

A

D

O

M

AÑO 10

Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical

2003-2006

Índice

Editorial

Dominique Hausfater:

Conectando pasado y presente

Berlioz como bibliotecario del Conservatorio 7

Rolf Bäcker:

Documentación musical y etnomusicología 17

Alberto Sampablo:

Archiveros de Orquesta: rara avis 39

Paul Cary y Laurie J. Sampel:

**Objetivos de formación en alfabetización informacional
para estudiantes de música universitarios 55**

Begoña Gimeno Arlanzón:

Índices del Boletín de Aedom

**(Asociación Española de Documentación Musical),
(1994-2004) 81**

ÆDOM

Boletín de la
Asociación Española
de Documentación
Musical

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

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL (AEDOM)
Rama Española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM)



DOMICILIO SOCIAL: FUNDACIÓN XAVIER DE SALAS
Calle Pedro de Valdivia, 4
28005 Madrid
91 561 15 14

SECRETARIA:
Asociación Española de Documentación Musical
Apartado 35094
28080 Madrid
e-mail: aedom@aedom.org

Asociación Española de Documentación Musical

Presidente: Carlos José Gosálvez (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)
Vicepresidenta: Carmen Millán (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Secretario: Jorge García (IVM)
Tesorero: Koldo Bravo (Conservatorio Superior de Música del País Vasco)

Boletín de AEDOM

Maquetación: Iván Pascual
Impresión: Pasno, S.L. (Madrid)

con la colaboración del:



INSTITUTO NACIONAL DE
TECNOLOGÍAS DE LA CULTURA

Para envío de originales:

Boletín AEDOM
AEDOM
Apartado 35094
28080 Madrid
e-mail: aedom@aedom.org

Asociación Española de Documentación Musical
I.S.S.N.: 1134-3117
D.L.: B-51.591-2005
Impreso en España

EDITORIAL

Queridos amigos y colegas:

De nuevo se cumple el “milagro” de ver nuestro boletín publicado, aunque con un inevitable retraso por el que pedimos disculpas. Desde que Miquel Angel Plaza tuvo que dejar su dirección, dos personas se han hecho cargo de él, primero Marc Heillbron y más tarde Montse Urpí, que a pesar de poner su mejor voluntad e ilusión, tuvieron que rendirse a la evidencia de que, a veces, es imposible atender tantas tareas como deseáramos. No obstante, gracias a ambos por intentarlo.

Como ya os comentamos en nuestra última misiva, la Junta Directiva con la colaboración inestimable de José Luis Maire, se ha hecho responsable de este número del Boletín que cerrará una época. A partir de ahora comenzaremos una nueva etapa con la dirección de Jorge García, del Servicio de Documentación de Música de la Generalitat Valenciana, nuestro nuevo secretario y periodista de profesión, quien se encargará de que la publicación se revitalice con un nuevo formato y una periodicidad diferente.

Las actividades de AEDOM siguen como siempre su marcha: este año hemos celebrado cursos de catalogación e Internet y para los primeros meses de 2007 tenemos programadas otros dos en colaboración con ANABAD y la Universidad Autónoma de Madrid. La publicación del Cancionero de la Colombina acaba de inaugurar nuestra colección de facsímiles, en colaboración con la Sociedad Española de Musicología, y muy pronto veremos también la nueva edición digital de la BIME (Bibliografía Musical Española) que recibe los últimos retoques en el Centro de Documentación del INAEM.

A los grupos de trabajo de Archivos de Orquestas y de Catalogación

(Grupo Gardano), que están funcionando eficazmente, se une ahora otro de Iconografía, coordinado por Cristina Bordas.

En fin, entre todos tiramos con entusiasmo de este proyecto que nos une desde 1993 y que ya ha conseguido que nuestra Asociación sea muy conocida en medios profesionales tanto de la Música como de la Documentación.

José Carlos Gosálvez, Presidente de la AEDOM.

Conectando pasado y presente

Berlioz como bibliotecario del Conservatorio¹

Dominique Hausfater²

En 2003, mientras realizaba una investigación en los materiales de archivo para una exposición en el Conservatorio de París sobre las relaciones de Hector Berlioz con esta institución, tuve la oportunidad de obtener una idea bastante precisa no solo de las actividades de este compositor como bibliotecario, sino lo que es más importante, del modo de funcionamiento de una biblioteca de conservatorio en el siglo XIX. Me impactaron las inquietudes y preocupaciones, en cierto modo “modernas” aunque sin contar con la tecnología, por supuesto, y cómo estas siguen siendo recurrentes unos 150 años después. Tuve la impresión de que este viaje al pasado sería de interés para todos nosotros.

La biblioteca del Conservatorio de París

La biblioteca se creó a la vez que el propio Conservatorio en 1795, por la ley de fecha 16 de termidor, año III (o 3 de agosto de 1795), es decir, ocho años después del nacimiento de Berlioz.

El Artículo 10 estipula:

Se crea una biblioteca musical nacional en el Conservatorio; está compuesta por una colección completa de las partituras y libros que tratan de este arte, de instrumentos antiguos o extranjeros, así como de aquellos que usamos y que puedan, por su perfección, servir como modelos.

¹ Conferencia leída en la sesión de bibliotecas en instituciones de enseñanza musical durante la conferencia de IAML 2004 en Oslo.

² Dominique Hausfater es la directora de la Médiathèque Hector Berlioz en el Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

El Artículo 11 añade:

Esta biblioteca es pública y se abre en periodos específicos fijados por el Instituto Nacional de Artes y Ciencias, que nombra al bibliotecario.

Me gustaría exponer dos características importantes de esta ley, ya que tendrán un impacto decisivo en la política de la biblioteca durante todo el siglo XIX e incluso después:

- el alcance enciclopédico de la colección (que incluye producciones pasadas y presentes, y procedentes de diferentes culturas);
- la importancia de hacer que fuese accesible a todos.

Las primeras colecciones estaban constituidas por bibliotecas privadas que se confiscaron durante la revolución francesa, a las que se les fue añadiendo progresivamente material traído del extranjero por el ejército napoleónico, o copiado en bibliotecas extranjeras (el director de Berlioz, Bottée de Toulmon, adoptó un papel muy activo en este proceso).

El puesto de bibliotecario era bastante importante en esa época, con un salario equivalente al 60% del que se asignaba a los cinco “inspectores” a cargo de la gestión de la institución. A partir de este periodo la dirección de la biblioteca estuvo a cargo de diversos compositores y/o musicólogos. Por supuesto, no existía ningún tipo de formación oficial para este puesto, y se pueden encontrar casos similares en otros campos (como Alexandre Dumas ocupando, durante algún tiempo, el puesto de bibliotecario del duque de Orléans). Algunos de ellos aportaron una gran dedicación a la biblioteca y a sus tareas, como el abad Nicolas Roze (en activo desde 1807 hasta 1819), y otros mucha menos, como François-Joseph Fétis (1826-1830), crítico musical y fundador de la publicación *Revue musicale*. Todos ellos tenían además otras ocupaciones, como sería el caso de Berlioz más adelante.

Berlioz como bibliotecario musical

Hector Berlioz fue nombrado “conservateur” (conservador) de la biblioteca el 11 de febrero de 1839 (con efecto retroactivo al 1 de enero). En ese momento, el puesto de bibliotecario jefe lo ocupaba Auguste Bottée de Toulmon, quien dirigió la biblioteca con suma competencia desde 1831 hasta su muerte en 1850. Siempre se negó a recibir ningún tipo de pago por su trabajo (era un hombre bastante adinerado), de modo que consiguió que

sus políticas se mantuvieran totalmente independientes.

Se trataba de un amigo de Berlioz y obviamente no necesitaba a un ayudante. Tenía la capacidad de crear esta especie de puesto “ficticio” para permitir que el compositor contase con unos ingresos mínimos, ya que todos los intentos de Berlioz por lograr un puesto permanente dentro de la administración francesa (y más específicamente dentro del Conservatorio) habían resultado inútiles hasta entonces. Es incuestionable el hecho de que Berlioz, en su calidad de conservador, no tenía nada que hacer. Como le escribe a su hermana Adèle a mediados de diciembre de 1838:

[...] recibiré 2.000 F al año, sin ninguna obligación ni trabajo que hacer. Es una especie de sinecura que se me ha concedido.

Esto queda confirmado por otros documentos de carácter más oficial, en especial en el proyecto de reorganización del Conservatorio de 1848, en el que se planea suprimir el puesto “no activo” de “conservador asistente”.

Berlioz encontraría grandes dificultades para conservar su puesto, y argumentaría en una carta al Ministerio del Interior que esta era su única fuente regular de ingresos, y que agradecería otro puesto oficial dentro del Conservatorio, por ejemplo, para crear una clase de “instrumentación”, una “ciencia moderna que no se enseña en ningún otro lugar y para la que se me ha atribuido algún talento”³ (obsérvese cómo en realidad esta clase se crearía oficialmente solo en... 1977).

Cuando Bottée de Toulmon muere en 1850, Berlioz obtiene su puesto de bibliotecario por el mismo salario que tenía antes como conservador (nombramiento el 27 de abril del mismo año). Como él mismo explica en otra carta a Adèle, es un “simple cambio de cargo, pero con obligaciones más restrictivas”. Ocurrió lo mismo cuando el 4 de abril de 1866, se añade a sus obligaciones oficiales el cargo de conservador del museo de instrumentos, puesto creado cuatro años antes para el compositor Antoine-Louis Clapisson.

Resulta obvio que la actividad de Berlioz como bibliotecario fue mínima. Además del hecho de que esta no se menciona para nada en sus Mémoires y muy poco en su correspondencia, solo se necesita echar un vistazo al

³ Su obra *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* se publicó por primera vez en 1843.

archivo administrativo en los Archivos Nacionales para ver que la mayoría del tiempo estaba fuera dirigiendo sus conciertos en el extranjero, a veces por prolongados periodos de hasta ocho meses sin interrupción (un viaje a Londres desde noviembre de 1847 hasta julio de 1848). El hecho de que su salario se siguiera pagando durante estas largas ausencias es una prueba más de la vacuidad de su puesto, al menos hasta que obtuvo el cargo y las responsabilidades de bibliotecario jefe en 1850. Después de esa fecha, sus intentos para que se mantuviera su salario durante sus ausencias parecen haber sido inútiles en la mayoría de ocasiones, puesto que sus obligaciones oficiales eran reales. Incluso cuando se encontraba en París, no parece haber tomado una actitud muy activa en la biblioteca, ya que pasaba la mayor parte de su tiempo componiendo (en casa), organizando conciertos, escribiendo críticas musicales, intentando asegurarse un puesto mejor, etc. Esto se refleja en el hecho de que su salario no se incrementase en absoluto entre 1839 y 1866 y siguiera siendo de 1.500 F independientemente de cuál fuera su puesto. Esto realmente equivalía a lo que ganaban la mayoría de profesores, o a lo que él obtenía como crítico musical. El hecho de que su salario se duplicara en 1866 (3.000 F), se debió únicamente a una medida general para la totalidad del personal administrativo del Conservatorio. Por el contrario, parece que fue otro miembro del personal, Charles-César Leroy, que ocupó el puesto de “employé de bibliothèque” entre 1830 y 1871, quien realizó la mayoría del trabajo solo. Esto no solamente se refleja en el aumento regular de su salario (que, en 1865, casi duplicaba al de Berlioz con 2.800 F), sino también en los informes oficiales en los que se solicitan dichos aumentos para el empleado que “hace la mayor parte del trabajo solo” y se demanda la creación de otro puesto para reducir su carga de trabajo (1856).

A lo largo de toda la carrera de Berlioz en la biblioteca del Conservatorio, el personal se mantuvo sin cambios (si excluimos el puesto “ficticio” de conservador que ocupó entre 1839 y 1850), con tres personas:

- un bibliotecario jefe (Bottée de Toulmon, y después Berlioz)
- un empleado (Leroy)
- un “garçon de bibliothèque”, encargado principalmente de la seguridad y de obtener los documentos para los lectores (en 1864 se contrató a un segundo “garçon” para el museo).

Resulta interesante investigar ahora cuáles eran sus tareas; veremos cómo Berlioz no era, sin embargo, totalmente indiferente a los distintos aspectos

de las actividades de la biblioteca.

Recepción de público

La biblioteca estaba abierta al público sin restricciones durante cinco horas al día, cinco días a la semana y, al parecer, cerraba durante las vacaciones escolares. De hecho, esto es lo que permitió que en su juventud, a comienzos de la década de 1820, Berlioz se familiarizara con las partituras de Gluck. Teniendo en cuenta el personal disponible, esto resultaba bastante generoso y, en cualquier caso, mucho más de lo que la Biblioteca Real (que después se convertiría en Nacional, y más tarde en Imperial) podía ofrecer en esa época para su propia colección de música. Resulta interesante apuntar que hasta 2003, la biblioteca siguió abriendo cinco horas al día, y que nunca se dejó de recibir en el Conservatorio a todo tipo de público sin restricciones, incluso a extranjeros.

Los documentos eran solo para lectura (y en todo caso para copia, como hizo Berlioz con Gluck), pero no para préstamo. Solo el director, el administrador y el bibliotecario jefe del Conservatorio podían tomar material en préstamo, y cualquiera que deseara hacerlo necesitaba la autorización de una de estas tres personas. Parece que esta autorización estaba bastante restringida, de acuerdo con los registros que se han conservado en el departamento de música de la Bibliothèque nationale de France. Pero aparentemente, no todas las transacciones se registraron por escrito, si tenemos en cuenta las pocas ocasiones en las que aparece Berlioz como prestatario.

El hecho de que la función del material fuese la de ser leído, y no interpretado (también había una “biblioteca de clase” con partes) influyó de un modo peculiar en la política de adquisiciones, expuesta de forma contundente por el propio Berlioz cuando en 1865 rechazó la propuesta de adquisición de una colección privada de música para violín porque estaba en partes separadas. Define entonces una biblioteca musical como:

[...] una colección de obras musicales que se puede estudiar y, por tanto, se puede leer. En consecuencia, cualquier composición que no esté impresa o copiada en partitura obviamente no es de ninguna utilidad para un lector: no se puede estudiar, ni siquiera conocer superficialmente [...]

Y añade:

Si los cuartetos más hermosos, las sinfonías más extraordinarias de los grandes maestros existiesen en la Biblioteca del Conservatorio solo en partes separadas, sería exactamente lo mismo que si no las tuviéramos [...] ⁴

Ampliación de las colecciones

Como sigue siendo el caso en la actualidad, había tres medios de ampliar las colecciones: adquisiciones, regalos y depósito legal. Aquí solo trataremos del primero. Obsérvese que durante la etapa de Berlioz, el Conservatorio no recibió donaciones importantes (a excepción de la colección Dauprat ⁵, de la que se encargó Leroy) y que el depósito legal era una fuente enorme de ampliación de la colección, incluso demasiado, ya que el propio Berlioz en algún momento mencionó la gran cantidad de producciones menores que se recibían de este modo y el hecho de que las ediciones importantes estuvieran ausentes (este, de nuevo, sigue siendo el caso en la actualidad...).

Adquisiciones

Al igual que ocurría con los salarios, el presupuesto de la biblioteca siguió siendo el mismo durante años, con 2.000 F desde 1835 hasta 1859 (2.500 F en 1856 y 1857) y después 2.400 F, tanto para adquisiciones como encuadernaciones. Es cierto que en esa época la inflación era baja, pero aun así, esto seguía siendo insuficiente, en especial al incluir la encuadernación y la reproducción del material para los conciertos.

Las quejas en los distintos proyectos presupuestarios a lo largo de estos años fueron recurrentes, y exponían dos hechos principales:

- se destinaba gran parte del mismo a la encuadernación (50% en 1859);
- la biblioteca no podía adquirir el conjunto de las nuevas publicaciones, no solo en Francia, sino lo que es aún peor, esas “tan magníficamente editadas en Alemania” (la biblioteca intentaba por ese entonces

⁴ Carta al administrador del Conservatorio (3 de marzo de 1865).

⁵ Louis-François Dauprat (1781-1868) fue un famoso intérprete de trompa que impartió clases de dicho instrumento en el Conservatorio entre 1816 y 1842.

ces seguirle la pista a las primeras Gesamtausgabe que se publicaron).

El personal (entre el que obviamente se incluye Berlioz) parecía estar bien informado acerca de las nuevas publicaciones en el extranjero. Una lista de partituras muy interesantes que se pretendía comprar, fechada en 1858, demuestra este conocimiento tan preciso: en ella se incluye principalmente música sinfónica y sacra de destacados compositores alemanes contemporáneos, empezando por Schumann (22 obras) además de Schubert, Mendelssohn, Gade, Rietz, Rubinstein, Joachim, Liszt, Weber, Wagner... así como una pieza de Berlioz y la colección de obras de Haendel publicada por la Haendel Society. La lista no está escrita con la caligrafía de Berlioz, pero él se refiere a la misma en una carta dirigida a Franz Liszt.

La cantidad de 2.000 F en realidad no era mucho para ampliar las colecciones. La partitura completa de una ópera costaba, en la década de 1850, 400 F. Si se tiene en cuenta que alrededor de la mitad del presupuesto se dedicaba a encuadernación y si se deducen las cuatro o cinco suscripciones anuales a publicaciones periódicas (francesas y alemanas), significa que la biblioteca apenas podía adquirir dos partituras cada año, lo que en realidad no era así. Para empezar, la mitad del presupuesto reservado para encuadernación parece haber sido sobreestimado en los informes. Además de eso, la biblioteca contaba con interesantes descuentos de los editores de música franceses (hasta un 70% del precio real), lo que permitía un mayor número de adquisiciones. Para el material extranjero (partituras y libros), la biblioteca trabajaba con un determinado librero parisino.

Esto explica, sin embargo, por qué el depósito legal era tan importante para la biblioteca y por qué se enviaban quejas con regularidad (incluso por parte de Berlioz) en los casos de omisión del depósito (de nuevo, esto sigue ocurriendo: recientemente enviamos una carta al Ministerio de Cultura para discutir acerca de una reforma propuesta del depósito legal).

Esta era la situación para las adquisiciones habituales. Es obvio que con tan poco dinero la biblioteca no tenía capacidad para adquirir material en subastas, a menos que el Ministerio le atribuyese una dotación específica. Para ello se necesitaba un informe preliminar, que Berlioz elaboró en dos ocasiones a lo largo de su carrera: una vez en 1858 para la colección Libri (Berlioz solicitó entre 2.000 y 3.000 F para la adquisición de música inglesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, en manuscrito o ediciones raras); la segunda vez en 1862 para la colección Gaetano Gaspari. En ambos casos, las estimaciones de Berlioz fueron bastante precisas y ajustadas, lo que prueba su conocimiento

real, tanto del repertorio como de las herramientas bibliográficas necesarias para apreciarlo (hay numerosas referencias a Fétis, por ejemplo).

Catalogación

En una carta descubierta recientemente en Burdeos, Berlioz responde al bibliotecario local, que le preguntaba acerca de las prácticas de catalogación en la biblioteca del Conservatorio, diciendo que en el Conservatorio no existen catálogos.

Esto era completamente incorrecto y dudo mucho que Berlioz desconociera los catálogos que había empezado uno de los primeros bibliotecarios, Honoré-François-Marie Langlé —se trataba de un inventario por autor— y que había desarrollado mucho uno de sus sucesores, Nicolas Roze. Entre las preferencias de Roze se encontraban los catálogos de títulos largos por materias (por instrumentos, por ejemplo) y los catálogos “temáticos”, por íncipits. Había muchos otros catálogos (libros y diccionarios, poemas italianos, poemas franceses, tratados, etc.).

Los catálogos, por supuesto, estaban manuscritos y se completaban con nuevas entradas. Incluso a pesar de reservar una gran cantidad de espacio para posteriores añadidos (completar los datos de un compositor o añadir uno nuevo), en algún momento no quedaba suficiente espacio libre y el añadido se tenía que hacer al final del documento, o peor aún, se tenía que rehacer el catálogo. Esto ocurrió, por ejemplo, en 1857, cuando se añadieron 500 F al presupuesto de la biblioteca para actualizar los catálogos.

Hay otros aspectos del trabajo que requerirían mayor investigación, como son las cuestiones acerca de seguridad y conservación. Solo mencionaré que, en su informe anual de 1855 (el único que aparentemente se conserva), Berlioz solicitó a otro empleado que cuidase del público, argumentando que:

[...] algunos lectores son tan poco cuidadosos como para arrancar y cortar algunas páginas de diversos manuales de enseñanza y, a pesar de la atención prestada a los extraños que consultan estos volúmenes cada día, me temo que las malas conductas se repetirán.

En 1862, tras visitar los nuevos edificios de la biblioteca, hace algunos comentarios al director, Auber, en los que se muestra su buen sentido de la organización de la biblioteca (seguridad de las colecciones, rapidez en la consulta de documentos) y de la conservación (falta de puertas en las estan-

terías, por ejemplo). También parece que debido a la falta de tiempo, otras tareas como el balance del inventario nunca llegaron a realizarse.

Esta breve investigación refleja una imagen bastante más “moderna” de una biblioteca musical de lo que cabía esperar en un principio. Como escueta conclusión, me gustaría llamar la atención sobre algunos problemas y preocupaciones expresadas en aquella época, es decir, hace alrededor de un siglo y medio:

- falta de presupuesto
- falta de personal (y como consecuencia, partes de la colección que no se manejaban)
- acceso a la colección (catálogos)
- seguridad y conservación de la colección (robos, deterioros por causas humanas o materiales...)
- preocupación sobre el patrimonio (subastas, material raro...).

Todo esto me resulta muy familiar. ¿Significa esto que, a pesar de los avances tecnológicos, estamos condenados al mismo destino para siempre?

Documentación musical y etnomusicología

Rolf Bäcker

Introducción

Cuando Jaap Kunst¹ popularizó en 1955 el término *etnomusicología*² —que, sin embargo, después nunca dejaría de ser cuestionado— la disciplina a la que bautizó así ya contaba con más de medio siglo de historia. Coinciden cuantos se han dedicado a ella en atestiguar suma importancia en el nacimiento y el desarrollo de la disciplina a una serie de invenciones tecnológicas realizadas a finales del siglo XIX y a su perfeccionamiento con el tiempo. Aquellas tecnologías innovadoras ofrecieron a la comunidad científica la posibilidad de grabar y conservar sonidos —en fin, de *documentarlos* de manera más exacta de lo que antes había sido posible—. El hecho de que se consideran el elemento decisivo al principio de la historia de la etnomusicología, a pesar de que a mediados del siglo XIX ya se había introducido un campo de investigación hasta hoy día más o menos estrechamente rela-

¹ En su libro *Ethno-musicology, A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1955.

² Aunque el término ya había aparecido en la literatura varias veces antes (por ejemplo, utilizado por el musicólogo polaco Lucjan Kamiński: *etnomuzykologia*, como indica Steszewski, J., "Some Remarks on the Relationship between Musicology and Ethnomusicology", Pozzi, R. [Ed.], *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995, p. 120), fue a partir de la citada publicación que esta designación sustituyó la anterior, *musicología comparada* (alemán *vergleichende Musikwissenschaft*, y, a partir de allí, inglés *comparative musicology*, o francés *musicologie comparée*). Conviene mencionar, empero, que en 1885 ya, Guido Adler (en "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20) había incluido en su esquema de una musicología un apartado "para fines etnográficos", cf. Christensen, Dieter; Simon, Artur; Béhague, Gérard; Geldenhuys, Daniël G., "Musikethnologie", Finscher, Ludwig [Ed.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6 Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, p. 1259. Artur Simon, en su artículo "Probleme, Ziele und Methoden der Ethnomusikologie", *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), p. 8, menciona más ejemplos de trabajos provenientes de la época entre 1882 y 1945 que en los títulos ya hacen referencia a una "adhesión de los dos campos", es decir, la musicología y la etnología.

cionado con ella, el folklore (musical), ya deja entrever cuánto el aspecto documental influyó en la disciplina, tanto al nivel práctico como al teórico. Aunque la documentación musical sigue ocupando un lugar destacado en la etnomusicología, la actitud frente a ella, su interpretación e incluso su definición sufrieron cambios profundos. Teniendo en cuenta la complejidad del discurso teórico y metodológico y los cambios de paradigmas que se produjeron más de una vez a lo largo de la historia, así como la actualidad que acusa un nuevo auge de reflexión acerca de la definición de la etnomusicología y sus discrepancias y convergencias con disciplinas relacionadas como las musicologías histórica y sistemática, la etnología o la antropología, cabe preguntarse por la posición de la documentación musical dentro de la teoría y metodología etnomusicológicas. En este sentido, el presente artículo pretende esbozar cómo los conceptos de documentación influyeron en la reflexión teórica y viceversa, prestando especial interés al caso de España.

La documentación musical en la etnomusicología a nivel internacional

Hemos aludido ya en la introducción al hecho de que la etnomusicología —aunque no con este nombre, sino el de *musicología comparada*, la cual, sin embargo, se considera en el discurso histórico como parte de la disciplina— nació con el fonógrafo de Edison, inventado en 1877³ y disponible a partir de 1888.⁴ Aunque también influyesen otras innovaciones —así como el sistema *cent*, desarrollado por el físico y fonólogo inglés Alexander Ellis, que hizo posible una visualización fácil de relaciones de frecuencias— era la posibilidad de grabar sonidos, transportarlos desde el lugar de grabación hacia el lugar de estudio y coleccionarlos para el posterior análisis la que dio el impulso decisivo para la creación de una nueva disciplina. Son bastante explícitas las palabras que al respecto escribió Jaap Kunst en su libro

³ Conviene no olvidar que la invención del fonógrafo por Edison se produjo en el mismo año que por Charles Cros en Francia, cf. Porter, James, "Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems", *Association for Recorded Sound Collections Journal* 6/2 (1974), p. 3.

⁴ Cf. Kaufman Shelemay, Kay, "Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", Nettl, Bruno; Bohlmann, Philip V. [Ed.], *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 277-292.

citado arriba:

*Ethno-musicology could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented. Only then it was possible to record the musical expressions of foreign races and peoples objectively; it was no longer necessary to make do with notations made by ear on the spot, with notations, however well-intended, usually fell short in every respect - i.e. both rhythmically and as regard pitch. And in addition it now became possible to incorporate interpretation - that extremely important element - into the subject-matter of the investigation.*⁵

A continuación, Kunst explica más pormenorizadamente las ventajas de la nueva tecnología frente al antiguo procedimiento de transcribir la música directamente durante la interpretación: una eficiencia mucho más alta, contraponiendo la cantidad de documentos y el tiempo necesarios para su grabación; la posibilidad de grabar un acontecimiento sonoro una sola vez, sin necesidad de la repetición característica del método anterior, que no sólo pone a prueba la paciencia del ejecutante, sino que también introduce nuevas dificultades a causa de las mayores o menores diferencias entre las repeticiones.⁶

Pronto el fonógrafo se convertiría en una realidad, por primera vez de manos de Walter Fewkes, quien en 1889⁷ realizó grabaciones entre los Zuñi en Nuevo México y los Passamaquoddy en Maine.⁸ Claro está que este progreso no pudo pasar desapercibido, así que los primeros archivos sonoros no tardaron en fundarse, primero en EE. UU. durante los años 90, y a partir de 1900 también en Europa. Aunque fue la Academia Austriaca de Ciencias (Österreichische

⁵ Kunst 1955, op. cit., p. 19.

⁶ *Ibíd.* Desde otro punto de vista, el fonógrafo también permite grabar precisamente estas repeticiones o variaciones a fin de poderlas estudiar y tematizar, cf. Grainger, Percy, "Collecting with the Phonograph", *Journal of the Folk-Song Society* 12 (1908), pp. 147-169.

⁷ Según Kunst 1955, op. cit., p. 23, y Porter 1974, op. cit., p. 3; 1890, según Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1265.

⁸ *Ibíd.*; cf. también Fewkes, Jesse Walter, "On the use of the phonograph among the Zuñi Indians", *American Naturalist* 24 (1890), pp. 687-691; *ídem.* "A contribution to Passamaquoddy folklore", *Journal of American Folklore* 3 (1890), pp. 257-280.

Akademie der Wissenschaften) en Viena la primera institución en crear un archivo de fonogramas en 1900, el *Phonogrammarchiv* que más rápidamente se desarrolló y consiguió apoyar el procedimiento práctico con un fundamento teórico con amplísima envergadura fue el de Berlín, fundado en 1902 por iniciativa de Carl Stumpf.⁹ Lo que distinguió el enfoque de este archivo del de otras instituciones era, mucho más que una mera variación en su posición metodológica, su implantación en un contexto científico diferente, en otra disciplina. Mientras que la mayoría de las colecciones se inscribían en un ámbito etnológico,¹⁰ Carl Stumpf, un psicólogo que había realizado trabajos sistemáticos y empíricos sobre la música, encargó a Erich Moritz von Hornbostel, también psicólogo, si bien con formación musical, y a Otto Abraham, psicólogo y ginecólogo, la colección de materiales sonoros¹¹ y su conservación dentro del Instituto Psicológico (Psychologisches Institut) de la Universidad de Berlín,¹² donde permaneció hasta 1923, año en que fue trasladado a la Escuela Superior Estatal de Música (Staatliche Hochschule für Musik).¹³

Resulta imprescindible tener en cuenta, para entender el desarrollo de las ideas en la etnomusicología a partir de entonces hasta hoy, los fundamentos teóricos a que obedecían los investigadores del Phonogrammarchiv y en qué corrientes de pensamiento se inscribían.¹⁴ En primer plano, conviene recordar la teoría de la evolución, según la cual la cultura occidental fue interpretada

⁹ Stumpf había realizado las primeras grabaciones en 1900 durante conciertos de la orquesta áulica siamesa en Berlín, las cuales más tarde iban a representar la base del Phonogrammarchiv, cf. Porter 1974, op. cit., p. 182.

¹⁰ Fewkes, por ejemplo, era etnólogo, cf. Vale, Sue Carole de, "Fewkes, Jesse Walter", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, p. 518.

¹¹ Cf. Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1260.

¹² Para información más pormenorizada acerca de la relación entre la psicología y la musicología comparada, consúltese Schneider, Albrecht, "Psychological Theory and Comparative Musicology", Nettel/Bohlmann 1991, op. cit., pp. 293-317.

¹³ Cf. Sachs, Curt, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1930, p. 5.

¹⁴ Si pasamos por alto aquí las importantísimas contribuciones de etnomusicólogos de otros países, no es de ninguna manera porque ellos no hayan realizado estudios de gran valor o porque no hayan desarrollado teorías y metodologías propias, sino porque —tal vez lamentablemente— parece que han sido las contribuciones austriaco-alemanas y estadounidenses las más influyentes en el discurso científico. Sin embargo, conviene mencio-

como cumbre de una evolución de la que las culturas no europeas representaban etapas anteriores a causa de un desarrollo retardado. Este hecho, aparte de condicionar la proveniencia de los materiales, que consistían en músicas no europeas y música popular europea, era fundamental para la concepción de la nueva disciplina que se creó en torno al mencionado archivo. Según la idea de que, a través de la comparación de culturas no occidentales, se pudiese llegar a esclarecer épocas de la historia cultural occidental poco o nada conocidas, se puso de moda el *método comparativo*, aplicado a diversas disciplinas, entre ellas, por ejemplo, la filología. Abraham y Hornbostel, pues, adoptaron este método para cuestiones explícitamente musicales, dando así luz a la *musicología comparada*.¹⁵ Curt Sachs, famoso colaborador de Hornbostel en su clasificación de instrumentos musicales,¹⁶ resumió de manera concisa la importancia de la documentación musical y sus objetivos cuando escribió, refiriéndose al pequeño grupo de investigadores que se dedicaban al estudio musicológico de los materiales ofrecidos por el fonógrafo:

*En parte, ellos primero tuvieron que grabar; ordenar; presentar y analizar el material y crearon con ello la base amplia y firme para aquellos estudios que llevan más allá de lo estrictamente musicológico a conocimientos generales y globales.*¹⁷

nar los trabajos considerables en sentido práctico y teórico de los siguientes investigadores, que llegaron a crear escuelas de ideas en sus países: André Schaeffner en Francia, Richard Wallaschek en Austria, Constantin Brîloiu en Rumanía, Jaap Kunst y Arnold A. Bake en los Países Bajos, Béla Bartók en Hungría y Charles S. Meyers en Gran Bretaña. A ellos cabría añadir, además, el gran número de investigadores que se expresan en escrituras diferentes (como, por ejemplo, los provenientes de países de la antigua Unión Soviética) y cuyas publicaciones por eso se nos escapan.

¹⁵ Un documento altamente esclarecedor para el conjunto de los objetivos, métodos y teorías en torno a la musicología comparada en esta etapa temprana lo representa el artículo "Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft", publicado en la *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (1904), pp. 222-236, y basado en conferencias pronunciadas el 20 de junio de 1903.

¹⁶ Hornbostel, Erich Moritz von, y Sachs, Curt, "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), pp. 553 - 590.

¹⁷ Sachs 1930, op. cit., p. 6: "Sie haben zum Teil erst den Stoff aufnehmen, sichten, vorlegen und analysieren müssen und damit die breite und feste Grundlage für diejenigen Forschungen geschaffen, die über das eng Musikwissenschaftliche hinaus zu allgemeinen, weltumspannenden Erkenntnissen führen". La traducción es nuestra.

Aunque la disciplina se inscribía aún tanto terminológica como temáticamente en la *musicología*, representada por sus aspectos sistemáticos e históricos, su enfoque comparativo les obligó a Abraham y Hornbostel a un concepto de tendencia interdisciplinaria, sobre todo a través de contactos con la etnología orientada hacia la historia cultural.¹⁸

La tendencia a confiar partes considerables del trabajo a científicos provenientes de otros campos de investigación se acusa sobre todo en la faena documental. Así, se estableció una distinción entre el investigador que realiza las grabaciones —en la mayoría de los casos ningún musicólogo, sino etnógrafo, lingüista, misionero, funcionario colonial,¹⁹ etc.— y el que las analiza. En el segundo caso, Abraham y Hornbostel distinguieron el trabajo comparativo (según los objetivos esbozados más arriba) de las contribuciones a publicaciones etnográficas, llamando a las últimas el campo de trabajo *etnomusicológico*.²⁰

Tal vez fuese el aspecto del trabajo de Hornbostel que más trascendencia le confirió, aparte de sus estudios a base de las grabaciones del archivo, el hecho de haber creado una escuela que pasó a los anales históricos de la musicología como la *escuela de musicología comparada de Berlín*,²¹ difundida por él mismo y sus alumnos.²² Entre ellos cabe destacar, de un lado, a

¹⁸ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1261, menciona, entre otros, a Bernhard Ackermann del Museo de Folklore (Museum für Völkerkunde) de Berlín como representante de la *kulturbistorische[n] Ethnologie*.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*; cf. también Abraham, Otto; Hornbostel, Erich Moritz von, “Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), p. 138. Los dos autores emplean, por supuesto, la palabra alemana *musikethnologisch*, que, a pesar del orden diferente de las dos partes del término, coincide con *etnomusicológico*. En la investigación de lengua alemana incluso se puede documentar *Ethnomusikologie* y *etnomusikologisch*, sin referirse a un cambio de contenido.

²¹ “Berliner Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft”; para las actividades del núcleo en torno a Hornbostel y Stumpf, cf. también Christensen, Dieter, “Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology”, *Nettl/Bohlmann* 1991, pp. 201-209.

²² Aparte de sus discípulos propiamente dichos, entre los que figuran Robert Lachmann, Walter Wiora, Hans Hickmann, Heinrich Husmann, Mieszyslaw Kolinski y Fritz Bose, el tra-

Georg Herzog, ya que él fue el primero que exportó las ideas de Hornbostel a los EE. UU., dando así luz a una síntesis entre el enfoque teóricamente sofisticado de la Escuela de Berlín y la etnografía básicamente descriptiva estadounidense a partir de 1925.²³ De otro lado, la atención especial que pretendemos prestar aquí al caso español nos obliga a mencionar la figura de Marius Schneider, quien dirigió el Phonogrammarchiv a partir de 1933, ya que huyó de Alemania a España, donde Higinio Anglès le confió la sección de etnomusicología del recién fundado Instituto Español de Musicología.

Respecto a la etnomusicología estadounidense vale la pena recordar que, después de Georg Herzog, emigraron prácticamente todos los representantes alemanes importantes de la disciplina durante los años 30, para llegar más o menos directamente a América, entre ellos Hornbostel, Sachs, Robert Lachmann y Mieczyslaw Kolinski.²⁴ Este hecho conllevó la aproximación de la musicología comparada según el modelo alemán a la de estilo estadounidense, así como a la antropología cultural y social, tanto por motivos temáticos como institucionales.²⁵ Hasta entonces —dejando a un lado los trabajos que Herzog realizó en EE. UU. a partir de 1925— la etnografía de carácter musical estadounidense se caracterizó por el afán de conservar las músicas indígenas, que resultó en actividades prioritariamente orientadas hacia la mera colección de informaciones cuyo análisis se encomendó a especialistas musicales.²⁶ Sin embargo, el encuentro de las dos corrientes europea y americana iba a ser de suma importancia en el desarrollo de la disciplina, llevando poco después de la segunda guerra mundial a lo que Christopher Marshall llamó acertadamente un cambio de paradigmas.²⁷

bajo de Hornbostel se reflejó en otros investigadores de envergadura, como por ejemplo Jaap Kunst en los Países Bajos, cf. Kunst 1955, op. cit., 26.

²³ Para la situación de la etnomusicología en sus etapas tempranas en EE. UU., cf. Nettl, Bruno, "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog", Nettl/Bohlmann 1991, op. cit., pp. 266-274.

²⁴ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1262.

²⁵ Cf. Weber, Michael, *Eine 'andere' Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, vol. 49), p. 95.

²⁶ Christensen et al. 1997, op. cit., p. 1265.

²⁷ Cf. Marshall, Christopher, "Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology", *The Cornell Journal of Social Relations* 7 (1972), pp. 75-83.

Artur Simon resume de manera muy concisa los aspectos más relevantes de ese cambio en la siguiente serie de dicotomías:

- desde el evolucionismo hacia el culturalismo
- desde el estudio histórico hacia el estudio antropológico-cultural
- desde lo diacrónico hacia lo sincrónico
- desde los *prototipos* de la música europea hacia las formas culturales de toda la humanidad
- desde el estudio de la prehistoria de la música hacia el estudio musical del presente
- desde los *principios* de la música hacia las universalidades biológicas
- desde el primitivismo hacia el creativismo relativizado
- desde el eurocentrismo hacia el etno-concepcionalismo
- desde el formalismo hacia el estudio del contexto sociocultural
- desde la concepción de lo estático hacia la de lo dinámico
- desde el análisis del producto musical hacia el del proceso musical
- desde el análisis musical de la estructura del documento sonoro hacia el análisis estructural de los comportamientos musicales
- desde la documentación al azar hacia la investigación de campo con objetivos concretos
- desde la musicalidad monocultural hacia la bicultural
- desde la comparación ingenua hacia la diferenciación objetivizada
- desde la especulación hacia el empirismo
- desde la idea global hacia el estudio del detalle²⁸

Entre los elementos que componen esta lista conviene detenerse un momento en los subrayados, ya que afectan directamente a la documentación musical y su concepción. El denominador común de los primeros tres corresponde, más que a un diferente punto de vista o una nueva metodología, a un profundo cambio en el concepto de lo que es *música*. Mientras que la musicología comparada se caracterizaba por una dedicación intensa y casi exclusiva al *hecho sonoro* —sean las que sean las ideas que influyeron en esta visión, por ejemplo, el concepto de *obra* en la musicología histórica o metodologías provenientes de las ciencias naturales— la etnomusicología concibe el hecho sonoro como un elemento entre muchos dentro

²⁸ Simon 1978, op. cit., p. 10. Lo subrayado es nuestro.

de un grupo humano, tal como lo expresó Alan P. Merriam en las famosas palabras “music as culture”.²⁹ Sin embargo, este cambio no se produjo en detrimento de la grabación sonora o de la documentación musical. El progreso tecnológico después de la segunda guerra mundial había provisto a los etnomusicólogos de unas capacidades de recoger materiales mucho mayores que antes, y el rápido crecimiento de los archivos atestigua que los investigadores sabían aprovecharse de ello.³⁰ Así pues, lo que cambió no era la valorización de la documentación en sí, sino más bien las cuestiones de qué se debería documentar, cómo se debería documentar y cómo lo documentado debería ser interpretado.

Respecto a lo primero, hay que constatar que, otra vez, el desarrollo tecnológico ofreció a los científicos todo un mundo de posibilidades nuevas con las grabaciones audiovisuales en película y en vídeo.³¹ Sin embargo, conviene tener en cuenta que la grabación sonora y la audiovisual representan sólo un aspecto de lo documentable, al lado de fotografías, diseños y protocolos, las letras de música cantada y la descripción organológica de instrumentos musicales,³² etc. en clara analogía con la idea de que la música sólo es un aspecto dentro de una cultura estudiada. Pero esto sólo alude a la parte técnica del asunto, ya que, en la parte del contenido, la distinta definición de la *música* produce una ampliación considerable del campo a documentar. Éste incluye, aparte del hecho sonoro, la producción y creación musicales, la ejecución, y la comunicación y recepción desde un punto de vista social.³³ En cuanto a lo segundo, la pregunta de cómo documentar depende hoy, contrariamente a la musicología comparada, de las cuestiones que se pretende estudiar, lo que condiciona tanto la manera de recoger el material como la de trabajarlo, por

²⁹ Merriam, Alan P., “Ethnomusicology: discussion of the field”, *Ethnomusicology* 4/3 (1960), p. 108; ídem, *The Anthropology of Music*, Illinois: Evanston, 1964, pp. 6 sq. Cf. también Weber 1990, op. cit., pp. 110-119.

³⁰ Simon 1978, op. cit., p. 13.

³¹ Sobre la grabación audiovisual, cf. Dauer, Alfons M., “Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. - Ein Beitrag zur Methodik der Transkription”, *Research Film* 5/5 (1966), pp. 439-456.

³² Simon 1978, op. cit., p. 30; cf. también Brandl, Rudolf, “Der Einfluß der Forschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen”, *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 15 (1973), pp. 73-88.

³³ Simon 1978, op. cit., p. 34.

ejemplo a través de una transcripción.³⁴ El tercero tal vez sea el aspecto más importante: para el etnomusicólogo, una grabación sonora sólo es instantánea, sólo representa un fragmento de lo que es su objeto de estudio, es decir, de un proceso musical. Esto obliga al etnomusicólogo a andar con sumo tiento a la hora de estudiar el material grabado, ya que la fijación de la música en una grabación puede conducir fácilmente a concebir la música también como un objeto estático.³⁵

Como se puede observar claramente, dentro de este cambio de paradigmas, el hecho sonoro perdió en importancia frente a otros aspectos junto con los que constituye la *música*. Aunque esa concepción, basada en las ideas de Merriam,³⁶ marcó el desarrollo de la etnomusicología decididamente, no faltaron quienes la criticaron. Mieczyslaw Kolinski, por ejemplo, temió que la acentuación de los aspectos del comportamiento en el concepto de Merriam debilitasen el equilibrio entre lo que él llamó los enfoques *musicológico* y *antropológico*.³⁷ John Blacking se expresó de manera semejante, indicando que “ciertos conceptos básicos tal vez sólo pudiesen ser revelados a través de análisis puramente técnicos del sonido musical”.³⁸ Quien posiblemente criticase más a Merriam fue Mantle Hood, oponiéndole un enfoque etnomusicológico en el que los conocimientos musicales prácticos adquieren suma importancia a la hora de estudiar una cultura musical, y que le llevó a pedir a los etnomusicólogos la *bi-musicalidad*.³⁹ No sorprende que, dentro de

³⁴ La transcripción musical, único medio de documentar música antes de la invención del fonógrafo y medio imprescindible de análisis después, siempre ha sido el gran tema dentro del discurso etnomusicológico. Cf. Kaufman Shelemay, Kay [Ed.], *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology: A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes*, vol. 4: Musical Transcription, New York/London: Garland Publishing, 1990.

³⁵ Simon 1978, op. cit., p. 28.

³⁶ Cf. nota 28 del presente trabajo.

³⁷ Kolinski, Mieczyslaw, “Recent trends in ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 11/1 (1967), pp. 1-24; cf. también Weber 1990, op. cit., p. 117.

³⁸ Blacking, John, “Review of The Anthropology of Music by Alan P. Merriam”, *Current Anthropology* 7/2 (1966), p. 218.

³⁹ Según esta idea, el etnomusicólogo debería, al disponer ya de una formación musical propia, adquirir una competencia musical dentro de la cultura que estudia, que, mucho más allá de estudios teóricos, incluiría el entrenamiento de las facultades auditivas, visuales y manuales, por ejemplo en la ejecución de un instrumento musical, cf. Hood, Mantle, “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology* 4/2 (1960), pp. 55-59.

este modelo, se exija que la investigación recurra a las herramientas técnicas más modernas para hacer posibles transcripciones adecuadas, aparte de intensificar los métodos de transcripción.

Al largo de las décadas siguientes, especialmente en los años setenta, se volvieron a plantear cuestiones en torno a la etnomusicología, prestando suma atención a la definición de la disciplina y sobre todo a su posición dentro de o frente a la *musicología*.⁴⁰ En general, sin embargo, las propuestas realizadas en este sentido y que hacen referencia a la documentación musical, se sitúan entre las dos corrientes descritas arriba, acercándose al uno o al otro extremo según la ponderación individual del investigador.

Documentación musical entre folklore y etnomusicología en España

Según hemos intentado esbozar más arriba, la musicología comparada nació en el ámbito de la psicología, si bien después fue institucionalizada dentro de la musicología. Este aspecto la distingue tanto respecto a su metodología como a sus objetivos de los esfuerzos por parte de investigadores provenientes de otras disciplinas, como la etnografía o el folklore. En España, en cam-

⁴⁰ *Musicología* se entiende en este contexto como la musicología tradicional de orientación histórica, y no como disciplina superpuesta que engloba las partes histórica, etnológica y sistemática. Hay que añadir que tal discurso se estableció prácticamente al principio de la historia de la etnomusicología y hasta hoy día no ha parado de producirse. Las soluciones que se propusieron a lo largo de las décadas son muy variadas, desde la visión de la etnomusicología como una subdisciplina de la musicología hasta lo contrario, la musicología (histórica) como subdisciplina de la (etno)musicología. La segunda opción parte de las bases del cambio de paradigmas que se produjo en los años cincuenta y sesenta, cuando, entre otros, los dos representantes de las corrientes más influyentes coincidieron en la aplicabilidad de sus conceptos de etnomusicología a cualquier música, incluyendo así la música occidental a la que se dedica tradicionalmente la musicología histórica: "Ethnomusicology is not a category in which it studies certain kinds of music, but rather a method of study which searches for certain goals in certain ways and which is applicable to any of the varied musical systems of the world", (Merriam 1960, op. cit., p. 112). "Ethnomusicology is an approach to the study of *any* music, not only in terms of itself but also in relation to its cultural context", (Hood, Mantle, "Ethnomusicology", Apel, Willi [Ed.], *Harvard Dictionary of Music*, s.l.: Harvard University Press, 1969, p. 298). Esta propuesta incluso llegó a ejercer considerable influencia en ciertas corrientes de la musicología histórica, cf. por ejemplo Rahn, John, "Ethnomusicological Approaches to Western Art Music: A Native Reflection", *the world of music* 29/1 (1987), pp. 9-16; Wachsmann, Klaus, "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music", *the world of music* 23/2 (1981), pp. 74-86.

bio, parece tan estrechamente ligada a esta última, que se hace difícil distinguir entre las dos, fenómeno que se da incluso a nivel terminológico: en algunos casos la denominación *folklore musical* persistió en los currículos de los conservatorios hasta 1995, cuando fue sustituida por la de *etnomusicología*.⁴¹

Los principios de una dedicación al hecho musical dentro del folklore español se encuentran, según Josep Crivillé i Bargalló,⁴² en apéndices musicales publicados en obras de orientación literaria,⁴³ como por ejemplo las realizadas por Manuel Milà i Fontanals,⁴⁴ Francisco Rodríguez Marín⁴⁵ o Pau Bertrán i Bros.⁴⁶ Aunque, en cuanto al enfoque más científico, Cunningham⁴⁷ atestigua la gran importancia de la introducción de grabaciones de campo, realizadas en España a partir de los años 30 por Xesús Bal e Gay, entre otros, y especialmente de la antología de Kurt Schindler,⁴⁸ entendiéndola como “signalling a transition to the modern period of ethnomusicological research”.⁴⁹ Conviene tener en cuenta también la figura de Felip Pedrell. Por una parte, este investigador entre la composición y la musicología, entre la música his-

⁴¹ Cf. Martí, Josep, “¿Necesitamos aún el término «etnomusicología?»”, *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 887.

⁴² En *El folklore musical*, Madrid: Alianza Editorial, 1983 (= López de Osaba, Pablo [Dir.], *Historia de la música española* 7), p. 43.

⁴³ Para un panorama más completo de los cancioneros del siglo XIX, especialmente los que contienen música, cf. Rey García, Emilio; Pliego de Andrés, Víctor, “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años”, *Revista de Musicología* XIV/1-2 (1991). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 355-373.

⁴⁴ *Romancerillo Catalán*, Barcelona: A. Verdaguier, 1882.

⁴⁵ *Cantos populares españoles*, Sevilla: F. Álvarez, 1881-1883.

⁴⁶ Bertrán i Bros, Pau, *Cansons i follies populars inédites recullides al peu del Montserrat*, Barcelona: A. Verdaguier, 1885 IMF; ídem, *El rondallari català*, Estudi preliminar i edició de Josep M. Pujol, Il·lustracions de Joan Vila, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1989.

⁴⁷ Cunningham, Martin, “Iberia”, en Myers, Helen [Ed.], *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, New York/London: The Macmillan Press, 1993, p. 121.

⁴⁸ Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute, 1941.

⁴⁹ Cunningham 1993, op. cit., p. 121.

tórica y la popular, criticó decididamente la mayoría de los cancioneros del siglo XIX, entre otras razones, por las armonizaciones,⁵⁰ por lo que Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés ven en él la transición del folklore romántico hacia una musicología con criterios más estrictos.⁵¹ Por otra parte, Pedrell ejerció gran influencia en la musicología española a través de sus discípulos, entre los que cabe destacar a Higiní Anglès, fundador del Instituto Español de Musicología.

Fue ese instituto, de vínculos estrechos con los principales centros musicológicos de todo el mundo, que, al lado de la Sección Femenina, proporcionó a una considerable cantidad de folkloristas el apoyo institucional para realizar investigaciones de campo, especialmente en función de la recolección de melodías a fin de editar cancioneros.⁵² Este instituto, que había heredado de Pedrell, a través de Higiní Anglès, de un lado un enfoque musicológico que no excluyó la música popular de la historia de la música, y, de otro, el afán de coleccionar, conservar y publicar las fuentes musicales españolas —tanto las históricas⁵³ como las populares— abrió muy poco después de su fundación una sección de etnomusicología, bajo la dirección de Marius Schneider. Habiendo sido discípulo de Hornbostel en Berlín, como ya hemos indicado más arriba, fue director del Phonogrammarchiv a partir de 1933 hasta su huida en 1943. Después de haber impartido clases en la Universitat de Barcelona entre 1947 y 1955, se fue a Colonia (Köln) a dar clases de musicología comparada y etnomusicología, lo que representa un

⁵⁰ Esta cuestión se tematizó también en Abraham/Hornbostel 1905/06, op. cit.

⁵¹ Rey García/Pliego de Andrés 1991, op. cit., pp. 360 sq.

⁵² Emilio Rey García, en "La etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 880, ofrece una lista de los "más importantes músicos folkloristas del momento" que colaboraron con el Instituto Español de Musicología: Francesc Pujol, Joan Tomàs, Francesc Baldelló, Josep Ricart i Matas, P. Donostia, Arcadio de Larrea Palacín, Manuel García Matos, José Subirá, Bonifacio Gil, Pedro Echevarría Bravo, Juan Gil Lasheras, José María Gomar, Antonio Granero Zaldívar, Palmira Jaquetti, Manuel Lama Romero, Ricardo Olmos, Manuel Palau, Magdalena Rodríguez Mata, Aníbal Sánchez Fraile.

⁵³ Vale la pena destacar la actividad editorial del instituto, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que abarca, aparte de algunos cancioneros, entre otras, la serie de los Monumentos de la Música Española.

enlace importante entre las Escuelas de Berlín y de Colonia (Kölner Schule).⁵⁴ Teniendo en cuenta su afiliación a la escuela de Hornbostel, sorprende un tanto su actitud frente a las modernas tecnologías de grabación y su aplicación en la investigación de campo, tal como la describe en su respuesta a una reseña escrita por Charles Seeger acerca del Cancionero Popular de la Provincia de Madrid.⁵⁵ Defendiendo la metodología de trabajo de campo utilizada en la colección de dicho cancionero, que no incluye recursos técnicos de grabación, intenta exponer las ventajas de una transcripción realizada ad hoc frente a las hechas a partir de una grabación sonora. Mucho más que contraponer la transcripción a la grabación como medios de documentación, compara dos diferentes tipos de transcripción que se realizan a base de diferentes hechos, una “en directo”, otra escuchando una grabación. Aunque esta posición parece a primera vista más conservadora de lo que realmente es,⁵⁶ sí se distancia explícitamente de los enfoques de su maestro Hornbostel.⁵⁷ Es precisamente en la documentación musical donde parece divergir más, mientras que en cuanto a la interpretación de los datos obtenidos sigue bastante fielmente las bases del pensamiento comparativo, como lo demuestran sus publicaciones de la época e

⁵⁴ Cf. Günther, Robert, “Schneider, Marius”, Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited/Washington, D. C.: Grove’s Dictionaries of Music Inc./Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, 1980, vol. 16, pp. 687-689.

⁵⁵ Cf. Schneider, Marius, “En defensa del Cancionero popular de la provincia de Madrid”, *Anuario Musical* IX (1954), pp. 254-257, y Seeger, Charles, “Review of Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, edited by Manuel García Matos”, *Musical Quarterly* 39 (April 1953), pp. 289-293.

⁵⁶ De hecho, las aspiraciones de tratar la música en su contexto que describe (Schneider 1954, op. cit., p. 255), aunque beban principalmente de ideas folklóricas y etnográficas y no de sociológicas o antropológicas, como admite literalmente, no están tan lejos de las corrientes de aquella época: “Lo que nos importa es coordinar la música popular con la vida popular, para que contribuya al estudio de la cultura humana y que aparezca en su verdadero ambiente. Claro es que para un apasionado del mecanicismo no pueden tener ningún interés el orden del ciclo del año, ni las valiosas indicaciones folklóricas de la introducción. Pero nosotros adoptamos un punto de vista más etnográfico, y las razones por las cuales ordenamos la vida humana siguiendo el ciclo del año, también tienen carácter folklórico” (ibíd.).

⁵⁷ Al final del artículo le critica de manera bastante directa, citando una frase —de la que desafortunadamente no indica la fuente exacta— de Robert Lachmann: “La desgracia de v. Hornbostel es querer convertir la musicología en una ciencia natural”, ibíd., p. 257.

incluso posteriores.⁵⁸

En general, el panorama de la documentación etnomusical en España lo resume Emilio Rey García así, a mediados de los años 90:

La labor realizada en el campo de la recopilación ha producido resultados realmente importantes, pero todavía se puede hacer más si se emprenden trabajos de campo exhaustivos en algunas provincias y regiones poco exploradas antes de que se desaparezcan para siempre las fuentes orales vivientes, que están, como puede suponerse, en la última etapa de pervivencia.

*En cuanto a las grabaciones de tipo documental es importante lo publicado, pero se podría haber hecho más con vistas a la creación de un gran archivo fonográfico nacional a imitación del que tienen otras naciones europeas y americanas. Aunque existen algunos archivos regionales y personales, carecemos de una gran fonoteca centralizada, [...]*⁵⁹

El primer párrafo citado alude a un tema que marca gran parte del discurso folklórico-etnomusicológico español del pasado y sigue ejerciendo gran influencia en el presente. Josep Martí, en su artículo “Hacia una antropología de la música”,⁶⁰ llama la atención sobre “una verdadera obsesión por un producto que se desvanece”, que se deja rastrear en las publicaciones del siglo XIX ya. Este afán de coleccionar el *patrimonio musical*, que en prin-

⁵⁸ Cf., por ejemplo, Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las Altas Culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Ya en el título de esta publicación se reconocen fácilmente los elementos que atestiguan su afiliación a las teorías evolucionistas y difusionistas (“Altas Culturas”) y también de un concepto de etnología con aspiraciones histórico-universales (“histórico-etnográfico”), elementos muy criticados precisamente después de la segunda guerra mundial.

⁵⁹ Rey García 1997, op. cit., pp. 880 sq. Tal vez el hecho criticado por Rey García en las últimas líneas citadas responde más bien a cuestiones políticas “estatales” que a un problema de corte científico. Ya que el autor cita en los párrafos siguientes (ibíd., p. 881) la Fonoteca de Música Tradicional del “Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular” y la Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana, parece que, más que la falta de un archivo “nacional”, lamenta la falta de un archivo “estatal”.

⁶⁰ *Anuario Musical* XLVII (1992), p. 198.

cipio es muy estimable y ha dado frutos importantes tanto en el caso de la musicología histórica como en la etnomusicología,⁶¹ parece que, según muchos etnomusicólogos españoles, ha llevado a un desequilibrio acusado entre obras descriptivas y analíticas.⁶² Tal desequilibrio fue asociado por algunos científicos a la oposición entre folclore y etnomusicología,⁶³ que corresponde así a la larga supervivencia de este término incluso en la enseñanza superior a la que ya hemos aludido. Al principio de los años 90 todavía se lamenta este equilibrio⁶⁴ en la segunda mitad de la misma década, sin embargo, ya “se está abriendo paso una etnomusicología centrada más en los aspectos sociales y antropológicos de la música”,⁶⁵ y también se muestran indicios de un mutuo reconocimiento en vista de la necesidad de colaborar y compartir tanto metodologías como resultados de la investigación.⁶⁶

⁶¹ Vale la pena destacar que ese afán caracterizaba tanto a Pedrell como a sus discípulos —además de Higiní Anglès, también a Manuel de Falla— y tiene por lo tanto gran influencia en la orientación del Instituto Español de Musicología como centro de estudios históricos y etnológicos de la música.

⁶² Así, Rey García 1997, op. cit., p. 883, lamenta que “siguen sin sentarse las bases metodológicas sobre las que debe apoyarse el estudio de la música popular de tradición oral”. En la misma línea ya se había pronunciado Josep Crivillé en 1983, considerando “por una parte los estudios descriptivos y por otra los estudios sistemáticos, debemos manifestar que la situación en España entre ambas parcelas es muy desproporcionada. Mientras en la primera categoría, [...] se pueden inventariar un elevado número de aportaciones, en el segundo apartado, que entendemos dedicado al estudio e investigación de los materiales acopiados en el primero, la cantidad de títulos que se barajan está en evidente desmedida”. (Crivillé i Bargalló 1983, op. cit., p. 45).

⁶³ Ramón Pelinski, por ejemplo, primero establece la distinción terminológica descrita arriba: “Si concibiéramos el folclor musical como una disciplina inspirada en ideales de homogeneidad cultural, interesada exclusivamente en las músicas del pasado que sobreviven aún en pequeñas comunidades rurales, cuyas canciones, danzas y toques instrumentales colecciona y transcribe, cataloga y describe formalmente como objetos, sin la ambición de esclarecer teóricamente estos datos, ni de interpretarlos como procesos culturales significativos en la vida de las comunidades en cuestión, no vemos cómo una convergencia entre tal disciplina y la etnomusicología pueda ser una aspiración realista”. (Pelinski, Ramón, “Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor”, *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, p. 889), para luego esbozar la idea de una colaboración entre las dos corrientes (ibíd., p. 900).

⁶⁴ Cf. Martí 1992, op. cit., p. 210.

⁶⁵ Rey García 1997, op. cit., p. 885.

⁶⁶Falta editorial

Conclusiones

Como vamos viendo, la documentación ha desempeñado un papel de suma importancia desde el principio en la historia de la disciplina posteriormente llamada etnomusicología. Fueron, por una parte, la evolución técnica que proporcionó a los investigadores herramientas cada vez más sofisticadas y eficaces, y por otra, la constante reflexión teórica y metodológica y la capacidad de redefinición a que se sometió la disciplina las que obligaron a los científicos a definir igualmente la posición de la documentación dentro del propio discurso. Al fin y al cabo parece que la documentación y su relevancia no mudaron esencialmente; sin embargo, lo que sí cambiaron fueron sus contenidos y sus métodos. Respecto a España, se produce la impresión de que la disciplina fue dominada durante largo tiempo por un concepto arraigado en un folklore descriptivo, pero los trabajos más recientes y, sobre todo, las discusiones que se están llevando a cabo entre los jóvenes musicólogos —incluidos aquí los pertenecientes a la *historia de la música*— parecen anunciar cambios profundos que, empero, también denotan una cierta capacidad de reconciliación entre las corrientes divergentes.

Literatura citada y de consulta

- Abraham, Otto; Hornbostel, Erich Moritz von, "Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft", *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (1904), pp. 222-236
- ídem, "Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), pp. 138-141
- Adler, Guido, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), pp. 5-20
- Baumann, Max Peter [Ed.], *World Music - Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1992 (= *Intercultural Music Studies* 3)
- Bertrán i Bros, Pau, *Cansons i follies populars inédites recullides al peu del Montserrat*, Barcelona: A. Verdaguer, 1885
- ídem, *El rondallari català*. Estudi preliminar i edició de Josep M. Pujol, Il·lustracions de Joan Vila, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1989
- Blacking, John, "Review of The Anthropology of Music by Alan P. Merriam", *Current Anthropology* 7/2 (1966), p. 218

- ídem, *How musical is Man?*, London: Faber & Faber, 1976
- Br?iloiu, Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève: Minkoff, 1973
- Brandl, Rudolf M., "Der Einfluß der Forschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen", *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research* 15 (1973), pp. 73-88
- ídem, "Si tacuisses Greve - der notwendige Erhalt der Musikethnologie", *Die Musikforschung* 56/2 (2003), pp. 166-171
- Christensen, Dieter, "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology", Nettel/Bohlmann 1991, pp. 201-209
- Christensen, Dieter; Simon, Artur; Béhague, Gérard; Geldenhuys, Daniël G., "Musikethnologie", Finscher, Ludwig [Ed.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6 Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter; Stuttgart/Weimar: Metzler, 1997, pp. 1259-1291
- Crivillé i Bargalló, Josep, "La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones, necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral", *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial, 1981, pp. 143-166
- ídem, *El folklore musical*, Madrid: Alianza Editorial, 1983 (= López de Osaba, Pablo [Dir.], *Historia de la música española* 7)
- Cunningham, Martin, "Iberia", en Myers 1993, III: Northern and Western Europe, pp. 119-125
- Dauer, Alfons M., "Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm - Ein Beitrag zur Methodik der Transkription", *Research Film* 5/5 (1966), pp. 439-456
- Emrich, Duncan, *Folk Music of the United States and Latin America (combined catalogue of phonograph records)*, Washington D.C.: The Library of Congress, 1948
- Fewkes, J. Walter, "On the use of the phonograph among the Zuñi Indians", *American Naturalist* 24 (1890), pp. 687-691
- ídem, "A contribution to Passamaquoddy folk-lore", *Journal of American Folklore* 3 (1890), pp. 257-280
- Fraser, Norman, *International Catalogue of recorded Folk Music*, London: Oxford University Press, 1954
- Gilman, B. I., "Zuñi Melodies", *Journal of American Archaeology and Ethnology* 1 (1891), zitiert nach Kunst 1955
- Graf, Walter, "The Phonogramarchiv der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Vienna", *The Folklore and Folk Music Archivist* IV/4 (1962)
- Grainger, Percy, "Collecting with the phonograph", *Journal of the Folk-Song Society* 12 (1908), pp. 147-169

- Greve, Martin, "Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der "Musikethnologie""", *Die Musikforschung* 55/3 (2002), pp. 239-251
- Günther, Robert, "Schneider, Marius", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited/Washington, D. C.: Grove's Dictionaries of Music Inc./Hong Kong: Peninsula Publishers Limited, 1980, vol. 16, pp. 687-689
- Harrison, Frank Llewellyn; Hood, Mantle; Palisca, Claude V., *Musicology*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1963
- Hidalgo Montoya, Juan, *Folklore Musical Español*, Madrid: A. Carmona, 1984
- Hood, Mantle, "The Challenge of 'Bi-Musicality'", *Ethnomusicology* 4/2 (1960), pp. 55-59
- ídem, "Music, the unknown", Harrison, Frank Llewellyn; Hood, Mantle; Palisca, Claude V. 1963, pp. 215-326
- ídem, "Ethnomusicology", Apel, Willi [Ed.], *Harvard Dictionary of Music*, s.l.: Harvard University Press, 1969, pp. 298-300
- Hornbostel, Erich Moritz von, "Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft", *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7/3 (1905), pp. 85-97, reeditado en Hornbostel 1986, pp. 40-58
- ídem, Kaden, Christian; Stockmann, Erich [Ed.], *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Reclam, 1986
- Hornbostel, Erich Moritz von; Sachs, Curt, "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), pp. 553 - 590
- Inzenga y Castellanos, José, *Cantos y Bailes Populares de España*, Madrid: Romero, 1988
- Kaufman Shelemay, Kay [Ed.], *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology. A Core Collection of Important Ethnomusicological Articles in Seven Volumes*, Volume 1: History, Definitions, and Scope of Ethnomusicology, Volume 2: Ethnomusicological Theory and Method, Volume 3: Music as Culture, Volume 4: Musical Transcription, Volume 5: Cross-Cultural Musical Analysis, Volume 6: Musical Processes, Resources, and Technologies, Volume 7: A Century of Ethnomusicological Thought, New York/London: Garland Publishing, 1990
- ídem, "Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship", Nettl/Bohlmann 1991, pp. 277-292
- Klenke, Kerstin; Koch, Lars-Christian; Mendivil, Julio; Schumacher, Rüdiger; Seibt, Oliver; Vogels, Raimund, "'Totgesagte leben länger' - Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie", *Die Musikforschung* 56/3 (2003), pp. 261-271
- Kolinski, Mieczyslaw, "Recent trends in ethnomusicology", *Ethnomusicology* 11/1 (1967), pp. 1-24
- Krader, Barbara, "Ethnomusicology", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary*

- of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, pp. 275-282
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: The University of Chicago Press, 1970
- Kunst, Jaap, *Ethno-Musicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1955
- Lach, Robert, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1924
- Manzano Alonso, Miguel, "Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 991-999
- Marshall, Christopher, "Two Paradigms for Music: A Short History of Ideas in Ethnomusicology", *The Cornell Journal of Social Relations* 7 (1972), pp. 75-83
- Martí, Josep, "Hacia una antropología de la música", *Anuario Musical* XLVII (1992), pp. 195-225
- ídem, "Necesitamos aún el término «etnomusicología»?", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 887-894
- Martínez Hernández, Antonio, *Antología Musical de Cantos Populares Españoles y un suplemento de cantos populares portugueses*, Barcelona: Isart Durán, 1930
- Mil Canciones Españolas*, Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, 1943
- Milà i Fontanals, Manuel, *Romancerillo Catalán*, Barcelona: A. Verdaguer, 1882
- Merriam, Alan P., "Ethnomusicology: discussion of the field", *Ethnomusicology* 4/3 (1960), pp. 107-114
- ídem, *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964
- Myers, Helen [Ed.], *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, New York/London: The Macmillan Press, 1993
- Nettl, Bruno, *Music in Primitive Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 1956
- ídem, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago: University of Illinois Press, 1983
- ídem, "The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contributions of Charles Seeger and George Herzog", Nettl/Bohlmann 1991, pp. 266-274
- Nettl, Bruno; Bohlmann, Philip V. [Ed.], *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991

- Ocón, Eduardo, *Cantos españoles*, Madrid: Unión Musical Española, s.a.
- Onis, Federico de, *Canciones Españolas*, New York: Instituto de las Españas, 1931
- Pedrell, Felip, *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona: Boileau, 1948
- Pelinski, Ramón, "Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 895-901
- Pike, Kenneth Lee, "Towards a Theory of the Structure of Human Behavior", Hymes, Dell H. [Ed.], *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology*, New York 1964, pp. 54-62
- ídem, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Paris/Den Haag, 1967
- Porter, James, "Documentary Recordings in Ethnomusicology: Theoretical and Methodological Problems", *Association for Recorded Sound Collections Journal* 6/2 (1974), pp. 3-16; también en Kaufman Shelemay 1990, vol. 6, pp. 181-194
- Rahn, John, "Ethnomusicological Approaches to Western Art Music: A Native Reflection", *the world of music* 29/1 (1987), pp. 9-16
- Reinhard, Kurt, "The Berlin Phonogramm-Archiv", *The Folklore and Folk Music Archivist* V/2 (1962)
- Rey García, Emilio, *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1994
- ídem, "La etnomusicología en España: pasado, presente y perspectivas", *Revista de Musicología* XX/2 (1997). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 877-886
- Rey García, Emilio; Pliego de Andrés, Víctor, "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años", *Revista de Musicología* XIV/1-2 (1991). Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología «La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones». Madrid, 8-10 de mayo de 1997, pp. 355-373
- Roche, Simone, *Collection Musée de l'Homme (Paris)*, Paris: UNESCO, 1952
- Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles*, Sevilla: F. Álvarez, 1881-1883
- Sachs, Curt, *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1930
- Schindler, Kurt, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute, 1941
- Schneider, Albrecht, "Psychological Theory and Comparative Musicology", *Nettl/Bohlmann* 1991, pp. 293-317

- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las Altas Culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946
- idem, "En defensa del Cancionero popular de la provincia de Madrid", *Anuario Musical* IX (1954), pp. 254-257
- Seeger, Charles, "Review of Cancionero Popular de la Provincia de Madrid, edited by Manuel García Matos", *Musical Quarterly* 39 (April 1953), pp. 289-293
- Simmel, Georg, *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, Berlin, 1882
- Simon, Artur, "Probleme, Ziele und Methoden der Ethnomusikologie", *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), pp. 8-52
- Steszewski, J., "Some Remarks on the Relationship between Musicology and Ethnomusicology", Pozzi, R. [Ed.], *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Firenze: Leo S. Olschki, 1995
- Suppan, Wolfgang, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz et al.: Schott, 1984 (= Musikpädagogik - Forschung und Lehre 10)
- Vale, Sue Carole de, "Fewkes, Jesse Walter", Sadie, Stanley [Ed.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London et al., 1980, p. 518
- Wachsmann, Klaus, "Applying Ethnomusicological Methods to Western Art Music", *the world of music* 23/2 (1981), pp. 74-86
- Weber, Michael, *Eine 'andere' Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Peter Lang, 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, vol. 49)

Archiveros de Orquesta: rara avis

Alberto Sampablo

NOTA: *En el 2004 Marc Heilbron me pidió que redactara un resumen de las funciones como responsable de documentación musical de la OBC. Tal resumen permitiría a muchos miembros de AEDOM acercarse a la realidad poco conocida de los archivos de orquesta. Con este fin redacté este resumen. Desde entonces, sin embargo, la comisión de archivos de orquesta ha realizado un trabajo importante en varios sentidos: de una parte se ha incrementado y organizado el efectivo y valioso intercambio de información entre archivos de orquesta; de otra se ha trabajado en el cambio de paradigma de los archivos de orquesta tanto interno como externo, es decir, tanto en las funciones como en la consideración profesional entre músicos y gerencias; también se ha querido consolidar la relación profesional no sólo a nivel nacional sino también internacional vinculándonos algunas orquestas españolas a la asociación internacional MOLA. Después de trabajar como coordinador de la comisión de archivos de orquesta junto a la competetísima Nekane Zurutuza, actualmente tal coordinación la desempeñan Antonio Moreno, de la Orquesta de Córdoba, y Michel Ayotte, de la Orquesta Ciudad de Granada. Algunos de los trabajos realizados en estos años se pueden consultar en la web de AEDOM.*

Nadie se sorprende si decimos que las orquestas españolas han realizado un proceso de modernización extraordinaria en los últimos años: han ampliado sus temporadas, su número de grabaciones, sus conciertos, sus giras, sus plantillas, han inaugurado nuevos auditorios, han incorporado a sus elencos de artistas y directores invitados figuras de mayor proyección internacional, han ampliado su número de abonados, puesto en marcha ambiciosos proyectos educativos y generado una de las ofertas artísticas más completas del panorama nacional. De lo que sí deberíamos sorprendernos es de constatar que junto con este espectacular crecimiento de la producción no haya ido pareja una modernización de los archivos de partituras o, precisando, no se haya actualizado profesionalmente la figura de quienes han venido denominándose tradicionalmente *archiveros*.

Este artículo persigue dos objetivos: por un lado explicar a los miembros de AEDOM en qué consiste el trabajo de *archivero* de una orquesta sinfónica; y por otro pretende concienciar no solamente a los *archiveros* de las orquestas —ellos lo saben bien— sino a los responsables directos de los organigramas orquestales: directores artísticos, gerentes y directores generales, de la importancia de repensar las funciones de los *archiveros*, así como su lugar en cada una de las formaciones en que trabajan. Quisiera eliminar el prejuicio histórico que pesa sobre la figura de los archiveros de orquesta, y que se repensara críticamente el valor de sus funciones en el seno de las orquestas como han hecho ya otros países.

Es frecuente que se tenga un desconocimiento casi completo de las tareas que realiza un *archivero*, desconocimiento que se suple con la imagen romántica del lápiz en la mano, la preparación de los arcos y la salvaguarda de las partituras que son patrimonio de la orquesta como elementos fundamentales de su responsabilidad. Es imposible dar actualmente un perfil en que tengan cabida las múltiples configuraciones que cada realidad personal ha podido determinar en el marco de las competencias generales del organigrama al que ha estado adscrita. Ahora mismo hay tantos modelos de *archiveros* como orquestas, con funciones diferentes y niveles de responsabilidad también diferentes.

En mis cuatro años como *responsable de documentación musical* de la **Orquesta sinfónica de Barcelona i nacional de Catalunya** (OBC) he podido contrastar opiniones con los *archiveros* de la Sinfónica de Euskadi, la Nacional de España, Sinfónica de Baleares, Sinfónica de Bilbao, de Tenerife... y pese a que existen diferencias sustanciales entre cada caso hay también unanimidad en reconocer que es éste de los *archiveros* un capítulo por resolver, que los trabajos que se desempeñan suelen consistir en haber absorbido en los últimos diez años un volumen de trabajo desproporcionado y a menudo no reconocido por los responsables de las orquestas.

Consciente de que mi caso es único —puesto que cada caso lo es— pero convencido de que esta especificidad es de algún modo la norma, voy a pasar a enumerar las tareas que vengo desempeñando en la OBC como *res-*

¹ En la OBC el cargo se denomina *Responsable de documentación musical*, sin embargo seguiré empleando en esta descripción el genérico *Archivero* consciente de que no es el más adecuado, pero tal vez sí, por ahora, el de mayor difusión.

*ponsable de documentación musical*¹ para dar una idea a los otros miembros de AEDOM de en qué consiste nuestro trabajo.

Responsabilidades de un archivo de orquesta sinfónica: el caso OBC

1. Control de archivos de la orquesta

Es esta una de las tareas más importantes y que se realizan con menos medios. Conservar los archivos de una orquesta no puede consistir solamente en tener los materiales metidos en carpetas y clasificados con un sistema de catalogación primario. Es imprescindible disponer de un programa completo que permita por un lado clasificar las obras conforme a los principios de documentación que garanticen un intercambio rápido y eficaz de la información y por otro ser capaz de conservar los materiales según su soporte e importancia histórica.²

1.1. Materiales de orquesta. Llamamos *materiales de orquesta* a las carpetas que contienen tanto la partitura como todas las partes de la orquesta. Actualmente el archivo de la OBC cuenta con unos 1.200 materiales completos. No siempre tenerlos es sinónimo de poder disponer de ellos. Es imprescindible salvaguardar los derechos de autor de aquellas obras que aún los generan así como los de las editoriales que los representan. A la vez es importante conservar las diferentes versiones de arcos u otras especificidades que los distintos directores señalan sobre los materiales.

1.2. Partituras de dirección. Junto a los materiales de orquesta tenemos un archivo de partituras de dirección (1.600 en la OBC) que sirven para estudio de la gerencia o de los directores o para consulta de los músicos de la orquesta. Los archiveros las empleamos para la preparación de las temporadas, para saber las instrumentaciones y por tanto las complicaciones que puede conllevar el programarlas (más músicos de los que tiene la plantilla, instrumentos de los que no se dispone, dura-

² No será lo mismo cuidar de una edición Bärenreiter que de un material manuscrito, tal vez único, de un autor de la comunidad autónoma a la que la orquesta está adscrita. Al respecto, quien más quien menos custodia en sus depósitos obras de las que solamente existe la copia que se guarda en esa orquesta concreta. Es responsabilidad de los gerentes garantizar que el archivo cuenta con los medios humanos y materiales suficientes para que tanto la catalogación como la conservación de los materiales se realicen en óptimas condiciones.

ción de la obra, cálculo de los costes de alquiler y derechos de ejecución...). A la vez constituyen un elemento de estudio para los responsables de los archivos: cuanto mayor es su conocimiento de las obras, mejor será el servicio prestado a la orquesta (vide infra 3.1.).

1.3. Archivo de música de cámara. Es sabido que es fundamental para los miembros de una orquesta la práctica habitual de la música de cámara, y para los responsables de las orquestas la organización de ciclos estables de música de cámara a cargo de los miembros de la orquesta. Custodiar y ampliar este archivo es también tarea del *archivero*. No debe permitirse que los materiales se dispersen tras los conciertos y que no exista un control de los mismos. Actualmente la OBC cuenta con más de 400 obras de cámara. Probablemente el ámbito de la música de cámara es el punto donde con mayor razón puede participar la orquesta de la defensa del patrimonio de la comunidad autónoma, colaborando con instituciones que defiendan la creación y la edición de partituras de autores de dicha comunidad. Por lo tanto el contacto entre el *archivero* y las editoriales y asociaciones que se dedican a estos fines puede ser de gran importancia para los fines de la orquesta.

1.4. Materiales de coro. La compra de materiales de coro puede constituir un gasto importante que no se amortiza. El préstamo interorquestal permitiría un ahorro importante. Para ello es fundamental que los materiales estén perfectamente catalogados, que se pueda intercambiar esta información entre los distintos archivos y que se sepa acostumbrar a los coros a devolver las partituras tras los conciertos.³

1.5. Biblioteca accesoria. Es normal que en los archivos vaya ampliándose una biblioteca accesoria, incluso en aquellos casos en que tal biblioteca no se haya pensado voluntariamente. Tal biblioteca incluye libros de orquestación, monografías de autores, libros de historia de la música, ediciones completas, tratados de instrumentación, listados de orquestaciones, catálogos. El *archivero* debe no sólo tenerlos, sino cono-

³ Esto nos llevaría al proyecto de un Centro de Recursos Sinfónicos que fuese capaz de gestionar no solamente materiales entre las distintas orquestas, sino también instrumentos o conocimientos. Se hacen grandes inversiones en racionalización del trabajo y se olvida que la racionalización de los archivos aportaría muchas mejoras que los gerentes no valoran suficientemente.

cerlos en profundidad y saber manejarlos.

1.6. Catálogos. Los catálogos son una fuente fundamental de información. Localizar las obras que se deben alquilar —a veces en tiempo récord— requiere también un buen conocimiento de los catálogos. Este punto se infravalora muy a menudo. Para hacerse una idea, en los últimos dos años he tenido tratos con más de 40 editoriales localizadas en más de quince países, que además actualizan sus catálogos impresos a través de páginas web a las que hay que saber acceder. Cada compositor puede estar representado en varias editoriales distintas, incluso puede tener la misma obra representada por más de una editorial, hay que conocer los problemas de algunas ediciones, los casos fundamentales de ediciones corregidas, de versiones, de impresiones incluso. No es infrecuente que las programaciones que recibimos de los responsables de las mismas no aclaren aspectos fundamentales de varias de sus obras. Un título puede ser muy poco a la hora de buscar en el pajar de las editoriales la aguja buscada. También aquí la colaboración interorquestal podría resultar fundamental.

1.7. Sistemas de catalogación. De suma importancia, el sistema de catalogación es útil en función de lo completo que se ha realizado y de los sistemas informáticos que se utilizan, de cuántas personas pueden consultarlos y de quién se encarga de su mantenimiento y puesta al día. Hemos señalado la existencia de seis archivos distintos en la OBC, pero no es difícil imaginar orquestas que incluyan las grabaciones de conciertos, la catalogación de los programas de mano o un sinfín más de posibilidades. Algunos miembros de la comisión de archivos (ONE, Euskadi...) han hecho grandes esfuerzos por conseguir la unificación de los criterios de catalogación cuanto menos de los materiales de orquesta entre las distintas orquestas españolas. Ello no ha sido posible precisamente por la falta de medios humanos en los archivos de las mismas. Esta falta no hace sino perjudicar al conjunto de las orquestas, que pierden así un importante caudal de información que se podría gestionar desde sus archivos si tuviesen los medios para poder hacerlo.

2. Alquiler de materiales

El alquiler de materiales es una realidad a la que cada vez se recurre más en las orquestas modernas precisamente por un aumento del interés en el

repertorio contemporáneo o clásico del siglo XX aún sujetos a derechos. En las temporadas de la OBC ya casi llega al 50% el índice de obras alquiladas cada temporada. En España existen dos grandes casas que representan casi el 80% de las obras interpretadas (Monge y Boceta y Seemsa); para el 20% restante debe acudirse a los catálogos internacionales. Es importante tener en cuenta varias cosas importantes respecto de los contratos que paso a tratar a continuación además de saber cuáles son las decenas de editoriales que representan las casas españolas:

2.1. Procedimiento. Una vez localizada la editorial debe hacerse la solicitud correspondiente con la antelación debida. Los materiales deben llegar a la orquesta un mes antes del primer ensayo para garantizar plenamente su preparación y que los músicos puedan estudiar las partes con tiempo. En las peticiones deben señalarse los días de ejecución, el director, los solistas y el auditorio (en algunos casos también los ensayos que se harán). Se debe señalar si se realizarán grabaciones de radio o televisión y facilitar los teléfonos de contacto de estos medios con las editoriales. Cuando llega el material se debe revisar completamente para comprobar que están todas las partes y que el material es aceptable.

2.2. Contratos. Junto con el material llegan los contratos. Hay que revisarlos, comprobar las condiciones, las tarifas, los datos que figuran, comprobar que se adecuan a lo presupuestado, diligenciar los contratos por el procedimiento correspondiente que a menudo lleva su tiempo (firma de control del *archivero*, del director técnico, del administrador, del gerente...). Finalmente se debe devolver un ejemplar a la editorial y conservar la segunda copia para tramitarla junto a la factura.

2.3. Editoriales. La relación con las editoriales es como la relación con los proveedores. Es importante llevarla sobre la relación profesional estricta con seriedad y honestidad. Han pasado a la historia los días en que se intentaban camuflar obras interpretadas o se limitaban las informaciones para reducir el gasto. La picaresca no tiene cabida en estas relaciones y ello obliga a cuidarlas y a exigirse rigor en la gestión. A menudo los representantes editoriales pueden convertirse en colaboradores valiosos para los archivos y las orquestas, por lo que la reciprocidad en la información debe ser una prioridad.

2.4. Envíos. Los materiales se transportan en cajas que van y vienen por toda Europa y América. Los archivos reciben y envían constantemente materiales de orquesta. Garantizar la calidad de los envíos es responsabilidad de editoriales y *archiveros*. Exigir y ofrecer el cuidado de las partituras en las preparaciones para los envíos es también una obligación recíproca. Entran aquí las compañías de mensajería a varios niveles con sus condiciones, particularidades y problemas de gestión, incrementando el gasto de los alquileres y de la temporada en general. Su gasto debe incluirse en los presupuestos y debe ser revisado.

2.5. Contabilidad. A pesar de que existen sistemas de contabilidad general en las orquestas, en la OBC he optado por mantener un sistema de control completo de los gastos derivados de la gestión del archivo. Este sistema de control permite saber qué gastos se realizan anualmente en alquiler de materiales por editoriales, compra de partituras, gastos de SGAE, colaboradores, etc... Tal información se compara anualmente con los ejercicios anteriores, lo que permite la elaboración de presupuestos cada vez más ajustados. Es importante que el archivo sea responsable de su índice de gastos, lo que obliga también a que sea factible la gestión de esta información.

2.6. Control de facturas. Ello obliga a un control constante de todas las facturas que tienen que ver con sus gestiones. Controlar la adecuación a los contratos, las especificidades de cada género, de cada tipo de concierto, de cada obra en particular o de los autores que pasan a dominio público. Todo ello debe incluirse en la correcta gestión del archivo.

2.7. Centros de coste. Esta información no solamente debe ser analizada por el *archivero* sino que además debe pasarse a los departamentos de contabilidad con las explicaciones correspondientes y con los códigos que se deriven de la especial configuración de los sistemas de control de los gastos.

2.8. Especificidades de algunas obras. Cuando las obras interpretadas son con coros hay que tener en cuenta que existen tarifas diferentes, que los coros necesitarán estudiar sus partituras con antelación, que tal vez las partes de coro se pueden comprar a pesar de que los materiales de orquesta se tengan que alquilar, hay que facilitar partituras que incluyan

reducción al piano. También hay que tener cuidado especial en las obras que tienen solistas, si además son cantantes pueden existir versiones de las obras en tonos distintos; hay que cuidarse también de las obras de estreno, ya que implican costes distintos así como las interpretadas en festivales. Peculiares son también los materiales de las obras de ganadores de concursos así como las editadas por los propios autores, etc.

3. Compra de material

Comprar material puede deberse a las necesidades de la temporada o a una política relativa a los fondos documentales. Ambos casos deben ser incluidos en los presupuestos correspondientes. La política de fondos es la que hace que un archivo con autonomía de gestión pueda garantizar una política correcta de adquisición de colecciones de épocas, géneros o autores.

3.1. Partituras. No es lo mismo comprar partituras de dirección que materiales de orquesta. El primer caso permite la posibilidad de estudiar repertorios, de analizar partituras con antelación por parte de los diseñadores de las programaciones. Cuanto mayor es el número de obras disponibles, tanto más rica será la elección de los autores. Tener estas partituras permite al *archivero* estudiar con antelación las obras de las temporadas sucesivas, calcular los gastos en aumentos necesarios, prever instrumentos inusuales o instrumentaciones que presentan peculiaridades en el escenario. Ello permite elaborar los presupuestos con mayor adecuación a la realidad y proveer a la organización de la orquesta de estas cuestiones que son fundamentales.

3.2. Materiales de orquesta. Los materiales sólo deben comprarse cuando se programan o cuando los que se tienen se han deteriorado ya demasiado. Eso sí, antes de comprarlos hay que asegurarse de las ediciones disponibles, las ediciones críticas y las editoriales que pueden hacer un mejor precio.

4. Preparación de materiales

Debe explicarse con detenimiento en qué consiste esta preparación:

4.1. Arcos. Todas las partes de cuerda deben tener los mismos arcos cuando se empieza el primer ensayo (incluso, idealmente, cuando se dan los materiales de estudio). Para ello es preciso: saber si el director quie-

re enviar modelo de sus arcos; si no es así, darle al concertino los papeles de primer violín para que indique qué arcos prefiere, pasar este modelo a los otros solistas (viola, violonchelo y contrabajo) para que adecuen sus partes a esos arcos. Finalmente, con esos modelos, deben copiarse los arcos en el resto de la sección. Si esto no se hace diligentemente, un ensayo puede convertirse en una pérdida de tiempo, pero hay que tener en cuenta varias cosas: *preparar* los arcos de una sinfonía de Mahler puede significar 20 ó 30 horas de trabajo. Si de las 200 obras con que puede contar una temporada atribuimos sólo 5 horas a cada obra, estamos hablando de 1.000 horas de trabajo de arcos. Por lo tanto se está pensando a menudo en la ridiculez del trabajo de arquear cuando en realidad su volumen en horas de trabajo es enorme. Un puesto de trabajo significa al año de 1.540 a 1.760 horas y como vemos los arcos no son más que una entre múltiples responsabilidades. El modelo de *archivero* que se dedicaba exclusivamente a esto, hace tiempo que debería haber desaparecido de la mente de los gerentes.

4.2. Colaboradores. En la OBC hace ya tiempo que contamos con dos colaboradores externos —especialistas en instrumentos de cuerda— que se dedican a la revisión de los arcos, puesto que al haber un solo responsable del archivo otra opción resulta inviable.

4.3. Solistas de cuerda. Cada solista es distinto. Es fundamental que comprendan todos ellos la importancia de realizar esta tarea con antelación. La realidad indica que a menudo se espera hasta el último momento; es entonces cuando es imprescindible que yo mismo decida los arcos de algunos instrumentos para garantizar el plazo que los colaboradores necesitan para preparar el material.

4.4. Concertino invitado. Cuando el concertino es invitado existe un nuevo problema. Hay que enviar materiales con mayor antelación todavía a otro país y esperar a que el concertino revise sus materiales. Algunos maestros hacen esto con celeridad y presteza, otros son capaces de llegar el día del primer ensayo con los arcos y pretender que en una hora se haga el resto del trabajo con el consiguiente problema que ello acarrea al *archivero* y a la orquesta completa.

4.5. Materiales de directores. Otro problema es el de la conservación

de los arcos. Una sinfonía se interpretará con arcos distintos cada vez, pero borrar los arcos del director anterior implica una pérdida de información valiosa. No se puede tampoco comprar un material nuevo en cada ocasión. El archivo pues debe conservar los arcos de los distintos directores para poder restablecerlos a su vuelta. Pasa a veces que en un ensayo se cambian arcos, con lo que la conservación de los mismos debe incluir dos momentos de la preparación, pero esto resulta ya irresoluble.

4.6. Fotocopias de materiales. Relacionado con el estudio de los músicos hay un problema de material importante. Dar los originales o facilitar fotocopias de estudio: dar los originales es más cómodo para el *archivero*, pero complica a la larga mucho las cosas. Nadie puede garantizar que todos los músicos recuerden traerlas a los ensayos (o a los conciertos), ni el personal de escena puede controlar el movimiento de partituras, con lo que las pérdidas carecen de responsables. En la OBC he optado por conservar los materiales originales en todo caso y pedir que no se retiren del escenario mas que al finalizar los conciertos, facilitando a los músicos las copias de estudio que precisen. A pesar de las prohibiciones legales (que cada vez se están tomando más seriamente en cuenta) existe acuerdo unánime en que las copias de estudio se pueden hacer. Ello me obliga a realizar cada mes miles de fotocopias, pero garantizo con ello un control sobre el material que de otro modo no existiría.⁴

4.7. Números de ensayo. A menudo pasa desapercibido que en algunos materiales de orquesta no existen números de ensayo ni compases. Ello dificulta mucho los ensayos, con lo que la preparación de los materiales debe garantizar la existencia de estos números, así como la dificultad en el paso de las páginas u otras cuestiones similares.

5. Previsión de los instrumentos de vientos (*hojas de viento*)

Es este un sistema de previsión de vital importancia para la orquesta. Las *hojas de viento* consisten en señalar para cada una de las obras de la temporada, cuántos y cuáles de los instrumentos de viento se necesitarán (por vien-

⁴ Quiero dejar constancia de que este *servicio de fotocopias* no deja de ser un problema en el reconocimiento de nuestro trabajo, ya que fácilmente acabamos siendo señalados como *el de las fotocopias*, cosa ésta que alimenta aún más si cabe los prejuicios sobre la figura de los *archiveros*.

tos en realidad se traduce mal el término *harmoniestimmen* que incluye todos aquellos instrumentos que no sean la familia de cuerda-arco). La redacción de las hojas de viento se hace al principio de la temporada para que los solistas puedan organizar las semanas de trabajo de sus secciones. Tales hojas se revisan a medida que llegan los materiales de alquiler para corroborar informaciones no siempre fiables de los manuales de orquestación.

5.1. Funcionamiento. El *archivero* redacta a partir de las partituras de dirección, de los catálogos u otras fuentes una primera versión de las *hojas de viento*. A la recepción de los materiales se revisa esta información. La información se pasa a la dirección técnica para la previsión de plazas no incluidas en la plantilla, al encargado de la orquesta para proveer estas plazas, a los solistas de cada sección para organizarse y al regidor para prever las disposiciones de la orquesta en el escenario. Así pues, de la precisión de estas informaciones se beneficia la orquesta entera.

5.2. La revisión incluye la definición de los instrumentos de percusión, elemento siempre poco definido en los manuales y que obliga a alquilar o comprar instrumentos de que las orquestas no disponen.

6. Elaboración de presupuestos

La previsión de gastos en alquiler de partituras, compras, aumentos, colaboradores, coros y derechos de SGAE se hace desde el archivo, que es donde se maneja la información de las orquestaciones completas y de los materiales de que se dispone. En orquestas como la OBC estos gastos pueden ascender a unos 250.000 euros anuales. Es obvio, pues, que estamos hablando de una cantidad importante, cuya previsión es de suma importancia en los presupuestos generales de la orquesta. El *archivero* ha de ser capaz también de generar esta información controlando múltiples parámetros, e incluyendo conocimientos específicos en la materia.

7. Préstamo de documentos

Los archivos de las orquestas no están abiertos al público. Ello no impide que constantemente se reciban peticiones de préstamo de partituras de músicos de la misma orquesta, profesores de escuelas superiores, otros directores u otros archivos. Ello obliga a ocuparse también de toda esta sección de préstamos, con un sistema de control de las devoluciones y de la completitud de las mismas. En los últimos dos años he diligenciado en nues-

tro archivo más de 260 peticiones de préstamo ¡y ello sin que se contemple el préstamo como función del archivo!

8. Oposiciones de músicos

Las orquestas realizan anualmente oposiciones para cubrir sus plazas vacantes. El *archivero* es en la OBC responsable de la preparación de los materiales que se emplearán en las pruebas. Debe por lo tanto conseguir todos los pasajes que se determinan, preparar la descripción de los mismos para las convocatorias públicas, facilitar las copias a los candidatos y al tribunal y, finalmente, participar en las pruebas como mediador entre los candidatos y el tribunal, especialmente en las fases *con cortina*. Pero además debe conocer perfectamente los pasajes para intervenir durante las pruebas, impedir que se toquen fragmentos equivocados, asistir a todos los candidatos, cortarlos a petición del tribunal, o impedir que un director poco avezado pida escuchar un fragmento no exigido en las bases. Para ello debe conocer todos los instrumentos de la orquesta y sus especificidades, así como sus respectivos repertorios. Como siempre, estamos ante competencias del *archivero* supuestamente menores, pero en realidad de gran importancia y calado.

9. El programa *Finale*

Otra importante función del *archivero* de la OBC es corregir partituras, transportar instrumentos (p. ej. los clarinetes en re pasarlos a mib), rehacer partes completas, generalmente con urgencia. Hace falta pues conocer programas de informática aplicados a la edición musical. En la OBC usamos el programa *Finale* para estos casos. Ello obliga a la adquisición de las licencias correspondientes y a formarse en su utilización. Suele tratarse de programas de difícil manejo y que además exigen una sólida formación musical y muchas horas de práctica.

10. Internet y ordenadores

El uso de Internet se ha convertido, como en muchas otras profesiones, en un elemento de importancia capital. No sólo el correo electrónico es un instrumento de uso cotidiano (en la OBC cruzo un centenar de mensajes semanales relacionados con la gestión de archivo) sino que los catálogos en la red se han convertido en instrumentos más fiables que los impresos, especialmente en las obras de ediciones recientes o de autores de actualidad. También es frecuente en la OBC que se solicite al *archivero* la búsqueda de información sobre obras concretas conocidas o poco conocidas, autores de

los que se sabe mucho o poco, y grandes editoriales o de las que apenas se tiene noticia. El manejo de la información colgada en la red es otro requisito prácticamente inexcusable para un *archivero*.

10.1. La utilización del PC. Tiene que racionalizar el uso de programas de muy diversa naturaleza, manteniendo criterios de organización adecuados al departamento, diferenciando la información de uso cotidiano de los archivos de consulta.

10.2. En algunas orquestas se han comenzado a instalar programas de gestión complejos que engloban también al archivo dentro del funcionamiento general del departamento. En la OBC acabamos de instalar el *OPAS*, un programa de gestión que obligará también a dedicarle horas de estudio, y que cambiará nuevamente la tipología del trabajo departamental e individual.

11. Programas de mano

Otra información requerida del archivo en la OBC es la que se necesita para la confección de los programas de mano. Nombre exacto de los compositores, fecha y lugar de nacimiento y muerte, títulos exactos de las obras, opus, tonalidades, indicaciones de movimientos, textos de coros o solistas y previsión de minutajes. La necesidad de que la información sea correcta obliga a un importante esfuerzo de documentación que requiere también su tiempo.

12. Relación con el Servicio Educativo y otros departamentos

Algunas orquestas españolas funcionan como organismos independientes. La OBC pertenece a un consorcio que incluye otros departamentos. Uno de ellos, de especial interés, es el Servicio Educativo. Algunas de las producciones de este departamento incluyen conciertos con la orquesta, con lo que deben ser asesorados sobre cuestiones técnicas vinculadas con ella. También el *archivero* se ocupa en estos casos de los materiales orquestales, de la información para los programas, de las facturas referentes a los programas, de las previsiones orquestales, de las hojas de viento, etc.

12.1. Tal colaboración de gestión e informativa se presta también a otros departamentos del auditorio, marketing, logística, consultas del público... con lo que el *archivero* ha de ofrecer constantemente información fiable sobre aspectos técnicos de música y producción orquestal, historia de la música, instrumentaciones, o muchas otras cuestiones.

12.2. También asume responsabilidades en los planes de evacuación y autoprotección del auditorio.

13. Relación con los directores

Este es otro apartado clave en las responsabilidades del *archivero*. El trato con los directores empieza con la selección misma de las obras. Habrá que averiguar si el director quiere sus propios materiales o arcos, así como si desea alguna edición especial, y facilitarle las partituras de estudio garantizando que el archivo conserva siempre una partitura de consulta. En la OBC me presento al principio de cada semana de ensayos para garantizar al director asistencia en todo problema relacionado con el material. Surgirán muchas especificidades en razón de si estamos hablando con el director titular, con el asistente, con un principal invitado o con un director nuevo.

14. Derechos de SGAE

Después de cada concierto hay que abonar a la SGAE las cantidades correspondientes. Para ello hay que hacer un cálculo en que intervienen los minutos reales de las obras interpretadas, la sujeción a derechos de las mismas así como de los bises interpretados, y las cantidades ingresadas por taquillaje. En la OBC me encargo personalmente de la relación con el responsable de la SGAE para adecuar al máximo los porcentajes aplicados en las facturas a las duraciones reales de nuestras interpretaciones.

15. Instrumentos en depósito

Puede darse también el caso de que en archivo se conserven físicamente instrumentos *tutelados* por el *archivero*. La flauta en sol, el corno de bassetto, el bombardino. Ello no es apropiado, pues los instrumentos deben conservarse en lugares pensados para ello, pero en el caso de que sea así (como en la OBC), corresponde al *archivero* saber a quién deben dejarlos, saber en qué obras se necesitarán, etc.

16. Giras de la orquesta

Cada orquesta decide la función que realiza un *archivero* en las giras, y ello tiene también que ver con cómo se han resuelto o articulado las funciones del personal de escena. En la OBC el *archivero* no resulta imprescindible en las giras porque del reparto y guarda de material se encarga el personal de escena. Como garantía de la preparación del material deben ser suficientes los ensayos realizados previos a la marcha, y para enfrentarse a las posibles

pérdidas de partes se entrega al regidor copia completa de seguridad de todos los materiales.

17. Organización de ciclos ACC y Ciclo de Editores

Actualmente realizo también tareas organizativas de conciertos de música de cámara en colaboración con la Asociación Catalana de Compositores y con un grupo de editores (Clivis, Boileau y Juventudes Musicales). Estas tareas incluyen la selección de los grupos, la selección de las obras, la confección de los programas con los músicos y las fechas, la redacción de los acuerdos de colaboración y su negociación y otros aspectos técnicos de su organización, así como la representación de la OBC en la organización y en los conciertos. Este trabajo lo realizo al margen de las atribuciones que se corresponden a mi trabajo de *archivero*, lo que confunde aún más mi puesto de trabajo. Pero precisamente este *irse transformando en otra cosa* es lo que ha caracterizado las figuras de los casi treinta *archiveros* de orquesta que hay en España.

18. A modo de conclusión

Cuando una temporada se ha definido (también es importante la colaboración proveyendo a directores y gerentes de información sobre autores, obras concretas, períodos históricos...), es el *archivero* quien genera mucha información que el departamento entero deberá tener presente: cuántos músicos necesitará cada obra, cuántos solistas, qué materiales, qué costes tendrán, cuántos instrumentos habrá que alquilar, qué deberá figurar en los programas de mano... Obviamente no es él quien resuelve todos estos temas (cada miembro del departamento tiene sus funciones), pero el origen de esta información está en el archivo e implica a todos los miembros de la orquesta, al departamento entero, a dirección técnica, regidores, logística, contabilidad... Parece, pues, claro que el trabajo de *archivero* no tiene nada que ver con lo que era hace veinte años.

* * *

Concluyo aquí la explicación de lo que hace un *archivero* (en este caso el de la OBC) confiando en haber clarificado un poco sus funciones y su situación. Estoy convencido de que casi ningún otro *archivero* de orquesta se sentirá identificado, puesto que cada uno ha ido asumiendo perfiles muy particulares. A mi modo de ver, lo que antaño fue un *archivero*, ahora va

siendo alguien responsable de que se hagan las tareas de preparación de materiales de orquesta, pero que a la vez realiza otras relacionadas con lo que en EE. UU. sería una parte del *Artist Coordinator*, otra parte del *Program Annotator*, y otra del *Artistic Manager*. Se trata por lo tanto de puestos de responsabilidad de cuya eficacia se beneficia la orquesta entera, y cuyos conocimientos resultan siempre imprescindibles. No se trata de darnos aquí una importancia presuntuosa, sino de esperar que por fin llegue el reconocimiento a estos puestos que ya se ha dado en otras orquestas.

Al respecto apuntaré algunos datos cuya importancia merecerá un estudio aparte, pero que deben quedar aquí reflejados para completar de algún modo mi explicación. El modelo de la Wiener Symphoniker tiene al Pr. Dr. Ernst Istler justo por debajo del secretario general en el organigrama con el cargo de *Inspector and Archivist*; otro modelo posible es de la Cincinnati Symphony Orchestra, la Cleveland Orchestra o la BBC Symphony Orchestra, que consienten del volumen de trabajo que supone el atribuido a los archiveros cuentan con tres o cuatro personas fijas divididas en *Principal y Librarians*. Otra solución la ofrecen orquestas como la City of Birmingham, Israel Philharmonic, Toronto Symphony o la misma Giuseppe Verdi, de Milán; se trata de modelos binarios en los que el *Principal Librarian* está considerado como uno de los pilares del organigrama orquestal. Los modelos unipersonales también existen, pero prevén para esta figura puestos próximos a la programación (Orchestra della RAI), o directamente dirigen departamentos independientes con la consiguiente categoría profesional (Philadelphia Orchestra, Royal Concertgebouw, Chicago Symphony...). Aquí sin embargo sucede lo que venimos señalando, que un prejuicio histórico conlleva simplemente la ignorancia del problema real de la incongruencia entre las tareas asignadas a estos puestos y la consideración laboral y profesional que lógicamente merecerían.

Hay sin duda mucho trabajo que hacer, pero el primero es simplemente romper un prejuicio y abrir los ojos a una realidad que nos afecta a todos los que leemos estas líneas.⁵

⁵ He de agradecer a Marc Heilbron, editor de la revista AEDOM, la posibilidad de que se publique este artículo, y al equipo directivo de AEDOM el que se hiciera eco de las preocupaciones de la Comisión de Archivos de Orquesta en la última asamblea realizada en el Real Conservatorio de Música de Madrid los días 12 y 13 de diciembre de 2003, sumándose a un proyecto de reflexión y trabajo que confío dé muy buenos frutos.

Objetivos de formación en alfabetización informacional para estudiantes de música universitarios

Un proyecto de la Music Library Association, Subcomité de instrucción bibliográfica

Paul Cary y Laurie J. Sampsel

El Subcomité de Instrucción Bibliográfica, que pertenece al Comité de Referencia y Servicio Público de la Music Library Association (MLA) ha creado un conjunto de objetivos de formación para estudiantes universitarios de la especialidad de música que se basan en el documento "Information Literacy Competency Standards for Higher Education" (Normas de la ACRL) desarrollado por la Association of College and Research Libraries (ACRL),¹ perteneciente a la American Library Association (ALA). El subcomité empezó intentando adaptar las cinco normas de competencia de la ACRL a la música, pero después decidió que los objetivos de formación serían más específicos, concretos, cuantificables y, por tanto, potencialmente más útiles para los esfuerzos de alfabetización informacional para música. Los objetivos de formación que se presentan a continuación (Objetivos de la MLA) incluyen el texto completo del documento de la ACRL, junto con objetivos específicos para música insertados cuando se han necesitado, y han sido aprobados tanto por la Junta Directiva de la MLA como por la ACRL. La pre-

* Este artículo de Paul Cary y Laurie J. Sampsel ("Information literacy instructional objectives for undergraduate music students") apareció primero en *Notes* vol. 62, no. 3 (March 2006): 663-79. Con permiso de Music Library Association, Inc. Paul Cary es director, Jones Music Library, Baldwin-Wallace College. Laurie J. Sampsel es profesor adjunto y director de facultad, Howard B. Waltz Music Library, University of Colorado, Boulder. Los miembros del Subcomité de Instrucción Bibliográfica de la MLA que han contribuido a este proyecto además de los autores son Karen Burke, Beth Christensen, Judy Marley, Kristina Shanton, y Cheryl Taranto.

¹. Association of College and Research Libraries, "Information Literacy Competency Standards for Higher Education" (aprobado el 18 de enero de 2000). <http://www.ala.org/ala/acrl/acrlstandards/informationliteracycompetency.htm> (fecha de acceso: 23 de noviembre de 2005).

sente introducción explica la necesidad de un herramienta de alfabetización informacional específica para música; describe los objetivos, modelos y procesos del subcomité; y concluye con algunas sugerencias para su implementación.

Los bibliotecarios musicales, bibliotecarios generales y docentes de música llevan décadas enseñando a los alumnos universitarios cómo usar las bibliotecas musicales y la información que contienen. Su enseñanza se desarrolla en entornos individuales o de grupos (tanto grandes como pequeños) en la biblioteca, en el aula y, más recientemente, en el entorno electrónico. Adopta diferentes formas: la enseñanza cara a cara, bibliografías anotadas, buscadores, cazas del tesoro en bibliotecas, artículos de investigación, tutoriales en línea, chats, y mensajes instantáneos.

Las colecciones suponen una diversidad de recursos que abarcan desde pequeñas colecciones de música que están integradas dentro de las bibliotecas centrales de los campus, hasta grandes bibliotecas musicales independientes que contienen cientos de miles de volúmenes. Algunos estudiantes son intérpretes que desean tocar sus instrumentos al nivel más alto que sea posible. Otros son educadores en ciernes o musicólogos con un gran interés en áreas de conocimiento determinadas. Algunas enseñanzas se imparten en sesiones únicas que pueden durar menos de una hora, con pocas posibilidades de seguimiento. Otras circunstancias permiten que los cursos duren un semestre, tanto para estudiantes licenciados como no licenciados. Las expectativas varían enormemente, desde simplemente saber que hay una colección musical hasta escribir artículos de investigación documentados en temas poco conocidos.

A pesar de esta diversidad de objetivos, enfoques y recursos, los bibliotecarios musicales siempre han buscado una base común. Nos gusta saber lo que están enseñando los demás, cómo lo enseñan, y qué podríamos aprender de sus métodos. Queremos garantías de que estamos enseñando lo adecuado y de que nuestros estudiantes estarán preparados cuando pasen a la siguiente etapa de sus vidas, tanto profesionales como educativas.

Se pueden encontrar evidencias de esta búsqueda de una base común en la prevalencia de programas sobre enseñanza al usuario en las conferencias de la MLA, y en la riada de publicaciones que examinan qué y cómo enseña-

mos (y cómo aprenden los estudiantes).² El presente conjunto de objetivos de formación se concentra en lo que enseñamos, más que en el cómo, y apunta a un conjunto de habilidades comunes para los estudiantes de música universitarios.

Quizá el primer intento por desarrollar normas comúnmente aceptadas para la instrucción bibliotecaria en el área de música fuera “Bibliographic Competencies for Music Students at an Undergraduate Level”, publicado en *Notes* en 1984 por miembros del Subcomité de Instrucción Bibliográfica de la División del Medio Oeste de la MLA.³ Estas normas definen habilidades que los estudiantes universitarios deben poseer, divididas en dos amplias categorías: desarrollar una aproximación lógica a la investigación musical, y encontrar y evaluar partituras y grabaciones. Se trata de un conjunto de normas muy concretas y útiles, expuestas de forma clara y concisa. El artículo fomenta el desarrollo de habilidades analíticas fundamentales, pero no define resultados específicos dentro de este área, como sí hace para encontrar fuentes. El proceso que llevó hasta el presente documento se inició por un deseo de actualizar este artículo de 1984, e incorporarle ideas, fuentes y temas más recientes.

² Las siguientes publicaciones sobre alfabetización informacional para música han aparecido desde que las normas de la ACRL se aprobaron en 2000. Listadas en orden cronológico: Beth Christensen, “Building on Tonic: Integrating Information Literacy into the Music Curriculum”, *College Music Symposium* 41 (2001): 1-6; Diane VanderPol y Cheryl Taranto, “Information Literacy: A New Tune for Library Instruction to Music Students”, *Music Reference Services Quarterly* 8, n. ° 2 (2002): 15-24; Kathleen A. Abromeit y Victoria Vaughan, “Info Lit and the Diva: Integrating Information Literacy into the Oberlin Conservatory of Music Opera Theater Department”, *Notes* 60, n. ° 3 (marzo 2004): 632-52; Beth Christensen, “Warp, Weft and Waffle: Weaving Information Literacy into an Undergraduate Music Curriculum”, *Notes* 60, n. ° 3 (marzo 2004): 616-31; Gregg S. Geary, “Creating Information Literacy Instruction for Undergraduates in the Music Library”, en *Music Library Instruction*. MLA Basic Manual Series, 3, ed. por Deborah Campana, 1-45 (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004); Deborah L. Pierce, “Information Literacy and the Music Library”, *Notes* 60, n. ° 3 (marzo 2004): 613-15; y Deborah L. Pierce, “Incorporating Information Literacy into the Music Curriculum: A Look at ACRL’s Best Practices Initiative and Successful Music Programs”, *Music Reference Services Quarterly* 8, n. ° 4 (2004): 57-76. El Subcomité de Instrucción Bibliográfica ha impartido talleres y presentaciones sobre alfabetización informacional en las convenciones anuales de la MLA desde 2002 hasta 2005.

³ Bibliographic Instruction Subcommittee, MLA Midwest Chapter, “Bibliographic Competencies for Music Students at an Undergraduate Level”, *Notes* 40, n. ° 3 (marzo 1984): 529-32.

En 1996 otro comité de la División del Medio Oeste de la MLA, el Comité de Servicio Público, inició un nuevo análisis de los temas relacionados con la instrucción bibliotecaria para los estudiantes de música.⁴ En aquel entonces, la alfabetización informacional iba ganando aceptación como marco para la enseñanza. La ALA define la alfabetización informacional como la capacidad de “reconocer cuándo se necesita información y tener la capacidad de localizar, evaluar y usar de forma efectiva la información necesaria”.⁵ La alfabetización informacional aleja el enfoque de la enseñanza y del aprendizaje de fuentes y temas específicos en favor del pensamiento crítico, la evaluación de fuentes, y una concepción del proceso investigador que funciona cruzando las fronteras disciplinarias. El artículo de Maple, Christensen y Abromeit no presenta un conjunto de normas. En vez de eso, mediante el planteamiento de una serie de preguntas que hacerse cuando se planifica la enseñanza, ofrece un marco para los programas de alfabetización informacional para música. Las preguntas hacen hincapié en el pensamiento crítico, la evaluación de fuentes y el entendimiento del proceso investigador. Definen habilidades y conocimientos que los estudiantes de música universitarios deben poseer con respecto a la creación, organización, acceso y estructura de las fuentes de información.

El Subcomité de Instrucción Bibliográfica de la MLA se propuso en 2002 actualizar estos dos documentos y hacer que los bibliotecarios musicales y otras personas pudieran utilizarlos hoy en día. En cuanto comenzamos con esta tarea, en seguida nos encontramos volviendo a las normas de la ACRL y las elegimos como marco. Estas normas fueron aprobados por la Junta Directiva de la ACRL en 2000 y tuvieron una amplia difusión y se adoptaron en los programas de instrucción bibliotecaria de muchas universidades y escuelas universitarias de los Estados Unidos. Es más, las normas de la ACRL ofrecían un enfoque conceptual que tenía menos probabilidades de quedar obsoleto. Los objetivos de la presente adaptación eran ofrecer una versión específica a la materia que resultase de utilidad para clarificar los objetivos de formación, evaluar los resultados de la enseñanza, ofrecer apoyo a la educación en alfabetización infor-

⁴ Amanda Maple, Beth Christensen, y Kathleen A. Abromeit, “Information Literacy for Undergraduate Music Students: A Conceptual Framework”, *Notes* 52, n. ° 3 (marzo 1996): 744-53.

⁵ American Library Association, “Presidential Committee on Information Literacy: Final Report” (10 de enero de 1989). <http://www.ala.org/ala/acrl/acrlpubs/whitepapers/presidential.htm> (fecha de acceso: 23 de noviembre de 2005).

macional ya existente, y abogar en favor de nuevos programas.⁶ Queríamos presentar la información de un modo que fuese útil para los bibliotecarios musicales, los bibliotecarios generales, los docentes de música y para el personal administrativo. En último lugar, esperábamos que usar las normas de la ACRL como nuestra base daría credibilidad a nuestro trabajo y facilitaría la aprobación y la adopción del presente documento por parte de la MLA.

Las cinco normas y veintidós indicadores de rendimiento de la ACRL tienen una naturaleza suficientemente amplia como para poder aplicarse a todas las disciplinas. En algunos casos simplemente hemos insertado las palabras “musical” o “de música” para matizar términos como “estudiante”, “información”, “fuentes”, etc. En otros casos hemos añadido entre paréntesis ejemplos específicos para la música. Ocasionalmente se han elaborado resultados completamente nuevos.

El subcomité presentó un borrador de las normas de la ACRL adaptadas para música en la convención anual de la MLA de 2004 en Washington, DC.⁷ Aunque la respuesta al borrador fue positiva en términos generales, como grupo quedamos insatisfechos. Este enfoque no destacaba los elementos específicos de la música tanto como esperábamos. El lenguaje resultante seguía siendo amplio; incluso dentro de nuestro reducido grupo observamos que el documento admitía distintas interpretaciones. No obstante, el *feedback* de esta convención apoyó la elección del marco de la ACRL.

El documento de continuación de la ACRL, “Objectives for Information Literacy Instruction: A Model Statement for Academic Librarians” (Objetivos de la ACRL), aprobado por la Junta Directiva de la ACRL en 2001, ofrecía un enfoque más detallado, que esperábamos nos permitiera ser más específicos al

⁶ Otras versiones de las normas específicas para determinadas materias incluyen los dos borradores disponibles en el sitio web de la ACRL: “Information Literacy Standards for Science and Technology” (<http://www.ala.org/ala/acrl/acrlstandards/infolitscitech.htm>), desarrollado por un Grupo de Trabajo en Alfabetización Informacional para las Ciencias y la Tecnología de ALA/ACRL/STS; y “Research Competency Guidelines for Literatures in English” (<http://www.ala.org/ala/acrl/acrlstandards/researchcompetenciesLES.htm>), compilado por la Sección de Literaturas en Inglés de la ACRL (fecha de acceso de ambos documentos: 23 de noviembre de 2005).

⁷ Los miembros del subcomité fueron Paul Cary (presidencia), Karen Burke, Beth Christensen, Judy Marley, Laurie Sampsel y Kristina Shanton.

esbozar las habilidades de investigación musical y las fuentes musicales y a la vez conservar las normas de la ACRL como marco.⁸ No utilizamos el texto de los objetivos de la ACRL textualmente, sino como ejemplo. Seleccionamos resultados de las normas de la ACRL que consideramos tenían una relevancia especial o que requerían una elaboración adicional para la música.

Se pueden describir los objetivos como un nivel más específicos que los resultados. Los objetivos son habilidades discretas, cuantificables, que un instructor puede utilizar para determinar el contenido de un curso, o incluso de una sola clase, reunión o tarea. Los objetivos también se pueden usar para evaluar el éxito de un curso o tarea, para determinar lo bien que los estudiantes han aprendido las habilidades o conceptos.

Todas las competencias específicas a la música previamente identificadas en las normas se convirtieron en objetivos. El documento resultante, al igual que su predecesor, depende de las normas de la ACRL (que están presentes en su totalidad en los objetivos para música) y también se puede usar en conjunción con los objetivos de la ACRL.

Una variación con respecto a los objetivos de la ACRL es la presencia de objetivos para la Norma Cuatro, "El estudiante con alfabetización informacional, de forma individual o como miembro de un grupo, utiliza la información de forma eficaz para lograr un propósito específico".⁹ El Grupo de Trabajo de la Sección de Instrucción de la ACRL escribió objetivos "solo para Indicadores de Rendimiento en las normas de Competencia que mejor pudiera tratar el bibliotecario, o el bibliotecario y el instructor del curso en colaboración".¹⁰ Decidimos incluir objetivos allá donde se considerase necesario. En muchas ocasiones en los programas de alfabetización informacional, el bibliotecario musical viene a tener una importancia equiparable al cuerpo docente en todos los aspectos del proceso investigador. En otras ocasiones, las clases de investigación o bibliografía para estudiantes de música universitarios las imparten o coimparten los bibliotecarios musicales.

⁸ ACRL, "Objectives for Information Literacy Instruction: A Model Statement for Academic Librarians" (2001), <http://www.ala.org/ala/acrl/acrlstandards/objectivesinformation.htm> (fecha de acceso: 23 de noviembre de 2005).

⁹ Véase Norma Cuatro en los Objetivos de la MLA, abajo.

¹⁰ Véase n.º 8.

Nosotros consideramos que sería mejor incluir objetivos de formación en la Norma Cuatro para que los usase cualquiera que los necesitase (bibliotecario musical o cuerpo docente de música).

El subcomité presentó un borrador de los objetivos de la MLA en la convención anual de la MLA de 2005 en Vancouver, B.C.¹¹ La Junta Directiva de la MLA también aprobó el borrador en dicha convención. En los meses posteriores a la convención de Vancouver, el documento se envió a la ACRL para que lo revisase esperando recibir el respaldo de ese organismo, así como permiso para usar las normas de la ACRL. La directora ejecutiva de la ACRL, Mary Ellen Davis, a su vez envió el documento a dos lectores, ambos expertos en alfabetización informacional.¹²

Tras incorporar los cambios basados en los atentos comentarios de los lectores, se envió de vuelta a la Junta Directiva de la MLA, que sugirió algunas revisiones adicionales. La Junta Directiva aprobó de forma provisional un borrador revisado en agosto de 2005, momento en el que se envió de nuevo a la ACRL para una segunda revisión. El respaldo y el permiso asociado de la ACRL y la aprobación de la MLA se hicieron ambos oficiales en septiembre de 2005.¹³

Después de que los “Objetivos de formación en alfabetización informacional para estudiantes de música universitarios” se editen en la presente publicación, el documento se divulgará a través del sitio web de la MLA. La ACRL a su vez ha accedido a ofrecer un vínculo en su sitio web. Esperamos que el facilitar el acceso a los objetivos de la MLA en la mayor medida posible, junto con el beneplácito tanto de la MLA como de la ACRL, favorezcan su adopción.

La implementación de los objetivos de la MLA variará enormemente de un

¹¹ Los miembros del subcomité fueron Paul Cary, (presidencia), Karen Burke, Beth Christensen, Laurie Sampsel y Cheryl Taranto.

¹² Los revisores fueron Susan Barnes White de Lindfield College, y Craig Gibson de George Mason University. White consultó también a un miembro del cuerpo docente de música.

¹³ Mary Ellen Davis, mensaje de correo electrónico a Sampsel, 6 de septiembre de 2005; y Bonna Boettcher, mensaje electrónico a Sampsel, 1 de agosto de 2005

centro educativo a otro. Mientras que algunos puede que lleven a la práctica todos los objetivos, otros pueden elegir y seleccionar de entre ellos. Mientras que algunos puede que usen principalmente la enseñanza en clase, otros pueden utilizar tutoriales en línea. Estas decisiones se verán afectadas por el currículo, los recursos educativos y la cultura institucional. Las escuelas universitarias que ya están usando el marco de la ACRL deberían ver que los objetivos de la MLA se adaptan a sus programas de alfabetización informacional con mucha facilidad. Aquellas que no usan todavía las normas de la ACRL puede que quieran adoptarlas en todo el campus o que deseen modificar los objetivos de la MLA para que se adapten a otro marco educativo. En cada caso, los docentes y bibliotecarios particulares necesitarán definir objetivos para cursos o tareas específicos. Los objetivos pueden tomarse directamente del presente documento o pueden modificarse. Se anima a los profesores a que hagan suyos los objetivos de la MLA. El Subcomité de Instrucción Bibliográfica agradece el *feedback* acerca de cualquier aspecto de los objetivos de la MLA.

Objetivos de formación en alfabetización informacional para estudiantes de música universitarios

Recopilados por el Comité de Referencia y Servicio Público, Subcomité de
Instrucción Bibliográfica de la Music Library Association

Aprobados por la Junta Directiva de la MLA en septiembre de 2005

Con el beneplácito de la ACRL, obtenido en septiembre de 2005

Las normas, indicadores de rendimiento y resultados del presente documento se han sacado del documento de la ACRL "Information Literacy Competency Standards for Higher Education", copyright 2000 de la American Library Association, disponible en <http://www.ala.org/acrl/ilcomstan.html> (fecha de acceso: 23 de noviembre de 2005), y se usan aquí con permiso de la ACRL. Los objetivos de formación escritos por el subcomité aparecen en cursiva.

NORMAS, INDICADORES DE RENDIMIENTO Y RESULTADOS

NORMA UNO

El estudiante de alfabetización informacional determina la naturaleza y nivel de la información necesaria.

Indicadores de rendimiento:

1. El estudiante de alfabetización informacional define y articula su necesidad de información.

Los resultados abarcan:

a. Consulta con los profesores y participa en las discusiones de clase, grupos de trabajo con compañeros, y en foros electrónicos con el fin de identificar un tema de investigación, o cualquier otra necesidad de información.

b. Desarrolla un enunciado de tesis y formula preguntas en base a la

necesidad de información.

1. *Formula preguntas relativas al propósito, desarrollo y presentación de la interpretación musical.*

c. Explora las fuentes de información general para familiarizarse más con el tema.

1. *Explora fuentes de información general tales como enciclopedias y diccionarios de música, historias de la música y biografías de compositores.*

d. Define o modifica la necesidad de información para lograr un enfoque manejable.

e. Identifica conceptos y términos clave que describen la necesidad de información.

1. *Hace listados de títulos uniformes, números de opus y otros identificadores de las composiciones.*

f. Es consciente de que la información existente se puede combinar con ideas, experimentos y/o análisis originales para producir información nueva.

2. El estudiante de alfabetización informacional identifica una variedad de tipos y formatos en las fuentes potenciales de información.

Los resultados abarcan:

a. Sabe cómo se produce, organiza y difunde la información, tanto de modo formal como informal.

1. *Es consciente de que la producción de información musical a menudo procede de la composición de una obra musical, su estreno, reseñas de la crítica, publicación de partituras y grabaciones, y presentación de trabajos académicos.*

2. *Estructura cuáles de estos tipos de información musical son fuentes primarias, secundarias o terciarias y cómo puede afectar eso a su relevancia en la investigación.*

b. Es consciente de que el conocimiento se puede organizar en disciplinas que tienen una influencia sobre la forma en la que se accede a la información.

1. *Estructura las disciplinas subsidiarias dentro de la música (p. ej. musicología, etnomusicología, teoría, educación, interpretación, composición).*

c. Identifica el valor y las diferencias de los recursos potenciales en una variedad de formatos (p. ej. multimedia, base de datos, sitio web, conjunto de datos, audiovisual, libro).

1. *Identifica los diferentes tipos de información musical (p. ej. libros; artículos; ediciones académicas, críticas e interpretativas; composiciones originales, arreglos y transcripciones; grabaciones sonoras en diversos formatos; grabaciones en vídeo en diversos formatos; sitios web; expertos en la materia; actas de conferencias).*

2. *Selecciona las manifestaciones adecuadas de una obra y determina la necesidad de información de apoyo acerca de la composición musical.*

d. Identifica la finalidad y la audiencia de los recursos potenciales (p. ej. popular frente a académica, actual frente a histórica).

e. Distingue entre fuentes primarias y secundarias y es consciente de cómo su uso e importancia varía en función de cada disciplina.

1. *Es consciente de que las fuentes primarias en música pueden tener una naturaleza distinta a las de otros ámbitos (específicamente, partituras musicales, grabaciones de audio y vídeo, y escritos de los músicos).*

f. Es consciente de que es posible que se deba elaborar la información con datos básicos a partir de fuentes primarias.

1. *Reconoce cuándo son necesarios el análisis y la interpretación personales.*

3. El estudiante de alfabetización informacional evalúa los costes y los beneficios de obtener la información necesaria.

Los resultados abarcan:

a. Determina la disponibilidad de la información necesaria y toma decisiones para ampliar el proceso de búsqueda de información más allá de los recursos locales (p. ej. préstamo interbibliotecario; utilizar recursos en otras ubicaciones; obtener imágenes, vídeos, texto o sonido).

b. Valora la viabilidad de aprender un nuevo idioma o habilidad (p. ej. extranjero o basada en la disciplina) con el fin de recopilar la información necesaria y comprender su contexto.

1. *Adquiere habilidades específicas a la disciplina tales como análisis musical, transcripción musical, lectura de partituras o uso de softwa-*

re para notación musical.

- c. Define un plan general y un calendario realistas para obtener la información necesaria.
4. El estudiante de alfabetización informacional reevalúa la naturaleza y el alcance de la necesidad de información.

Los resultados abarcan:

- a. Revisa la necesidad de información inicial para clarificar, reformar o depurar la pregunta.
- b. Describe los criterios empleados para tomar decisiones y elecciones acerca de la información.

NORMA DOS

El estudiante de alfabetización informacional accede a la información necesaria de forma efectiva y eficiente.

Indicadores de rendimiento:

1. El estudiante de alfabetización informacional selecciona los métodos de investigación o los sistemas de recuperación de información más apropiados para acceder a la información necesaria.

Los resultados abarcan:

- a. Identifica los métodos de investigación adecuados (p. ej. experimento de laboratorio, simulación, trabajo de campo).
 1. *Identifica los métodos de investigación adecuados para la música (p. ej., audición, investigación histórica, análisis musical, trabajo de campo, biografía, bibliografía, discografía).*
- b. Investiga las ventajas y la posibilidad de aplicar diversos métodos de investigación.
- c. Investiga el alcance, contenido y organización de los sistemas de recuperación de información.
 1. *Investiga el alcance, contenido y organización de los sistemas de*

recuperación de información musical (catálogos de bibliotecas, catálogos colectivos, índices de publicaciones periódicas de música, enciclopedias y diccionarios de música, bibliografías y discografías musicales, y posiblemente catálogos temáticos).

d. Selecciona enfoques eficientes y efectivos para acceder a la información necesaria a partir del método de investigación o del sistema de recuperación de información.

1. *Estructura diferentes enfoques para encontrar partituras en grupos o series de recopilaciones.*

2. *Demuestra su capacidad para encontrar música publicada en antologías de partituras o grabaciones.*

3. *Demuestra su capacidad para limitar los resultados de la búsqueda en una base de datos electrónica mediante criterios adecuados tales como tipo de material, editor, fecha, e idioma.*

2. El estudiante de alfabetización informacional elabora y pone en práctica estrategias de búsqueda diseñadas de modo efectivo.

Los resultados abarcan:

a. Desarrolla un plan de investigación adecuado al método de investigación.

b. Identifica palabras clave, sinónimos y términos relacionados con la información necesaria.

c. Selecciona un vocabulario controlado específico a la disciplina o fuente de recuperación de información.

1. *Hace un uso adecuado de los títulos uniformes de música; listados de títulos por materias y tesauros; y listados de obras.*

d. Construye una estrategia de búsqueda utilizando los comandos adecuados para el sistema de recuperación de información elegido (p. ej. operadores booleanos, truncamiento y proximidad para los motores de búsqueda; elementos de organización interna, como los índices, para los libros).

1. *Estructura el valor específico de la búsqueda de palabras clave en la investigación musical, en particular en lo tocante a encontrar música publicada en antologías de partituras y grabaciones.*

e. Implementa la estrategia de búsqueda en diversos sistemas de recuperación de información, mediante la utilización de distintas interfaces de usuario y motores de búsqueda, con diferentes lenguajes de comando,

protocolos y parámetros de búsqueda.

f. Implementa la búsqueda mediante la utilización de protocolos de investigación adecuados a la disciplina.

3. El estudiante de alfabetización informacional recupera información en línea o en persona mediante la utilización de diversos métodos.

Los resultados abarcan:

a. Utiliza diversos sistemas de búsqueda para recuperar información en diferentes formatos.

b. Utiliza diversos esquemas de clasificación u otros sistema (p. ej. sistemas o índices de signaturas) para localizar los recursos de información dentro de la biblioteca o para identificar lugares específicos donde realizar una exploración física.

c. Utiliza los servicios especializados disponibles en la institución, en línea o en persona, para recuperar la información necesaria (p. ej. préstamo interbibliotecario/entrega de documentos), asociaciones profesionales, oficinas de investigación de instituciones, recursos comunitarios, expertos, y profesionales).

d. Utiliza encuestas, cartas, entrevistas y otras formas de investigación para obtener información primaria.

4. El estudiante de alfabetización informacional depura la estrategia de búsqueda en caso necesario.

Los resultados abarcan:

a. Evalúa la cantidad, calidad y relevancia de los resultados de la búsqueda para determinar si se deben utilizar sistemas de recuperación de información o métodos de investigación alternativos.

b. Identifica lagunas en la información obtenida y determina si se debe revisar la estrategia de búsqueda.

c. Repite la búsqueda utilizando la estrategia revisada según sea necesario.

5. El estudiante de alfabetización informacional extrae, registra y gestiona la información y sus fuentes.

Los resultados abarcan:

- a. Selecciona de entre las diversas tecnologías la más adecuada para la tarea de extraer la información necesaria (p. ej. funciones de software de copiar/pegar, fotocopidora, escáner, equipo audiovisual, o instrumentos de exploración).
- b. Crea un sistema para organizar la información
- c. Distingue entre los tipos de fuentes citadas y comprende los elementos y sintaxis correcta de una cita en una amplia gama de recursos.
 1. *Identifica los elementos de una cita para documentos escritos sobre música, partituras musicales, grabaciones sonoras, vídeos y recursos electrónicos.*
- d. Registra toda la información de referencia pertinente para usarla en el futuro.
- e. Utiliza diversas tecnologías para gestionar la información seleccionada y organizada.

NORMA TRES

El estudiante de alfabetización informacional evalúa la información y sus fuentes de forma crítica e incorpora información seleccionada en su base de conocimientos y sistema de valores.

Indicadores de rendimiento:

1. El estudiante de alfabetización informacional resume las ideas principales que se han de extraer de la información recopilada.

Los resultados abarcan:

- a. Lee el texto y selecciona las ideas principales.
 1. *Lee partituras o escucha grabaciones para comprender y evaluar las obras musicales.*
- b. Reformula los conceptos textuales en sus propias palabras y selecciona los datos con precisión.
 1. *Estructura los principios de una determinada interpretación musical (p. ej. tempo, ornamentación, articulación).*

c. Identifica el material textual que después se puede citar adecuadamente.

1. *Identifica los materiales primarios de una obra musical que se pueden citar con ejemplos de la partitura o la grabación.*

2. El estudiante de alfabetización informacional articula y aplica los criterios iniciales para evaluar tanto la información como sus fuentes.

Los resultados abarcan:

a. Examina y compara la información de diversas fuentes a fin de evaluar la fiabilidad, validez, exactitud, autoridad, oportunidad y punto de vista o sesgo.

1. *Distingue entre los distintos tipos de ediciones musicales (críticas, interpretativas y arreglos)*

b. Analiza la estructura y la lógica de los argumentos o métodos de apoyo.

c. Sabe reconocer el prejuicio, engaño o manipulación.

d. Es consciente del contexto cultural, físico o de otro tipo dentro del que se generó la información y comprende el impacto que el contexto tiene a la hora de interpretar la misma.

3. El estudiante de alfabetización informacional sintetiza las ideas principales para elaborar nuevos conceptos.

Los resultados abarcan:

a. Es consciente de las interrelaciones entre conceptos y los combina en enunciados primarios potencialmente útiles apoyados por pruebas.

1. *Combina conceptos dentro de la interpretación musical personal, composición o enunciados primarios con información de apoyo.*

b. Amplía la síntesis inicial, cuando es posible, a un nivel más elevado de abstracción para elaborar nuevas hipótesis que pueden requerir información adicional.

c. Utiliza los ordenadores y otras tecnologías (p. ej. hojas de cálculo, bases de datos, material multimedia, y equipo audiovisual) para estudiar la interacción de ideas y otros fenómenos.

1. *Utiliza los ordenadores y otras tecnologías tales como MIDI, progra-*

mas de análisis musical y software de notación musical para estudiar la interacción de ideas musicales.

4. El estudiante de alfabetización informacional compara los nuevos conocimientos con los adquiridos con anterioridad para determinar el valor añadido, contradicciones u otras características únicas de la información.

Los resultados abarcan:

- a. Determina si la información satisface la investigación u otra necesidad de información.
- b. Utiliza criterios seleccionados de forma consciente para determinar si la información contradice o verifica la que se ha usado y que procedía de otras fuentes.
- c. Saca conclusiones basándose en la información recopilada.
- d. Pone a prueba las teorías con técnicas apropiadas a la disciplina (p. ej. simuladores, experimentos)
 1. *Pone a prueba las teorías mediante la interpretación musical, audición, presentación y elaboración de escritos.*
- e. Determina la exactitud probable mediante el cuestionamiento de las fuentes de los datos, las limitaciones de las herramientas o estrategias de recopilación de información, y lo razonable de las conclusiones.
- f. Integra información nueva con otra información o conocimiento previo.
- g. Selecciona la información que ofrece evidencias sobre el tema.

5. El estudiante de alfabetización informacional determina si los conocimientos nuevos tienen algún impacto en el sistema de valores del individuo y toma medidas para conciliar las diferencias.

Los resultados abarcan:

- a. Investiga diferentes puntos de vista encontrados en la documentación.
 1. *Investiga diferentes puntos de vista y prácticas de interpretación encontradas en actuaciones en vivo o grabadas, así como en recursos impresos.*
- b. Determina si ha de incorporar o descartar puntos de vista encontrados.

6. El estudiante de alfabetización informacional valida la comprensión y la interpretación de la información mediante la interacción con otros indivi-

duos, expertos en la materia y/o profesionales.

Los resultados abarcan:

- a. Participa en las discusiones de clase y de otro tipo.
- b. Participa en foros de comunicación electrónica auspiciados por la clase con el fin de fomentar el tratamiento del tema en cuestión (p. ej. correo electrónico, tableros de anuncios electrónicos, salas de chat).
- c. Busca la opinión de expertos a través de diversos mecanismos (p. ej. entrevistas, correo electrónico, servidores de listas).

7. El estudiante de alfabetización informacional determina si es necesario revisar la consulta original.

Los resultados abarcan:

- a. Determina si la necesidad de información original se ha satisfecho o si se necesita información adicional.
- b. Revisa la estrategia de búsqueda e incorpora conceptos adicionales según sea necesario.
- c. Revisa las fuentes de recuperación de información que se han usado y las amplía para incluir otras según sea necesario.

NORMA CUATRO

El estudiante de alfabetización informacional, de forma individual o como miembro de un grupo, utiliza la información de forma eficaz para lograr un propósito específico.

Indicadores de rendimiento:

1. El estudiante de alfabetización informacional aplica la información previa y la nueva a la planificación y creación de un producto o actividad determinado.

Los resultados abarcan:

- a. Organiza el contenido de un modo que sirva de apoyo a los propósi-

tos y el formato del producto o actividad (p. ej. resúmenes, borradores, guiones gráficos).

1. *Organiza el contenido de un modo que sirva de apoyo a los propósitos musicales tales como los programas de un recital o las notas del programa.*

b. Estructura el conocimiento y las habilidades trasladadas de experiencias previas a la planificación y creación del producto o actividad.

c. Integra la información previa y la nueva, incluyendo citas y paráfrasis, de un modo que sirva de apoyo a los propósitos del producto o actividad.

1. *Utiliza grabaciones, reseñas, estándares de prácticas de interpretación y tratados históricos contemporáneos para informar acerca de interpretaciones, evaluación de interpretaciones o análisis musical.*

d. Manipula textos, imágenes y datos en formato digital, según sea necesario, transfiriéndolos desde sus localizaciones y formatos originales a un nuevo contexto.

2. El estudiante de alfabetización informacional revisa el proceso de desarrollo del producto o actividad.

Los resultados abarcan:

a. Lleva un diario o registro de actividades relacionadas con los procesos de búsqueda, evaluación y comunicación de información.

b. Refleja los éxitos y fracasos pasados y las estrategias alternativas.

3. El estudiante de alfabetización informacional comunica el producto o actividad a los demás de forma efectiva.

Los resultados abarcan:

a. Elige el medio de comunicación y el formato que mejor se adaptan a los propósitos del producto o actividad y a la audiencia prevista.

b. Utiliza una variedad de aplicaciones informáticas para crear el producto o actividad.

c. Incorpora los principios del diseño y la comunicación.

1. *Incorpora ejemplos musicales en formato de partitura, audio o vídeo según sea apropiado.*

d. Se comunica con claridad y con un estilo que se adapta a los propó-

sitos de la audiencia prevista.

1. *Se comunica con claridad tanto por escrito como oralmente.*
2. *Presenta una interpretación musical al nivel de maestría musical más alto posible.*

NORMA CINCO

El estudiante de alfabetización informacional comprende muchas de las cuestiones económicas, legales y sociales que rodean el uso de la información, por lo que accede a y usa la información de una forma ética y legal.

Indicadores de rendimiento:

1. El estudiante de alfabetización informacional comprende muchas de las cuestiones éticas, legales y socioeconómicas que rodean la información y la informática.

Los resultados abarcan:

- a. Identifica y discute cuestiones relacionadas con la privacidad y la seguridad tanto en entornos impresos como electrónicos.
 - b. Identifica y discute cuestiones relacionadas con el acceso gratuito a la información frente al acceso de pago.
 - c. Identifica y discute cuestiones relacionadas con la censura o con la libertad de expresión.
 - d. Demuestra que comprende la propiedad intelectual, los derechos de autor y el uso razonable del material con derechos de autor.
 1. *Demuestra una comprensión de cómo se aplican la propiedad intelectual, los derechos de autor y el uso razonable a los archivos digitales de audio, muestras musicales, emisiones, actuaciones en público y grabaciones.*
2. El estudiante de alfabetización informacional sigue las leyes, normativas, políticas institucionales y la etiqueta relacionada con el acceso y uso de los recursos de información.

Los resultados abarcan:

- a. Participa en discusiones electrónicas que siguen las prácticas acepta-

das (p. ej. “Netiqueta”).

b. Utiliza contraseñas y otras formas de identificación aprobadas para acceder a los recursos de información.

c. Cumple con las políticas institucionales sobre acceso a los recursos de información.

d. Mantiene la integridad de los recursos de información, equipos, sistemas e instalaciones.

e. Obtiene, guarda y difunde textos, datos, imágenes o sonidos de forma legal.

1. *Paga las tarifas de uso que se apliquen a imágenes, vídeos, textos o sonidos con derechos de autor para los que no dispone de licencia.*

f. Demuestra que comprende lo que constituye plagio y no hace pasar por suyo un trabajo atribuible a otros.

g. Demuestra que comprende las políticas institucionales relacionadas con la investigación con sujetos humanos.

3. El estudiante de alfabetización informacional es consciente del uso de fuentes de información al comunicar el producto o actividad.

Los resultados abarcan:

a. Selecciona un estilo de documentación apropiado y lo utiliza de forma consistente para citar las fuentes.

1. *Cita las fuentes musicales correctamente, incluyendo partituras y grabaciones sonoras.*

b. Notifica los avisos de concesión de permisos para material con derechos de autor cuando es necesario.

Índices del boletín de *AEDOM*.
(Asociación Española de Documentación Musical)
(1994-2004)

Begoña Gimeno Arlanzón

Presentación

Con motivo del 10º aniversario del Boletín de AEDOM se ofrecen los índices que contiene este artículo y que espero resulten de utilidad para los lectores, ya que ha sido mi principal propósito durante su elaboración.¹

Siendo la publicación de periodicidad semestral, el trabajo abarca los veinte números que van del primer semestre, Enero-Junio, de 1994 al segundo, Julio-Diciembre de 2003. Dado que se realiza en soporte informático, se podrán ir añadiendo los índices de los siguientes boletines que se vayan publicando.

Se pueden consultar cuatro tipos de índices: de sumarios, de colaboradores, de topónimos y de descriptores o temático.

Criterios de elaboración.

En el índice de SUMARIOS se ha seguido el propio índice de cada boletín y que figura en el reverso de cada portada o cubierta, añadiendo las páginas finales para una mayor utilidad. Se ha añadido, también, el contenido de la sección "Bibliografía", que en algunos números del boletín se subdivide en apartados y en otros no, por lo que cada entrada aquí se señala con un pequeño guión para distinguirla de esos otros epígrafes –con asterisco, al igual que el resto– y porque responden al vaciado no del índice original

¹ Quiero agradecer, en primer lugar, la oportunidad de colaborar en este trabajo al Dr. Antonio Ezquerro, así como a Marc Heilbron y a Carme García Mallo su amabilidad en todo momento conmigo. Asimismo quiero decir que me han servido de gran ayuda los índices que en su día confeccionaron Joana Crespí para *Anuario Musical*, y Begoña Lolo, Carlos José Gosálvez y Mariano Lambea para la *Revista de Musicología*.

de la revista sino del contenido de la sección. Si hay autor de la reseña bibliográfica, el nombre de éste aparece entre paréntesis y al final de la entrada.

En el encabezamiento de cada número, en letra negrilla, se indica el número de semestre, 1 ó 2 si es Enero-Junio o Julio-Diciembre, respectivamente, y el año de publicación entre paréntesis:

2 (1994)

De la sección "Noticias" se detallan únicamente los trabajos firmados que aparecen en el índice original de cada boletín, con el fin de evitar, dada la abundancia y brevedad de algunas de ellas, un índice demasiado exhaustivo y poco práctico en cuanto a su principal finalidad.

En el índice alfabético de COLABORADORES figuran todos los autores que de una manera u otra han colaborado en todas y cada una de las secciones, incluidos los firmantes en la sección "Noticias" que no aparecen en los índices originales de la revista, excepto los autores de reseñas de artículos por el motivo anteriormente expuesto, ya que figuran en el índice de Sumarios, donde considero que es más práctica y cómoda su búsqueda. La localización se dispone en el siguiente orden: número de semestre, año de publicación y números de páginas inicial y final, en negrilla las dos primeras cifras, correspondientes al ejemplar en cuestión:

1 (2001), 33-46

No he considerado que el año de la revista facilitase la búsqueda por lo que no aparece en ninguno de los índices; el orden de las entradas en un mismo autor es cronológico en cuanto a su aparición a lo largo del Boletín de AEDOM. También una mayor claridad y rapidez en su localización es el motivo por el que los títulos están escritos en letra cursiva, no distinguiendo así entre libro, artículo, comunicación, informe, revista, encuentro, congreso, etc.

El de TOPÓNIMOS está elaborado a partir del índice de sumarios, y abarca, además, los contenidos de la sección "Noticias". Para un mejor resultado de las consultas, se completará o combinará con el índice temático. Ordenado

alfabéticamente, se indica el semestre, año de publicación y página inicial del texto donde se encuentra la entrada, en negrilla para distinguirse entre la abundancia de cifras.

Para el índice TEMÁTICO se ha tenido en cuenta, en primer lugar, las palabras clave de los artículos que comprende la sección “El artículo de AEDOM” a lo largo de toda la publicación, dado el lugar que ocupan estos trabajos en la revista. En segundo lugar, la consideración de los intereses del Boletín en cuanto a su temática como rama española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, ha sido criterio fundamental a la hora de elegir los términos que encabezan las materias –de ahí que algunas entradas como “bibliografía”, “bibliotecas” o “archivos” resulten extensas.

Se agrupan, principalmente, en lugares significativos –a combinar con el índice de topónimos–, instituciones (Archivos –estrechamente relacionado con Fondos y Centros de Documentación–, Asociaciones o Sociedades, Bibliotecas, Centros de Documentación o Investigación, Conservatorios, Institutos, Orquestas, Universidades, etc.); igualmente relevantes y relacionados con la documentación son los términos que aluden a la informática, la edición o la legislación; en menor medida aparecen las especialidades musicales (Etnomusicología, Musicología), instrumentos, periódicos musicales, tesis doctorales u otros.

No se han recogido encabezamientos de la sección “Noticias”, a no ser que trascendieran éstos lo efímero de una actualidad que forma parte del pasado.

Los nombre propios de entidades, fundaciones, fondos, etc. aparecen a veces entrecomillados, a veces en cursiva y otras de ninguna de las dos maneras: se ha hecho como originalmente aparecieron en la revista.

Desde su inicio y a lo largo del tiempo, el Boletín de AEDOM ha experimentado algunos cambios en su estructura, número de secciones o requisitos de publicación para sus artículos: en el del Año 4, nº2, correspondiente a Julio-Diciembre de 1997 aparece el primer artículo que incluye resumen –en castellano–, pero no se normaliza hasta el Año 8, nº1 que corresponde a Enero-Junio de 2001, donde aparecen resumen y *abstract* de cada artículo y, en algunos de ellos, palabras clave, por primera vez éstas en Enero-Junio de 2000 y muy útiles en trabajos como el que me ocupa.

ÍNDICE DE SUMARIOS

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (1994)

PRESENTACIÓN

- * Antonio Ezquerro Esteban: R.I.S.M.-España: importancia y alcance de sus actividades. La catalogación de fuentes musicales en España. 5-8

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Cristina Bordas (col. Pepe Rey y Alfonso de Vicente): Bibliografía sobre iconografía musical Española. 9-56

INFORMACIÓN DE LA AIBM

- * ¿Qué es la AIBM? 57-65

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Soledad Cánovas del Castillo y Cristina Lasarte Pérez-Arregui: La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: noticias para su historia. 66-85
* Miquel-Àngel Plaza-Navas: La Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC (Antiguo Instituto Español de Musicología). 85-94
* Koldo Bravo: La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián. 94-106

NUEVAS ADQUISICIONES

- * ERESBIL-Archivo de Compositores Vascos. 107
* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 107-08
* Servicio de partituras de la Biblioteca Nacional. 108
* Archivo Manuel de Falla. 109

BIBLIOGRAFÍA

- Michel Sineux, dir.: Musique en bibliothèques: Les supports musicaux et la documentation musicale 110-12
- Juan José de Mur Bernard: Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de

Huesca	112-13
- Jorge de Persia, coord.: El Patrimonio Musical de Extremadura. Cuaderno de trabajo nº1; El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión. Cuaderno de trabajo nº 2	113-16
NOTICIAS	117-20
LISTA DE MIEMBROS.	121-26

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
2 (1994)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Josep Cruañas i Tor: Aspectos legales de la documentación musica	3-20
--	------

INFORMACIÓN DE LA AIBM

* Informe sobre la Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM-IAML-IVMB)	21-24
---	-------

INFORMACIÓN AEDOM

* Asamblea Ordinaria de la Asociación Española de Documentación Musical	25-27
* Jornadas sobre Bibliotecas Musicales de Conservatorios y Escuelas de Música .	27-28
* Bibliografía Musical Española	28-31

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* Javier González Velandia Gómez y Juan Antonio Medino Muñoz: La Fonoteca de la Universidad Autónoma de Madrid	33-34
* Esther Vilar: La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Barcelona	45-50
* María Isabel Montañés Cativiela: Bibliotecas Musicales y Fonotecas en Zaragoza	51-63

NUEVAS ADQUISICIONES

* Romà Escalas Llimona: El Archivo Granados del Museu de la Música de Barcelona	65-68
* Donación del Fondo Usandizaga	69

BIBLIOGRAFÍA

- Emiliano García Alcázar: Óscar Esplá y Triay. Estudio monográfico documental (Alicante, 5-VIII-1886 - Madrid, 6-I-1976) 71-73
- Centro de Documentación Musical del INAEM: Recursos musicales en España 74
- Federación Internacional de Asociaciones de bibliotecarios y bibliotecas. ISBD (PM): Descripción bibliográfica internacional normalizada para música impresa . . . 75-76

NOTICIAS 77-82

LISTA DE MIEMBROS 83-95

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
1 (1995)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Dámaso García Fraile: La Edición musical durante los últimos quince años 3-79
- * Addenda al artículo "Bibliografía sobre iconografía musical española" por Cristina Bordas (col de Pepe Rey y Alfonso de Vicente), en AEDOM, 1 (1994), pp. 9-56 81-88

INFORMACIÓN AIBM

- * Conferencia anual. Elsinore (Dinamarca) 89
- * Conferencia anual 1998 89-90
- * Boletines nacionales 90

INFORMACIÓN AEDOM

- * Secretaría 91
- * Jornadas sobre Bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música 92-93
- * Nieves Iglesias Martínez: Algunas ideas para las Jornadas sobre Bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música. Visita a bibliotecas y archivos italianos 93-111

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Jorge de Persia: El Archivo Manuel de Falla 113-18
- * Carmen Vidal Antón: La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littet" de Murcia 118-26
- * María Luisa López-Vidriero: La Biblioteca Real 126-30

BIBLIOGRAFÍA

- Emilio Rey García: Bibliografía de Folklore Musical español 131

- Joaquim Garrigosa i Massana: Catálogo de manuscritos e impresos musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón	132
- Joana Crespi y Joana M. Garau, ed.: Catàleg del fons musical Josep M. Ruera	132-33
- Catálogo de discos de 78 y 80 r.p.m. en el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Vol. 1	133-34
- M ^a Encina Cortizo: Teatro lírico, 1:Partituras-Archivo de Madrid	134
- Actualidad y futuro de la zarzuela: Actas de las Jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991 (Ramón Barce, coord.)	135
- Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música. Nº1	135-37
- Otras publicaciones	137-39
 NOTICIAS	 141-51

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
2 (1995)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Luz Martín León-Tello: Bibliografía sobre Pedagogía Musical	3-23
* Clément Riot: ¿A respuesta simple, pregunta compleja?	25-32

INFORMACIÓN AIBM

* Jon Bagüés: Informe Congreso IAML-95. Elsinore (Dinamarca)	33-37
* Boletines internacionales	39-44

INFORMACIÓN AEDOM

* Asamblea Ordinaria de la Asociación	45-48
* Gabriela Arrúe: Jornadas sobre Bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música	49-59

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* Manu Sagastume: Biblioteca de la Escuela "Jesús Guridi" de Vitoria-Gasteiz	61-67
* Inmaculada Sanabria: Fonoteca del Museo Canario	69-80
* Benjamín Yépez y Jamillie Londoño: Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura. Centro de Documentación Musical	81-88

BIBLIOGRAFÍA

- TRANS. Revista electrónica.	89-92
---------------------------------------	-------

- Parpalacio. Boletín trimestral de la Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz	92-93
- Musique en Revue. Bibliografía musical francesa en publicaciones periódicas (Clément Riot)	93-95
- Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid (José Peris Lacasa, dir.)	95-96
NOTICIAS	97-110

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (1996)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Joana Crespí: El Fondo musical Robert Gerhard del "Institut d'Estudis Vallencs"	5-19
* Margarida Estanyol: El Fondo de manuscritos no musicales de Robert Gerhard en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge	20-48

INFORMACIÓN AIBM

* Olga Pemán: Informe HARMONICA	49-53
* Conferencia Anual IAML-IASA. Perugia (Italia)	53-67

INFORMACIÓN AEDOM

* El documento sonoro como patrimonio: Jornadas sobre Archivos Sonoros y Fonotecas en España	69-76
--	-------

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* Romà Escalas Llimona: El "Museu de la Música" de Barcelona en el cincuenta aniversario de su fundación	77-83
* Mercè Rubió: Fonoteca de Catalunya	84-87
* M ^a Luz González Peña: Centro de Documentación y Archivo de la SGAE / CDOA	88-93

BIBLIOGRAFÍA

- Carlos José Gosálvez Lara: La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras (J. M. Garau)	95-97
- Eufonía: Didáctica de la música (L. Vilert)	98
- "Cairón: revista de ciencias de la danza" (L. Vilert, J. Crespí)	98-100
- Encyclopedia of keyboard instruments. Vol.1, The Piano. (R. Montalt)	100-01

- Encyclopædia of percussion (R. Montalt)	101-02
- Joaquim Maideu i Puig: Instruments Musicals (R. Montalt)	103
- Bibliothèque nationale de France. Bibliographie nationale française [CD-Rom]: documents sonores, audiovisuels et multimédias: depuis 1983 (M.A. Plaza-Navas)	104-09
- José Luis Comellas: Nueva historia de la música (M.A. Plaza-Navas)	109-11
- Julie Ann Sadie and Rhian Samuel: Teh New Grove Dictionary of Women Composers (Hertha Gallego de Torres)	111-12
- M ^a Concepción Peñas García: Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles	112-13
 NOTICIAS	 115

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 2 (1996)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Josep Martí i Pérez: Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio	5-33
* Concha Chinchilla: Manuel de Falla. Una bibliografía	34-72

INFORMACIÓN AIBM

* Conferencia anual de la AIBM. Perugia (Italia)	73-75
* Margarida Estanyol: Congreso Internacional de la IASA	76-82

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* María Gómez, Julio Arce y Ion Peruarena: La Biblioteca de la Fundación Marcelino Botín y Centro de Documentación Musical de Cantabria	83-90
* P. Félix Zabala: Archivo y Biblioteca Musical de Loyola	90-98
* Laura Marcos Martín, María Teresa Carrión Fernández y Jesús Crespo Alonso: La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca	98-105

BIBLIOGRAFÍA

* Libros y CD-Roms	107
- Daniel E. Jones; Jume Baró i Queralt: La indústria musical a Catalunya (Jon Bagüés)	107-09
- Nieves Iglesias Martínez: La edición musical en España (Joana Crespí)	109-11
- Àgueda Parra Pérez: Música en Internet (Miquel Àngel Plaza Navas)	111-14

- Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas: Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850 (Carlos José Gosálvez Lara)	115-17
- Internacional index to music periodicals [CD-Rom] (Miquel Àngel Plaza-Navas)	118-21
- European Bureau for Lesser Used Languages = Bureau Européen pour les Langues Moins Répandues: Database of cultural activities = Base de donées d'activités culturelles. III. Music groups = Ensembles musicaux (Miquel Àngel Plaza-Navas)	121-23
- Richard P. Smiraglia & Taras Pavlovsky: Describing Music Materials: a manual for descriptive cataloging of printed and recorder music, music video, and archival music collections	123-24
- Lowel Ashlev, ed.: Cataloging musical moving image material	124
- Canadian Music Periodical Index	125
* Publicaciones periódicas	126
- Boletín de la ISME-España	126
- Sonances	126-27
- Trans: revista transcultural de música	127
- Ostinato	127
* "En Breve": Novedades editoriales musicales	128-40
 NOTICIAS	 141-48
 EL MERCADILLO DE AEDOM	 149-52
 NOTA "SEMIFUSA"	 153-54

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (1997)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Antonio Ezquerro Esteban: Ideas para desarrollar: Cuestiones en torno a la formación de los Archivos Musicales Eclesiásticos en España	5-70
* Susana García Póliz: Una nueva vía para la datación de partituras de Isaac Albéniz	71-80

INFORMACIÓN AIBM

* Congreso IAML San Sebastián (España) 1998 Congreso y Conferencia anual	81-82
* Congreso IAML Ginebra (Suiza) 1997 Conferencia anual	83-86

* IAML. Sección Europea del Repertorio Internacional de Iconografía Musical (RIDIM)	86-90
---	-------

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* Luis Calvo: El Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña y la música popular	91-99
* Susana Asensio Lamas: El Museo de la Gaita de Gijón	99-105
* Gabriela Arrúe: Conservatorio-Escuela de Música Municipal "Andrés Isasi" de Getxo	105-12

BIBLIOGRAFÍA

* Libros y CD-Roms	113
- Jaione Landaberea, realización ; Jon Bagüés, coordinación: Donostiako Orfeoiaeren Diskografia = Discografía del Orfeón Donostiarra: 1897-1997 (Miquel Àngel Plaza-Navas)	113-14
- Autoridades de la Biblioteca Nacional [Archivo de ordenador]	114-15
- Miguel Palomo: El Estudio de Grabación Personal: de las ideas musicales al Disco Compacto (J.M. Pérez Castrillo)	115-16
- José Antonio Álvarez, dir.: Future Music: sonido, tecnología e informática musical. Nº1 (J.M. Pérez Castrillo)	116-17
- Aebersold Jamey, ed.: A new approach to jazz improvisation. Vol.1: Cómo improvisar y tocar jazz (Gorka Escauriaza)	117-19
- El Sac de Danses. El galop: danses catalanes i jocs dansats (Lali Vilert)	119
- Registro sonoro (material de soporte). (Lali Vilert)	120
* Internet y publicaciones electrónicas	121-24
* "En Breve": Novedades editoriales musicales	125-36

NOTICIAS	137-53
----------------	--------

EL MERCADILLO DE AEDOM	155-57
------------------------------	--------

NOTA "SEMIFUSA"	159-60
-----------------------	--------

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 2 (1997)

- * M^a Pilar Alén: Panorama y reflexiones sobre un cuarto de siglo de Historiografía y actividades musicales en Galicia (ca. 1972-1997) 5-69
- * Jane Gottlieb: El servicio de referencia para los músicos: comprendiendo y enfrentándose a sus necesidades 70-85

INFORMACIÓN AEDOM / AIBM 87

- * Informe del Presidente de AEDOM presentado ante la asamblea de la Asociación el 29 de noviembre de 1997 88-93
- * Informe Congreso IAML-97 Ginebra (Suiza) 94-96
- * Jacinto Torres: La prensa musical española en RIPM 97-100
- * Jornadas sobre archivos de orquestas sinfónicas 100-02
- * Encuentro de Revistas españolas de Musicología 102-03

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * P. Félix Zabala, S. J.: Santuario de Loyola. Biblioteca 105-06
- * Alfredo Morán: Archivo Joaquín Turina 106-07
- Rolando Delgado Miranda: Centro de Información y Documentación Musical "Odilio Urfé" y la
- * Documentación Musical en Cuba 108-18
- * Rafael Rufino Valor: Archivo de la Orquesta Nacional de España 119-27
- * Concha González Díaz de Garayo: Biblioteca Pública del Estado. Zamora 128-34

BIBLIOGRAFÍA

- Alberto Huarte Myers: Nuestro amigo y paisano Pablo Sarasate (Jon Bagüés) 135-36
- F. Herrera; M. Weber: Dictionaire de la Danse (Rosa Montalt) 136-37
- Gabriela Arrúe, coord.: Jornadas sobre Bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música (Joana Crespí) 137-39
- Film Index [CD-Rom] (M.A. Plaza-Navas) 139-40
- Rafael Díaz Gómez; Vicente Galbis López; Eduardo López-Chávarri Marco. Correspondencia (Pello Leñena Mendizabal) 141-42
- José Ramón Pardo: La discoteca ideal de la música pop; [los 1000 mejores discos del pop-rock] (Miquel Àngel Plaza-Navas). 142-44

NOTICIAS 145

- * Memoria de los trabajos realizados en la Biblioteca del Conservatorio de San Sebastián por "Semifusa", C.B. 151-58

EL MERCADILLO DE AEDOM. 159-60

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (1998)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Jaime D. Parra: La música como base estructuradora de la obra de Juan-Eduardo Cirlot. 7-73
- * Ainhoa Lucas de la Encina: Conservación de documentos en el Archivo Musical de la Orquesta Nacional de España. 74-82

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * María Dolors Millet: La Biblioteca del Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas". 83-87
- * Ana M^a Tenorio Notario: Centro Andaluz de Flamenco. 88-92
- * Montserrat Comajuncosas: La Fonoteca de Balaguer 93-108

BIBLIOGRAFÍA

- Grup de Música del COBDC. Encapçalaments de matèria de música : pautes i models 109-11
- Recursos de la música y la danza en España: 1998 (Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM). 112-14
- Krystof Meyer: Shostakovich: su vida, su obra, su época (Gabriel Brncic) 114-17
- Jacinto Torres Mulas: El Anfión Matritense: periódico filarmónico-poético 118-19
- José Amer: Harold Gramatges: catálogo de obras 119-20
- Víctor Sánchez: Tomás Bretón 119-20
- Xosé Aviñoa: Manuel Blancafort. 119-20
- Salvador Seguí: Manuel Palau. 119-20
- Fernando G. Lucini: Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor1963-1997. 120-23
- Actas del II Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Valladolid, 22-24 de Marzo de 1996 123-27
- Actas del III Congreso de la Sociedad de Etnomusicología: Benicassim, 1997 127-28
- Don Michael Randel, ed.: Diccionario Harvard de Música 129-30
- Emilio Casares Rodicio: La imagen de nuestros músicos: del Siglo de Oro a la Edad de Plata 130-32
- Roger Alier; Marcel Cervelló; Marc Heilbron; Fernando Sans Rivière: La discoteca ideal de intérpretes: [las grandes figuras de la música clásica y sus mejores grabaciones]. 132-33
- Alfredo Morán: Joaquín Turina a través de sus escritos 134-35

- Tomás Garrido (ed. crítica): Música española para orquesta de cuerda (siglos XVIII y XIX) [Música impresa]	135-37
- Ana Vega Toscano (ed. crítica): Estudios para piano [Música impresa]: antología (siglo XIX)	135-37
- Ruperto Chapí; Luis G. Iberní (ed. Crítica): Cuartetos [Música impresa].	135-37
- F. Chueca; J. Valverde; F. Pérez y González (libreto); M ^a Encina Cortizo (ed. crítica); Ramón Sobrino (ed. crítica): La Gran Vía [Música impresa] [reducción para canto y piano]	135-37
- F. Chueca; M. Ramos Carrión (libreto); Benito Lauret (ed. crítica): Agua, azucarillos y aguardiente [Música impresa] [reducción para canto y piano]	135-37
- F. Chueca; M. Ramos Carrión (libreto); Claudio Prieto (ed. crítica): El chaleco blanco [Música impresa] [reducción para canto y piano].	136-37
- Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Nº12, 1996-97.	137-41
- Métodos de información, vol.4, nº21.	141-44
- Música d'Ara. Revista de l'Associació Catalana de Compositors (Eulàlia Vilert)144-45	
-Revista Musical de Venezuela, nº34, 1997.	145-48
- Revista Musical de Venezuela: especializada en la investigación y estudios musicales, nº35, 1997	148-52
- Luis E. Romero Perozo: Repertorio comentado de la bibliografía musical venezolana	152-53
- José Antonio Cerdón García:El registro de la memoria: las bibliografías nacionales y el depósito legal	153-55
- Paola Vidulli: Diseño de bibliotecas: guía para planificar y proyectar bibliotecas públicas.	153-55
* "En breve": Novedades editoriales	156-64
 NOTICIAS	 165-76
 EL MERCADILLO DE AEDOM	 177

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
2 (1998)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* María Sanhuesa Fonseca: Fondos musicales y documentales del siglo XIX en el Archivo Capitular de Oviedo	5-49
---	------

- * Thomas Leibnitz: El acceso a la información bibliográfica en CD-Rom: una evaluación de MUSE, The Music Index e IIMP 51-59
- * Josep María Vilar: Currículo y biblioteca en el conservatorio. 61-74
- * Jesús Tejada: Correo electrónico y música 75-84
- * Cristina Bordas: Addenda II al artículo "Bibliografía sobre iconografía musical española" 85-92

INFORMACIÓN AEDOM / IAML

- * Pam Thompson: Un mensaje para AEDOM, rama española de IAML. 93-96
- * Jon Bagüés: Balance de la Conferencia de IAML (1998) 97-116

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Joaquín Díaz: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz 117-27

BIBLIOGRAFÍA

- Visual Rondo [CD-Rom]: [Enciclopedia de compositores, obras y discografía de música clásica 129-32
- La memoria del autor: cien años creando futuro, 1899-1999 132-33
- Roberto Braccini: Vocabulario internacional de términos musicales: italianos-franceses-alemanes e e ingleses en español 133-35
- Dossier: Fonotecas públicas 135-38
- Colección Hazen del piano (colab. Cristina Bordas). 138-39
- Carlos A. Porro Fernández: Fundación Centro Etnográfico "Joaquín Díaz", Uruëña. Fonoteca de Tradición oral: cintas 1 a 100 139-41
- Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX) (Jaume Carbonell, coord.) 141-43
- Manuel de Falla: 1876-1946 [CD-Rom]. 143-46
- ArchiDOC [CD-Rom]: sistema digital para documentos históricos = digital system for historical Sources = digitales system für historische dokumente: versión 1,3 Demo. . 146-47
- José Peñín: Décimas cantadas y poetas iletrados 147
- Music Subject Headings: compiled from Library of Congress Subject Headings 147-49

EN BREVE

- * Koldo Bravo: Exposición Conferencia IAML 151-61

NOTICIAS

- * Mari Luz González Peña: Ante el primer centenario de la Sociedad de Autores de España. 163-67

- * Gabriela Arrúe: ¿Dónde dejo yo ahora tanto de mí? 167-69

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (1999)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Núria Altarriba: El derecho de autor 5-23
* Jesús Tejada: Editores de partituras y elaboración de documentación técnica para el autoaprendizaje 25-77

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Ana Vázquez Estévez: El Centro de Documentación Teatral de l'Institut del Teatre de Barcelona 79-95
* Marta Neila Medina: Biblioteca de la Escuela y Conservatorio Profesional y Municipal de Música de Sabadell 97-105
* P. Dionisio Segura: CIDAF. Centro de Información y Documentación Africanas 107-09

BIBLIOGRAFÍA

- Los materiales especiales en las bibliotecas (Carmen Díez Carrera, coord. y dir.) 111-15
- Grup de Música del Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya. Encabezamientos de materia de música: pautas y modelos (M.A. Plaza-Navas) 115-17
- BIME: Bibliografía Musical Española.- 1994-1995 (M.A. Plaza-Navas). 117-19
- International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres. Conference (18ª. 1998. San Sebastián) 18ª Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAML/IVMB/AIBM: Palacio de Miramar: Donostia/San Sebastián, 21- 26 de junio de 1998: actas: ponencias españolas e hispanoamericanas (Mª Luz González Peña, coord.). 119-20
- Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación. Comisión de Normalización Lingüística. Vocabulari català castellà de Biblioteconomía (M.A. Plaza-Navas). 121-22
- Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (4º: 1998: Granada) Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Granada, 9 al 12 de julio de 1998 (M.A. Plaza-Navas). 122-23
- El Sonido de la cultura. Textos de Antropología de la Música. (Francisco Cruces, coord.) 123-25
- Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, IV/1997. Actes del II Simposi de

Musicología Catalana. La Musicología a Catalunya, propostes de futur	125-26
- Christoph Rueger: El botiquín musical: música clásica para cada estado de ánimo y situación personal [de la A a la Z] (M.A. Plaza-Navas)	126-28
- Joaquín Martín de Sagarminaga: Diccionario de cantantes líricos españoles (M.A. Plaza-Navas)	128-29
- Gabriel Brncic: Guía de laboratorios de música electroacústica en España (M.A. Plaza-Navas)	129-30
- Antonio Álvarez Cañibano, José Ignacio Cano, M ^a José González Ribot: Ritmo para el espacio: los compositores españoles y el ballet en el siglo XX (M.A. Plaza-Navas)	130-32
- Centro de Documentación de Música y Danza. Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: música española (M.A. Plaza-Navas)	132-33
- Sergi Jordà Puig: Audio digital y MIDI (Gustavo Villazán)	133-35
- Andreas von Schilling: Cómo grabar CD's de música (Gustavo Villazán)	133-35
- Markus van Well: Todo sobre la música con el PC (Gustavo Villazán)	133-35
- Lilian Schwalb: Guia d'associacions de cultura de Barcelona: 433 associacions per la ciutat de civilitat que volem! (Gustavo Villazán)	135-36
- PC actual. Año VII, n ^o 73 (marzo 1996)-Año XI, n ^o 109 (junio 1999) (Gustavo Villazán)	136
- "Para escuchar vídeos y ver música"; "Sonidos digitales con ritmo"; "¡Bravo por la música: el maravilloso mundo de la ópera y la zarzuela". "Toda una enciclopedia musical: music central 97". "Las mejores melodías: guía de la música clásica".	136-37
- "Cuando los músicos se enamoran del ordenador"; "Multimedia en el PC"; "Estudio de sonido en casa"; "Si Beethoven viviera..."; "Al ritmo del bit"	138
- "Web en el aire"; "Internet a todo ritmo"	138
- "Atrapados por la música"	138
- Carlos Sánchez Equiza: Del danbolín al silbo: txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración	139
- Roger Alier; Marc Heilbron; Fernando Sans Rivière: La discoteca ideal de la ópera	140
- Historia ilustrada de la ópera (Roger Parker, comp.)	140
- Harry Baxter; Michael Baxter: Cómo leer la música	140-41
- Historia de la música: la música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días (Marie-Claire Beltrando-Patier, dir.)	141
- Radio 3: 20 años	142
- Joan Adell: La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro	142
- Robert Donington: La música y sus instrumentos	142-43
- José Antonio Martín Herrero: Manual de Antropología de la música	143
- Gilbert Bahl: Cajas de música: guía del coleccionista para seleccionar, restaurar y disfrutar de las cajas de música nuevas y antiguas	143-44

NOTICIAS	145-68
----------------	--------

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 2 (1999)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Edward Foley: La música ritual judeo-cristiana: una aproximación bibliográfica 7-70
- * Mónica Ruz Satorras: Música, tecnología y nuevos procesos creativos: el caso de los disc-jockeys. 71-93

NOTICIAS DE AEDOM

- * Asamblea anual de AEDOM (1999). Informes remitidos por las comisiones de trabajo. 95-106

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Jon Bagüés: ERESBIL - 25 años (1974-1999) 107-17

BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía española. Música impresa (M.A. Plaza-Navas) 119-20
- Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada). Publicaciones periódicas (M.A. P.N.) 120-21
- Actividades musicales de Andalucía (M.A. Plaza-Navas). 121-22
- Guía Profesional del Jazz (M^o Luz González Peña) 123
- Manuel Román; Ángel Galvañ; Julio Arce; Ignacio Armada; Fernando García Morcillo. De profesión Músico (M^a Luz González Peña) 123-24
- Anuario Teatral 1997 (M^a Luz González Peña) 124-25
- Historia de la música catalana, valenciana i balear (Xosé Aviñoa, dir.) (M. Rosa Montalt). 125-27
- Ralph Hartsock: Notes for music catalogers: examples illustrating AACR 2 in the online bibliographic record (M. Rosa Montalt) 127-29
- Gran enciclopèdia de la música (M. Rosa Montalt) 129-32
- Robert Gerhard: Concert per a clave, corda i percussió. Nonet. Concert per a piano i corda [grabación sonora] (M.A. Plaza-Navas). 132-33
- Antonio Ezquerro Esteban: The work of RISM-Spain (M.A. Plaza-Navas) 133-34
- Tomás von Veschler Cox: "Música en la red: MP3 se ha convertido en el formato de música digital más usado"; David Tolosan Trillo: "Composición musical: crea una partitura sin grandes exigencias de hardware" (M.A. Plaza-Navas) 134-35

- Susana Herrero: "La sugerente voz del PC: nuevas melodías y sonidos digitales reclaman nuestra Atención"; David Tolosana Trillo: "Melodías en la red: argumentos a favor y en contra del nuevo Formato MP3"; Sergio Cabrera: "El milagro de la técnica: diez horas de música ininterrumpida en un sólo CD"; David Tolosana Trillo: "Producción musical por ordenador: aplicaciones domésticas y profesionales"; Rafael Morales: "Esto no suena como siempre: Internet, una tienda tremendamente completa" (M.A. Plaza-Navas) 136-37

CATÁLOGOS DE EDITORIALES. NOVEDADES 139-46

NOTICIAS 147-69

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
1 (2000)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Tony Hernández: Recursos musicales en Internet: algo más que MP3 3-22

* Tony Hernández, Miquel Àngel Plaza-Navas: Música: recursos de interés para Internet 23-67

INFORMACIÓN AEDOM 69-77

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* Carmen Bravo Peláez: Biblioteca del Conservatorio Profesional de Música Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial 79-84

BIBLIOGRAFÍA-FONOGRAFÍA

- Anna Mª Piera: Josep Maria Ruera i Pinard (1900-1988) 85-86

- Jorge de Persia: Joaquín Turina, notas para un compositor 85-86

- Victoria, Tomás Luis de: Officium Defunctorum. Vol.I: Estudio y transcripción de Samuel Rubio; Vol. II. Edición facsímil (Judith Ortega) 86-87

- Juan Carlos Rubio Aragónés: La música del tren: Dos siglos de creación musical al compás del ferrocarril (Mª Luz González Peña). 87-88

- Mónica Pages i Santacan: Gaspar Cassadó, la veu del violoncel (R.M.-J.C.) 88-89

- Oriol Romaní: Tocats pel Jazz; seguit de L'Esperit de La Guitarra (R.M.-J.C.) 88-89

- Mercedes Caridad [et al.]: Manual de documentación informativa. (R.M.-J.C.). 89-90

- Foro Bibliotecas y Propiedad Intelectual (1º. 1999: Barcelona). I Foro Bibliotecas y

Propiedad Intelectual: organizado por el grupo BPI (Bibliotecas y Propiedad Intelectual) de FESABID y del COBDC. 7as. Jornadas Catalanas de Documentación. Madrid: FESABID; Barcelona: COBDC, 1999 (R.M.-J.C.)	90
- Laura Borrás Castanyer (edición y prólogo): Escenografías del cuerpo (M ^a Luz González Peña)	90-91
- Cuadernos de Música Iberoamericana (M ^a Luz González Peña)	91-92
- Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, Métodos, Libretos y Libros. Catálogos de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores y Editores-Instituto Complutense de Ciencias Musicales, III (Edición a cargo de Judith Ortega) (M ^a Luz González Peña)	92
- Javier Tusell/ M ^a Luz González Peña/ Antonio Delgado: La fuerza de la creación. Cien años de la Sociedad General de Autores y Editores (M ^a Luz González Peña) 93	
- Parpalacio	93
- M ^a Dolores Riaño Pedreira: Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña (J.C.)	93-95
- Paulino Capdepón: El padre Antonio Soler [1729-1783]: biografía y obra musical (J.C.)	95-96
- Luis Lázaro: Compay Segundo, Un sonero de leyenda (M ^a Luz González Peña) 96	
- Bruno Galindo; Rubén Scaramuzzino: Diccionario del Rock Latino (M ^a Luz González Peña)	97
- Philippe Blanchard... [et al.]: Música y nuevas tecnologías: perspectivas para el siglo XXI (Gustavo Villazán)	97-99
- Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 1999 (Gustavo Villazán)	99
- Pablo Gil: Guía de la música independiente en España (Gustavo Villazán) 99-100	
- Guía de la Música y el Espectáculo profesional en España: '99 (Gustavo Villazán). 100-01	
- Anuario de la Música '99 (Gustavo Villazán)	102
- Selección de novedades de música impresa recibidas durante el año 2000 en la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya	102-06
- Fonoteca de Catalunya: Fondos seleccionados para la exposición de novedades, Abril 2000 (Selección realizada por Esther Vilar)	106-09
NOTICIAS	111-21

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * M^a Luz González Peña: Simposio: La Edición Musical en España 3-5
- * Jaime Piles: La distribución nacional e internacional. 6-12
- * Claudio Prieto: Sociedades de gestión y asociaciones profesionales 13-17
- * Emilio Casares Rodicio: Las ediciones del ICCMU. 18-23
- * Hartmut Walravens: ISMN: The international standard music number as an indispensable tool for the music community 24-32
- * Hartmut Walravens: ISMN : El número internacional estándar de música, herramienta indispensable para la comunidad de la música 33-42

INFORMACIÓN AEDOM

- * Comisión de Bibliotecas de Conservatorios y Escuelas de Música 43-54
- * Encuesta sobre la situación de los Archivos de Orquesta en nuestro país 55-72
- * Comisión de Archivos de Orquestas. Informe 73-79
- * Acta de la reunión ordinaria de la Comisión de Archivos Sonoros de AEDOM 80-83

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Jorge García: El Centro de Documentación del Instituto Valenciano de la Música. 85-87
- * Lola Vargas-Zúñiga: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA) 88-97

BIBLIOGRAFÍA

- Sinesio Delgado: Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores (M^a Luz González Peña). 99-100
- Fernando Peinado Miguel: La radiodifusión sonora en España: evolución jurídica (en Revista General de Información y Documentación, 1998) 100-01
- Felipe López Pérez: Órganos de la Comunidad de Madrid. Siglos XVI al XX. 102-03
- Luis G. Iberní: Toda la música del mundo: manual del melómano viajero. 103-04
- Klaus Ediam: La verdadera vida de Johan Sebastian Bach. 104
- Enrique Martínez Miura: Bach [obra completa comentada. Discografía recomendada] 104-05
- Tecnopatías del músico: prevención y tratamiento de las lesiones y enfermedades profesionales de instrumentistas y cantantes: introducción a la medicina de la danza (Luis Orozco Delclós; Joaquín Solé Escobar, dirs.) 105
- Manuel López Rodríguez: Los nombres artísticos en el mundo del flamenco: el porqué del apodo flamenco y de los cambios de nombre 105-06
- Julián Hernández: ¿Hay vida inteligente en el rock and roll? 106

- John Rosselli: Vida de Bellini	106-07
- John Rosselli: Vida de Mozart	106-07
- Guía de la música	106-07
- Libro de oro de la música en España 1999-2000 (Javier Martín, ed.)	107-08
- Ken C. Pohlman: Guerra en la música (en Investigación y ciencia, 2001)	108-09
- Jordi Bianciotto: La revolución sexual del rock	109-10
- Norman Lebrecht: ¿Quién mató a la música clásica?: los managers, los maestros y la corporación asesina de la música clásica	110-11
- El mito del maestro: los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder	111
- Escritos de Joaquín Rodrigo (recopilación y comentarios de Antonio Iglesias)	111-12
- Juan José Sáenz: Diccionario técnico de la guitarra	112
- Enrica Lisciani-Petrini: Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX	112-13
- Rafael Flores: El tango, desde el umbral hacia dentro	113
- Berta Lenoir; Gastón Leville: Quiere bailar en 8 días: charlestón, tango, blues, fox-trot, vals	113
- Arnoldo Lieberman: Música. El exilio acompañado	114
- Diego Fischerman: La música del siglo XX	114
- Paul Henry Lang: Reflexiones sobre la música	114
- 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. Fund. Juan March, 2000)	114-15
- Eufonía, 2000, nº 20	115
NOTICIAS	117-38

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 1 (2001)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * Anne Lelay: El derecho de autor y la música. La situación en Francia en el marco de una perspectiva europea 9-22
- * Koldo Bravo: Estudio de usuarios: Biblioteca del Conservatorio de Música de Donostia-San Sebastián 23-39
- * Judith Ortega: Catalogación y edición del archivo histórico de la Unión Musical Española 41-64
- * Marc Heilbron: Un tal baccano in chiesa, bel rispetto: ópera italiana en los archivos de

iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud 65-124

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

* José M. Fernández Alcalde: El Centro de Documentación de Música Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid 125-31

BIBLIOGRAFÍA

- Quince años de estrenos de música: 1985-1999 (Pilar Gutiérrez Dorado y Cristina Marcos Patiño, ed.) (Cristina Marcos Patiño) 133-35
- Los Ballets Russes de Diaghilev y España (Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, ed.) (M^a José González Ribot) 135-37
- Joan Guinjoan, testimonio de un músico (José Luis García del Busto, ed.) (M^a Luz González Peña) 138
- Anuario SGAE 2001 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales (M^a Luz González Peña) 138-39
- Libro de Oro de la música en España: 2000/2001 = The Golden book of music in Spain (Gustavo Villazán) 139
- Los mejores 200 CD's de los 90 (Gustavo Villazán) 139-40
- Oriol Martorell: paraules i escrits: tercer recull (Gustavo Villazán) 140
- Eduardo Vilá: Los derechos de autor en la era digital (en Nueva revista de política, cultura y arte), n^o 68 (Gustavo Villazán) 140-41
- Andrés Rodríguez: ABC de la música moderna (Gustavo Villazán) 141
- Marcel Gorgori; Roger Alier: Cinc cèntims d'òpera: converses d'estiu entre dos amics (Gustavo Villazán) 142
- Salvador Seguí Pérez: Vicente Asencio; Salvador Seguí Pérez: Manuel Palau; Salvador Seguí Pérez:
 - Matilde Salvador (Gustavo Villazán) 142-43
 - Pedro González Casado: Diccionario técnico Akal de términos musicales: español-inglés, inglés- español (Gustavo Villazán) 143
 - Roger Alier: Guía universal de la ópera. I, de Adam a Mozart; Roger Alier: Guía universal de la - ópera. II, de Mussorgski a Zandoni (Gustavo Villazán) . . 143-44
 - Giuseppe Verdi: Il Trovatore (Introducción a la ópera, Roger Alier, dir.); Vincenzo Bellini: I Puritani. (Introducción a la ópera, Roger Alier, dir.); Wolfgang Amadeus Mozart: La flauta mágica. (Introducción a la ópera, Roger Alier, dir.); Giacomo Rossini: La Cenerentola (Introducción a la ópera, Roger Alier, dir.) (Gustavo Villazán) 144-45
 - La guitarra en la historia, vol.9: [novenas Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra] (Eusebio Roja, coord.) (M.A. Plaza-Navas) 145-46

- Los conciertos didácticos: XX-VIII Cursos “Manuel de Falla”: 46 Festival Internacional de Música y Danza de Granada (José Palomares Moral y Gonzalo Roldán Herencia, eds.) (M.A.P.N.)	146-50
- Inmaculada Ferro Ríos; Antonio Llinares López: Órganos en la provincia de Granada: inventario y catálogo (M.A.P.N.)	150-52
- M ^a Concepción Peñas García: Música y tradición en Estella: el canto de la Aurora y la Marcha de San Andrés (M.A.P.N.)	152-54
- Le droit d’auteur et les bibliothèques (Yves Alix, dir.; Emmanuel Pierrat et al., col.) (M.A.P.N.)	154-57
- P. Josep Martí: Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales (M.A.N.)	157-60
- Sílvia Martínez i García: Enganxats al heavy: cultura, música i transgressió (M.A.P.N.)	160-62
-Mariano Lambea: Incipit de poesia española musicada, ca. 1465-ca. 1710 (M.A. P.N.)	162-64
- José Martínez de Sousa: Manual de estilo de la lengua española (M.A.P:N.).	164-66
- José Martínez de Sousa: Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas (M.A. P.N.)	166-67
NOTICIAS	169-73

Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) 2 (2001)

EL ARTÍCULO DE AEDOM

* Chris Clark: Ángeles de la guarda: el papel de los archiveros audiovisuales ayer, hoy y mañana	7-24
* Anne Lelay: El derecho de copia en las bibliotecas musicales: ¿todavía es posible un convenio equilibrado...?	25-32
* Inger Enquist: El registro de archivos musicales	33-47
* Elizabeth Giuliani: Sobre números y entidades musicales: ISWC	48-55
* Alfonso de Vicente: El universo musical de un pintor humanista: El Greco	56-70
* Gianni Ginesi: Internet y música: el papel del copyright.	71-78
* María Salicrú-Maltas: Bibliografía básica de la nova cançó. Un fenómeno musical complejo	79-105
* Jesús Tejada Giménez: Soportes de la documentación	106-18

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Rolando Delgado Miranda: Experiencia cubana en la creación de un servicio de información musical 119-27
- * Blanca Díez; Mariela Arrúe: Fondo archivístico Pío Lindegaard. Biblioteca-fonoteca de la de Escuela de Música "Andrés Isasi" de Getxo. 128-41

BIBLIOGRAFÍA

- (Rectificación) Felipe López Pérez: Órganos de la comunidad de Madrid. Siglos XVI a XX 143-44

**Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
1(2002)**

EL ARTÍCULO DE AEDOM

- * M^a Carmen García Mallo: La edición musical en Barcelona (1847-1915). 7-154
- * Xosé Aviñoa: Confeccionar un diccionario musical 155-67

BIBLIOTECAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL

- * Carmen Garrido Doblaz: Mediateca de Caixaforum. 169-74

BIBLIOGRAFÍA

- Jaume Alaquer: Missa de Rèquiem (Marc Heilbron) 175-77
- Bianca Maria Antolini (ed.): Dizionario degli editori musicali italiani (Marc Heilbron) 177-79
- Signey d'Aguilo: Manual de teoría interválica (Laura Pallás) 179-81
- Lewis Foreman (ed.): Information sources in music (M.A. Plaza-Navas) 181-94
- Terence Ford: Lista de instrumentos de música occidentales 194-97
- Maricarmen Gómez; Màrius Bernardó (eds.): Fuentes musicales en la Península Ibérica. Fonts musicals a la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 de abril, 1996 (Laura Pallás) 197-99
- Alfonso de Vicente: Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical (M.C. García Mallo) 199-202

ÍNDICE DE COLABORADORES

- ALTARRIBA, Nuria
- *El derecho de autor*. **1 (1999)**, 5-23
- ARCE BUENO, Julio
- *La biblioteca de la Fundación Marcelino Botín y Centro de Documentación Musical de Cantabria*. **2 (1996)**, 82-90
- ARRÚE, Gabriela
- *Conservatorio-Escuela de Música Municipal 'Andrés Isasi' de Getxo*. **1 (1997)**, 105-112
- *¿Dónde dejo yo ahora tanto de mí?*. **2 (1998)**, 167-169
- ARRÚE, Mariela
- *Fondo archivístico Pío Lindegaard. En la Biblioteca-fonoteca de la Escuela de Música 'Andrés Isasi' de Getxo*. **2 (2002)**, 128-141
- ASENSIO LLAMAS, Susana
- *El Museo de la Gaita de Gijón*. **1 (1997)**, 99-105
- AVIÑO, Xosé
- *Confeccionar un diccionario musical*. **1 (2002)**, 155-167
- BAGÜÉS, Jon
- Sobre: Daniel E. Jones; Jume Baró i Queralt: *La indústria musical a Catalunya*. **2 (1996)**, 107-109
- *AIBM/IAML/IVMB Conferencia anual y 18º Congreso Donostia/San Sebastián Junio 21-26 1998*. **2 (1998)**, 97-116
- *ERESBIL-25 años (1974-1999)*. **2 (1999)**, 107-117
- BONASTRE, Francesc
- *Necrológica: Oriol Martorell i Codina*. **2 (1996)**, 141-142
- BORDAS, Cristina
- *Bibliografía sobre iconografía musical española*. **1 (1994)**, 9-56
- Addenda al artículo *Bibliografía sobre iconografía musical española*. **1 (1995)**, 81-88
- Seminario La Catedral como institución musical (1500-1800). Ávila, 10 a 12 de mayo de 1996. **1 (1996)**, 121-124
- VIII Encuentro del grupo de Estudios de Iconografía Musical Sedano (Burgos), 15 a 19 de mayo de 1996. **1 (1996)**, 124-127
- Col.loqui internacional *Fonts musicals a la península ibérica* (ca. 1250-

- ca. 1550). Lleida, 1-3 de abril de 1996. **1 (1996)**, 127-130
- Addenda II al artículo *Bibliografía sobre iconografía musical española*. **2 (1998)**, 85-92
- BRAVO GOÑI, Koldo
- La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián*. **1 (1994)**, 94-106
- En Breve: Novedades editoriales musicales*. **1 (1997)**, 125-136
- Campaña "Música en Maglaj". Campaña de solidaridad con la Escuela de Música de Maglaj (Bosnia). **1 (1997)**, 145-151
- En Breve: Novedades editoriales musicales*. **1 (1998)**, 156-164
- Exposición Conferencia de IAML. **2 (1998)**, 151-161
- Comisión de Bibliotecas de Conservatorios y Escuelas de Música de AEDOM. **2 (1999)**, 98-100
- Catálogos de editoriales. Novedades. **2 (1999)**, 140-146
- Estudio de usuarios: Biblioteca del Conservatorio de Música de Donostia-San Sebastián*. **1 (2001)**, 23-39
- BRAVO PELÁEZ, Carmen
- Presentación de la Biblioteca del Conservatorio Profesional de Música 'Padre Antonio Soler' de San Lorenzo de El Escorial*. **1 (2000)**, 79-84
- BRNIC, Gabriel
- Sobre: Meyer, Krzysztof. Kshostakovich: su vida, su obra, su época. **1 (1998)**, 114-117
- CALVO CALVO, Luis
- El Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña y la música popular*. **1 (1997)**, 91- 99
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad
- La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: noticias para su historia*. **1 (1994)**, 66-85
- CARRIÓN FERNÁNDEZ, M^a Teresa
- La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca*. **2 (1996)**, 98-105
- CASARES RODICIO, Emilio
- Las ediciones del ICCMU*. **2 (2000)**, 18-23
- CHINCHILLA, Concha
- Manuel de Falla. Una bibliografía*. **2 (1996)**, 34-73
- CLARK, Chris
- Ángeles de la guarda: el papel de los archiveros audiovisuales ayer, hoy y mañana*. **2 (2002)**, 7-24

COMAJUNCOSAS, Montserrat

-*La fonoteca de Balaguer*. **1 (1998)**, 93-108

CRESPÍ, Joana

-*Necrológica. María A. Ester Sala (1-VII-1994)*. **2 (1994)**, 77-79

-*El fondo musical Robert Gerbard del 'Institut d'Estudis Valencs'*. **1 (1996)**, 5-19

-Sobre: *Cairón: revista de ciencias de la danza*. **1 (1996)**, 98

-Sobre: Nieves Iglesias Martínez. *La edición musical en España*. **2 (1996)**, 109-111

-Sobre: *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia. Actes del II Simposi de Musicologia a Catalunya, propostes de futur*. **1 (1999)**, 125-126

CRESPO ALONSO, Jesús

-*La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca*. **2 (1996)**, 98-105

CRUAÑAS I TOR, Josep

-*Aspectos legales de la documentación musical*. **2 (1994)**, 3-20

DE PERSIA, Jorge (ver PERSIA, Jorge de)

DE VICENTE, Alfonso (ver VICENTE, Alfonso de)

DELGADO MIRANDA, Rolando

-*Experiencia cubana en la creación de un servicio de información musical*. **2 (2002)**, 119-127

DÍEZ, Blanca

-*Fondo archivístico Pío Lindegaard. En la Biblioteca-fonoteca de la Escuela de Música 'Andrés Isasi' de Getxo*. **2 (2002)**, 128-141

ENQUIST, Inger

-*El registro de archivos musicales*. **2 (2002)**, 33-47

-*El Archivo Granados del Museu de la Música de Barcelona*. **2 (1994)**, 65-68

-*El 'Museu de la Música' de Barcelona en el cincuenta aniversario de su fundación*. **1 (1996)**, 77-83

ESCAURIAZA, Gorka

-Sobre: Colección: *A new approach to jazz improvisation*. Aebersold, Jamey (ed.). Vol. 1: *Cómo improvisar y tocar jazz*. **1 (1997)**, 117-119

ESTANYOL I ULLATE, Margarida

-*El fondo de manuscritos no musicales de Robert Gerbard en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge*. **1 (1996)**, 20-48

-*Congreso Internacional de la IASA*. **2 (1996)**, 76-82

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio

-*R.I.S.M.-España: importancia y alcance de sus actividades. La catalogación de fuentes musicales en España* **1 (1994)**, 5-8

-*Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musi-*

- cales eclesiásticos en España. 1 (1997), 5-70*
- FERNÁNDEZ ALCALDE, José M.
-*El Centro de Documentación de Música Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid. 1 (2001), 125-131*
- FOLEY, Edward
-*La música ritual judeocristiana: una aproximación bibliográfica. 2 (1999), 7-70*
- GALLEGO DE TORRES, Hertha
-Sobre: Julie Ann Sadie and Rhian Samuel. *The New Grove Dicctionary of Women Composers. 1 (1996), 111-112*
- GARAU, J.M
-Sobre: Carlos José Gosálvez Lara: *La edición española hasta 1936: guía para la datación de partituras 1 (1996), 95-97*
- GARCÍA, Jorge
-*El Centro de Documentación del Instituto Valenciano de la Música. 2 (2000), 85-87*
- GARCÍA FRAILE, Dámaso
-*La edición musical durante los últimos quince años. 1 (1995), 3-79*
- GARCÍA MALLO, M. Carmen
-*La edición musical en Barcelona (1847-1915). 1 (2002), 7-154*
-Sobre: *Lista de instrumentos de música occidentales. 1 (2002), 194-197*
-Sobre: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical. 1 (2002), 199-202*
- GARCÍA PÓLIZ, Susana
-*Una nueva vía para la datación de partituras de Isaac Albéniz. 1 (1997), 71-80*
- GARRIDO DOBLAS, Carmen
-*Mediateca de Caixaforum. 1 (2002), 169-174*
- GINESI, Gianni
-*Internet y música: el papel del copyright. 2 (2002), 71-78*
- GIULIANI, Elisabeth
-*Sobre números y entidades musicales: ISWC. 2 (2002), 48-55*
- GÓMEZ QUEVEDO, María
-*La biblioteca de la Fundación Marcelino Botín y Centro de Documentación Musical de Cantabria. 2 (1996), 82-90*
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz
-*Centro de Documentación y Archivo de la SGAE/CDOA. 1 (1996), 88-93*
-*Ante el Primer Centenario de la Sociedad de Autores de España. 2 (1998), 163-167*
-Sobre: *Guía Profesional del Jazz. 2 (1999), 123*
-Sobre: Román, Manuel; Galvañ, Ángel; Arce, Julio; Armada, Ignacio. *Fernando*

García Morcillo. *De profesión músico*. **2 (1999)**, 123-124

-Sobre: *Anuario Teatral 1997*. **2 (1998)**, 124-125

-Sobre: Rubio Aragonés, Juan Carlos. *La música del tren: Dos siglos de creación musical al compás del ferrocarril*. **1 (2000)**, 87-88

-Sobre: Borrás Castanyer, Laura (ed. y prólogo). *Escenografías del cuerpo*. **1 (2000)**, 90-91

-Sobre: *Cuadernos de Música Iberoamericana* (vol.7). **1 (2000)**, 91-92

-Sobre: *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, Métodos, Libretos y Libros*. Catálogos de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores y Editores-Instituto Complutense de Ciencias Musicales, III (Edición a cargo de Judith Ortega). **1 (2000)**, 92

-Sobre: Tusell, Javier/González Peña, M^a Luz/ Delgado, Antonio. *La fuerza de la creación. Cien años de la Sociedad General de Autores y Editores*. **1 (2000)**, 93

-Sobre: Lázaro, Luis: *Compay Segundo, Un sonero de leyenda*. **1 (2000)**, 96

-Sobre: Galindo, Bruno; Scaramuzzino, Rubén. *Diccionario del Rock Latino*. **1 (2000)**, 97

-Simposio: La edición musical en España. **2 (2000)**, 3-5

-Sobre: Delgado, Sinesio. *Mi teatro. Cómo nació la Sociedad de Autores*. **2 (2000)**, 99-100

-*El legado de Conrado del Campo en el Archivo de la SGAE*. **2 (2000)**, 117-128

-Sobre: Joan Guinjoan, *testimonio de un músico*. **1 (2001)**, **138**

-Sobre: *Anuario SGAE 2001 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. **1 (2001)**, 138-139

GONZÁLEZ VELANDIA, Javier

-*La Fonoteca de la Universidad Autónoma de Madrid*. **2 (1994)**, 33-44

GONZÁLEZ RIBOT, M^a José

-Sobre: *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. **1(2001)**, 135-137

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José

-Sobre: Répertoire International des Sources Musicales (RISM). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas: Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850*. **2 (1996)**, 115-117

GUTIÉRREZ DORADO, Pilar

-Catalogación de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro. **2 (1996)**, 144-145

HEILBRON FERRER, Marc

-*'Un tal baccano in chiesa, bel rispetto': ópera italiana en los archivos de las iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud*. **1 (2001)**, 65-124

- Sobre: *Missa de Rèquiem*. **1 (2002)**, 175-177
- Sobre: *Dizionario degli editori musicali italiani*. **1 (2002)**, 177-179
- HERNÁNDEZ, Tony
- Recursos musicales en Internet: algo más que MP3*. **1 (2000)**, 3-22
- HERNÁNDEZ, Tony y PLAZA-NAVAS, Miquel Ángel
- Música: recursos de interés en Internet*. **1 (2000)**, 23-67
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves
- Algunas ideas para las Jornadas sobre Bibliotecas de Conservatorios y Escuelas de Música. Visitas a Bibliotecas y Archivos italianos*. **1 (1995)**, 93-111
- Sobre: *Autoridades de la Biblioteca Nacional [Archivo de ordenador]*. **1 (1997)**, 114-115
- LACOMBA ARAGÓN, Enrique
- Presentación del Archivo Aragonés de música coral. Jornadas de estudio. **2 (1994)**, 80-82
- LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina
- La Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: noticias para su historia* **1 (1994)**, 66-85
- LELAY, Anne
- El derecho de autor y la música. La situación en Francia en el marco de una perspectiva europea* **1 (2001)**, 9-22
- El derecho de copia en las bibliotecas musicales: ¿Todavía es posible un convenio equilibrado...?*. **2 (2002)**, 25-32
- LEIBNITZ, Thomas
- El acceso a la información bibliográfica en CD-Rom: una evaluación de MUSE, The Music Index e IIMP*. **2 (1998)**, 51-59
- LONDOÑO, Jamillie
- Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura Centro de Documentación Musical*. **2 (1995)**, 80-88
- LÓPEZ-VIDRIERO, M^a Luisa
- La Biblioteca Real*. **1 (1995)**, 126-130
- LUCAS DE LA ENCINA, Ainhoa
- Conservación de documentos en el Archivo Musical de la Orquesta Nacional de España*. **1 (1998)**, 74-82
- MARCOS MARTÍN, Laura
- La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca*. **2 (1996)**, 98-105
- MARCOS PATIÑO, Cristina
- Sobre: *Quince años de estrenos de música: 1985-1999*. **1 (2001)**, 133-135

MARTÍ I PÉREZ, Josep

-*Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio*. **2 (1996)**, 5-33

-IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SibE). **2 (1998)**, 169-170

MARTÍN LEÓN-TELLO, Luz

-*Bibliografía sobre Pedagogía Musical*. **2 (1995)**, 3-23

MEDINO MUÑOZ, Juan Antonio

-*La Fonoteca de la Universidad Autónoma de Madrid*. **2 (1994)**, 33-44

MILLET, María Dolors

-*La Biblioteca del Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques 'Josep Ricart i Matas'*. **1 (1998)**, 83-87

MONTALT, M. Rosa

-Sobre: *Encyclopedia of keyboard instruments. Vol. 1, The Piano*. **1 (1996)**, 100-101

-Sobre: *Encyclopedia of percussion*. **1 (1996)**, 101-102

-Sobre: Maideu i Puig, Joaquim: *Instruments musicals*. **1 (1996)**, 103

-Sobre: *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. **2 (1999)**, 125-127

-Sobre: Hartsock, Ralph. *Notes for music catalogers: examples illustrating AACR 2 in the online bibliographic record*. **2 (1999)**, 127-129

-Sobre: *Gran enciclopèdia de la música*. **2 (1999)**, 129-132

MONTAÑÉS CATIVIELA, M^a Isabel

-*Bibliotecas Musicales y Fonotecas en Zaragoza*. **2 (1994)**, 51-63

NEILA MEDINA, Marta

-*Biblioteca de la Escuela y Conservatorio Profesional Municipal de Música de Sabadell*. **1 (1999)**, 97-105

ORTEGA, Judith

-Sobre: Victoria, Tomás Luis de . *Officium Defunctorum*. Vol.I: Estudio y transcripción de Samuel Rubio; Vol. II. Edición facsímil. **1 (2000)**, 86-87

-*Catalogación y edición del Archivo Histórico de la Unión Musical Española*. **1 (2001)**, 41-64

PALLÁS, Laura

-Sobre: *Manual de teoría interválica*. **1 (2002)**, 179-181

- Sobre: *Fuentes musicales en la Península Ibérica. Fonts musicals en la Península Ibérica (ca. 1250-ca.1550)*. **1 (2002)**, 197-199

PARRA, Jaime D.

-*La música como base estructuradora de la obra de Juan-Eduardo Cirlot*. **1 (1998)**, 7-73

PEMÁN, Olga

-*Informe HARMONICA*. **2 (1996)**, 49-53

PÉREZ CASTRILLO, J.M.

-Sobre: Palomo, Miguel. *El Estudio de Grabación Personal: de las ideas musicales al Disco Compacto*. **1 (1997)**, 115-116

-Sobre: *Future Music: sonido, tecnología e informática musical*. **1 (1997)**, 116-117

PERSIA, Jorge de

-*Archivo Manuel de Falla*. **1 (1995)**, 113-118

PERUARENA, Ion

-*La biblioteca de la Fundación Marcelino Botín y Centro de Documentación Musical de Cantabria*. **2 (1996)**, 82-90

PILES, Jaime

-*La distribución nacional e internacional*. **2 (2000)**, 6-12

PLAZA-NAVAS, Miquel Àngel,

-*La Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC (Antiguo Instituto Español de Musicología)*. **1 (1994)**, 85

-Sobre: *Bibliothèque nationale de France. Bibliographie nationale française [CD-Rom]: documents sonores, audiovisuels et multimédias: depuis 1983*. **1 (1996)**, 104-109

-Sobre: Comellas, José Luis. *Nueva historia de la música*. **1 (1996)**, 109-111

-Sobre: Parra Pérez, Águeda. *Música en Internet*. **2 (1996)**, 111-114

-Sobre: *International Index to music periodicals [CD-Rom]*. **2 (1996)**, 118-121

-Sobre: *European Bureau for Lesser Used Languages = Bureau Européen pour les Langues Moins Répandues. Database of cultural activities = Base de données d'activités culturelles. III. Music groups = Ensembles musicaux*. **2 (1996)**, 121-123

-Sobre: Jaione Landaberea, realización ; Jon Bagüés, coordinación: *Donostiako Orfeoiazen Diskografia = Discografía del Orfeón Donostiarra: 1897-1997*. **1 (1997)**, 113-114

-Sobre: Carmen Díez Carreras (coord. y dir.). *Los materiales especiales en las bibliotecas*. **1 (1999)**, 111-115

-Sobre: Grup de Música del Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya. *Encabezamientos de materia de música: pautas y modelos*. **1 (1998)**, 115-117

-Sobre: *BLME: Bibliografía Musical Española.- 1994-1995*. **1 (1999)**, 117-119

-Sobre: *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres. Conference (18ª. 1998. San Sebastián). 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAMI/IVMB/AIBM: Palacio de Miramar: Donostia/ San Sebastián, 21-26 de junio de 1998: actas: ponencias españolas e hispanoamericanas*. **1 (1999)**, 119-120

- Sobre: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación. Comisión de Normalización Lingüística. *Vocabulari català castellà de Biblioteconomia*. **1 (1999)**, 121-122
- Sobre: Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (4º: 1998: Granada). *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Granada, 9 al 12 de julio de 1998*. **1 (1999)**, 122-123
- Sobre: *El Sonido de la cultura. Textos de Antropología de la Música*. **1 (1999)**, 123-125
- Sobre: Rueger, Christoph. *El botiquín musical: música clásica para cada estado de ánimo y situación personal [de la A a la Z]*. **1 (1999)**, 126-128
- Sobre: Martín de Sagarmina, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. **1 (1999)**, 128-129
- Sobre: Brnic, Gabriel. *Guía de laboratorios de música electroacústica en España*. **1 (1999)**, 129-130
- Sobre: *Ritmo para el espacio: los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. **1 (1999)**, 130-132
- Sobre: Centro de Documentación de Música y Danza. *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: música española*. **1 (1999)**, 132-133
- Asamblea anual de AEDOM. Oiartzun, Gipuzcoa, 18-20 de noviembre de 1999. **2 (1999)**, 95-98
- Sobre: *Bibliografía española. Música impresa. 1994-1995*. **2 (1999)**, 119-120
- Sobre: Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada). *Publicaciones periódicas*. **2 (1999)**, 120-121
- Sobre: *Actividades musicales de Andalucía*. **2 (1999)**, 121-122
- Sobre: Gerhard, Robert. *Concert per a clave, corda i percussió. Nonet. Concert per a piano i corda* [Grabación sonora]. **2 (1999)**, 132-133
- Sobre: Ezquerro Esteban, Antonio. *The work of RISM-Spain*. **2 (1999)**, 133-134
- Sobre: *La guitarra en la historia, volumen 9: [novenas. Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra]* **1 (2001)**, 145-146
- Sobre: Los conciertos didácticos: XX-VIII Cursos "Manuel de Falla": 46 Festival Internacional de Música y Danza de Granada (José Palomares Moral y Gonzalo Roldán Herencia, eds.). **1 (2001)**, 146-150
- Sobre: Ferro Ríos, Inmaculada; Llinares López, Antonio. *Órganos en la provincia de Granada: inventario y Catálogo*. **1 (2001)**, 150-152
- Sobre: Peñas García, M^a Concepción. *Música y tradición en Estella: el canto de la Aurora y la Marcha de San Andrés*. **1 (2001)**, 152-154
- Sobre: *Le droit d'auteur et les bibliothèques*. **1 (2001)**, 154-157
- Sobre: Martí, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realida-*

- des sociales*. **1 (2001)**, 157-160
- Sobre: Martínez i García, Silvia. *Eganxats al heavy: cultura, música i transgressió*. **1 (2001)**, 160-162
- Sobre: Lambea, Mariano. *Incipit de poesia española musicada, ca. 1465-ca. 1710*. **1 (2001)**, 162-164
- Sobre: Martínez de Sousa, José. *Manual de estilo de la lengua española*. **1 (2001)**, 164-166
- Sobre: Martínez de Sousa, José. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. **1 (2001)**, 166-167
- Sobre: *Information sources in music*. **1 (2002)**, 181-194
- PLAZA-NAVAS, Miquel Ángel y HERNÁNDEZ, Tony
- Música: recursos de interés en Internet*. **1 (2000)**, 23-67
- PRIETO, Claudio
- Sociedades de gestión y asociaciones profesionales*. **2 (2000)**, 13-17
- REY, Pepe
- Bibliografía sobre iconografía musical española* (col.). **1 (1994)**, 9-56
- Addenda al artículo *Bibliografía sobre iconografía musical española*. **1 (1995)**, 81-88
- RIOT, Clément
- ¿A respuesta simple, pregunta compleja?*. **2 (1995)**, 25-32
- Sobre: *Musique en Revue*. Bibliografía musical francesa en publicaciones periódicas. **2 (1995)**, 93-95
- RUBIÓ, Mercè
- Fonoteca de Cataluña*. **1 (1996)**, 84-88
- RUZ SATORRAS, Mónica
- Música, tecnología y nuevos procesos creativos: el caso de los disc-jockeys*. **2 (1999)**, 71-93
- SAGASTUME, Manu
- La Biblioteca de la Escuela de Música 'Jesús Guridi' de Vitoria-Gasteiz*. **2 (1995)**, 61-67
- SALICRÚ-MALTAS, María
- Bibliografía básica de la Nova Cançó, un fenómeno musical complejo*. **2 (2002)**, 79-105
- SANABRIA, Inmaculada
- La Fonoteca del Museo Canario*. **2 (1995)**, 69-80
- SÁNCHEZ MARINA, Enrique
- Un Archivo de Música para Asturias. *Musicae* (Presentación). **2 (1995)**, 97-101
- SANHUESA FONSECA, María

- Fondos musicales y documentales del s. XIX en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV)*. **2 (1998)**, 5-49
- SANS RIVIÈRE, Fernando
 -Sobre: *La Revista Ópera Actual en castellano*. **1 (1995)**, 149-151
- SEGURA, P. Dionisio
 -*CIDAF, Centro de Formación y Documentación africanas*. **1 (1999)**, 107-109
- SINEUX, Michel
 -*Musique en bibliothèques: Les supports musicaux et la documentation musicale*. **1 (1994)**, 110
- TEJADA GIMÉNEZ, Jesús
 -*Correo electrónico y música*. **2 (1998)**, 75-84
 -*Editores de partituras y elaboración de documentación técnica para el autoaprendizaje*. **1 (1999)**, 25-76
 -*Soportes de la documentación*. **2 (2002)**, 106-118
- TENORIO NOTARIO, Ana M^a
 -*Centro andaluz de Flamenco*. **1 (1998)**, 88-92
- THOMPSON, Pamela
 -*Un mensaje para AEDOM, rama española de IAML*. **2 (1998)**, 93-96
- VARGAS-ZÚÑIGA, Lola
 -*Centro de Documentación de las artes Escénicas de Andalucía (CDAEA)*. **2 (2000)**, 88- 97
- VÁZQUEZ ESTÉVEZ, Ana
 -*El Centro de Documentación Teatral de l'Institut del Teatre de Barcelona*. **1 (1999)**, 79-95
- VICENTE, Alfonso de
 -*Bibliografía sobre iconografía musical española* (col.). **1 (1994)**, 9-56
 -*Addenda al artículo Bibliografía sobre iconografía musical española*. **1 (1995)**, 81-88
 -*El universo musical de un pintor humanista: El Greco*. **2 (2002)**, 56-70
- VIDAL ANTÓN, Carmen
 -*La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música 'Manuel Massotti Littel' de Murcia*. **1 (1995)**, 118-126
- VILAR, Esther
 -*La Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Barcelona*. **2 (1994)**, 45-50
- VILAR, Josep M.
 -*Currículo y biblioteca en el conservatorio*. **2 (1998)**, 61-74
- VILERT BARNET, Eulàlia
 -Sobre: *Eufonía: Didáctica de la música*. **1 (1996)**, 98

- Sobre: *Cairón*: Revista de ciencias de la danza. **1 (1996)**, 98
- Sobre: El Sac de Danses. *El galop: danses catalanes i jocs dansats*. **1 (1997)**, 119
- Sobre: Registro sonoro (material de soporte). **1 (1997)**, 120
- Sobre: 'Música d'Ara': revista de l'Associació Catalana de Compositors = revista de la Asociación Catalana de Compositores. **1 (1998)**, 144-145

VILLAZÁN, Gustavo

- Sobre: Jordà Puig, Sergi. *Audio digital y MIDI*; Schilling, Andreas von. *Cómo grabar CD's de música*; Well, Markus van. *Todo sobre la música con el PC*. **1 (1999)**, 133-135
- Sobre: Schwalb, Lilian. *Guia d'associacions de cultura de Barcelona: 433 associacions per la ciutat de civilitat que volem!*. **1 (1999)**, 135-136
- Sobre: *PC actual* (selección). **1 (1999)**, 136
- Sobre: Blanchard, Philippe...[et al.]. *Música y nuevas tecnologías: perspectivas para el siglo XXI*. **1 (2000)**, 97-99
- Sobre: *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 1999*. **1 (2000)**, 99
- Sobre: Gil, Pablo. *Guía de la música independiente en España*. **1 (2000)**, 99
- Sobre: *Guía de la Música y el espectáculo profesional en España: '99*. **1 (2000)**, 100-101
- Sobre: *Anuario de la música '99*. **1 (2000)**, 102
- Sobre: *Libro de Oro de la música en España: 2000/2001 = The Golden book of music in Spain*. **1 (2001)**, 139
- Sobre: *Los mejores 200 CD's de los 90*. **1 (2001)**, 139
- Sobre: Oriol Martorell: *paraules y escrits: tercer recull*. **1 (2001)**, 140
- Sobre: Vilá, Eduardo. "Los derechos de autor en la era digital". **1 (2001)**, 140-141
- Sobre: Rodríguez, Andrés. *ABC de la música moderna*. **1 (2001)**, 141
- Sobre: Gorgori, Marcel; Alier, Roger. *Cinc cèntims d'òpera: converses d'estiu entre dos amics*. **1 (2001)**, 142
- Sobre: Seguí Pérez, Salvador: *Vicente Asencio*; Seguí Pérez, Salvador. *Manuel Palau*; Seguí Pérez, Salvador. *Matilde Salvador*. **1 (2001)**, 142-143
- Sobre: González Casado, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales: español-inglés, inglés-español*. **1 (2001)**, 143
- Sobre: Alier, Roger. *Guía universal de la ópera. I, de Adam a Mozart*; Roger Alier. *Guía universal de la ópera. II, de Mussorgski a Zandoni*. **1 (2001)**, 143-144
- Sobre: Verdi, Giuseppe. *Il Trovatore*; Bellini, Vincenzo. *I Puritani*; Mozart, Wolfgang Amadeus. *La flauta mágica*; Rossini, Giacomo. *La Cenerentola*. **1 (2001)**, 144

WALRAVENS, Hartmut

-*ISMN. The International Standard Music Number as an indispensable tool for the music community.* **2 (2000)**, 24-32 = *ISMN. El Número Internacional Estándar de Música: herramienta indispensable para la comunidad de la música.* **2 (2000)**, 33-42

YÉPEZ, Benjamín

-*Instituto Colombiano de Cultura-Colcultura Centro de Documentación Musical.* **2 (1995)**, 80-88

ZABALA, P. Félix

-*Archivo y Biblioteca Musical de Loyola.* **2 (1996)**, 90-98

ÍNDICE DE TOPÓNIMOS

A Coruña (ver La Coruña)

Alcalá de Henares, 1 (1995), **141**; 1 (1997), **141**

Alicante, 2 (1994), **71**

Andalucía, 1 (1994), **118**; 1 (1995), **133**; 2 (1999), **120, 121**; 2 (2000), **88**

Asturias, 2 (1995), **97**

Ávila, 1 (1996), **121**

Balaguer, 1 (1998), **93**

Barcelona, 2 (1994), **45, 65**; 2 (1995), **105**; 1 (1996), **77, 116**; 2 (1997), **150**; 1 (1999), **79, 135, 162**; 1 (2000), **90, 112, 117**; 1 (2002), **7, 169**

Benicàsim, 1 (1998), **127**

Calatayud, (Real Colegiata del Santo Sepulcro), 1 (2001), **65**

Cambridge, 1 (1996), **20**

Cantabria, 1 (1996), **118**; 2 (1996), **83**

Castellón, 1 (199), **150**

Castilla y León, 1 (2000), **113**

Catalunya (ver Cataluña)

Cataluña, 1 (1996), **84**; 2 (1996), **107, 143**; 1 (1997), **91**; 1 (1999), **115, 125**; 1 (2000), **102, 106, 112, 120**

Córdoba, 1 (1994), **118**

Cuba, 2 (1997), **108**

Donostia (ver San Sebastián)

Elsinore (Dinamarca), 1 (1995), **89**; 2 (1995), **33**

España, 2 (1994), **74**; 2 (1995), **103**; 1 (1996), **69**; 2 (1996), **109**; 1 (1997), **5**; 2 (1997), **119**; 1 (1998), **74**; 2 (1998), **141, 163**; 1 (1999), **129, 159**; 2 (1999), **152**; 1 (2000), **100, 101, 114, 117**; 2 (2000), **3, 100, 107, 136**; 1 (2001), **135, 139**

Estados Unidos, 2 (1999), **163**

Extremadura, 1 (1994), **113**

Francia, 1 (1999), **164**

Galicia, 2 (1997), **5**

Gerona, 1 (2000), **114**

Getxo, 1 (1997), **105**; 2 (1999), **165**; 2 (2001), **128**

Gijón, 1 (1997), **99**

- Ginebra (Suiza), 1 (1997), **83**; 2 (1997), **94**
Gipuzcoa, (ver Guipúzcoa)
Girona (ver Gerona)
Granada, 1 (1999), **122**; 2 (1999), **120**; 1 (2001), **146, 150**
Guipúzcoa, 1 (1994), **117**
Hispanoamérica, 2 (1995), **103**; 2 (1999), **152, 154, 165**
Huesca, 1 (1994), **112**
La Coruña, 1 (2000), **93**
Lérida, 1 (1996), **127**
Lleida, (ver Lérida)
Loyola, 2 (1996), **90**; 2 (1997), **105**
Madrid, 1 (1994), **107**; 2 (1994), **33, 71**; 1 (1995), **134, 135**; 2 (1995), **95**; 1 (2000), **90**; 2 (2001), **143**
Maglaj (Bosnia), 1 (1997), **145**; 2 (2000), **102**; 1 (2001), **125**
Menorca, 1 (1996), **115**
Montpellier (francia), 1 (1999), **161**
Murcia, 1 (1995), **118**
Oviedo, 2 (1998), **5**
Perugia (Italia), 1 (1996), **53**; 2 (1996), **73**
Roncesvalles, 1 (1996), **112**
Sabadell, 1 (1999), **97**
Salamanca, 2 (1996), **98**
San Lorenzo de El Escorial, 1 (2000), **79**
San Sebastián, 1 (1994), **94**; 1 (1997), **81**; 2 (1997), **151**; 1 (1999), **119**
Sedano (Burgos), 1 (1996), **124**; 1 (2001), **23**
Sevilla, 2 (1999), **151**
Valladolid, 1 (1998), **123**
Venezuela, 1 (1998), **145**
Vuela (Monasterio de, Zaragoza), 1 (1999), **156**; 2 (2000), **134**
Vitoria-Gasteiz, 2 (1995), **61**
Wellington (Reino Unido), 1 (1999), **145**
Zamora, 2 (1997), **128**; 1 (2000), **114**
Zaragoza, 2 (1994), **51**; 1 (1998), **137**

ÍNDICE TEMÁTICO

- Academia Militar de Zaragoza (fonoteca): 2 (1994), **56**
- AEDOM (ver Asociaciones)
- AIBM (Ver Asociaciones)
- Albéniz, Isaac
- datación de partituras: (1 (1997), **71, 79-80**)
- Archiveros (audiovisuales): 2 (2001), **7**
- Archivos
- Aragonés de Música coral: 2 (1994), **80**
 - Capitular de Oviedo: 2 (1998), **5**
 - de Compositores Vascos (ver ERESBIL)
 - de Etnografía y Folklore de Cataluña: (1 (1997), **91**)
 - de la SGAE: 1 (1996), **88**; 2 (2001), **117**
 - de música del Palacio Real (Madrid): 2 (1995), **95**
 - en Galicia: 2 (1997), **13, 53**
 - *Granados*: 2 (1994), **65**
 - histórico de la Unión Musical Española: 1 (2001), **41**
 - *Joaquín Turina*: 2 (1997), **106**
 - *Manuel de Falla*: 1 (1995), **113**
 - musical de la Orquesta Nacional de España: 2 (1997), **119**; 1 (1998), **74**
 - musical de Loyola: 2 (1996), **90**
 - musicales de las Catedrales de Zaragoza: 1 (1997), **46**
 - musicales de orquestas sinfónicas: 2 (1995), **108**; 2 (1997), **100**; 2 (1999), **100**; 2 (2000), **55, 73**
 - musicales eclesiásticos (España): 1 (1997), **5**; 1 (2001), **65**
 - musicales y registro: 2 (2001), **33, 38**
 - organización de un -: 2 (2001), **44**
 - sonoros: 1 (1996), **69, 80**; 2 (1996), **76**; 2 (2000), **80**
- Asociaciones (ver tb. Sociedades)
- Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM): : 2 (1994), **25**;
2 (1997), **88**; 2 (1998), **93**; 2 (1999), **95**; 1 (2000), **69**
 - Asociación Española de Editores de Música Sinfónica (AEEMS): 1 (2000), **69**

- Asociación Internacional de Archivos Sonoros (IASA): 2 (1996), **76**
- Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM):); 2 (1994), **21**; 1 (1995), **89**, 2 (1995), **33**; 1 (1996), **53**; 2 (1996), **73**; 1 (1997), **81**, **83**, 2 (1997), **94**; 2 (1998), **97**; 1 (1999), 145; 2 (2001), **25**, **34**
- en Galicia: 2 (1997), **18**

Bibliografía (sobre):

- disc-jockeys: 2 (1999), **86**
- editores de partituras: 1 (1999), **70**
- el archivo histórico de la Unión Musical Española: 1 (2001), **54**
- etnomusicología: 2 (1996), **23**
- iconografía musical española: 1 (1994), **9**, **13**; 1 (1995), **81**; 2 (1998), **85**
- la *Nova Cançó*: 2 (2001): **79**
- Manuel de Falla: 2 (1996), **34**
- materiales de archivo: 1 (1998), **81**
- música en Galicia: 2 (1997), **33**
- música y recursos electrónicos: 1 (2000), **26**
- pedagogía musical: 2 (1995), **3**
- propiedad intelectual: 1 (1999), **20**
- publicaciones musicales de ámbito internacional y nacional: 1 (1995), **7**, **8**, **27**, **77**
- Robert Gerhard: 1 (1996), **32**
- soportes de documentación musical: 2 (2001), **116**

Bibliotecas

- *de Catalunya* (partituras impresas): 1 (2002), **7**
- de centros musicales: 1 (1995),**93**; 2 (1995), **25**, **49**; 2 (1998), **61**; 2 (2000), **43**
- de Galicia: 2 (1997), **13**, **53**
- de la Escuela de Música de Vitoria-Gasteiz: 2 (1995), **61**
- de la Escuela y Conservatorio de Sabadell: 1 (1999), **97**
- de la Fundación Marcelino Botín: 2 (1996), **83**
- de la Universidad de Cambridge: 1 (1996), **20**
- de Zaragoza: 2 (1994), **51**
- del Conservatorio de Música de Donostia/San Sebastián: 2 (1997), **151**; 1 (2001), **23**
- del Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial: 1 (2000), **79**
- del Conservatorio Superior de Música de Barcelona: 2 (1994), **45**
- del Conservatorio Superior de Música de Murcia: 1 (1995), **118**
- del Conservatorio Superior de Música de Salamanca: 2 (1996), **98**
- del Conservatorio-Escuela de Getxo: 1 (1997), **106**; 2 (2001), **128**

- del Departamento de Musicología del CSIC (Barcelona): 1 (1994), **85**
 - del *Institut de Documentació i d'Investigació musicològiques 'Josep Ricart i Matas'* (Barcelona): 1 (1998), **83**
 - musical de San Ignacio de Loyola (Santuario de): 2 (1996), **90**; 2 (1997), **106**
 - pública de Zamora: 2 (1997), **128**
 - Real: 1 (1995), **126**
 - sobre el servicio de – para músicos: 2 (1997), **70**
 - y currículo: 2 (1998), **61**
 - y derecho de autor: 1 (1999), **5**
 - y derecho de copia: 2 (2001), **25**
- Calatayud (Real Colegiata del Santo Sepulcro): 1 (2001), **65**
- Catálogos
- de editoriales. Novedades: 2 (1999), **139**
 - del Archivo musical del Palacio Real de Madrid: 2 (1995), **95**
- CD-Rom
- Información bibliográfica en, 2 (1998), **51**
- Centro Andaluz de Flamenco: 1 (1998), **88**
- Centro de Documentación (ver tb. Fondos)
- Africana (ver Centro de Información y Documentación africanas)
 - de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA): 2 (2000), **88**
 - de Música Militar del Instituto de Historia y Cultura Militar de Madrid: 1 (2001), **125**
 - del Instituto Valenciano de la Música: 2 (2000), **85**
 - musical Colombiano: 2 (1995), **81**
 - musical de Cantabria: 1 (1996), **118**; 2 (1996), **83**
 - musical en Cuba: 2 (1997), **108**
 - teatral de l'Institut del Teatre (Barcelona): 1 (1999), **80**
 - y Archivo Musical de la SGAE: 1 (1996), **88**
 - y Archivos Albéniz: 2 (2001), **129**
- Centro de Información y Documentación africanas: 1 (1999), **107**
- Centro Etnográfico "Joaquín Díaz": 2 (1998), **117**
- Cirlot, Juan-Eduardo: la música en la obra de, 1 (1998), **7**
- Copyright* (ver derecho de autor)
- Derecho de autor
- e internet: 1 (1995), 148; 2 (2001), **71**
 - y biblioteca: 1 (1999), **5**
 - y música: 1 (2001), **9**

Diccionario musical

- como género: 1 (2002), **155**

Disc-jockey: 2 (1999), **71**

Discografía

- la *Nova Cançó*: 2 (2001), **103**

Documentación musical

- aspectos legales: 2 (1994), **3**
- direcciones de correo electrónico sobre: 2 (1998), **78**
- e Internet: 1 (2000), **3**
- soportes de la: 2 (2001), **106**

Edición musical

- en Barcelona: 1 (2002), **7**
- en España: 1 (1995), **3**
- simposio /99: 1 (2000), 69; 2 (2000), **3**

Editores (de partituras): 1 (1999), **25**; 1 (2002), **18**

ERESBIL-Archivo de Compositores Vascos: 2 (1995), **107**; 2 (1999), **107**

Etnomusicología

- Congreso Sociedad Ibérica de: 2 (1995), **102**
- direcciones de correo electrónico sobre: 2 (1998), **79**
- estudio sobre: 2 (1996), **5**

Falla, Manuel de

- (ver bibliografía)

Fondos (ver tb. Archivos)

- archivístico "Pío Lindegaard": 2 (2001), **128**
- de ERESBIL: 2 (1999), **108**
- de la Biblioteca Real: 1 (1995), **129**
- de manuscritos no musicales de Robert Gerhard: 1 (1996), **20**
- del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía: 2 (2001), **91**
- musical *Robert Gerhard*: 1 (1996), **5**
- musicales y documentales del s. XIX en el Archivo Capitular de Oviedo: 2 (1998), **5**
- *Rubinstein* del Centro de Archivos y Documentación Albéniz: 2 (2001), **129**
- *Usandizaga*: 2 (1994), **69**

Fonoteca (-s)

- de Balaguer: 1 (1998), **93**
- de Cataluña: 1 (1996), **84**
- de la Biblioteca Pública de Zamora: 2 (1997), **131**
- de la Universidad Autónoma de Madrid: 2 (1994), **33**

- del Museo Canario: 2 (1995), **69**
- en Zaragoza: 2 (1994), **51, 56**
- Formato MP3: 1 (2000), **3**; 2 (2001), **71**
- Francia
 - música y derecho de autor en: 1 (2001), **9**
- Grabadores
 - activos a finales s. XIX- principios s. XX: 2 (2002), **18**
- Greco, el (ver Theotokópuli, Domenico)
- Historiografía
 - y actividades musicales en Galicia: 2 (1997), **5**
- IAML (ver en Asociaciones, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales)
- IASA (ver en Asociaciones, Asociación Internacional de Archivos Sonoros)
- Iconografía musical: 1 (1994), **9**; 1 (1996), **124**; 1 (1997), **86**
- Impresores
 - activos a finales s. XIX- principios s. XX: 2 (2002), **18**
- Institutos
 - Colombiano de Cultura-Colcultura: 2 (1995), **81**
 - Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU): 2 (2000), **18**
 - Cubano de la música: 2 (1997), **111**; 2 (2001), **121**
 - *d'Estudis Vallencs*: 1 (1996), **5**
 - *de Documentació i d'Investigació musicològiques 'Josep Ricart i Matas'*: 1 (1998), **83**
 - de Historia y Cultura Militar de Madrid: 1 (2001), **125**
- Internet
 - directorios especializados en música: 1 (2000), **29**
 - recursos musicales en: 1 (2000), **3, 23**
 - y música: 2 (2001), **18, 71**
- ISMN (International Standard Music Number): 1 (1998), **158**; 2 (2000), **24,33**
- ISWC (Internacional Standard Musical Work Code): 2 (2001), **48**
- IVMB (ver Asociaciones, AIBM)
- La *Nova Cançó* (ver *Nova Cançó*)
- Legislación
 - sobre el derecho de autor: 1 (1999), **5**; 1 (2001), **9**
 - sobre propiedad intelectual (estudio histórico): 1 (2002), **69**
- Martorell i Codina, Oriol (necrológica): 2 (1996), **141**
- Mediateca
 - de Caixaforum: 1 (2002), **169**
- Museo de la Gaita (Gijón): 1 (1997), **99**

Museu de la Música (Barcelona): 1 (1996), **77**; 1 (1996), **116**

Música

- ritual judeocristiana: 2 (1999), **7**
- y derecho de autor: 1 (2001), **9**
- y tecnología: 2 (1999), **71**

Musicología

- congreso nacional /97: 2 (1996), **145**
- direcciones de correo electrónico sobre: 2 (1998), **82**
- revistas españolas de : 2 (1997), **102**

Nova Cançó: 2 (2001), **79**

Números

- internacionales normalizados: 2 (2001), **48**

Ópera

- Congreso Internacional: 2 (1999), **152**
- italiana en los archivos de iglesias (España): 1 (2001), **65**

Orquesta Nacional de España

- archivo musical: 1 (1998), **74**

Pedagogía musical: 2 (1995), **3**

Periódicos musicales

- en bibliotecas españolas: 1 (1995), **145**

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1 (1994), **66**

Registro

- 2 (2001), **33, 38**
- propiedad intelectual: 1 (1999), **12, 17**

Repertorio Internacional de Iconografía Musical (RIDIM)

- sección europea: 1 (1997), **86**

Repertorio Internacional de Prensa Musical (RIPM): 2 (1997), **97**

Reprografía: 2 (1995), **25**

RIDIM (ver Repertorio Internacional de Iconografía Musical)

Sala, María a. Ester (necrológica): 2 (1994), **77**

Sociedades

- Ibérica de Etnomusicología: 2 (1995), **102**; 1 (1998), **176**; 2 (1998), **169**
- Sociedad de Autores Españoles (SAE): 2 (1998), **163**; 2 (2000), **1**
- Sociedad General de Autores de España (SGAE): 1 (1997), **127**; 2 (2000), **13**
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE): 2 (2000), **13**
- Venezolana de Musicología: 1 (2001), **172**

Tesis doctorales: 1 (1998), **166**

- base TESEO: 1 (1997), **139**,

- sobre Robert Gerhard: 1 (1996), **41**
 - y música española: 1 (1997), **139**,
- Theotokópuli, Domenico (y la música): 2 (2001), **56**
- Universidad
- Autónoma de Madrid: 2 (1994), **33**
 - de Santiago de Compostela: 2 (1997), **8**
- Zarzuela: 2 (1995), **103**

NORMAS DE PUBLICACIÓN

ÆDOM es el Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical, rama nacional de la asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musical (IAML). *ÆDOM* 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 intrucciones:

- 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 *ÆDOM*.
- c) Los artículos pueden ser enviados durante todo el año.
- d) Se podrán incluir ejemplos musicales e ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando los autores proporcionen en material fotográfico escaneado en alta resolución.
- e) El copyright de los *artículos* e informaciones publicados en *ÆDOM* son propiedad conjunta de los autores y de *ÆDOM*. Este material no podrá ser publicado fuera de *ÆDOM* 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 *ÆDOM* 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 *ÆDOM*. 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	72,12 €
Socios individuales	36,06 €

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

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



AE

D

O

M