemsa 42'2% - Monge 55'5% - SGAE 0'9%
OCM	Seemsa 45% - Monge 45% - Otros 10%
OCNE	Seemsa 55% - Monge 45% - Otras 2-4%
OPS	Seemsa 71% - Monge 29%
ROSS	Seemsa y Monge casi a partes iguales, SGAE muy poco
EOS	Seemsa: 31% - Monge 47 % - Otros 22%

En general las orquestas no están conformes con la calidad de los materiales recibidos, sobre todo de algunas editoriales. Citan a Monge y Boceta o SGAE como peor servicio que Seemsa. De todos modos se señala que el grado de insatisfacción depende de la procedencia editorial siempre refiriéndose al estado de los materiales (viejos, muy usados, deteriorados, caros...) y no respecto a la atención al cliente por parte de los distribuidores.

Préstamo

Aunque no siempre se presta cualquier tipo de material, excepto tres orquestas todas realizan préstamos, principalmente a otras orquestas, con la condición de respetar las indicaciones anotadas en los materiales y su devolución inmediata... Todos los préstamos se realizan de forma gratuita.

Personal

De quince orquestas, diez tienen a una sola persona desempeñando labores de archivo y en algunos casos comparte su trabajo con otra labor. En el resto de orquestas la plantilla aumenta a 2 empleados y en un caso a 4.

En los casos en los cuales se desempeñan más tareas que las propias de archivo, las tareas compartidas son las de regidor, coordinación y corrección de programas y cartelería, regidor y auxiliar administrativo, e intérprete de idiomas.

Por otra parte comparando esta tabla con la de actuaciones orquestales vemos que no siempre el nº de personal es directamente proporcional al nº de actuaciones de la orquesta, no existe ninguna relación.

Todos trabajan en jornada completa y la mayoría de los contratos son indefinidos.

Respecto a la formación de los archiveros, todos excepto uno tienen estudios superiores. Todos tienen formación musical pero al parecer nadie tiene titulación específica en archivística, biblioteconomía, documentación... aunque suponemos que tendrán alguna formación mínima, puesto que hay quienes aseguran tener cierta idea de catalogación. Deducimos que éste no es un requisito para acceder al puesto de trabajo aunque somos realmente conscientes de la necesidad acuciante de completar nuestra formación en esta materia.

Nombre Orquesta	Nº personal	¿Más tareas?	¿Cuáles?
OSBCP	1	No	
OBC	1	No	
OSPA	1	No	
OSCO	1	Sí	Inspector - Regidor
OC	1	No	
OSG	1	No	
OCG	1	Sí	
BOS	1	No	
OST	1	Sí	Coordinación y corrección de programas de mano y cartelería
EOS	1	No	
OPS	2	Sí	Regidor - Auxiliar administrativo
OSRTVE	2	No	
ROSS	2	Sí	Intérprete oral y escrito de inglés, francés, alemán, italiano
OCM	2	No	
OCNE	4	No	

Asociaciones

Es curioso que poco más de la mitad de las orquestas formamos parte de AEDOM, sin embargo 12 forman parte de AEOS y sólo 1 archivero forma parte de otra asociación (de bibliotecarios y documentalistas de su provincia).

Nombre Orquesta	AEDOM	AEOS	Otras
EOS	Sí	Sí	Sí, Bibliotecarios y Documentalistas de Gipuzkoa
OCNE	Sí	Sí	No
ROSS	Sí	Sí	No
BOS	Sí	Sí	No
OSRTVE	Sí	Sí	No
OC	Sí	Sí	No
OSPA	Sí	Sí	No
OPS	Sí	Sí	No
OBC	Sí	Sí	No
OSG	No	Sí	No
OCM	No	Sí	No
OCG	No	Sí	No
OSCO	No	No	No
OST	No	No	No
OSBCP	No	No	No

Propuesta base de datos

Salvo dos archivos, el resto utilizaría la base de datos elaborada por la comisión y salvo dos, todos participarían en una base común, la cual desean recibir para conocerla y familiarizarse con ella, por lo que está claro que existe un gran interés en tenerla y en tenerla ya. Hay un archivero que dice claramente que no tiene ningún interés en participar en la base común sin especificar motivos.

Conocimiento Access y normas de catalogación

De quince archivos, once conocen el programa utilizado por lo que, si los hubiere, los problemas surgirían sobre todo en la manera

de introducir los datos (sólo 7, ni la mitad, conocen las normas de catalogación y sólo superficialmente).

Orden de prioridad de las distintas bases

Aunque no todos responden a esta pregunta, las respuestas coinciden en el orden a seguir en nuestro trabajo y no se corresponde con la labor realizada hasta ahora en los archivos ya que el catalogado de materiales se prioriza frente al control de las actuaciones, que ya están recogidas en formato informático en más de la mitad de los casos.

Interés en formar parte y Actividades propuestas

Hay pocas propuestas de trabajo y son las siguientes: profesionalización de la actividad, reuniones anuales, organización de jornadas y cursos de formación, y reivindicaciones a editores.

Respecto al interés en formar parte de la comisión o grupos de trabajo, dos orquestas de entre las que responden a la encuesta están en la comisión de orquestas y una tercera que se muestra interesada colabora habitualmente con la comisión, por lo que hemos captado cuatro nuevos interesados y aunque uno de ellos no es socio de AEDOM esperamos que en breve lo sea. Tenemos otro además que dice que «depende».

Finalmente, aparte de tres «no» específicos, el resto no responde por lo que procuraremos que haya más gente que se sume a nuestra labor.

Observaciones

En este apartado se han recogido las siguientes:

- Se plantea el analizar la consideración profesional del archivero de una orquesta: formación, funciones, salarios, personal... comparándolo además con orquestas extranjeras para enviar

luego una circular a AEOS o plantearlo en la próxima reunión de orquestas

- Hay archiveros con gran interés en acudir a cursos pero con grandes problemas para ausentarse de la orquesta.
- Es importante señalar que hay archiveros que desconocen incluso la existencia de la asociación por lo que consideramos que debe realizarse un mailing a través de la AEOS, a todas las orquestas que no formen parte de AEDOM con el objetivo de conseguir que se asocien para una mayor y más completa colaboración.

Conclusiones generales y propuestas

- Se responde poco y tarde, incluso un miembro de la comisión de archivos a pesar de prometerlo, no responde a la encuesta. Por tanto, hay que hacer llegar las conclusiones y planes de trabajo, a todas las orquestas a las que se haya enviado la encuesta lo antes posible, enviándoles además información sobre la asociación y formulario de inscripción, y recordándoles, que es en el marco de esta asociación donde estamos realizando este trabajo por lo que si están interesados en mantenerse al corriente de los avances del grupo es conveniente asociarse. Instar a trabajar en los grupos recordándoles que el trabajar con una base común permite agilizar la labor diaria, ya que podemos aprovechar la labor de catalogación de otros que dispongan de los mismos materiales que vayamos adquiriendo además de permitir un conocimiento del fondo musical del resto de miembros lo que nos permitirá realizar préstamos en caso necesario.
- Además deberíamos enviar lo antes posible la base de datos de partituras y materiales de orquesta que ya estaba prometida a todas las orquestas que han respondido a la encuesta. Siempre tendríamos que tener presente que las modificaciones de dicha base de datos no se deberan de hacer de forma individual sino tras coordinar y consensuar las opiniones a través de un coordinador de grupo. Así tras lograr empezar a trabajar todos con esta base de

datos, veríamos como continuar con la catalogación del resto de materiales.

- Vemos que el alquiler y el estado de los materiales que recibimos por esta vía es también un tema preocupante. De todos modos, casi todos somos socios de AEOS, donde suelen tratar el tema citado puesto que también es de interés para nuestros gerentes. Además es un tema complicado ya que no están involucrados sólo los intermediarios sino también las editoriales a las que representan. Pero sería interesante recoger y transmitir siempre las quejas sobre materiales concretos... a nuestras gerencias para formular las reclamaciones oportunas.
- Parece que los archiveros conocen el programa Access pero desconocen las reglas de catalogación por lo que sería aconsejable crear algún curso para iniciar a la gente en el tema. Además cualquier información sobre cursos, apuntes, libros, información y/o solicitud de información sobre temas relacionados con nuestro trabajo... sería interesante comentarla entre todos a través de una lista de direcciones de correo electrónico para ayudarnos mutuamente.
- Respecto a los cursos que solicita la gente, se trataría el tema sobre qué cursos, cuándo... en la asamblea para procurar organizar alguno el año que viene. De todos modos, los archiveros tienen problemas de tiempo para participar y para ausentarse del trabajo. Se debe analizar la posibilidad de que cuando fuera posible, se impartieran cursos a través de internet o a distancia.
- En la asamblea de AEDOM se establecerán los grupos de trabajo para el próximo curso aunque siempre se podrá sumar cualquier socio a cualquiera de las tareas propuestas o a otras nuevas que se planteen a la comisión, dirigiéndose para ello al coordinador de su zona geográfica.

Fdo.: Comisión de Archivos de Orquesta

COMISIÓN DE ARCHIVOS DE ORQUESTAS. INFORME

Reunidos los archiveros de las siguientes orquestas: Nacional de España (archivero y dos documentalistas), Bilbao, Cadaqués, RTVE, Principado de Asturias, Baleares y Euskadi analizamos la labor realizada a lo largo del 2.000 (encuesta sobre la situación de los archivos y base de datos de partituras y materiales de orquesta) e intentamos, basándonos en este análisis, clarificar y organizar nuestra actividad de cara al año 2.001.

Con respecto a la encuesta señalar que se consideró de gran interés la realización de la misma ya que nos ayuda a definir con mayor facilidad el trabajo a realizar. Los resultados de la misma se hallan publicados ya en el boletín 7-1 por lo que remitimos a dicho artículo a quién quiera ahondar en el tema¹. En la asamblea ordinaria se nos sugirió que sería interesante exponerla en la próxima asamblea de la AIBM.

Con respecto a la base de datos de partituras y materiales de orquesta hemos de tener en cuenta diversos aspectos.

La base está creada y está siendo utilizada por la Orquesta Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de Euskadi, y creemos que tras alguna pequeña modificación para facilitar y ampliar las posibilidades de consultas, se puede distribuir para que los archiveros se familiaricen con ella cuanto antes. Hemos constatado en la encuesta que la mayor parte de los archiveros conocen Access por lo que creemos que no tendrán ningún problema a la hora de utilizarla. Respecto a la hora de introducir los datos constatamos sin embargo que aunque la directriz a seguir es la de introducir datos siguiendo los

¹ Nota del editor del *Boletín de AEDOM*: Por diversas circunstancias los resultados de la encuesta de la Comisión de Archivos de Orquesta no pudo incluirse en el anterior *Boletín*. Dado el interés de los datos ofrecidos en ambos informes —es la primera ocasión que se realiza un estudio de este tipo en nuestro país, centrado en los archivos de orquestas— se han incluido en el presente número del *Boletín*.

criterios de la ISBD, tenemos un conocimiento limitado de esta normativa por lo que creemos que debemos continuar trabajando en conjunto para aclarar dudas y aunar criterios y que debemos procurar completar nuestra formación en este campo.

Por otra parte, se ha constatado algún problema de funcionamiento en la Orquesta Nacional de España con esta base de datos y, aunque tenemos que concretar cuál es el problema y su solución, esto nos ha dado pie a analizar la elección del programa Access y el tema de la falta de normalización y profesionalización de este tipo de bases de datos, que no cumplen ni las ISBD ni el formato MARC. Sin embargo, al ser un tema complejo en el que consideramos que deberíamos reunir mayor información lo hemos pospuesto, como veremos más adelante, para ir trabajando en ello a lo largo de todo el año.

También se trató el tema de cómo y dónde unificar los datos de todas las orquestas con vistas a crear esa base común global formada con las aportaciones de todos, y aunque está claro que hay que elegir un lugar central o varios por regiones, no se llegó a concretar nada, barajándose como posibilidades no sólo las orquestas sino incluso algún organismo como el Centro de Documentación de Música y Danza

Aunque el trabajo realizado a lo largo del año ha sido positivo hemos notado lagunas en el funcionamiento interno de la comisión por lo que también se trató el tema. Hemos concretado las zonas del estado que corresponden coordinar a los distintos representantes y hemos designado un responsable para cada línea de trabajo marcada para el año 2001. Además contamos ahora con un coordinador (Antonio Moreno de la Orquesta de Córdoba) en la zona sur y Canarias, donde antes no teníamos representante.

De esta manera, a pesar de informarse y contribuir todos los participantes de la comisión en todos los grupos de trabajo a través de una lista de direcciones de correo electrónico, cada actividad y cada zona tendría un responsable para coordinar y encaminar las propuestas y aportaciones del resto. Por otra parte se estableció que las correcciones, aportaciones a propuestas concretas se harán siempre

dentro del plazo que se establezca, entendiéndose en caso contrario como aceptadas.

Posteriormente se perfilaron las actividades para el año 2001. Se decidió enviar primeramente el análisis de la encuesta a todos los archiveros a los que se había enviado la misma. Se creyó conveniente también enviar junto con esto información sobre nuestra Asociación y formulario de inscripción, ya que vimos en los resultados de la encuesta que todavía muchas orquestas no eran socias de nuestra asociación y al realizar nuestra labor dentro de la misma se quedarían al margen.

Consideramos, además, que también se debería enviar esta presentación de nuestra Asociación y de su labor a las direcciones, gerencias... de las orquestas para que éstas también sean conscientes del interés que tiene este trabajo en común con el que pretendemos lograr una mayor profesionalización y consecuente mejora en el servicio de nuestros archivos. Se creyó además conveniente sugerir a la dirección la creación de una página web de la Asociación.

Tras esto y a lo largo de todo el año iremos trabajando en cuatro direcciones:

- Por una parte, se irán poniendo en común todas aquellas dudas que con el uso nos planteen la base de datos de partituras y materiales de orquesta, tanto a la hora de introducir datos como en el caso de que nos percatáramos del interés de añadir o modificar algún campo en concreto. Siempre plantearemos nuestras dudas y sugerencias a través de la lista de correo y tras recoger las respuestas del resto del grupo y teniendo en cuenta que la directriz a seguir es la de ir lo más acorde posible a las ISBD, el responsable de este grupo coordinaría y comunicaría la decisión a tomar para el caso, que quedaría recogida y archivada para posteriores consultas de cualquier otro socio.
- Por otra parte y dado el interés suscitado por el tema de la falta de normalización de la base elegida, se analizarían diferentes programas que permitan catalogar y trabajar con las normas

internacionales en este campo, ISBD, MARC... y, se adecuen a los distintos tipos de materiales que tenemos en nuestros archivos: música impresa y manuscrita, audiovisuales, revistas, recortes de prensa, programas... y, se estudiaría la conveniencia o no de seguir con el programa Access, de utilizar uno de estos analizados o de crear otro nuevo. Para comunicarnos y poner en común las ideas utilizaríamos también en este caso, como en todos los demás, la lista de correo y la labor del coordinador del grupo.

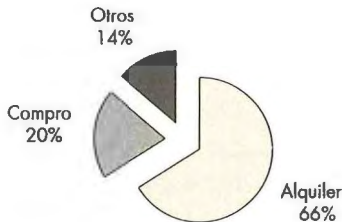
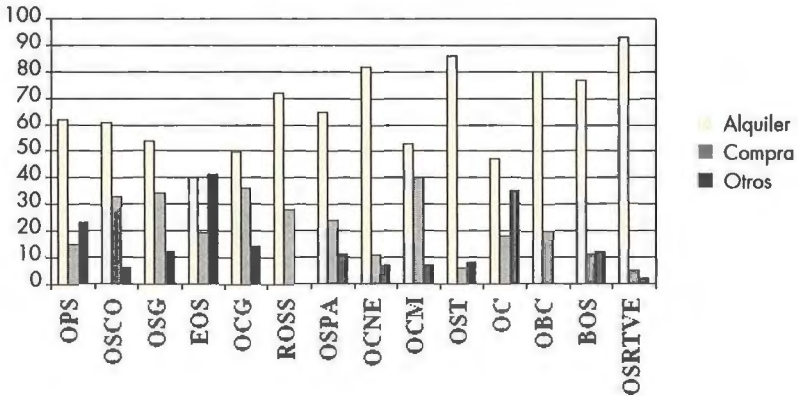
- Se observó también que los archiveros están preocupados por la falta de sensibilización que en las orquestas se tiene respecto a la consideración profesional de su labor por lo que se sugirió realizar un análisis del perfil del puesto de trabajo.
- Finalmente, se consideró de interés la organización de cursos para contribuir a la formación continuada de los archiveros. Se creyó conveniente intentar organizarlos a través de internet o a distancia ya que nos resulta difícil ausentarnos de nuestros puestos y también el buscar fechas adecuadas para todos. Se propusieron los siguientes cursos:
 1. Reglas de catalogación y formato MARC (primeramente monografías para tener una base clara, luego música impresa y finalmente otros tipos de materiales. Se trataría pues de buscar un curso amplio sobre el tema para intentar conseguir un cierto dominio en la materia)
 2. Conservación y restauración de todo tipo de materiales: papel, audio, video... (Este precisaría probablemente de una parte teórica a distancia y luego otra práctica con asistencia)
 3. Edición musical y sus aspectos legales

Aprovechando esta reuniones se visitaron también dos archivos de orquesta: el de la Orquesta Nacional de España y el de la ORTVE. El primero fue de gran interés puesto que disponen de mucho fondo que incluye legados, manuscritos... y, porque en el mismo podíamos

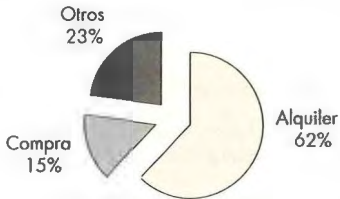
conocer las bases de datos con las que gestionan el archivo. Nos llamó la atención sin embargo el estado deplorable en el que se encuentra el local destinado a archivo en la ORTVE que no reúne las condiciones necesarias para el control del material y tampoco para la conservación del mismo. Consideramos más grave esto todavía si tenemos en cuenta que es una orquesta creada en 1.965 y que por tanto creemos que contará ya con un fondo importante.

Para terminar señalar que cualquier interesado puede participar en los trabajos propuestos para el año 2.001 o bien promover nuevas iniciativas para lo cual deberá ponerse en contacto con el coordinador de su zona.

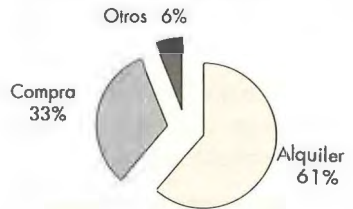
Procedencia de las Obras



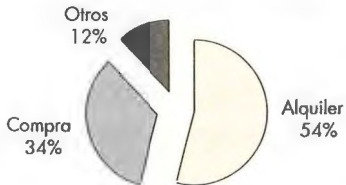
Orq. Pablo Sarasate



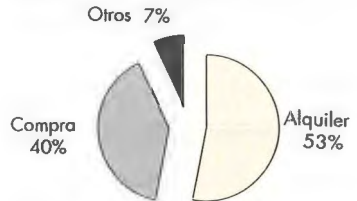
Orq. Sinf. Ciudad de Oviedo



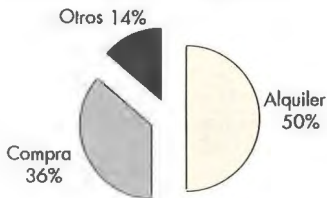
Orq. Sinf. de Galicia



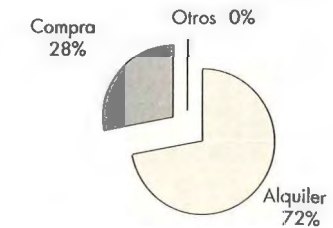
Orq. Ciudad de Málaga



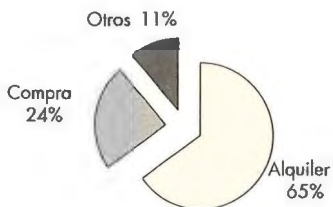
Orq. Ciudad de Granada



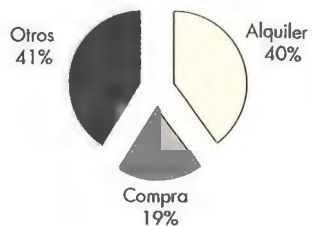
Real Orq. Sinf. de Sevilla



Orq. Sinf. del Principado de Asturias



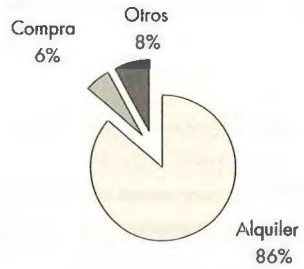
Euskadiko Orkestra Sinfonikoa



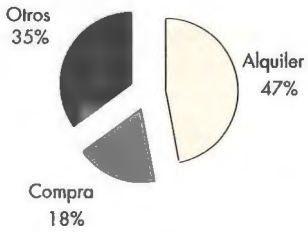
Orq. y Coro Nacional de España



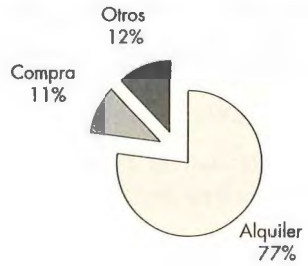
Orq. Sinf. de Tenerife



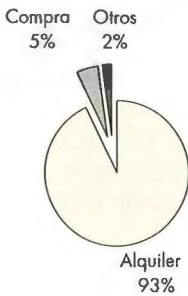
Orquesta de Córdoba



Bilbao Orkestra Sinfonikoa



Orq. Sinf. de RTVE



Orq. Sim. de Barcelona i Nacional de Catalunya



ACTA DE LA REUNIÓN ORDINARIA DE LA COMISIÓN DE ARCHIVOS SONOROS DE AEDOM (2000)

El viernes 1 de diciembre del 2000 tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid la Reunión Ordinaria de la Comisión de Archivos Sonoros de AEDOM. La reunión se inició a las 17 horas y se dio por finalizada a las 19 horas.

Asistieron Mamen Velázquez, Nieves Iglesias y Amparo Amat (Biblioteca Nacional, Madrid), Mercè Rubió (Fundació Rubió i Tudurí, Menorca), Cristina Pujales (Archivo Sonoro de Galicia), Elena Ruiz-Cotorro (Fundación Marcelino Botín, Santander), Carmen Casas (Centro de Documentación de la Música y Danza del INAEM, Madrid), Jaione Landaberea (ERESBIL, Rentería), Alfonso Ramos Torres (CDMA, Granada) y Margarida Estanyol (Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya, Barcelona).

Excusó su ausencia Fernando Guaza Merino (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid), por motivos familiares.

Orden del día

1.- Lectura y aprobación del acta de la reunión anterior

El acta se repartió previamente, por lo que, sin objeciones en contra, queda aprobada. Se comenta, sin embargo, que la redacción del correo electrónico en el cual se comunicaba a los miembros de la comisión la propuesta de la Biblioteca Nacional para crear un nuevo grupo de trabajo de cooperación bibliotecaria, era confusa. Quede claro que AEDOM, al igual que la Biblioteca de Catalunya, sólo apoyaron públicamente esta idea, que partió de la Biblioteca Nacional.

2.- Información sobre proyectos pendientes

2.1 Cooperación bibliotecaria. Informa Nieves Iglesias.

Antecedentes: El Ministerio de Cultura creó, en 1997, unos

convenios de cooperación bibliotecaria con las autonomías que estuvieran interesadas en determinados proyectos.

Este año, a propuesta de la BN, se han creado nuevos grupos de trabajo, entre los cuales el de catalogación cooperativa de registros sonoros y audiovisuales. La respuesta a la carta enviada por la Subdirección General de Cooperación Bibliotecaria a los distintos responsables autonómicos de Patrimonio, sólo ha recibido, de momento, respuestas de las comunidades de Castilla-León, Castilla-La Mancha, Asturias, La Rioja, la Comunidad de Madrid, Navarra y Murcia.

Estas comunidades tienen poca producción discográfica y audiovisual en comparación con las de Madrid, Cataluña, el País Vasco y Andalucía. Se pretende que el grupo de catalogación cooperativa empiece a trabajar con los grandes centros receptores, para ir incorporando paulatinamente al resto.

El proyecto propone trabajar cooperativamente la catalogación del Depósito Legal sonoro y audiovisual corriente.

Los grupos de trabajo se reúnen una vez al año.

2.2 Diseño de bases de datos de sellos discográficos

El Archivo Sonoro de Galicia facilitó un modelo de diseño propio por si podía servir de base. No solamente sirvió de base, sino que ayudó a comprender la complejidad de la creación de una base de datos relacional, en la que se juega con información que pertenece a distintas tablas. Margarida Estanyol presentó un esquema en el que se prevé la creación de distintos ficheros:

- Fichero de discográficas
- Fichero de distribuidoras
- Fichero de sellos discográficos

A estos ficheros básicos se podrían añadir otros, como los de géneros e intérpretes.

El objetivo sería crear una base de datos relacional que pudiera extraer informes concretos. La fase de diseño se presentará en la próxima reunión.

2.3. Listado colectivo de catálogos discográficos en centros españoles

Se determina que la lista de los catálogos que hay que mandar a Jaione (ERESBIL) serán solamente los anteriores al año 1958.

2.4 Celebración de las Jornadas sobre Archivos Sonoros

Se propone que se delimite el tema de las jornadas, ya que el que se propuso en la reunión del mes de abril parece excesivamente amplio. Se decide limitarlas a “Control y descripción del patrimonio sonoro español; de la aparición del disco de pizarra hasta la aparición del microsuro”.

Los ámbitos se reducirían a tres:

- 1.- Catalogación de registros: Intervenciones de la Biblioteca Nacional, del Centro de Documentación de Andalucía y de la Biblioteca de Catalunya.
- 2.- Conservación y preservación: Invitados: Dietrich Schüler. Empresas de tratamiento digital del sonido.
- 3.- Coleccionismo: Coleccionistas / Editores (Jordi Pujol, Aria Recording, etc.).

Relación de fondos gallegos

Lugar propuesto: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Fechas: otoño del 2001.

Difusión: a través de un tríptico informativo (tenerlo hecho con 3 meses de anticipación, antes de las vacaciones de verano).

Crear un *mailing*.

A principios de febrero, la coordinadora de la comisión comprobará que las gestiones oportunas se hayan hecho, y convocará una reunión con el tema único de la celebración de dichas jornadas (reunión a convocar el 23 y 24 de febrero).

2.5 Creación de una asociación de coleccionistas discográficos
Mercé Rubió informa de los pasos realizados para la creación de una asociación de coleccionistas que, de momento, está a punto de aprobar sus estatutos.

2.6 Mapa del patrimonio sonoro español
La encuesta todavía no se ha diseñado.

3.- Calendario de actividades para el 2001

La organización de las jornadas centralizará la mayor parte de los esfuerzos. Sin embargo, los proyectos se pueden ir haciendo y la información se irá facilitando a través del correo electrónico u otros medios.

4.- Informe anual de la Comisión

En la assamblea ordinaria se presentará un resumen de las reuniones anteriores, así como de la presente.

5.- Ruegos y preguntas

Se termina la sesión a las 19 h., hora a la que está prevista la conferencia-coloquio de Anne Le Lay.

Barcelona, 12 de diciembre del 2000

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL



EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL INSTITUTO VALENCIANO DE LA MÚSICA

||

Jorge García

El Instituto Valenciano de la Música (IVM) es un ente público al que corresponde la planificación y ejecución de la política musical de la Generalitat Valenciana. Creado por la Ley Valenciana de la Música en 1998, su puesta en marcha tuvo lugar en enero de 2000, y desde junio de este año ocupa una sede provisional en un edificio de oficinas de la calle Barcas, en el centro de Valencia.

El Instituto Valenciano de la Música ha heredado muchos de los cometidos del antiguo Servicio de Música de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Pero uno de sus aspectos más novedosos ha consistido en la creación de un Departamento de Documentación y Comunicación, que además de continuar con líneas de trabajo anteriores, como las ediciones discográficas y bibliográficas y las relaciones con los medios de comunicación, está preparando la puesta en marcha de un Centro de Documentación Musical.

En la actualidad el Centro dispone ya de unas incipientes biblioteca, hemeroteca y fonoteca especializadas. La biblioteca, que experimentará un gran desarrollo a partir de este año 2001, cuenta actual-

mente con unas 1.000 monografías y una importante colección de folletos a lo largo de los cuales se puede trazar la gestión musical de la Generalitat Valenciana de los últimos 15 años.

En la fonoteca destaca el depósito de una colección de 15.000 discos de vinilo procedentes de Ràdio 9, emisora pública valenciana, donde predomina lógicamente la música pop pero con una representación muy equilibrada de otros géneros musicales. También se ha recibido el depósito de 1.000 discos de jazz por parte de un particular. El jazz es una de las áreas de interés de este Centro, junto con la música contemporánea (el Instituto es titular del festival de música contemporánea más antiguo de España, Ensem, que tiene lugar en primavera) y las expresiones musicales ya directamente vinculadas a nuestra cultura autóctona, desde la música tradicional a la música bandística.

En música de bandas estamos procediendo a la recopilación de cuantas grabaciones, comerciales o no, han sido protagonizadas por las sociedades musicales valencianas (hay censadas unas 500), mientras que en el capítulo de la música étnica disponemos de las numerosas grabaciones de las que se nutre nuestra colección discográfica Fonoteca de Materials, así como muchas cintas inéditas procedentes de trabajos de campo. También hemos iniciado tratos para obtener el depósito en el IVM de la colección de grabaciones de campo de algún importante estudioso valenciano.

Otro programa que se está desarrollando desde el Centro de Documentación consiste en exhaustivas entrevistas a los protagonistas más veteranos de la escena musical valenciana. Hemos comenzado la serie con compositores, pero seguiremos con investigadores, intérpretes y otras personalidades relevantes, no sólo de la música clásica, sino de otros géneros. También se está poniendo en marcha una línea de estudio de la historia del jazz valenciano. Estamos tratando de actuar con prontitud en aquellos ámbitos sobre los que no existe suficiente documentación escrita y que ya forman parte de nuestra historia musical.

En otro orden de cosas, estamos tratando de armonizar al máximo nuestras responsabilidades en el área de Comunicación con nuestras tareas de Documentación, y en este sentido estamos generando una base de datos de información musical en la prensa valenciana.

El Centro de Documentación Musical del IVM no dispone por el momento de instalaciones adecuadas para la atención directa al público, por lo que esta línea de actuación queda de momento aplazada. Sus fondos tampoco están catalogados; hace apenas unos meses que se adquirió una versión monopuesto de la aplicación Absys, y con ella se está procediendo a la catalogación. Pero ya hoy está en disposición de atender al menos consultas puntuales, y cuenta con una pequeña sala de lectura y un punto de audición dotado de un equipo profesional.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA (CDAEA)

[|

Lola Vargas-Zúñiga

Directora CDAEA

ORÍGENES. DEFINICIÓN. MISIÓN. OBJETIVOS

Hasta 1997, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, dependiente de la Consejería de Cultura, formaba parte del Centro Andaluz de Teatro, como Unidad de Documentación. A partir de ese año, pasa a ser un centro diferenciado, con programas y actividades propias y con una clara vocación de servicio público.

El Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía tiene las **funciones** específicas de *localizar, recoger, conservar, analizar y difundir toda la documentación e información relacionada con el patrimonio escénico andaluz, del teatro y de la danza.*

El desarrollo de estas funciones se manifiesta en sus dos **líneas maestras de trabajo**:

- a) La primera se basa en la *adquisición, tratamiento y conservación del patrimonio escénico documental de Andalucía* o relacionado con ella.
- b) La segunda línea se concreta en la *generación, elaboración y difusión de información actualizada sobre la realidad escénica* mediante el uso de las nuevas tecnologías.

Con ello, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía se constituye como el *referente obligado, en las materias de su competencia, para todos los profesionales del medio, en sus diferentes perfiles y con sus necesidades específicas, así como para los interesados en el hecho escénico.*

A tenor de lo expuesto, los **objetivos** del Centro serán:

- a) Fijar la memoria del hecho escénico, del teatro y de la danza, de Andalucía.
- b) Facilitar y difundir información actualizada y de calidad de la realidad escénica de / o relacionada con Andalucía.
- c) Contribuir al desarrollo de los agentes que trabajan en el sector de las artes escénicas en Andalucía.

SECCIONES

El Centro se estructura en las siguientes secciones:

Biblioteca / Hemeroteca: En ella se tratan las monografías y las publicaciones periódicas. Estamos ante una Biblioteca Especializada en Artes Escénicas que cuenta con unos 17.000 volúmenes. La Hemeroteca comprende un fondo histórico de 416 títulos y 55 revistas activas.

Audiovisuales: En esta sección recibe tratamiento los materiales especiales videográficos y de audio. La sección de audiovisuales del Centro de Documentación cuenta con una colección de videocasetes (3.162), discos compactos (319) y discos de vinilo (500) que se pueden consultar en la propia Videoteca o ser sacados en préstamo interinstitucional.

Archivo y Documentación: Su trabajo se centra tanto en conformar la memoria del hecho escénico (Archivo) como la de generar y alimentar las bases de datos que proporcionan información actualizada sobre la realidad escénica en nuestra Comunidad (Documentación). Cuenta con 1.350 carteles, 3.000 fotografías, 4.605 diapositivas y unas 30.467 imágenes electrónicas.

Proyectos / Publicaciones: Es la encargada de coordinar los distintos proyectos de investigación que el Centro desarrolla, así como la que se ocupa de todo el proceso de publicación. Desde esta sección se llevan a cabo las tareas de planificación y difusión.



Ilustración 1: Fotografía. Luis Castilla (sig. 144)

SERVICIOS

El Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía presta a sus usuarios los servicios de:

- *Consultas en sala*: la biblioteca cuenta con 24 puestos de lectura, un terminal de ordenador en el que los usuarios acceden al Catálogo de las Artes Escénicas.
- *Consultas a las bases de datos* del Centro, tanto in situ como a través de internet.
- *Préstamo de monografías.*
- *Préstamo interinstitucional.*
- *Préstamo de material audiovisual.*
- *Servicio de reprografía.*
- *Revistero especializado en artes escénicas, nacional e internacional.*
- *Visionados y audiciones*: la videoteca cuenta con 6 puestos de visionado y dos espacios alternativos para grupos.
- *Boletín de prensa especializado* en teatro, danza y cultura de realización diaria.
- *Servicio de búsqueda de información vía internet.*
- *Servicio de búsqueda de información a la carta.*

FONDOS

Desde su creación, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, ha ido incorporando fondos de diversa tipología; entre los cuales destacan:

- **Fondo José López Rubio:** Es el resultado de la adquisición de una parte de la biblioteca personal del dramaturgo andaluz José López Rubio. El fondo está compuesto por 1.661 volúmenes y ofrece una panorámica de las obras dramáticas universales y de ediciones de gran valor realizadas entre los siglos XVIII al XX, destacando obras de Carlo Goldoni, Molière, Victor Hugo y autores españoles como Moratín, Ricardo de la Vega, Muñoz Seca, Calderón de la Barca, Jacinto Benavente, Ángel Ganivet, etc. Este fondo está totalmente catalogado e informatizado y a disposición de los usuarios.
- **Legado Ismael Sánchez Estevan:** Donación realizada por la familia de su biblioteca personal y documentación de trabajo. Ismael Sánchez Estevan fue Subdirector General de la Deuda en Madrid, además de estudioso y gran aficionado al teatro, lo que le llevó a ejercer la función de crítico y escritor. El legado está compuesto por 967 volúmenes, que suponen un total de 1.942 títulos, con ediciones que van desde 1.791 hasta 1.950. El conjunto teatral incide en el “teatro español”, aunque hay una parte de “teatro extranjero” sobre todo Francés. Las ediciones van del S.XVIII al S.XX. Entre los autores podemos destacar a los hermanos Álvarez Quintero, Benavente, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Arniches, etc.
- **Fondo Autores Dramáticos Andaluces:** Es el resultado de un proyecto de investigación iniciado en 1.997, con el fin de establecer un censo de autores dramáticos andaluces a lo largo de la historia, su cronología, trayectoria y producción dramática. La recuperación de sus obras teatrales editadas o inéditas supone un esfuerzo por reunir y difundir el patrimonio escénico de nuestra Comunidad Autónoma y así enriquecer el Fondo de Autores Dramáticos Andaluces en la biblioteca del Centro de Documentación. Fruto de todo ello es la localización hasta la fecha de más de 1.300 dramaturgos andaluces de todos los tiempos. El Fondo consta en la actualidad de al-

rededor de 3.000 títulos de autores comprendidos entre los siglos XVI y XX

- **Fondo Medio Siglo de Teatro en Andalucía:** El origen de este fondo es la investigación realizada en 1.992 con motivo de la exposición "Medio Siglo de Teatro en Andalucía". En ella se mostraba la actualidad teatral en Andalucía desde los años 40 a la década de los 90. El material expuesto fue una pequeña parte del encontrado, que va desde carteles originales de gran valor hasta abundante documentación de las compañías del momento.
- **Fondo de Teatro Independiente:** Constituido por un conjunto de materiales y documentos de gran diversidad, de interés no solo teatral, sino también histórico y social. Contempla la evolución del teatro español contemporáneo desde los grupos de cámara de los 60, su reconversión en grupos de Teatro Independiente en los 70 y su transformación en empresas culturales en los 80.



Ilustración 2: Fotógrafo, Luis Castilla (sig. 144)

BASES DE DATOS

El Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía es, desde sus inicios, pionero en cuanto al uso de las nuevas tecnologías de la información. Por ello, una gran parte de sus fondos docu-

mentales están informatizados, con lo cual se generan las siguientes bases de datos:

- **Archivo Electrónico de Imágenes del Teatro y la Danza de Andalucía:** Bajo este nombre agrupamos un conjunto de bases de datos cuya característica común es contar con imágenes digitalizadas. En ellas se sistematiza la información y documentación tanto del pasado como de la actualidad escénica en Andalucía. Actualmente contamos con unas 30,467 imágenes en archivo, que corresponden a una tipología documental muy variada: noticias de prensa, programas de mano, fotografías, bocetos de vestuario, escenografías, etc.

El Archivo Electrónico de Imágenes se estructura en las siguientes bases de datos:

Compañías

Producciones

Espacios Escénicos

Festivales



Ilustración 3: Fotógrafo, Luis Castilla (sig. 144)

- **Catálogo de las Artes Escénicas:** Compuesto por base de datos bibliográfica y videográfica cuya temática se centra en el teatro y la danza. Comprende unos 21.000 registros de información y es el catálogo automatizado de la biblioteca y videoteca del Centro.
- **Directorio de las Artes Escénicas:** Base de datos que contempla direcciones e información general sobre instituciones, entidades, espacios escénicos, asociaciones, compañías y profesionales de las artes escénicas de Andalucía
- **Autores Dramáticos Andaluces:** Esta base de datos proporciona información sobre los autores dramáticos andaluces de todos los tiempos y de producción dramática.

INVESTIGACIÓN

En 1997 se inició el proyecto de investigación “Autores Dramáticos Andaluces”, que consiste en la elaboración de un catálogo de todos los autores andaluces, desde la antigüedad a nuestros días.

Pretende resaltar el notable significado del patrimonio dramático de Andalucía, contribuyendo al mantenimiento y puesta en valor de este legado. Al mismo tiempo, se da a conocer y se difunde la obra dramática de estos autores.

El proyecto se divide en tres fases, que responden a los siguientes períodos:

1ª fase: Siglos XVI-XVIII (ambos incluidos).

2ª fase: Siglo XIX (hasta 1897).

3ª fase: Siglo XX (de 1898 hasta 1998).

Hasta el momento se han localizado más de 1.200 autores, con un volumen de 8.000 obras. Ello ha repercutido en un considerable aumento de los fondos específicos de esta materia con los que cuenta la biblioteca siendo, en muchos casos, ejemplares raros o únicos.

Para concluir este apartado es necesario destacar otros trabajos de investigación realizados sobre el Fondo de Teatro Independiente y sobre el Fondo López Rubio.

LABOR EDITORIAL

Desde el Centro de Documentación se ha procurado cubrir, en la medida de sus posibilidades, el vacío editorial en el campo de las publicaciones dedicadas a las artes escénicas, así como dar a conocer la obra inédita o escasamente publicada de creadores andaluces.

Las publicaciones se estructuran en tres colecciones:

- **Colección Escénica:** En ella tienen cabida las publicaciones que inciden en el ámbito de la reflexión sobre el hecho escénico. Comprende desde textos prácticos a manuales de referencia o actas de congresos. Hasta el momento han aparecido 8 títulos.
- **Colección Textos Dramáticos:** Surge esta colección, en formato de bolsillo, para divulgar el gran número de obras de autores andaluces inéditas o escasamente conocidas. En la actualidad se han publicado 9 volúmenes.
- **Colección Cuadernos Escénicos:** Son, fundamentalmente, un vehículo de opinión sobre temas escénicos de actualidad con la idea de fomentar el debate entre los profesionales del medio. Se han editado 6 volúmenes.

Asimismo, se llevan a cabo proyectos de coedición con otras entidades.

COOPERACIÓN

Con el fin de estar presentes en aquellos proyectos que redunden en la mejora de los servicios y productos que el propio Centro presta y genera, se colabora con otras entidades nacionales e internacionales. Entre ellas destacan:

- La **Red Europea de Centros de Información de las Artes Escénicas (ENICPA)**, que centra su labor en el intercambio de información actualizada sobre la actividad escénica en los diversos países que la integran, así como en el desarrollo de productos tales como las guías de “Festivales” y “Espacios Escénicos” o la de “Recursos para la Formación de Profesionales Escénicos” de Europa.

- La **Red “Memoria Mediterránea”** que, encuadrada en el marco de actividades de la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, tiene por objeto el intercambio de información teatral entre centros del ámbito euromediterráneo, al tiempo que favorecer la creación y el desarrollo de entidades de este tipo en los países que carecen de ellas. El CDAEA asume el papel de consultor técnico de la red.

PUNTO DE ENCUENTRO

El Centro de Documentación tiene vocación de institución abierta. Parte de nuestro trabajo consiste en generar un auténtico punto de encuentro, que permita desarrollar un espacio de intercambio sobre de ideas y proyectos, en el que se den las condiciones idóneas para futuras colaboraciones.

Para lograrlo, produce exposiciones (sirvan como ejemplo la realizada en torno a la experiencia de difusión teatral durante la II República Española por Federico García Lorca “La barraca”, u otra sobre la actualidad de la danza pública en Andalucía), organiza jornadas y seminarios, participa en las principales manifestaciones escénicas tanto de Andalucía como del resto del estado y, en el exterior, sobre todo en aquellas de ámbito euromediterráneo y/o iberoamericano.

EQUIPO

Directora: Lola Vargas-Zúñiga

Secretaría: María José Díaz Argandoña

Biblioteca / Hemeroteca: Cristina Pérez Sarmiento y Luz Marina Riso

Audiovisuales: Florentino Yamuza Andrés

Archivo / Documentación: Consolación Martín Galera y Ana Brañas Garza.

Proyectos y Publicaciones: María Jesús Bajo Martínez y Juan Blas Delgado Ramos.

LOCALIZACIÓN

El Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía tiene su sede en:

C/San Luis, 37
41003 Sevilla
Tef: 954901493
Fax: 954915710
Sitio internet: <http://cdaea.cica.es>
Correo electrónico: cdaea@cica.es

BIBLIOGRAFÍA

(Las breves reseñas que no llevan autoría han sido elaboradas por el Coordinador de este Boletín)

DELGADO, Sinesio. *Mi Teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores.* Edición conmemorativa del Centenario de la Sociedad General de Autores y Editores. Reedición facsimil de la edición de 1905. Prólogo de Eduardo Bautista. Estudio biográfico de M^a Luz González Peña. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores : Fundación Autor, 1999. 381 p. ISBN 84-8048-299-0

M^a Luz González Peña

El libro de Sinesio Delgado es una fuente imprescindible para conocer qué es y cómo surgió la Sociedad de Autores. La

batalla que músicos y dramaturgos emprendieron contra el empresario Florencio Fiscowich hasta lograr la fundación el 16 de junio de 1899 de la Sociedad de Autores Españoles es desgranada por el autor palentino a lo largo de las 279 páginas del libro.

Así mismo nos da detallada cuenta de la situación de los teatros, de los estrenos de las obras, etc. en el Madrid finisecular. Este libro había tenido una reedición en 1960, para conmemorar el Centenario del nacimiento de Sinesio Delgado —que se había celebrado en 1959—, editado con caricaturas de Ramón Cilla.

En este año en que la SGAE ha cumplido sus primeros 100 años, se ha querido reeditar el libro, al estar ya agotadas las an-

teriores ediciones. La novedad de esta reedición es el estudio biográfico «Sineso Delgado o la lucha por la libertad» de M^a Luz González Peña, que desgrana —páginas 11 a 75— la vida y obra de este autor, que por encima de los éxitos o fracasos —mucho más numerosos estos que aquellos— de sus obras teatrales, pasará a la historia como el redentor de los autores españoles junto al compositor villenense Ruperto Chapí.

El libro cuenta además con dos Índices, uno de nombres y, otro de obras, de los que carecían las ediciones anteriores. ❏

PEINADO MIGUEL, Fernando.
«La radiodifusión sonora en España: evolución jurídica».
 En: *Revista General de Información y Documentación*, 1998, v.8, n.º 2, pp.173-192

Poco o casi nada sabemos la mayoría de los bibliotecarios y documentalistas musicales acerca de los avatares que han acaecido en la historia de nuestra radiodifusión —a excepción, claro está, de los más cercanos a ar-

chivos de radio y televisión. Con la lectura de este artículo podemos introducirnos en uno de los aspectos históricos de este desarrollo, el jurídico.

No es un texto fácil. Como la mayoría de los trabajos con connotaciones jurídicas este artículo es farragoso y complicado de leer. Paciencia, sería la primera característica necesaria para poder absorber todos los datos que se nos ofrecen en él.

Debe quedar claro que no destaca ningún aspecto musical, si no que trata del desarrollo en las leyes españolas de la radiodifusión sonora. La legislación que obliga a la radiodifusión en general, también la obliga en sus aspectos musicales. Además, el conocer algo más de la historia «sonora» de nuestro país es, por lo menos, un paso más para descubrir la importancia de nuestro patrimonio músico-sonoro.

Las primeras legislaciones sobre la radiodifusión se encuentran ya a principios de siglo (1907), aunque hasta la década de los años 20 no se diferenciaría la transmisión de señales (radiotelegrafía) de la transmisión de sonidos (radiotelefonía).

La única mención que se realiza a lo musical de la radiodifusión es la que se encuentra en la legislación de 1924 donde se dividen las emisoras en cinco categorías. La cuarta de ellas se refería a las estaciones «de transmisión de todo género de servicios de interés o utilidad general como son: el Boletín Oficial de noticias, Boletín meteorológico, cotización oficial de bolsa, conferencias de interés social o educativo, artículos literarios, **conciertos musicales**, noticias de prensa y artículos de propaganda y todo cuanto pueda tener carácter cultural, recreativo, moral o de interés comercial». Excepto esa mínima mención de la música en la radiodifusión todo el artículo se centra a listar y comentar toda una serie de legislación nacional sobre el tema, desde principios de siglo hasta 1998, aspecto a tener en cuenta puesto que no se mencionan posteriores legislaciones.

Otro de los aspectos que pueden ser de interés es el de la censura en la radiodifusión. Tanto en época republicana como durante la dictadura la censura fue utilizada en los medios de comunicación.

Mencionar, también, los datos —a fecha de 1998— que se nos proporciona en las últimas páginas de este artículo. La cantidad de emisoras de Onda Corta (120 frecuencias), Onda Media (231 emisoras) y Frecuencia Modulada (2.657 emisoras); Un listado con las cadenas privadas de radio más importantes (SER convencional, COPE, 40 principales, ONDA CERO, Cadena Dial, Cadena Cien, M-80, IBÉRICA/TOP Radio, RADIOLÉ, SER mixta, ONDA 10 RADIO, RADIO VOZ, SINFO RADIO). ¿Podemos imaginarnos la cantidad de documentación sonora y musical que habrán generado? Y, ¿la importancia de las cadenas más musicales?

Finalmente destacar la ausencia de bibliografía. Únicamente encontramos una referencia que tiene aspecto de ser de gran interés a pesar de su antigüedad (Soria, C. *Orígenes del Derecho de Radiodifusión en España*. Pamplona. EUNSA, 1974). Aunque, en este artículo la bibliografía consultada ha sido la propia legislación que viene mencionada en el cuerpo de la obra. ❏

BERLINCHES ACÍN, Amparo (coord.) et al. *Órganos de la Comunidad de Madrid. Siglos XVI a XX*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 1999. (Guías de patrimonio histórico ; 4). ISBN 84-451-1570-7

Se trata del primer trabajo sobre órganos de tubos editado en Madrid, confeccionado a partir del Inventario de órganos de tubos de la Comunidad de Madrid, concluido en 1990. Obra bien ilustrada que combina un buen trabajo de divulgación con una no menos despreciable labor de recuperación, identificación y descripción técnica. Tras una interesante introducción histórica, especialmente centrada en la organería madrileña, con colaboraciones de Ramón González de Amezua, Daniel Vega Cernuda y Felipe López, el cuerpo de la obra se divide en dos claros apartados.

El primero de ellos, es una selección de los órganos más significativos desde el punto de vista histórico y musical, teniendo también en cuenta la representatividad de cada estilo, época y autor, agrupados por si-

glos. De cada órgano se proporciona una ficha con los siguientes datos: un Encabezamiento con datos de la población donde se localiza el instrumento, sobre su ubicación dentro del local que lo conserva, una cronología para su situación en el tiempo y, una bibliografía específica sobre el instrumento junto con las fuentes consultadas para su estudio. Y, un Cuerpo de ficha con los datos técnicos del instrumento. Entre estos podemos hallar aspectos sobre la composición de la consola, teclado, número de registros, sistema de transmisión, disposición completa, datos históricos sobre la fecha de construcción, su autor, la escuela a la que pertenece, sus reparaciones y/o restauraciones, descripción del mueble o caja y, una síntesis musical del instrumento. Se complementa con alguna fotografía reciente del instrumento.

El segundo de los apartados de esta obra contiene el inventario completo de los órganos localizados. Su ordenación es alfabética dividida en capital y provincias, sin incluir aquellos órganos existentes en domicilios particulares.

Finaliza la obra con un glosario de términos, un apéndice técnico con dibujos explicativos y, una bibliografía.¹²³

IBERNI, Luis G. *Toda la música del mundo: manual del melómano viajero*. Barcelona: Alba, 1997. 263 p. ISBN 84-88730-45-4

Pensada como obra de lectura para los viajeros asiduos que desconocen, o desean iniciarse en, la cultura musical de los países por los cuales van pasando. Una obra que podría resumirse como: «lo que usted no puede perderse si viaja a ...». Recuerda alguna de aquellas guías turísticas que todo el mundo adquiere cuando desea viajar por primera vez a un país lejano y no se tiene ni idea de cuál es la hora, la moneda ni lo que se come en él. ¿Su utilidad? No cabe duda que deberá comprobarse *in situ*, con la mochila a cuestas soportando el traqueleo de uno de esos trenes de largo recorrido.

No debe negarse la originalidad de esta guía que puede ayu-

darnos a adentrarnos en la cultura musical de muchos y variados países, a excepción de África y Oriente Próximo que no han sido incluidos. En el prólogo se nos clarifica cuál ha sido la intención de su autor: «hacía falta un libro que resumiera en pocas páginas lo que el mundo de la música brinda en la actualidad al viajero melómano ... [una] guía que presentara aquello que cada país o ámbito geográfico ofrece en el campo de la música o ópera». Entendemos que se ha centrado exclusivamente en el ámbito de la música clásica intentando poner cierto orden en el despiste que cualquier viajero puede tener con respecto a la geografía musical, concretamente, la geografía «filarmónica».

De cada país se nos informa sobre aquellas orquestas o solistas que deben ser tenidos como referencia general y, cuáles son las infraestructuras filarmónicas que nos podemos encontrar. El viajero melómano —entendemos aquél no autóctono— que desee informarse sobre España podrá encontrar buena información en las 20 páginas que se le ha dedicado.

Uno de los aspectos más útiles de esta obra es que al final de cada capítulo se ofrecen direcciones de auditorios, orquestas y festivales... Debe tenerse en cuenta que la obra nos proporciona la perspectiva del autor para el año 1997, con lo que si no se actualiza de continuo, su utilidad puede verse mermada en unos pocos años. [3]

EDIAM, Klaus. *La verdadera vida de Johan Sebastian Bach*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1999. 347 p. ISBN 84-323-1021-2

Una más de las obras que cerca del 250 aniversario de la muerte del genial compositor ve la luz en lengua castellana. Se trata de otra biografía de J.S. Bach que tiene la originalidad de que su autor es un especialista en la vida del compositor — con documentales realizados para la TV— y que utiliza un método más histórico que musicológico, aspecto que puede dar lugar a detalles de interés para este último ámbito. [3]

MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Bach: [obra completa comentada. Discografía recomendada]*. Barcelona: Península, 1997. 357 p. (Guías Scherzo; 4). ISBN 84-8307-034-0

Otra nueva obra dedicada a la extensa obra y discografía existente de J.S. Bach. Proporciona información sobre las grabaciones más significativas, valoración histórica y estético-artística, intérpretes más destacados, etc. distribuida en diferentes apartados que abarcan toda la obra de Bach (Cantatas religiosas, Cantatas profanas, Motetes, Música religiosa en latín, Oratorios, Corales y canciones, Música para órgano, Música para clave, Música instrumental, Música de cámara, Música orquestal y, Música especulativa). Incluye un catálogo con todos los números BWV, así como también un listado de obras falsamente atribuidas a Bach y, finalmente, una cronología de obras que incluye la fecha y el número BWV.

De esta misma colección, Guías Scherzo, se han editado ya 11 volúmenes correspondientes a otros tantos compositores universales. Con la misma es-

estructura e intención que la reseñada anteriormente (Bach) pasamos únicamente a mencionar los títulos publicados:

REVERTER, Arturo. *Beethoven*. (Guías Scherzo; 1)

REVERTER, Arturo. *Mozart*. (Guías Scherzo; 2)

REVERTER, Arturo. *Brahms*. (Guías Scherzo; 3)

FRAGA, Fernando. *Rossini*. (Guías Scherzo; 5)

MAYO, Ángel Fernando. *Wagner*. (Guías Scherzo; 6)

REVERTER, Arturo. *Schubert*. (Guías Scherzo; 7)

ROMERO, Justo. *Falla*. (Guías Scherzo; 8)

CAMPO, Domingo del. *Haydn*. (Guías Scherzo; 9)

FRAGA, Fernando. *Verdi*. (Guías Scherzo; 10)

MATAMORO, Blas. *Schumann* (Guías Scherzo; 11)

OROZCO DELCLÓS, Luis; SOLÉ ESCOBAR, Joaquín (dirs.). *Tecnopatías del músico: prevención y tratamiento de las lesiones y enfermedades profesionales de instrumentistas y cantantes: intro-*

***ducción a la medicina de la danza*.** Barcelona: Aritza Comunicación, 1996. 252 p. ISBN 84-922330-0-1

El título ya nos lo dice todo: una obra dedicada a las enfermedades que deben soportar numerosos músicos, cantantes y bailarines a lo largo de su carrera profesional.

Bien realizado, técnicamente muy correcto y claro, dirigido a los propios «sufridores» de las enfermedades y no exclusivamente a los profesionales de la medicina, es una obra que debería poder localizarse cerca de cualquier centro que se relacione con la práctica musical. [34]

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel. *Los nombres artísticos en el mundo del flamenco: el porqué del apodo flamenco y de los cambios de nombre*. Sevilla: Ediciones Giralda, 1997. 500 p. ISBN 84-88409-22-2

Muchos aspectos que rodean el mundo del flamenco son

bastante oscuros para la mayoría de las personas. Uno de ellos es el de los nombres artísticos. Casi todo el mundo sabe o conoce cierta cantidad de estos nombres... pero lo que se ignora es el porqué de los mismos, su origen e intención. Esta obra pretende acercarnos a los nombres y apodos flamencos y facilitar-nos su comprensión e identificación. [S]

HERNÁNDEZ, Julián. *¿Hay vida inteligente en el rock and roll?* Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1999. 222 p. ISBN 84-7880-969-4

Antes de contestar afirmativa o negativamente a la pregunta del título, démosle al menos una oportunidad a la música rock y atrevámonos con la lectura de esta obra.

Tras una breve historia del rock, nos presenta una serie de temas estrechamente relacionados con la vida diaria de los que pertenecen a este estilo musical: la imagen de los músicos y, la de los «no-músicos». El último de los capítulos es un

elogio a la vida dura que muchos de los músicos de rock deben soportar: la carretera y el camerino como hábitats naturales de los músicos y sus colegas.

Tras su lectura podremos encogernos de hombros y preguntarnos, pero ¿hay vida inteligente en el rock? [S]

ROSSELLI, John. *Vida de Bellini.* Madrid: Cambridge University Press, 1999. 185 p. ISBN 84-8323-086-0

ROSSELLI, John. *Vida de Mozart.* Madrid: Cambridge University Press, 2000. 183 p. ISBN 84-8323-085-2

Dos nuevas obras biográficas sobre compositores famosos; en esta ocasión, Bellini y Mozart. Nada nuevo que destacar con respecto a anteriores biografías. [S]

Guía de la música. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid : La Cueva

del Oso, 2000. 124 p. ISBN 84-451-1766-1. ISBN 84-95271-00-1

Cómo su título indica se trata de una «Guía» sobre los recursos relacionados con la música existentes en la Comunidad de Madrid. Los esfuerzos que esta Comunidad está realizando para dar a conocer su patrimonio y sus recursos musicales es, como mínimo, interesante. Es, por tanto, un directorio temático sobre la música en la Comunidad de Madrid.

En esta ocasión pone al alcance de cualquier interesado en tocar, ensayar, aprender, grabar, editar, difundir, conocer, contactar... una obra de referencia de gran utilidad. Este directorio se encuentra dividido en dos grandes apartados: Sector público y Sector Privado. De cada una de las entidades que tienen cabida en esta obra se nos ofrece su nombre, la dirección y forma de contacto. Dentro de Sector Público la información se estructura en: Locales de ensayo; Salas de concierto y otros locales; Cursos y formación de carácter público; Ayudas, becas y subvenciones; Premios y concursos; Legislación; y, Progra-

mas públicos de fomento de la música. Dentro del Sector Privado, la información se estructura en: Locales de ensayo; Escuelas de música; Estudios de grabación; Casas discográficas, editoras, distribuidoras, importadoras, videográficas y editoriales; Managers, promoción y producción de espectáculos; Servicios técnicos y otros; Tiendas de discos e instrumentos musicales; Locales con actuaciones y salas de concierto; y, Revistas.

La ordenación principal es alfabética por municipios de la Comunidad y, dentro de ellos, las entidades están ordenadas también alfabéticamente. Cabe mencionar que las secciones dedicadas a Ayudas y Premios tiene una ordenación cronológica. {3}

MARTIN, Javier (ed.). *Libro de oro de la música en España 1999-2000*. Madrid: Orfeo Ediciones, 1999. 283 p. ISBN 84-922859-2-3

Obra de estilo parecido a la anterior aunque con la pretensión de recopilar los datos de todo el territorio español. Ofrece

una breve historia de las instituciones musicales en España y, a continuación, pasa a referenciar entidades relacionadas con el mundo de la música. En concreto, recopila 24 Orquestas y Coros, 24 Auditorios y Teatros, 10 Festivales de música, 10 Concursos, 5 Agencias de artistas y, 4 Entidades organizadoras. De todas ellas proporciona los datos de contacto. [3]

POHLMANN, Ken C. «Guerra en la música». En: *Investigación y Ciencia*, 2001, enero, nº 292, pp. 49-53

Puede sorprender que una revista de divulgación científica, como *Investigación y Ciencia*, se haya fijado en la problemática más actual a la que se enfrenta la distribución/audición de música: música por Internet. Este hecho nos permite ser conscientes de que esta «problemática» hace tiempo que ha adquirido connotaciones universales. Es, como muy bien refleja el título, una *Guerra en la música*.

Debe advertirse que este artículo es anterior a la sentencia

inculpatoria que sobre Napster se ha producido en las últimas semanas y, especialmente, a la reciente clausura de dicha empresa. No obstante este artículo no tiene ningún desperdicio. Todo aquel interesado en saber qué es MP3, el porqué de su problemática, el porqué del enfado de las discográficas... tiene en estas páginas un lugar perfecto por el cual empezar a adentrarse en la temática.

Saber que la tasa de compresión del formato MP3 es de 11:1 con respecto a un CD, nos permite ver por qué se ha extendido tanto y tan rápidamente. Con estos datos entendemos cómo es posible bajarse una pieza musical en unos pocos minutos en formato MP3, mientras que si se hiciera lo mismo con una pieza musical en formato CD tardaríamos más de 90 minutos. A esta posibilidad se unen la creación de programas informáticos que nos permiten escuchar el formato MP3, buscar por un título concreto en Internet y, bajárnoslo a nuestro ordenador o, directamente, a nuestro lector portátil de MP3. Si a todo esto añadimos Napster o Gnutella, programas que permiten el intercambio masivo de archivos musicales en

formato MP3... comenzamos a entender la magnitud del problema —claro, problema desde el punto de vista de los derechos de autor y de las discográficas.

Es posible conectarse a Internet, buscar una pieza musical en los millones de ordenadores conectados a la Red y, al cabo de unos minutos, estar escuchándola en nuestro ordenador, desde el que podremos grabarla en CD, en el que estaremos recopilando todas aquellas piezas que realmente nos interesen.

Las discográficas ya han movido pieza en este tablero —y al parecer tienen las de ganar, como siempre— y se han querellado contra una de estas empresas que permitía libremente todo esto, Napster. Y, no sólo esto, como podemos leer en este artículo ya están trabajando en proyectos de protección que impidan la audición gratuita de la música de sus representados. Procesos de encriptación de códigos que impongan restricciones a la distribución de la música si no es que se conoce una clave de acceso que, lógicamente, se obtiene previo pago, etc., son algunas de las magníficas ideas a las que nos enfrentare-

mos en un futuro más que inmediato.

Este artículo nos deja ver esta bipolarización entre intereses de las discográficas y los de los usuarios finales y, el papel que juegan los distribuidores «piratas» de esa música... en definitiva, nos está hablando del presente mismo.

Por cierto, ¿qué papel deberían estar jugando ya nuestros centros de documentación en esta guerra? 📖


BIANCOTTO, Jordi. *La revolución sexual del rock*. Valencia: Editorial La Máscara, 2000. 191 p. ISBN 84-7974-367-0

La Editorial La Máscara ya nos tiene acostumbrados a este tipo de obras con títulos que despiertan el interés de cualquier persona que pase por delante de ellos. Surge entonces la duda, ¿lo abrimos o no? En esta ocasión merece la pena hacerlo. Se nos presenta uno de los aspectos más conflictivos que desde el mismo nacimiento de la música rock han tenido que so-

portar tanto los propios músicos como los padres de aquellos jovencitos/as que los tenían (y tienen) como ídolos: sus connotaciones sexuales.

Como el propio autor indica, es un «intento de desenmascarar actitudes impropias de una tribuna que siempre se ha auto-proclamado defensora de los valores universales, entre ellos la normalización de los comportamientos sexuales». La censura ha arremetido siempre contra cualquier canción, músico, etc. que se «saliera un poco» de las normas establecidas, a la vez que la misma sociedad ha sido capaz de permitir aberraciones de todo tipo. ¿Equilibrio excesivo o caza de brujas para despistar al ciudadano de a pie?

Nos proporciona informaciones de interés de personajes tan populares —y rebeldes— como el propio Elvis Presley, los Rolling Stones, Freddie Mercury, Elton John y Michael Jackson; pero, también, encontraremos, ¡oh sorpresa!, relatos sobre Diana Ross y Donna Summer y, sobre nuestro, Miguel Bosé. Relatos que, en muchas ocasiones, van acompañados de fotografías bastante expresivas.

Felicitemos a la Editorial La Máscara por haber escogido este camino tan difícil de presentar, haciéndolo de una forma bastante clara y directa. Cualquier interesado en la historia de la música rock y pop, encontrará información a su gusto en esta «revolución sexual». 

LEBRECHT, Norman. *¿Quién mató a la música clásica? : los managers, los maestros y la corporación asesina de la música clásica.* Madrid: Acento editorial, 1998. 526 p. ISBN 84-483-0390-3

¿Novela de intriga o libro de contenido informativo? Con ese título puede ser algo que se nos escape pero, lo cierto, es que se trata de una interesantísima obra que pone el dedo en una de las llagas más amargas y oscuras de la actividad musical.

No se trata de una novela de intriga, aunque bien pudiera serlo. Quien espere encontrar una historia típica del mundo de la música quedará decepcionado pues «apenas se discute el trasfondo» de la música clásica. Tal

como se deja intuir por el subtítulo de la obra, se trata, en realidad, de una historia del «negocio» de la música.

¿Quiénes pagan la música?
 ¿Quiénes disfrutan de ella?
 ¿Quiénes la organizan y, por qué? Son preguntas que podremos intentar responder con la lectura de esta obra. En definitiva, una obra interesante desde un punto de vista no demasiado común. ❧

LEBRECHT, Norman. *El mito del maestro: los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Madrid: Acento Editorial, 1997. 460 p. ISBN 84-483-0206-0

Curiosa historia de la música desde la perspectiva de los directores de orquesta. En la introducción se nos menciona que esta historia esta «hecha a partes iguales de humilde servicio a la música y de ambición teñida por el color del dinero». La polémica está servida aunque no es nada nuevo descubrir el carácter irascible y excéntrico de muchos de los más famosos direc-

tores de orquesta. No únicamente trabajan por amor al arte; el dinero —el amor al dinero— tiene un papel primordial en esta historia.

En el cuerpo de la obra se citan a más de 200 directores de orquesta, de los cuales 140 están incluidos en un apéndice final con breves reseñas sobre su vida y obra. ❧

Escritos de Joaquín Rodrigo. Recopilación y comentarios de Antonio Iglesias. Madrid: Alpuerto, 1999. 334 p. ISBN 84-381-0357-X

La desaparición reciente de uno de nuestros más universales músicos ha permitido la aparición de todo tipo de trabajos sobre su persona... NO es este el caso, puesto que la presente recopilación de escritos del maestro se finalizó en 1996, tres años antes de su muerte. Es, por tanto, uno de los últimos trabajos realizados en vida de Rodrigo.

Antonio Iglesias nos vuelve a deleitar con una excelente presentación de gran cantidad de

información sobre el compositor, estructurada en esta ocasión en los siguientes apartados: Cartas; Entrevistas; Personajes; Religión y música; Autocrítica; Epistolario; y, Discursos, Academias, Conferencias y Artículos.

Una obra de obligada consulta para tener acceso a diversos aspectos personales de Joaquín Rodrigo. ❧

SÁENZ, Juan José. *Diccionario técnico de la guitarra.* Torrejón de Ardoz: Ediciones Musicales Mega, 2000. 131 p. ISBN 84-95296-15-2

Una nueva obra de referencia especializada en un instrumento concreto: la guitarra. «Expone y explica, por orden alfabético, todas las técnicas fundamentales del instrumento».

Es un diccionario estructurado en 27 apartados que permiten tener una visión bastante completa de las peculiaridades de este instrumento de cuerda. Algunos de estos apartados pueden sorprender al que desconoce la guitarra como instrumento técnico pero, sin duda, serán te-

nidos como imprescindibles por aquellos amantes de este instrumento tan español.

Los apartados son: Acorde; Afinación; Apagadores; Armónicos; Arpeggio; Arrastre; Cambios de posición; Cuidado y conservación; Digitación; Equisonos; Escala; Extensiones; Glissando; Imitaciones; Ligado; Mano derecha; Mano izquierda; Nomenclatura del instrumento; Pizzicato; Rasgueado; Sonidos producidos por mano izquierda; Sordina; Tesitura; Trémolo; Trino; Uñas; y, Vibrato.

Se completa el diccionario con unas completas tablas explicativas. Quizás lo más negativo de esta interesante obra sea la bibliografía final que brilla por su excesiva brevedad. ❧

LISCIANI-PETRINI, Enrica. *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX.* Madrid: Akal, 1999. 111 p. ISBN 84-460-1145-X

Obra centrada en la ruptura del sistema tonal tradicional y la comprensión del significado profundo de los caminos artísticos

revolucionarios que tuvieron lugar a inicios del siglo pasado. Analiza algunas experiencias musicales de aquel momento en el que personajes tan famosos como Debussy, Stravinsky, Schönberg, Ravel, Berg, Webern... tuvieron a bien ponerse de uno u otro bando de la contemporaneidad musical. ❧

FLORES, Rafael. *El tango, desde el umbral hacia dentro.* Madrid: Catriel, 2000. 157 p. ISBN 84-87688-13-6

Una historia más de uno de los géneros más destacados de la primera mitad del siglo XX, el tango. La característica de esta obra radica en que tiene el objetivo de actualizar algunas de las visiones históricas anteriores, pertenecientes algunas de ellas, quizás, más al ámbito folklórico y mítico que al de la realidad socio-cultural que realmente originó y desarrolló el tango.

Incluye un listado de 101 tangos de los que proporciona su título, los autores de la letra y música, el año de su estreno y, la versión recomendada por el

autor de este libro. Finaliza con una aceptable bibliografía, con más de 100 obras que, pueden ser de interés para cualquiera que desee iniciarse en este tipo de música. ❧

LENOIR, Berta; LEVILLE, Gastón. *Quiere bailar en 8 días: charlestón, tango, blues, foxtrot, vals.* Barcelona: Alta Fulla, 2000. 47 p. (Tinta fina; 7). ISBN 84-7900-118-6

Facsímil de una curiosísima obra editada en Madrid (sin fecha de edición) a modo de manual para aprender a bailar los estilos de música citados en su subtítulo. Lo curioso de esta breve publicación es que las explicaciones se proporcionan a través de las figuras (ilustraciones) de los pasos requeridos para cada uno de esos bailes. De modo que encontramos las típicas huellas de los zapatos que nos guían en cada uno de los pasos necesarios. ¿Quién no puede ser un experto bailarín?

LIEBERMAN, Arnoldo. *Música. El exilio acompañado.* Madrid: Simancas Ediciones, 2000. 297 p. (En los márgenes de la música; 3). ISBN 84-85232-50-X

Recopilación de diversos trabajos del autor relacionados con el mundo de la música. El propio autor se define a sí mismo como «musiquiatra», es decir, psicoanalista musical con lo que podemos tener una ligera idea de cuál puede ser el contenido de la misma: una serie de reflexiones acerca de la música y el pensamiento humano. ❧

FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX.* Buenos Aires; Barcelona: Paidós, 1998. 154 p. ISBN 950-12-9001-8

Nos proporciona un mapa histórico que permite comprender las distintas direcciones que fue tomando la música del siglo pasado, «de Debussy a Luciano Berio y de Schoenberg a Luigi Nono». Adjunta discografía seleccionada y bibliografía. ❧

LANG, Paul Henry. *Reflexiones sobre la música.* Madrid: Editorial Debate, 1998. 294 p. ISBN 84-8306-121-X

Traducción de una de las obras fundamentales de la musicología moderna. El autor fue el primer experto llamado por una universidad norteamericana para organizar una carrera de Musicología, por lo que con esta presentación ya es suficiente para interesarnos por su contenido.

Se trata de una serie de ensayos sobre Musicología, Música Antigua, Música el siglo XX y, sobre la práctica de la interpretación.


No requiere mayor presentación. De obligada lectura. ❧

«Más de cien mil libros y documentos en las bibliotecas de la Fundación: la mayor parte de los fondos son de música y de teatro españoles contemporáneos». En: *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 2000, marzo, nº 298, pp. 30-31

Interesantes dos páginas que la Fundación March nos ofrece


sobre los contenidos de sus bibliotecas. Es, principalmente, un recuento de los ingresos recibidos durante el año 1999 así como la situación de automatización en que se encuentran dichos fondos. El subtítulo indicado es digno de destacar puesto que nos recuerda que las bibliotecas de la Fundación están especializadas en teatro y música españoles contemporáneos, además de contar con la biblioteca de Julio Cortázar y, de una de las mejores bibliotecas especializadas en ilusionismo.

Sobre los contenidos musicales (Biblioteca de Música Española Contemporánea) observamos que dispone ya de 25.639 ítems distribuidos en diversos formatos como partituras (12.473), grabaciones (6.428), programas de mano (3.290), libros (1.841), fichas de partituras (728), fichas de compositores (336), archivo espistolar (137) y, fotografías (136), sin contar con los 4.947 recortes de prensa que también incluye la biblioteca. Sin duda, un fondo importante (tanto por número como por contenido) que permite la realización de trabajos de investigación (15 durante 1999) que saquen a la luz aspectos de

la música contemporánea española. 

***Eufonía*, 2000, nº 20**

Los recursos musicales en Internet es una de las temáticas que poco a poco se va abriendo camino entre las muchas publicaciones especializadas en música de nuestro país. Le toca ahora a la revista *Eufonía* que, en su número 20 del pasado año, incluyó una buena serie de interesantes artículos sobre este aspecto. Damos noticia de los mismos:

- Francesc Busquets. «Recursos informáticos para la educación musical en la Red Telemática Educativa de Cataluña», p. 6-13
- Jordi Martínez Catalán. «Ficheros de sonido en la red», p. 15-26
- Jesús Tejada Jiménez. «Foros electrónicos y música», p. 40-48
- José Luis Liarte. «Saber buscar en Internet», p. 49-64
- Remigi Morant. «De demos, gratuidades y otras maravillas», p. 66-79 

EL LEGADO DE CONRADO DEL CAMPO EN EL ARCHIVO DE LA SGAE

M^a Luz González Peña

Directora del CEDOA

Centro de Documentación Archivo y Patrimonio de la SGAE

En el mes de julio de 1999, Elsa del Campo, hija y heredera del compositor Conrado del Campo suscribió un contrato de Donación con la SGAE, por el que legaba a esta entidad todas las obras de su padre que se hallaban en depósito en la Fundación Juan March de Madrid.

Conrado del Campo y Zabaleta (Madrid, 28-X-1878; Madrid, 17-III-1953), compositor, musicólogo y pedagogo, fue uno de los grandes creadores musicales del siglo XX, y formador de numerosas generaciones de músicos españoles.

La actividad musical de Conrado del Campo abarcó los más variados aspectos musicales. En el campo compositivo tiene un catálogo que supera los 200 títulos, con géneros tan diversos como óperas, zarzuelas, poemas sinfónicos, conciertos, música sacra, música de cámara, canciones y música incidental para el teatro y el cine. Como docente, su labor como catedrático de composición del Conservatorio de Madrid le hizo maestro de numerosas generaciones de músicos del ámbito hispano. Así mismo, fue fundamental su labor como musicólogo que se tradujo en innumerables artículos y conferencias así

como en labores de crítica musical. Fue además académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tarea en la que desarrolló una intensa actividad a lo largo de su vida.

Cultivó también la música como intérprete, ya que tocó la viola en diversas orquestas y grupos de cámara y también ejerció como director de orquesta, por lo que no hubo, prácticamente, ningún aspecto de la vida musical en el que no participase, conformando así una de las más complejas y ricas personalidades de la música española del siglo XX; no en vano pertenece Conrado del Campo a una generación de músicos con una marcada inquietud intelectual, muy alejada de lo que había sido la tradición de los músicos en España, que habían vivido prácticamente al margen de cualquier movimiento cultural. Esta situación cambia radicalmente con la Generación del 27, en la que casi todos los compositores tienen una carrera universitaria, si bien Conrado del Campo es una excepción salvo sus estudios en el Conservatorio de Madrid, el resto de su formación es autodidacta y fueron su esfuerzo, interés y su pasión por la música las que le llevaron a esa amplia formación y a esa posición de maestro que le reconocieron tantos músicos posteriores.

Musicalmente Conrado del Campo se enmarca en un postromanticismo marcadamente alemán en el que se pueden rastrear las influencias de Beethoven, Wagner, Strauss, y hasta César Franck, intentando conjugar esta tendencia con un casticismo madrileñista, que se nota especialmente en su música lírica.

Precisamente su obra lírica se hallaba ya en los archivos de la SGAE y son los títulos que reflejamos bajo el epígrafe de Teatro Lírico. Del mismo modo en el archivo sinfónico se encontraban algunos títulos, que aparecen bajo el epígrafe Música Sinfónica. Con la incorporación de las obras recibidas en julio, creemos que toda la obra de este compositor se encuentra ya reunida en el archivo de la SGAE. La mayor parte de las obras donadas son autógrafas, lo que aumenta considerablemente el valor de este legado, y son, en su mayoría, obras diferentes a las que ya teníamos. Cuando alguna obra se encontraba ya en el archivo, la hemos señalado con un asterisco. Para completar el panorama de las obras de Conrado del Campo en el

CEDO, hemos incluido también las ediciones Unión Musical Española, ya que, aunque el Legado no pertenece a la SGAE sino al ICCMU, estas obras se pueden consultar en nuestra Sala de Lectura.

TEATRO LÍRICO

Aires de la sierra. Zarzuela en 1 acto en colaboración con Gregorio Baudot. Libreto de Antonio Osete. Estrenada el 4-II-1909 en el Teatro Noviciado de Madrid.

Antaño o un Corpus viejo en Madrid. Retablo lírico en 1 acto. Libreto de Víctor Espinós

Astucia de mujer. Zarzuela en 1 acto. Libreto de Francisco de Irache. Estrenada el 29-X-1912 en el Teatro Martín de Madrid

El Avapiés. Ópera en 3 actos. Libreto de Tomás Borrás. Estrenada en el Teatro Real

El bachiller Medina. Obra teatral

El burlador de Toledo. Zarzuela en 2 actos en colaboración con Ernesto Pérez Rosillo. Libreto de Tomás Borrás y Emilio Ferraz. Estrenada el 4-II-1965 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid

El cabaret de la Academia. Humorada lírico-bailable en 1 acto en colaboración con Juan Tellería Arrizabalaga. Libreto de Domingo Goitia y Miguel Monter

El carrillón o El demonio ha entrado en Flandes. Zarzuela en 2 actos en colaboración con Julio Gómez García. Libreto de Luis Pascual Frutos

El cuento del pío pío o Teatro del Peón de Música. Breve acción lírica

El demonio de Isabela. Zarzuela en 3 actos. Libreto de Guillermo y Rafael Fernández Shaw

El hombre más guapo del mundo. Libreto de Tomás Borrás. Estrenada el 7-V-1920 en el Teatro Centro de Madrid

Fantochines. Ópera en 1 acto. Libreto de Tomás Borrás. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid

La culpa. Ópera en colaboración con Ángel Barrios Fernández

La fadista enamorada. Libreto de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Pérez

- La flor de agua.* Libreto de Saiz Armesto. Estrenada en 1915 en el Teatro de la Zarzuela
- La Malquerida.* Ópera en 3 actos. Libreto de Jacinto Benavente, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw
- La novicia de Alcalá.* Obra teatral en colaboración con Eduardo Granados García. Estrenada el 1927
- La promesa.* Obra teatral en 2 actos en colaboración con Gustavo Martínez Torner. Libreto de F. Dicenta. Estrenada el 9-V-1928 en el Teatro La Latina de Madrid
- La prometida (antes: Flor del Pazo).* Obra teatral en colaboración con José Fornés
- La romería.* 1 acto en colaboración con Ángel Barrios Fernández. Libreto de Luis León Domínguez. Estrenada el 7-IX-1917 en el Teatro Price de Madrid
- La tragedia del beso.* Libreto de Carlos Fernández Shaw. Estrenada en 1915 en el Teatro Zarzuela
- Lola la Piconera.* Obra teatral. Libreto de José M^a Pemán. Estrenada el 14-XII-1950 en el Teatro del Liceo de Barcelona
- Teatro del peón de música o El cuento del pío pío.* Breve acción lírica
- Una dama se vende a quien la quiera.* Retablo en verso de la vida de Lope. Libreto de Diego San José

MÚSICA SINFÓNICA

- Ante las ruinas (Guido de Arezzo)*
- Bocetos castellanos:* I Preludio; II Allegro giocoso; III Molto tranquilo; IV Muy Moderado, V Tiempo d, 1929.
- Capricho-obertura aragonés.*
- Caprichos románticos:* I Preludio; II Scherzo; III Andante; IV Presto. Cuarteto de cuerda, UME, 1924
- Concierto en La:* I Allegro appassionato; II Moderato y galante; IV Presto. Violoncello y orquesta
- Don Juan de España.* Flauta, oboe, clarinete, fagot y percusión
- El cielo y Madrid se casan* (Retablo madrileño); I Retablo madrileño; II Loa (amanecer); III El cortejo; IV Baile campesino; V El milagro. 1928

El Madrid de Mari Pepa. Pasacalle

El retablo de Fray Luis (o El Retablo de los Remedios). Retablo escénico con letra de Victor Espinós: I Tranquilo; II Animado brillante; III Allegro moderato; IV Lento; V Moderado

El viento en Castilla: I Alla marcia; II Andantino; III Stesso tempo; IV Moderato; V; VI Tranquilo; VII Andante; VIII Moderato; IX; X Allegretto mosso; XI Final

Evocación medieval: I Preludio; II Romance; III, Romance II; IV, Romance morisco; V, Romance III

Evocación y nostalgia de los molinos de viento. Obertura poemática

Fantasia sobre temas del maestro Chapí

Granada

La dama de Amboto. Leyenda lírica para Coro y Orquesta. Libreto de Carlos Fernández Shaw

La Divina Comedia: I Prólogo instrumental; II Infierno

La Pradera. Acción bailada: I Preludio y seguidillas; II Danza de «La Verdad»; III Tirana y Pasacalle; IV Danza de la maja Dolorosa; V Bolero. 1943

Madrid, castillo famoso. Música cinematográfica

Misa solemne

Moras, moritas, moras... Pasacalle

Obertura asturiana

Obertura madrileña (Del Madrid que fue...). 1930

Ofrenda a la Santísima Virgen

Ofrenda a los caídos. Poema sinfónico. 1938

Pavana y minuet: I Pavana; II Minuet

Pequeña pieza, op. 6. Viola y piano. EMEC, 1992

Poema de Castilla

Ramillete ofrenda a Arbós

Romeo y Julieta

Suite madrileña: I Obertura; II Nocturno; III Scherzo baile castellano; IV Romance; V Carnaval. 1934

Suite para viola: I Obertura; II Ronda; III Nocturna; IV Humorada; V Final. 1940

Tríptico castellan

Una kasida. Poema sinfónico. 1920

Viaje al portal de Belén: I Lentamente; II Lentamente; III Animado; IV Marcha oriental; V Allegretto; VI Villancico

LEGADO EN JULIO DE 1999.

El * indica las obras que ya se hallaban en el Archivo de la SGAE

A ti, Jesús Pedro. Motete a 3 voces, 5-III-1945. Partitura manuscrita
Acuse de recibo de tan amable envío. Voz, Cuarteto de arco y p, 1938.

Partitura fotocopiada

Aires de la sierra nº 2. Partitura manuscrita

Antaños. Quinteto con piano, estrenado en Unión Radio, 25-VI-1927.

Partitura manuscrita y autógrafa

Añoranza. Ed. Magisterio Español. Partitura fotocopiada

Aquella sierra nevada. Pasacalle. Partitura fotocopiada

Ave María. Meditación para Tenor y órgano. Partitura manuscrita y autógrafa

¡Ay! misera de ti. Partitura y partichela manuscritas

Baile de la gallina. Quinteto con piano. Partitura manuscrita y autógrafa

Bocetos castellanos. Partitura manuscrita*

Canción (A Ofelia Nieto). 1919. Partitura manuscrita y autógrafa

Canción de Navidad. Voz y piano. Partitura manuscrita

Canción de siega (Salamana). Voz y piano. Partitura manuscrita

Canción del pastor (de La tragedia del beso)*. Partitura fotocopiada

Canción-poema de cuna. Voz, coro y piano. Partitura manuscrita y autógrafa

Canciones castellanas, Letra de Enrique de Mesa. Partitura manuscrita

Canciones de atardecer. Para el Cuarteto Los Bocheros, 1942. Partitura manuscrita autógrafa

Canto a Priego, 9-II-1948. Partitura editada

Castilla. Canción, con letra de Manuel Machado, para el *Poema de Castilla**, enero, 1931. Partitura manuscrita autógrafa

*Concierto en La menor para violonchelo y orquesta**. 1944. Partitura manuscrita y autógrafa

- Concierto para piano y orquesta (Evocación de Castilla)*. Partitura manuscrita y autógrafa
- Concierto para violín y orquesta*, 1-XII-1938. Partitura manuscrita y autógrafa
- Conrado y Beatriz*. Partitura manuscrita incompleta
- Cosas de niños: La casita del bosque*, Cuadro 1º. Reducción manuscrita
- Credo* (Castellano). Voz y piano. Partitura manuscrita
- Cuarteto en do*, letra de Morales. Voz y cuarteto. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto en Mi*. 2º y 3º movimientos, agosto, 1921. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 1 Oriental*. Partitura autógrafa
- Cuarteto nº 10 en Fa mayor*. (Cuarteto castellano). 1945. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 11 en Mi mayor*. 1947-1949. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 12 en Si bemol mayor*. 1948. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 13 Carlos III*. Apuntes de la partitura manuscritos y autógrafos
- Cuarteto nº 3 en do menor*. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 4 (A buen juez, mayor testigo)*. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 5 (Caprichos románticos)*. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 6 Asturiano* («Cuatro estudios en forma de cuarteto sobre cantos populares asturianos»). Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 7 en mi*, 1911. Incompleto. Partitura manuscrita
- Cuarteto nº 8 en Mi mayor*. 1913. Partitura manuscrita y autógrafa
- Cuarteto nº 9 en Re mayor*
- Cuartetos* (fragmentos). Partituras manuscritas e incompletas
- Danza de negritos*. Partitura manuscrita
- Danza del bufón* (Romance). Partitura manuscrita y autógrafa
- Del silencio de mis penas*. Canción de José Marín. Partitura manuscrita

- Dies irae*. Ópera en tres actos. Partitura manuscrita incompleta
- Don Juan de España**. Baile, canciones e ilustraciones musicales a la obra dramática de Gregorio Martínez Sierra. Partitura manuscrita y autógrafa
- Dónde van los suspiros*. Voz y piano. Partitura manuscrita
- El árbol de los ojos*. Letra de Tomás Borrás. Partitura manuscrita incompleta
- El bachiller Medina**. Partitura manuscrita incompleta
- El Cardenal*. Letra de Manuel Abril, 1928. Partitura manuscrita y autógrafa
- El carrillón o El demonio ha entrado en Flandes**. Partitura manuscrita incompleta
- El cuento del pío pío*. Breve acción lírica. Julio, 1928. Partitura manuscrita y autógrafa
- El demonio cantor*. Dúo. Partitura manuscrita incompleta
- El hombre más guapo del mundo**. Partitura manuscrita incompleta
- El Madrid de Mari Pepa**. Pasacalle, Voz y orquesta. Partitura manuscrita y autógrafa
- El majo de repente*. Música incidental para sexteto, escrita para Unión Radio. Partitura manuscrita y autógrafa
- El pájaro de dos colores*. Letra de Tomás Borrás. Partitura manuscrita incompleta
- El rey ha muerto*. Poema romance para voz y piano. 1941. Partitura manuscrita y autógrafa
- El rey trovador*. Partitura manuscrita incompleta
- El viento en Fuensaldaña*. Romanza de Tenor. Letra de Eugenio d'Ors. Partitura manuscrita
- Epitalamio para una hija*. Letra de José M^a Pemán. Voz y piano. Partitura manuscrita y autógrafa
- Estudios sobre El misterio de Elche*. Notas sueltas manuscritas
- Evocación medieval**. Cuatro romances para medio soprano y pequeña orquesta, alternado con episodios de carácter popular. 1925. Partitura manuscrita y autógrafa
- Fondo sentimental de La fadista enamorada**. Partitura manuscrita y autógrafa

- Fanfare triunfal en homenaje a un amigo en el día de su fiesta.* Partitura manuscrita
- Fantasia castellana* para orquesta. Partitura manuscrita y autógrafa y otra editada por Calero, Madrid, 1958
- Fantochines**. Ópera de cámara de dos cuadros. Partitura manuscrita y autógrafa
- Figaro*. Drama lírico en 4 actos. Letra de Tomás Borrás. Partitura manuscrita
- Figuras de Belén.* Voz y piano. 1946. Partitura manuscrita
- Figuras de Belén.* Evocaciones sinfónicas inspiradas en el nacimiento de Salzillo. Versión para solista y orquesta, 1946. Partitura manuscrita autógrafa fotocopiada
- Fujiyama.* Ilustraciones musicales para el poema melodramático de Federico Romero. Música incidental. Reducción para piano manuscrita
- Illice.* Evocación de las palmeras. Tiempo de pasodoble. Banda. Partitura manuscrita fotocopiada.
- Improvisación, op. 7.* Violoncello y piano. 23-II-1903. Partitura manuscrita
- Intermezzo (Scherzando) sobre el apellido Milanés.* Partitura manuscrita
- Juan Moncada.* Zarzuela en un prólogo y dos actos de Emilio Acevedo (¿instrumentada por Conrado del Campo?). Partitura manuscrita
- La boba del Montseny.* Partitura manuscrita incompleta
- La culpa**. Ópera en 3 actos. Libreto de Tomás Borrás, enero, 1915. Partitura manuscrita y autógrafa
- La dama desconocida.* Libreto de Tomás Borrás. Partitura manuscrita
- La divina comedia**: Infierno. Particella de viola manuscrita
- La flor del agua**. Partitura manuscrita incompleta
- La hija del rey Duncan.* Leyenda de Heine con traducción de José Hierro. Partitura fotocopiada
- La noche blanca.* Letra de Emilio Morales, 1939. Partitura manuscrita y autógrafa
- La pandereta rota.* Partitura manuscrita incompleta
- La Pradera.* Acción bailada. Fiesta de danza madrileña, 1943. Reducción manuscrita y autógrafa

- La tragedia de Hamlet*. Partitura manuscrita incompleta
- La tragedia de la nieve*. Reducción manuscrita incompleta
- La tragedia del beso**. Reducción manuscrita incompleta
- Las nubes*. Quinteto con piano, 1927. Partitura manuscrita y autógrafa
- Lección para lectura e intonación*, 1951. Partitura fotocopiada
- Leonor Telles*. Drama lírico en 3 actos. Libreto de Marcelino Mezcquita. Partitura manuscrita
- Los maestros cantores de Ortuña*. Fragmentos de la reducción manuscrita
- Los maestros del llano*. Reducción manuscrita muy incompleta
- Los músicos de Alcora*. Sernata fantasía para pequeña orquesta. Partitura manuscrita y autógrafa
- Los niños tenían miedo*. Letra de Juan Ramón Jiménez. Voz y piano. Partitura manuscrita y autógrafa
- Madrid, castillo famoso**. Música de fondo para un documental. Quinteto con piano, 1941. Partitura manuscrita y autógrafa
- Me muero, niña*. Letra de Joaquín Álvarez Quintero, 20-XII-1948. Partitura manuscrita y autógrafa
- Miguel Strogoff*. Música incidental. Ilustraciones musicales. Reducción manuscrita
- Misa a la Santísima Virgen de la Asunción de Elche*, 9-VII-1950. Partitura manuscrita fotocopiada
- Misa en Do menor*. 8 voces, 2 coros y orquesta. Partitura manuscrita
- Misa solemne en Re menor* (Benedictus). Coro y órgano. Partitura manuscrita autógrafa
- Moras, moritas, moras...**. Pasacalle inspirado en el pregón popular, transcripción para sexteto, UME. Guión y particellas fotocopiadas
- Muelos*. «A la mar se van los ríos» (Salamanca). Partitura manuscrita
- Música para el cortejo de Ntra. Sra la Virgen de la Asunción de Elche*. Partitura manuscrita y autógrafa
- O gloriosa Virginum*. Himno a la Virgen, 1942. Partitura manuscrita y autógrafa
- Obertura asturiana**. Orquesta, 1942. Partitura manuscrita y autógrafa

- Obertura escocesa*. Reducción para piano. 1937. Partitura manuscrita y autógrafa
- Obertura madrileña** «Del Madrid que fue». Pequeña orquesta. Partitura manuscrita y autógrafa
- Ofrenda a Schubert*. Orquesta y soprano. 1928. Partitura manuscrita
- Os margens do Missouri*. Canción americana. Estoril, 1914. Partitura manuscrita
- Para el misterio de Elche*. Fanfare y coral. Partitura manuscrita y autógrafa
- Parce mihi*. 2 Coros, 1917. Partitura manuscrita y autógrafa
- Pepa María*. Reducción manuscrita incompleta
- Pieza para viola y piano*. Partitura manuscrita
- Poema elegíaco*. Boceto de composición sin instrumentar manuscrito
- Poema para piano*. 22-VII-1951. Partitura manuscrita y autógrafa
- Preciosilla que pasa*. Partitura manuscrita
- Preludio*. Reducción para piano. Partitura fotocopiada
- Quinteto en Mi mayor*. Piano e instrumentos de cuerda. Partitura manuscrita
- Quita, toma, pon*. Letra Alfredo M..., 14-I-1949. Partitura manuscrita y autógrafa
- Romance, de La hija del rey de Francia*. Voz y piano, marzo, 1923. Partitura manuscrita y autógrafa
- Romance morisco, de Evocación medieval*. Voz y piano. Partitura manuscrita autógrafa incompleta
- Romanza*, Madrid, 1901. Partitura manuscrita y autógrafa
- Romanza de violín*. Partitura manuscrita y autógrafa
- Romeo y Julieta?* Reducción manuscrita muy incompleta
- Scherzo del Borriquillo, de Bocetos Castellanos**. Reducción para piano manuscrita
- Seis pequeñas composiciones para orquesta y pequeño coro*, 1927. Partitura manuscrita
- Sonata para violín y piano*. Partitura manuscrita
- Suite para viola y pequeña orquesta**. 1939-40. Partitura fotocopiada
- Tan vivo está en mi alma*. Intermedio. Letra de Lope de Vega. Parte de apuntar fotocopiada
- Tango triste de Lola la piconera**. Voz y piano. Partitura manuscrita

Todos los ruidos. Música incidental para sexteto. Partitura manuscrita

Trío nº 3. Partitura manuscrita

Tríos nºs 1 y 2, 1930. Partitura manuscrita

Viaje al portal de Belén. Villancico. Partitura manuscrita y autógrafa

Villanesca. Canción de Francisco Guerrero. Del Libro *El Parnaso* de Esteban Daza (1596). Partitura manuscrita

«...Y a veces lloro sin querer». Partitura manuscrita y autógrafa

La neña. Drama en 3 actos en colaboración con Ángel Barrios. Libreto de Federico Oliver, Estoril, 1916. Reducción manuscrita incompleta

EDICIONES DE UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

Caprichos románticos, I Preludio, II Scherzo, III Andante, IV Presto. Inspirados en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. Cuarteto cuerda, UME, 1924

Cuarteto en La mayor «Carlos III», I Majeza y señorío, II Estudiantina, III Nocturno, IV Fiesta. Cuarteto de cuerda, UME 1982

El Cabaret de la Academia, Revista en colaboración con Juan Tellería, Libreto de D. Goitia y M. Monter: Tiritón y Tango milonga. Cuarteto de cuerda y piano

El Cabaret de la Academia, Revista en colaboración con Juan Tellería, Libreto de D. Goitia y M. Monter: Nº 6. Tiritón. Voz y piano, UME, 1927

El Cabaret de la Academia, Revista en colaboración con Juan Tellería, Libreto de D. Goitia y M. Monter: Nº 7. Tango milonga. Voz y piano, UME, 1927

Moras, moritas, moras..., Pasacalle inspirado en el pregón popular. Cuarteto de cuerda y piano

 **FONDO RUBINSTEIN DEL CENTRO DE ARCHIVOS Y DOCUMENTACIÓN ALBÉNIZ**Marta Sánchez López-Lago¹Centro de Archivos y Documentación Albéniz
c/Príncipe de Vergara, 80, 1ª planta
28006 Madrid

El pasado día 16 de junio de 2000, en el Hotel Ritz de Madrid, tuvo la presentación del Fondo Rubinstein del Centro de Archivos y Documentación Albéniz. El acto contó con la presencia de Eva Rubinstein, hija del pianista, Paloma O'Shea (Presidenta de la Fundación Albéniz) y Octavio Ruiz-Manjón (Catedrático de Historia Contemporánea y Director del Centro).

La figura del gran pianista Arthur Rubinstein (1887-1982), supera la dimensión artística para llegar a la enorme dimensión humana de este gran personaje cuya larga vida estuvo siempre llena de un tremendo amor al piano y a la vida. La Fundación Albéniz, desde el Centro de Archivos y Documentación Albéniz inició, tras la donación del fondo documental por su viuda, Nela Rubinstein, un gran esfuerzo de organización, documentación y catalogación de esos fondos. Ese proceso comenzó en París, en la casa de la familia Rubinstein, y continúa actualmente en Madrid. En la sede del Archivo, el esfuerzo y trabajo de numerosas personas se centra en ofrecer este interesantísimo fondo documental, de más de 150 cajas de archivo, de la forma más accesible y completa posible, de manera que la conservación de los fondos originales no dificulte la facilidad de difusión de los mismos. Esto se consigue mediante la aplicación por parte del Centro, de las nuevas tecnologías, para que todos y cada uno de los documentos estén próximamente digitalizados, posibilitando así la

¹ Compilado por el editor del Boletín. Información extraída tanto de la *Nota de prensa* publicada con motivo de la ocasión (16-junio-2000) como del folleto explicativo del Fondo Rubinstein (*Archivo Arturo Rubinstein*. [Madrid?]: Centro de Archivos y Documentación Albéniz, [2000?], [18] h.). Agradecemos a Marta Sánchez López-Largo el envío de dicha información

consulta de los mismos sin que esto pueda suponer un riesgo para la conservación de los originales.

Este fondo documental, en el que se ha trabajado durante varios años, contiene más de 35.000 documentos, distribuidos en 13.500 cartas, 6.300 artículos, 5.900 fotografías, 3.000 programas, 1.000 contratos, 800 partituras y más de 1.000 documentos y papeles personales. La enorme fragilidad de la mayoría de los fondos, ya que muchos son de principios de siglo o son de papel muy delicado, ha exigido una gran inversión en productos de conservación que aseguren la supervivencia de los mismos en las condiciones óptimas. Cómo medidas básicas de conservación se están realizando:

- a) Depósito de dichos documentos en un archivo compacto móvil
- b) Ubicación de materiales homologados para la conservación de documentos antiguos, como contenedores herméticos y carpetas de papel libre de ácido y lignina.
- c) Digitalización de todos y cada uno de los fondos, de forma que las consultas de los mismos se realicen a través de documentos informatizados, sin perjudicar a los documentos originales. Para todo este proceso ha sido necesario un trabajo inicial de catalogación e informatización que ha dado lugar a una base de datos que contiene más de 30.000 registros

Los fondos se han organizado en: Manuscritos; Recortes de prensa; Programas de conciertos; Documentación profesional; Fotografías; Partituras; y, Documentación Personal.

El total de **fondos manuscritos** es de 13.500 cartas. Se trata de un epistolario que refleja a la perfección la vida de la familia Rubinstein, nunca desvinculada de sus orígenes polacos pero con una continua sensación de «ciudadanos del mundo». Así, en este fondo podemos encontrar documentos en inglés, francés, polaco, ruso, lituano, italiano, alemán e incluso en español. Podemos encontrar cartas que fueron dirigidas a Rubinstein por numerosas personalidades tanto del mundo de la música como políticos, científicos, etc. Aunque en este gran volumen de documentos es muy difícil reseñar sólo algu-

nos, encontramos cartas de Nadia Boulanger, Pablo Casals, Daniel Barenboim, Manuel de Falla, Yehudi Menuhim, Juliette Achard, Lauren Bacall, Jimmy Carter, Jean Cocteau, René Mayer, Georges Auric, Christian Dior, Mstislav Rostropovich, Pablo Picasso, etc. También forman parte del Fondo Rubinstein cartas escritas por el pianista, que se conservan gracias a los borradores previos, donde se deja constancia de su gran temperamento y personalidad.

Los **recortes de prensa** constituyen uno de los fondos más delicados debido a la fragilidad del papel de periódico. Se trata de documentos de gran interés ya que recogen artículos y críticas aparecidos en la prensa mundial que hacen referencia a conciertos ofrecidos por el pianista a lo largo de todo el mundo. La catalogación de dichos artículos ha dado lugar a más de 6.300 registros de artículos y notas de prensa procedentes de diferentes medios como son *Los Angeles Times*, *Daily Mirror*, *Sidney Morning Herald*, *La Voz de Guipuzcoa*, *Arriba*, *El Universal*, *La Nación*, *Tygodnik Ilustrowany*, *Express Wieczorny*, *Novoe Ruskoye Slovo*, *Russkaia Mysl*, *Le Solel*, *Le Figaro* o *L'Epoque*, entre otros.

Este legado recoge igualmente toda una vida profesional reflejada en más de 3.000 **programas musicales** con decisiones sobre repertorio, y comentarios sobre piezas y autores. También es muy revelador de los aspectos económicos de la vida artística, con información sobre contratos, acuerdos, giras y representantes artísticos. Rubinstein fue, quizás, uno de los primeros músicos que convirtieron sus giras en auténticos fenómenos de masas y encarnó el perfil más auténtico de músico cosmopolita. Los programas de conciertos son una importante fuente de referencia para conocer la trayectoria artística de Rubinstein. La catalogación de muchos de estos documentos está suponiendo un gran esfuerzo para el Centro de Archivos y Documentación Albéniz, interesado en poner a disposición de la comunidad investigadora estos manuscritos de la forma más clara posible, realizando un importante trabajo para localizar y contextualizar estos meros «apuntes» y «notas» dentro del lugar y fecha adecuados.

Sobre la **Documentación profesional** puede decirse que uno de los aspectos más llamativos de este fondo archivístico lo constituyen

los numerosos contratos profesionales de un hombre con una enorme actividad artística. El Archivo dispone de más de 1.000 contratos artísticos, principalmente a partir de la II Guerra Mundial, firmados con instituciones, agentes, casas discográficas, televisiones, editoriales... que muestran, una vez más, un personaje que va más allá del artista para convertirse en un auténtico «fenómeno de masas» tal y como lo hubiéramos designado actualmente. Se puede consultar, por ejemplo, el contrato firmado en 1940 entre «RCA Manufacturing Company, Inc.» y Rubinstein para la realización de grabaciones durante los siguientes dos años, firmado personalmente por él. También está su firma en otros muchos contratos como el caso del acuerdo con Hurok Atractions, empresa que desempeñó las tareas de manager del artista, iniciándose una relación que marcará la vuelta triunfal de Rubinstein a los Estados Unidos. O bien el acuerdo entre el pianista y la editorial Alfred A. Knopf que editará sus dos volúmenes de memorias. Encontramos también libros de ruta de las diferentes giras del pianista y, las bases de los concursos de música en los que actuó como jurado junto con diversas anotaciones personales.

Como testimonio visual de su vitalidad artística y personal se recogen unas 5.900 **fotografías**, en las que se puede recorrer la historia del siglo XX, con numerosas imágenes de personalidades que han marcado su historia. Podemos encontrar fotos en las que aparece disfrutando de sus inseparables habanos, con su familia, en sus numerosos conciertos a lo largo de todo el mundo con aforos llenos de un público entregado. En esos testimonios aparece acompañado de personajes como Barembain, Golda Meir, Zubin Mehta, Rainiero de Mónaco, Grace Kelly, Igor Stravinsky, Bob Hope, Mstislav Rostropovich, Sol Hurok, Myrna Loy, Hedda Hopper. Muchas de esas fotografías tienen su origen en España, país por el que tenía un gran amor, fortalecido por sus muchos amigos españoles, como Pablo Picasso, Pablo Casals o Alicia de Larrocha.

El fondo de **partituras** recoge más de 800 ejemplares, algunos de los cuales son originales dedicados a Arturo Rubinstein, o bien partituras editadas dedicadas por el autor para que sean interpretadas

por él. Se trata de un fondo muy interesante y delicado que puede ser objeto de numerosos estudios de muchos de sus ejemplares.

Finalmente, este fondo documental se completa con la **documentación personal**: facturas por diferentes productos y servicios, capítulos manuscritos de sus memorias, dossiers de instituciones a las que pertenecía y, numerosas agendas personales de la familia Rubinstein con un caudal importante de información tanto personal como artística del propio Rubinstein.

Este trabajo ha sido llevado a cabo por el Centro de Archivos y Documentación Albéniz, entidad que se encarga, en la Fundación Albéniz, de gestionar todo el fondo documental generado tanto por la propia Fundación como por sus diferentes instituciones: la Escuela Superior de Música Reina Sofía, los Cursos de Verano de Santander, y el Concurso Internacional de Piano de Santander.

Junto con estos fondos de carácter institucional, existen en el Centro una serie de fondos históricos, elaborados en diferentes programas de trabajo o donados por diferentes personalidades del mundo de la música y la cultura. Estos fondos reúnen documentos pertenecientes a Isaac Albéniz, Vicente Cacho, Luis Galve, Federico Mompou, Arthur Rubinstein y Paloma O'Shea.

Todos estos fondos están catalogados e informatizados en una base de datos creada y gestionada por el Centro de Archivos y Documentación Albéniz. En total, son más de 250.000 registros puestos a disposición de la comunidad investigadora para su consulta y estudio.

A los servicios que ofrece el Centro -consultas en la base de datos; consultas de documentos originales; acceso a obras de referencia; y servicio de información- habría que añadir en breve la consulta de documentos originales a través de la red para que, de esta forma, se pueda tener acceso fácil y seguro a la documentación original.

VII Curso Internacional de Composición Musical del Monasterio de Veruela (Zaragoza) (20-26 de agosto de 2000)

Patrocinado y organizado, entre otras instituciones, por Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza y el Conservatorio Superior de Musica de Zaragoza, se celebró este curso sobre Composición Musical. El contenido incluyó clases comunes y análisis de obras de los alumnos activos por los profesores del curso en sesiones individuales. Para recabar más información sobre su desarrollo y contenido:

Telf 976 288 880/288 881

Fax: 976 288 883.

e-mail: veruela@ebro.unizar.es.

<http://ebro.unizar.es/veruela>

Así mismo han salido CUADERNOS DE VERUELA, anuario de creación musical, núm. 3, correspondiente al año 1999, con diez artículos dedicados a la reflexión sobre aspectos de la música y algunos autores contemporáneos.

IV Academia de Órgano FRAY JOSEPH DE ECHEVARRÍA

Del 23 al 30 de Julio de 2000, en el marco de la la Universidad de Verano Casado del Alisal, en Palencia, se celebró este cuarto curso de órgano. Estas tierras en las que, en otro tiempo, la Iglesia tuvo gran poder económico que nos ha legado un patrimonio artístico incomparable, destacan por consrevar un centenar de órganos de excepcional calidad constructiva. El cuadro de profesores estuvo formado por Roberto Fresco, Hans Hellesten y, Jordi Figueras, con el concurso de Montserrat Torrent que se hizo cargo de las clases magistrales. Para obtener más información sobre su desarrollo: Universidad de verano Casado de Abisal, Plaza Pablo Abilio Calderón, s.n. 34001-Palencia. Fax: 979 71 51 31.

ISMIR (International Symposium on Music Information Retrieval)

Los días 15 a 17 de Octubre de 2001 se celebrará en el campus de Indiana University Bloomington este simposio internacional sobre Recuperación de información musical. Reproducimos a continuación parte de la información recibida a través de la lista de distribución electrónica IAML-L.

ISMIR (International Symposium on Music Information Retrieval)
2001

October 15-17, 2001 - Indiana University Bloomington

<http://ismir2001.indiana.edu>

Join us for ISMIR 2001 - an intensive and lively forum on the rapidly emerging realm of Music Information Retrieval (Music IR)!

Explore with your colleagues the exciting potential Music IR has for a wide variety of applications in the educational and academic domains as well as in the area of entertainment. ISMIR offers the only information exchange to focus exclusively on Music IR, enabling scholars to move more quickly toward viable solutions to many challenges

The ISMIR Organization Committee:

J. Stephen Downie (University of Illinois at Urbana-Champaign)

David Bainbridge (University of Waikato, New Zealand)

Gerry Bernbom (Indiana University)

Donald Byrd (University of Massachusetts-Amherst)

Tim Crawford (Kings College-London)

Michael Fingerhut (IRCAM-Centre Pompidou, Paris)

ISMIR 2001 Themes. Topics to be covered may include, but are not limited to, the following:

Music representation and indexing

Estimating similarity of music:

 perceptual criteria such as pitch, rhythm, timbre

 musical criteria such as form, genre, etc.

Problems of recognizing music optically and/or via audio

Routing and filtering for music

- Building up music databases
 - Evaluation of music-IR systems
 - Intellectual property rights issues
 - User interfaces for music IR
 - Issues related to musical styles and genres
 - Language modeling for music
 - User needs and expectations
- Music in this context is not restricted to a particular genre (monophonic, polyphonic, non-Western, microtonal, polyrhythmic, etc.) nor to a particular encoding or representation (sheet music, MIDI, recorded vocal and/or electroacoustic music, etc.)

Procesos musicales en España: tradición y cambio

Bajo esta temática tuvieron lugar una serie de conferencias el pasado mes de diciembre (días 14, 15 y 16) en el Museo Nacional de Antropología de Madrid. Coordinadas por la SIbE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología) y bajo el patrocinio de la Fundación Autor estaban dirigidas «a un público no necesariamente especialista» interesado en «la construcción sociocultural de la música». El folleto informativo indicaba «La música constituye una manifestación tan señalada como cotidiana de nuestra vida cultural. El presente curso pretende aproximarse a esa realidad cercana —aunque a veces de difícil comprensión— mediante una introducción al estudio etnomusicológico de procesos musicales en España. El mantenimiento y cambio de las tradiciones musicales, la construcción de la llamada ‘cultura popular’, los fenómenos de hibridación y transculturación de géneros o los factores de modernización y urbanización de la cultura musical en nuestro país [fueron] algunos de los procesos abordados a partir de investigaciones concretas». Las conferencias pronunciadas fueron las siguientes:

- Josep Martí. «La investigación etnomusicológica en España y sus precedentes. Del folklore musical a las actuales tendencias»

- Ramón Pelinski. «Hoy sólo canta la radio. Cambios en algunas tradiciones musicales castellonenses»
- Jaume Ayats. «En busca de un análisis musical más allá del espejismo»
- Victoria Eli. «Pertenencia e interculturalidad. Una reflexión sobre los instrumentos de música»
- Karlos Sánchez. «Procesos etnogenéticos y nacionalistas y su impacto sobre la música popular: el caso vasco»
- Enrique Cámara. «Procesos en la recepción del tango»
- Philippe Donnier. «El flamenco: un bricolaje magnífico»
- Cristina Bordas. «Formación del patrimonio instrumental en España. Catalogación y conservación. Instrumentos musicales conservados en el Museo Nacional e Antropología»
- Francisco Cruces. «Etnomusicología urbana: urbanización y vida cotidiana»
- Silvia Martínez. «¿Qué medios para qué músicas? El rock desde el fancine hasta internet»
- Daniel E. Jones. «El mercado fonográfico en Iberoamérica y España»

Johannes Sebastian Bach: el estudio de su música y sus implicaciones hispánicas

Dentro de los Cursos de La Granda se celebró durante los días 7 a 11 de agosto de 2000 uno dedicado al gran compositor J.S. Bach, bajo la dirección de María Encina Cortizo y Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo). El profesorado estuvo formado por Alberto Basso, Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno, José López Calo, José Vicente González Valle, Xosé Aviñoa, Tomás Marco, Yizhak Sadai, Luis G. Iberni, Águeda Pedrero, Francesc Cortés, María Sanhuesa, José Luis Téllez, Manuel Paz, Josep Borrás e Ignacio Suárez.

 **Nueva edición de las obras completas de Johann Sebastian Bach**

La editorial alemana Hänssler-Verlag ha sacado al mercado la edición en CD de las obras completas de J.S. Bach, en colaboración con la Internationale Bachakademie Stuttgart y, bajo la dirección artística del Helmuth Rilling. La característica de esta edición es que, por primera vez en la historia, un único sello discográfico ofrece la posibilidad de disfrutar de todas las obras de Bach en 170 CD.

COLECCIONES ESPAÑOLAS DE INSTRUMENTOS MUSICALES
VOL. I

MUSEOS DE TITULARIDAD ESTATAL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA



ISBN 84-87583-28-8

PVP: 6.500 Ptas

Pedidos a: Servicio de Publicaciones, Ministerio de Educación y Cultura
c/ Abdón Terradas, 7 • 28015 Madrid
Tel.: 91 543 93 66 / 91 544 81 05 • Fax: 91 549 34 18

DICCIONARIO DE LA MÚSICA

ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



Un diccionario en 10 volúmenes. Precio de la obra completa: 130.000 ptas.

A partir de enero de 2000 podrá solicitar los cinco primeros volúmenes al precio de 65.000 ptas.

Los cinco volúmenes restantes los recibirá de uno en uno al precio de 13.000 ptas por ejemplar (más 200 ptas. de gastos de envío), durante los meses de abril, julio, octubre (2000) y enero y abril (2001).

PEDIDOS

Por teléfono:
91 393 85 90

Por E-mail:
edera@anaya.es

Por fax:
91 742 64 14

Por correo:
Édera difusión directa,
c/ Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid

BOLETÍN DE INSCRIPCIÓN

Socio individual

Socio institucional

Apellidos:
Nombre: DNI:
Domicilio:
C.P.: Municipio:
Provincia: Tel:
Fax: e-mail:

Si se cumplimenta el Boletín como socio institucional, por favor, complete estos datos:

Puesto que ocupa:
Nombre de la institución: CIF:
Domicilio:
C.P.: Municipio:
Provincia: Tel:
Fax: e-mail:

En a de de 200

Cuota anual

Socio individual 6.000 pts.

Socio institucional 12.000 pts.

Forma de pago

Ingreso en cuenta a la recepción del recibo

Mediante talón bancario a la recepción del recibo

Por domiciliación bancaria

Domiciliación bancaria

Nombre de la entidad: Agencia:

Domicilio Agencia: Localidad:

Titular de la cuenta:

Nº de c/c:

Fecha, firma y sello del titular

Carguen a mi cuenta los recibos emitidos por la Asociación Española de Documentación Musical

NORMAS DE PUBLICACIÓN

AEDOM es el Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical, rama nacional de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML), y se publica en Diciembre y Junio de cada año. *AEDOM* es una revista dedicada a la publicación de trabajos sobre cualquier aspecto de la biblioteconomía musical o la bibliografía musical. Los artículos enviados para su publicación deberán seguir las siguientes instrucciones:

- a) Se hará llegar una copia impresa del artículo junto con una copia en disco en formato ASCII o de un editor de textos. Se deberá indicar el editor utilizado.
- b) Los artículos y colaboraciones se remitirán al coordinador de *AEDOM* o a los responsables de la sección correspondiente.
- c) Los artículos pueden ser enviados durante todo el año. La fecha límite para su consideración en los números de Diciembre y Junio son el 15 de Septiembre y el 15 de Marzo.
- d) Se podrán incluir ejemplos musicales e ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando los autores proporcionen los fotolitos correspondientes.
- e) El *copyright* de los artículos e informaciones publicados en *AEDOM* son propiedad conjunta de los autores y de *AEDOM*. Este material no podrá ser publicado fuera de *AEDOM* por una de las partes sin el consentimiento de la otra. En aquellos casos en que se conceda este permiso, será obligatorio incluir una nota de reconocimiento de la fuente original.
- f) Los artículos publicados en *AEDOM* no son remunerados. Los autores recibirán una copia del ejemplar en el que aparezca su contribución.

SUBSCRIPCIONES

Los miembros de la Asociación Española de Documentación Musical reciben gratuitamente la revista *AEDOM*. Asimismo como miembros de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales (IAML) los socios reciben la revista *Fontes Artis Musicae* de aparición trimestral. Las cuotas son:

Socios institucionales	12.000 ptas.
Socios individuales	6.000 ptas.

Las instituciones y los profesionales extranjeros podrán suscribirse a *AEDOM*, lo cual únicamente comportará el recibir los ejemplares de esta revista. En modo alguno comportará el ser miembro de *AEDOM*. La cuota de suscripción será de \$40 USA.

"Subscribers outside Spain may obtain *AEDOM* by taking out an annual subscription. This does not entitle them to other benefits of membership. Subscription rates for *AEDOM* are U.S. \$40"

Æ

D

O

M