

Año 13 2009

BOLETÍN **EDOM**

**Asociación
Española
de Documentación
Musical**

Entrevista con Marcos Sueiro

Ingeniero de restauración de audio: «La mayor parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder»

Pablo Suso

Las ideas y sus dueños. Cuestiones fundamentales de Propiedad Intelectual I

David Hunter

Competencias básicas de los bibliotecarios musicales

Dossier: El patrimonio musical en las emisoras de radio

Julio Arce (coordinador). Artículos de Julio Arce; Ángeles Afuera; Laura Prieto; Vanessa Esteve, Isabel Ferrer y Alba Quinquillà



BOLETÍN 

Órgano de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)
Rama española de la International Association of Music Libraries (IAML)

Consejo de redacción: Jon Bagüés, Cristina Bordas, Koldo Bravo, José Carlos Gosálbez,
Rosa Isusi, Pello Leïñena, José Luis Maire, Margarida Ullate

Coordinación: Jorge García

Diseño y maquetación: Juan Nava diseño gráfico

Imprime: Litolema

Depósito Legal: V-809-2008

ISSN: 1888-4814

Envío de originales:

Asociación Española de Documentación Musical

Camino Cerro de los Gamos,1 – Edif.1
28224 Pozuelo de Alarcón
admin@aedom.org

Asociación Española de Documentación Musical

Presidente: Jorge García (Instituto Valenciano de la Música)

Vicepresidente: José Luis Maire Montero

Secretario: Pello Leïñena (Eresbil. Archivo Vasco de la Música)

Tesorero: Margarida Ullate (Fonoteca. Biblioteca de Catalunya)

CON EL PATROCINIO DE



Año 13 2009

BOLETÍN **DM**

Asociación
Española
de Documentación
Musical

EDITORIAL — 07

Archivos sonoros

ENTREVISTA — 08

Marcos Sueiro, ingeniero de restauración de audio: «La mayor parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder». Por Margarida Ullate y Jorge García.

ARGUMENTOS — 13

Pablo Suso: Las ideas y sus dueños. Cuestiones fundamentales de Propiedad Intelectual I

DOSSIER — 20

El patrimonio musical en las emisoras de radio

Julio Arce: El origen de la radio y los registros sonoros

Laura Prieto: El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental

Ángeles Afuera: Los recursos musicales de la SER

Vanessa Esteve Marull - Isabel Ferrer Senabre - Alba Quinquillà Capdevila: Los fondos sonoros de Catalunya Música

VENTANA INTERNACIONAL — 45

David Hunter: Competencias básicas de los bibliotecarios musicales

LUGARES — 49

Eva Jiménez Manero: Las colecciones de instrumentos antiguos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Amaia Lasarte: La biblioteca de la Escuela de Música y Danza de San Sebastián

Úrsula Ferrando Guardiola: El fondo Edelmiro Trillo de la biblioteca pública de Benidorm

PIEZAS — 73

Laura de Miguel – Ruth Piquer: La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta

REFERENCIAS — 79

Israel J. Katz: *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research* (Jordi Reig)

IASA Technical Committee: *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio objects : IASA TC04* (Margarida Ullate)

Maricarmen Gómez Muntané (ed.): *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. I: De los orígenes hasta c. 1470* (Antoni Pizà)

Alex Ross: *El ruido eterno* (Jorge García)

Michelle Koth: *Uniform titles for music* (José Luís Maire)

ACTIVIDADES DE AEDOM — 91

Jon Bagüés: Asamblea de la IAML – Ámsterdam, julio 2009

NORMAS DE PUBLICACIÓN — 95INFORMACIÓN SUSCRIPCIÓN A LA REVISTA — 95

D

Archivos sonoros

Aquí está un año más nuestro boletín, y ya es el tercero desde que emprendimos la nueva época. Es uno de los principales esfuerzos anuales de la junta directiva, pero creemos que es también una de las herramientas que nos permite mantener la proximidad con el socio de una forma más efectiva, y estamos satisfechos con el resultado.

Por un cúmulo de casualidades los archivos sonoros se han convertido en protagonistas destacados de este número. En primer lugar, la reciente aparición del interesante libro *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008), del profesor Julio Arce, nos hizo entablar contacto con él para proponer una reflexión a varias bandas –forzosamente provisional: véase la introducción al dossier– sobre las emisoras radiofónicas como generadoras y custodias de una documentación musical tan ingente como poco conocida. Por otra parte, la incorporación de Margarida Ullate, directora de la Fonoteca de la Biblioteca Nacional de Catalunya, a la junta directiva de AEDOM y al consejo de este boletín nos ha permitido contar con una entrevista a Marcos Sueiro, especialista en digitalización del sonido y en la valoración de colecciones de archivos sonoros. Finalmente el artículo de Úrsula Ferrando sobre el interesante fondo Edelmiro Trillo de la biblioteca pública de Benidorm, centrado básicamente en grabaciones de tango, llegó hasta nosotros casi por casualidad, pero en un momento muy oportuno para redondear este esfuerzo divulgativo.

Todo este aluvión de información permite subrayar la pluralidad de planteamientos y tendencias profesionales que conviven en AEDOM, donde caben tanto la documentación musical en el sentido tradicional de las partituras como los documentos sonoros en cualquier clase de soporte. Todos ellos nos interesan. ¿Podría ser de otra forma? La respuesta, obviamente, es sí, puesto que a escala internacional la IAML –de la que AEDOM forma parte– convive con la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) entre otras asociaciones de documentalistas que se dedican específicamente a los registros sonoros. Quizá desde un punto de vista operativo llegue un momento en el que esa distinción sea necesaria, pero nosotros nos alegramos de nuestra estimulante diversidad.

Otro capítulo particularmente importante de este número de *DM* es el primer artículo de Pablo Suso, al que irán siguiendo otros, sobre cuestiones de propiedad intelectual. Es un texto destilado a lo largo de cursos y seminarios diversos impartidos por este socio de AEDOM en los que se ha observado siempre una gran participación del público, deseo de moverse seguro en un terreno de por sí pantanoso. En un momento de creciente debate sobre el tema, sin visos de soluciones inmediatas, no está mal combinar la opinión y la imaginación con el conocimiento de los textos legales, razonados y explicados con ejemplos propios de nuestro ámbito.

Sin ánimo de ser exhaustivo, quiero destacar también el artículo de David Hunter sobre competencias básicas de los bibliotecarios musicales. En el futuro próximo AEDOM va a tratar de incidir más en cuestiones relacionadas con el perfil profesional del documentalista musical: definición, comparación con modelos de otros países, oferta académica, salidas profesionales, etcétera.

En este número del boletín el lector advertirá que ha desaparecido la publicidad insertada en los últimos. Seguramente por efecto de la crisis, la junta no ha podido encontrar socios institucionales dispuestos a apoyarnos con este pequeño esfuerzo extra. Nuestra tesorería se resentirá por ello, pero no renunciamos a conseguirlo el año que viene. Es casi una necesidad para mantener la revista en su edición impresa. Mientras, en nuestra página web www.aedom.org empezamos a colgar algunos textos publicados desde la aparición del boletín, con la intención de recuperarlo todo, hasta donde sea posible, en el plazo más breve, y ponerlo de este modo al alcance de los nuevos socios.



Marcos Sueiro, ingeniero de restauración de audio

«La mayor parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder»

Para las organizaciones que poseen archivos sonoros y audiovisuales, la digitalización de estos fondos se ha convertido rápidamente en una prioridad. Ello es debido a diversos factores. En primer lugar, la obsolescencia de los materiales y de sus equipos de lectura. En segundo lugar, la urgencia de preservar los contenidos de esos soportes de una degradación que puede dejarnos huérfanos de un vasto patrimonio que solo se inició hace poco más de un siglo. Y por último, la posibilidad de facilitar el acceso a ese patrimonio aprovechando las facilidades de las nuevas tecnologías de la información.

Esta prioridad, sin embargo, se ve limitada por cierto desconocimiento sobre cómo proceder. Asociaciones de profesionales de la documentación como la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la Association for Recorded Sound Collections (ARSC), la Association for Moving Image Archivists (AMIA), y ya en un ámbito más general la International Federation of Library Associations (IFLA) o la AIBM/IAML, de la que AEDOM forma parte, hacen esfuerzos por divulgar herramientas que ayuden a los profesionales a superar esa laguna en nuestra formación. Desde el momento en que se deciden las adquisiciones hasta aquel en que se despejan las dudas legales para poner al alcance del usuario los fondos sonoros y audiovisuales, el profesional documentalista, archivero, historiador, musicólogo o museólogo se encuentra con problemáticas comunes.

Marcos Sueiro Bal es un experto en digitalización de documentos sonoros y audiovisuales, cuya experiencia se circunscribe a más de uno de estos procesos. Nació en Vilafranca del Penedès (Barcelona) y se formó profesionalmente en los Estados Unidos. Ha trabajado como técnico de directo y de estudio, además de ser compositor y productor discográfico. Como técnico fue nominado al premio Grammy a la mejor grabación histórica en su edición de 2008 por su trabajo de recuperación de grabaciones en cilindros de cera del Polk Miller And His Old South Quartett. Junto con otros colegas de la Columbia University de Nueva York ha desarrollado un programa para evaluar el estado de las colecciones sonoras y audiovisuales en los archivos (AVDb). Profesor de la Long Island University y antiguo ingeniero de los Alan Lomax Archives, su carrera abarca todas las fases de producción del documento sonoro, por lo que pese a su todavía corta carrera su opinión es tenida muy en cuenta en diversos ámbitos. Actualmente es ingeniero de masterización y restauración en Masterdisk, en Nueva York.

Margarida Ullate - Jorge García

Usted es un ejemplo de profesional multifacético dentro del mundo de la música en general y de la archivística en particular. Cuéntenos cómo entiende el ejercicio de su profesión, teniendo en cuenta su experiencia como técnico, como músico y como responsable de un archivo audiovisual.

De algún modo gran parte de nuestra profesión se centra en una cierta estética. Todos sentimos gran aprecio por unos materiales evidentemente frágiles y que a menudo tienen un gran valor histórico. En mi caso, he obtenido mucha satisfacción al ayudar a preservar materiales que no solo considero importantes, sino que me han proporcionado placer puramente estético. Y por supuesto, la estética personal es un reflejo de la persona completa.

Entendemos el placer estético en todo lo que se refiere a la producción más o menos directamente

artística, desde la composición hasta la grabación o la restauración, pero ¿hay también una experiencia estética en el mundo de la archivística?

En nuestra profesión tenemos oportunidad de escuchar gran variedad de grabaciones y entre ellas suele haber alguna joya. Existe el simple placer estético de la escucha; la emoción del descubrimiento y la satisfacción añadida de ayudar a que un documento no se pierda.

¿Qué le llevó a plantearse la dedicación a la preservación de los documentos sonoros y audiovisuales?

Fue un poco por casualidad. Cuando era estudiante de ingeniería de sonido empecé a trabajar en los archivos del Center for Black Music Research en Chicago. La bibliotecaria, Suzanne Flandreau, estaba muy al corriente de los temas de preservación

de audio, y yo empecé a asistir las conferencias de la ARSC (Association for Recorded Sound Collections). Por el camino descubrí la necesidad que había de proteger ese patrimonio.

¿De qué se hablaba en esas conferencias? Era un planteamiento sobre todo bibliotecario, profesional?

ARSC es una aglomeración peculiar de bibliotecarios, técnicos y coleccionistas. Esto hace que su abanico de temas sea espectacularmente amplio, pero también que sus objetivos sean más difíciles de definir. Lo que une a la mayoría de los miembros es la dedicación a salvaguardar documentos sonoros, y la generosidad en el intercambio de información. Yo desde luego he aprendido mucho en sus conferencias.

Una de las lagunas de nuestra profesión es la formación, que la mayoría suplimos a base de experiencia. La de usted como profesional en los legendarios archivos de Alan Lomax ¿ha influido en su visión de la necesidad de preservar el patrimonio sonoro?

Sin duda. Mi paso por los archivos de Lomax me influyó en mi pasión y en mi estética. Fue un poco como descubrir un tesoro en plena calle, debajo de un periódico. Por supuesto que muchísima gente conoce las grabaciones, pero me sorprendió que tal riqueza no estuviera por un lado guardada a cal y

«Mi paso por los archivos de Lomax me influyó en mi pasión y en mi estética. Fue un poco como descubrir un tesoro en plena calle, debajo de un periódico.»

canto, y por otro difundida por la radio cada día. En mi opinión la calidad de estos documentos es tal que tienen un valor comparable a, digamos, la Biblia de Gutenberg.

¿Cómo consiguió usted trabajar allí?

Acababa de llegar a Nueva York y envié un currículum. Pocas semanas más tarde recibí una llamada. Así de sencillo.

En los archivos de Lomax, ¿queda música española por descubrir?

Lomax estuvo por toda España realizando grabaciones y recibió presiones del gobierno franquista

para que abandonase el proyecto. Creo que lo más importante se ha publicado. Una parte interesante del archivo es el relacionado con su proyecto de *Cantometrics*, donde recopiló grabaciones de otros investigadores. Me pregunto cuántas de ellas existen en otros formatos.

¿A qué formatos se refiere?

Lo que yo escuché eran copias (a veces de elepés) en cinta de bobina, pero me gustaría saber si existen los *masters* originales o si estas copias son de las pocas existentes. A diferencia del resto de la colección, estas grabaciones tenían pocos detalles escritos sobre su origen.

¿Cree usted que en la era de internet el archivo Lomax está suficientemente difundido?

Cuando empecé a trabajar en el archivo, la idea era tener mucha más presencia en internet, y yo creo que eso se ha conseguido a través de su página <http://www.culturalequity.org/>. Pero por supuesto siempre se puede hacer más. Una pregunta que me planteo a menudo es por qué estos tesoros no son más conocidos por el público en general. Creo que todo el mundo sabe apreciarlos, pero la respuesta probablemente tiene más que ver con la sociedad post-industrial en la que vivimos, que favorece todo lo que sea nuevo, incluidas las artes.

Con la música antigua se ha producido un cierto movimiento de recuperación gracias a los grupos que la interpretan en vivo, y a un nuevo público cansado del repertorio romántico del que tanto se ha abusado. ¿Cuál podría ser el equivalente a ese fenómeno para los discos antiguos? ¿Hay que conformarse con las modas puntuales que crean la publicidad televisiva o las bandas sonoras cinematográficas?

Una pregunta interesante. Las grabaciones de Lomax, por ejemplo, han influido enormemente a una nueva hornada de grupos jóvenes de folk, que con frecuencia resucitan canciones populares del pueblo grabadas por primera vez por Lomax u otros.

(Esto no es la primera vez que ocurre, ya que en los años sesenta del pasado siglo ocurrió algo parecido). El lado positivo de este movimiento es que están exponiendo a jóvenes a un repertorio cuyo origen cae lejos del movimiento post-industrial. Los curiosos suelen indagar más y en un momento dado descubren los originales. En cierto modo esto ocurrió tam-

davía son demasiado costosos. Otra cuestión es si, como sociedad, queremos dedicar recursos a una mejora marginal en la restauración de ciertos materiales. En mi opinión siempre vale la pena, y me gusta pensar que casi todos podemos apreciar la diferencia.

«No hay que olvidar que la restauración es un proceso estético. Es posible que nuestra capacidad actual de reducir ciertos “ruidos” de un disco se vea en unos años como contraproducente.»

bién en mi generación: supimos de Robert Johnson a través de Led Zeppelin.

Sin embargo, muchos nos hemos dado cuenta de lo difícilísimo que es emular ciertas grabaciones, no solo porque vivimos en un contexto socioeconómico muy distinto, sino por el inmenso talento musical que tenían los intérpretes de algunas de las grabaciones. Es imposible replicar a Leadbelly o a Vera Hall, de la misma manera que nunca habrá otro Mozart. Pero a veces la idolatría se puede mezclar peligrosamente con la arrogancia moderna, aunque al fin y al cabo no hay perjuicio en probar.

¿Cree que ya hemos tocado techo en la restauración de antiguas grabaciones, o todavía se pueden alcanzar resultados mucho mejores?

En mi opinión no hay que olvidar que la restauración es un proceso estético. No podemos escapar de la sociedad en que vivimos y es posible que, por ejemplo, nuestra capacidad actual de reducir ciertos «ruidos» de un disco se vea en unos años como contraproducente. De hecho, creo que esto ya está ocurriendo. Por eso es muy importante conseguir una grabación lo más pura posible, mientras el material está en buen estado, aunque con frecuencia la definición de tal pureza no es tan científica como quisiéramos.

Cuando inesperadamente fuimos nominados a un Grammy por la restauración de los cilindros de Polk Miller fue un poco como una reivindicación, ya que siempre he sido partidario de restauraciones ligeras pero esmeradas, con pocos procesos automáticos. También he oído procesos de restauración actuales que en mi opinión suenan fantásticos pero que to-

Pero la industria discográfica es negocio, y la restauración, en un altísimo porcentaje, se ha llevado a cabo para proseguir con el negocio. La actual crisis de la industria musical ¿ha perjudicado mucho el ámbito de la digitalización y la restauración?

Las reediciones hasta ahora han sido una parte muy pequeña de la industria musical. Pero como ésta se ha desmoronado, quizás el porcentaje sea más alto. De todas formas yo veo una mejora general en la industria discográfica. El énfasis está pasando del dinero a la pasión.

¿Quién publicó las grabaciones restauradas de Polk Miller?

La edición en la que yo trabajé la publicó Tompkins Square Records en Nueva York (<http://www.tompkinsssq.com>). Ya existía una edición anterior a cargo del mismo productor, Ken Flaherty (<http://www.polkmiller.com>).

¿Hay algún sello discográfico o algún técnico que calificaría usted de modélico en su trabajo de restauración y de recuperación?

Tenemos suerte de tener entre nosotros a verdaderos magos del calibre de Ward Marston o Doug Pomeroy. Entre las discográficas, a parte de la mencionada Tompkins Square hay que citar compañías como Numero Group o Bear Family.

¿Le gusta la restauración en particular, o ha disfrutado más como técnico en estudio o en directo?

En estos momentos disfruto más con la masterización, la restauración y las grabaciones en directo. Me considero afortunado de tener un amplio abanico profesional.

Proyectos como FACET (Field Audio Collection Evaluation Tool, Herramienta de Campo para Evaluar Colecciones de Audio) o AVDb ofrecen una ayuda muy valiosa prácticas para juzgar el estado de los fondos. Háblenos un poco de ellos y de sus aplicaciones.

Yo no estoy vinculado al FACET, que es un proyecto de Indiana University. En Columbia University desarrollamos AVDb, una base de datos que pretende ayudar a los gerentes de colecciones audiovisuales en la importantísima y desagradable cuestión de priorización. Caben pocas dudas de que buena parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder; la cuestión que tenemos que afrontar es qué parte. Yo suelo compararlo, cruelmente, a decidir cuál de tus hijos vas a salvar de las llamas.

Suena un poco masoquista, ¿no? ¿Hay que dar esa pérdida como inevitable? ¿Es una cuestión de espacios, de recursos, de mano de obra?

Es más bien realista: es una cuestión de prioridades, que abarca todos los aspectos de espacios, recursos, y mano de obra. Es prácticamente imposible salvar todo, incluso solo lo que nos parezca interesante. Pero a lo largo de la historia de la humanidad se han perdido muchas, muchas cosas (probablemente más importantes que nuestros archivos audiovisuales del siglo XX), y aquí estamos.

«Buena parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder; la cuestión que tenemos que afrontar es qué parte. Yo suelo compararlo, cruelmente, a decidir cuál de tus hijos vas a salvar de las llamas.»

¿Hacen el mismo papel FACET, AVDb y ViPIRS, de la New York University, o son aplicaciones complementarias?

Relativamente parecido. FACET es probablemente la más depurada, aunque AVDb abarca más formatos; las puntuaciones de prioridad obtenidas son parecidas. El enfoque de ViPIRS es ligeramente distinto: la idea es determinar si la digitización se debe hacer in situ (en la New York University, en este caso). También deberíamos mencionar AvSAP, de la Universidad de Illinois, que se acaba de presentar:

http://www.library.illinois.edu/prescons/services/av_self_assesment_program.html

¿En qué fase del trabajo con una colección resulta útil una herramienta como AVDb?

En la planificación. Sirve sobre todo para enumerar los elementos audiovisuales de las colecciones, y determinar su riesgo y prioridad en lo que a digitización se refiere.

¿Se puede utilizar en cualquier archivo? ¿Puede ser manejada por cualquier persona vinculada a las tareas de un archivo sonoro y audiovisual?

AVDb puede ser utilizada por cualquier archivo, y tiene un manual que intentamos redactar de la manera más clara posible. La idea es que con un mínimo de conocimiento se puede utilizar. Está disponible en la web de la Universidad de Columbia: <http://www.columbia.edu/cu/lweb/services/preservation/audiosurvey.html>. Desde luego, si alguien tiene dudas me pueden escribir a marcos@masterdisk.com

¿Han recibido comentarios por parte de profesionales que hayan utilizado esta herramienta?

El proyecto AVDb fue fundado por una beca de la Mellon Foundation de tiempo limitado; como suele ocurrir, lo terminamos justo a tiempo. Los comentarios que hemos recibido han sido generalmente favorables. Creo que como base de datos es eficaz, pero la espina que me quiero sacar es implementar ciertas

mejoras, sobre todo en cuestión de la presentación de los datos de manera práctica. Y siempre estamos abiertos a sugerencias.

¿Qué papel piensa que juegan las organizaciones vinculadas a la enseñanza reglada en la formación de personal especializado en tratamiento de los materiales sonoros y audiovisuales? ¿Dónde queda la experiencia?

Van saliendo más programas en las universidades, y desde luego los bibliotecarios son mucho más conscientes del problema. Pero la experiencia es esencial. De hecho, he sugerido un par de programas para que el conocimiento de ingenieros con gran

experiencia pase a las generaciones más jóvenes; no existe un mecanismo actual para esta transferencia de saber. Es una gran parte del problema: la desaparición gradual del conocimiento de los medios y de sus lecturas.

¿Qué se propone en concreto con esos programas? ¿Se trata de clases, de prácticas sobre el terreno o de otra cosa?

En estos momentos tan solo son ideas. Una sería clases prácticas, la otra una serie de videos.

¿Existen escuelas especializadas para tratar estos soportes documentales desde la perspectiva de su preservación?

Conozco la de la Universidad de Texas en Austin, y el programa MIAP de la New York University.

comités de otras organizaciones, y uno se da cuenta de que la labor necesaria para publicar un documento tal como TC-04 es más que hercúlea. Desde luego yo recomiendo a cualquier institución que se plantee un proyecto de digitalización de cierta envergadura que sus gerentes se lean por lo menos algunos capítulos de TC-04.

En poco más de un siglo se han sucedido varias decenas de soportes alternativos para la reproducción del sonido; los más exitosos solamente se han mantenido, al menos como formato hegemónico, durante unas pocas décadas. ¿Hacia dónde cree usted que apunta el futuro? ¿Tienen visos de continuidad los soportes físicos, o vamos hacia un nuevo modo de entender el mercado de la música grabada?

Elucubrar sobre el futuro es peligroso, pero me imagino que siempre habrá un pequeño porcentaje de

«Recomiendo a cualquier institución que se plantee un proyecto de digitalización de cierta envergadura que sus gerentes se lean por lo menos algunos capítulos de TC-04.»

Muchos centros se están planteando la digitalización masiva de parte de sus archivos sonoros. ¿Cree usted que las herramientas que facilitan asociaciones como la IASA (como las publicaciones TC03, referida a la ética del profesional que gestiona archivos sonoros y TC04, sobre estándares, prácticas recomendadas y estrategias en la preservación sonora), pueden tener un peso normativo?

Prácticamente ya lo tienen. Es difícil sobrevalorar la tarea que IASA ha realizado a este respecto. He ayudado a redactar documentos menores en varios

grabaciones con soporte físico. Pero desde luego la tendencia hacia lo virtual es muy fuerte. En cuanto al mercado, ¿quién sabe? Es posible que en un par de generaciones los amantes de la música prefieran la música en directo. Me puedo imaginar los argumentos: Las grabaciones nunca suenan tan bien, siempre son iguales, y no tienen la emoción de un buen concierto. No parece descabellado: es posible que el mercado de grabaciones se considere algún día como un fenómeno específico del siglo XX y principios del XXI.

Las ideas y sus dueños. Cuestiones fundamentales de Propiedad Intelectual I

Pablo Suso Álvarez

Abogado y Responsable de Archivo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao - Bilbao Orkestra Sinfonikoa

Bajo este título doy inicio a una serie de artículos referentes a la Propiedad Intelectual y aquellos aspectos de ella que más nos ocupan, o preocupan, en nuestros archivos. ¿Qué es una obra? ¿Quién es el autor? ¿Qué está protegido y qué no? ¿Qué derechos tienen el autor sobre una obra? Son preguntas que bajo el prisma de la legislación sobre propiedad intelectual adquieren, en algunos casos, un significado algo distinto del que comúnmente conocemos. Por lo tanto, avanzaremos juntos por el texto de la propia Ley para poder distinguir con claridad el significado de todos los conceptos que esta plantea y así conseguir desarrollar nuestro trabajo diario en un ámbito de seguridad jurídica que nos permita conocer con exactitud todo aquello que podemos llevar a cabo bajo el respeto escrupuloso de la ley.

Encontramos la regulación española de la propiedad intelectual en el Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual desarrollado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril¹. Este texto ha recibido sus últimas modificaciones mediante la Ley 23/2006 de 7 de julio (RCL 2006\1386) que incorpora al derecho español la Directiva 2001/29/CE, de 22 de mayo, del Parlamento Europeo y del Consejo, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información (en cumplimiento de los Tratados de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de 1996 sobre Derechos de Autor y sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas), la Ley 10/2007, de 22 de junio (RCL 2207\1221) de la lectura, el libro y las Bibliotecas y la Ley 2/2008, de 23 de diciembre (RCL 2008\2155) relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original. El cuerpo de la Ley de Propiedad Intelectual está dividido en cuatro libros, en

los cuales se detalla la regulación de los derechos de autor, la regulación de los llamados derechos conexos o aquellos derechos de los agentes que intervienen alrededor de la obra como sujeto originario de derechos, la protección de los derechos de autor y el ámbito de aplicación de la Ley.

En este primer artículo nos centraremos en las disposiciones generales del libro I, «De los derechos de autor», para profundizar poco a poco en los conceptos de obra, su contenido y características, y en los conceptos de divulgación y publicación que encuentran amparo en el articulado de la Ley de Propiedad Intelectual.

En primer lugar, cabe destacar que lo único que atribuye la propiedad intelectual a una persona es la «mera creación». Ello se desprende tanto del art. 1 de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante LPI) «La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación» como del art. 428 del Código Civil «El autor de una obra literaria, científica o artística tiene el derecho de explotarla y disponer de ella a su voluntad». La creación es el único título de atribución de la titularidad de los derechos morales y patrimoniales del autor². El calificativo de «mera creación» pone el énfasis en que es la creación en sí misma lo que está protegido por esta ley. Solo es considerado autor aquel que concibe **y realiza** una obra; su concepción no acarrea protección alguna. Es decir, solo se considera como protegible aquella obra que ha sido exteriorizada, plasmada en una forma que sea perceptible por los sentidos, o como indica el propio art. 10 de la LPI «expresada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro». La Propiedad Intelectual no protege la «meras» ideas, sino las

ideas que son plasmadas en una forma exteriorizada (exteriorización que se dará en forma de libro, obra musical, dramática, escultura y demás formas que indica el citado art. 10) lo que no impide que esas mismas ideas puedan ser utilizadas en otra obra totalmente independiente. Los propios tribunales han dejado establecido en su jurisprudencia que «Las simples ideas, por no ser susceptibles de apropiación al ser patrimonio de la humanidad, no pueden, cualquiera que fuere su grado de originalidad, ser objeto de tutela dentro de la órbita de los derechos de autor, siendo menester, para gozar de dicha protección, que la idea como tal se haya plasmado de forma relativamente estructurada en algún medio de expresión formal»³. Lo que el derecho de autor protege no son las ideas relacionadas con la obra, sino la forma en que esas ideas aparecen recogidas en ella⁴. Podemos ver un claro ejemplo en lo que menciona la Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid de 11 de enero de 2007 al respecto de las obras científicas, de las que destaca que se relacionan esencialmente con la obtención de información, el descubrimiento de teorías, sistemas, métodos, y que precisamente esta parte esencial es la que carece de protección a través de la Propiedad Intelectual, que protege solamente la forma utilizada para su exteriorización en la medida en que la misma, y solo ella, constituya una creación original⁵.

Para poder encontrar un ámbito de protección de las ideas deberíamos recurrir a otras disciplinas como la de la competencia desleal⁶, para casos como el del *know-how* o secreto empresarial, o al derecho de marcas⁷ y patentes⁸ cuya novedad exigida para ser objeto de protección difiere de la originalidad requerida en el ámbito del derecho de autor. Estos derechos de propiedad industrial son independientes, compatibles y acumulables con el derecho de autor que puede existir sobre la obra, tal y como pone de manifiesto el art. 3 LPI, por lo que quizá habría que buscar en este ámbito una protección a las ideas que no encuentra amparo en el ámbito de la Propiedad Intelectual, dado que en esta la protección se reduce básicamente a la forma expresiva utilizada.

En el caso de las obras musicales, y siguiendo lo indicado por Rafael Sánchez Aristi, estas son solo creaciones de forma, por lo que la propiedad del compositor se limita a aquellos elementos de la obra que no proceden del dominio público, sino de su esfuerzo creativo⁹. Quedan considerados como elementos del dominio público los pertenecientes al lenguaje musical, es decir, escalas, acordes, duración, armonía, formas rítmicas, etc. y los métodos de notación musical o signos gráficos que sirven a esa misma función. En el caso de las descripciones de teorías musicales y/o métodos, lo que quedaría protegido no serían estas¹⁰, sino la forma exacta en que han sido expresadas en una obra, la forma con las que el compositor las plasma en ella. En el caso de las diversas escuelas o corrientes musicales, es lógico admitir que los compositores adscritos a ellas compongan sus obras en base a unas ideas estéticas o reglas compartidas por todos. Lógicamente, estas ideas comunes son de libre utilización al igual que lo es «la creación de una obra de acuerdo con las reglas pertenecientes a un determinado estilo musical»¹¹.

En definitiva, «las simples ideas no pueden ser objeto de tutela dentro de la órbita de los derechos de autor. Para que puedan gozar de dicha protección es necesario que la idea como tal se haya plasmado de forma relativamente estructurada en algún medio de expresión formal»¹².

Una vez aclarado este concepto, a mi juicio uno de los que más confusiones crea y sobre el que volveremos más adelante, debemos añadir que para que una obra sea objeto de protección no es necesario cumplir con ningún otro requisito. La anterior regulación de la Propiedad Intelectual (Ley de Propiedad Intelectual de 1879), en sus arts. 36 y 38, condicionaba el disfrute de los derechos establecidos en la propia ley a la previa inscripción de la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual. Sin embargo, la nueva regulación derivada del Convenio de Berna¹³ ha hecho desaparecer esta especie de registro obligatorio; y el propio Convenio, en su art. 5, ya manifestaba claramente que el goce y ejercicio de los derechos por él

reconocidos no estaban subordinados a ningún tipo de formalidad. El derecho español, cuyo sistema queda incluido en el ámbito del derecho de autor continental y por lo tanto plasmado en el citado Convenio de Berna, se limita a constatar la existencia, previa al registro, de la Propiedad Intelectual. Ello implica que el registro de una obra, el depósito legal, o la reserva de derechos (©) no son prueba alguna de autoría y que quedan relegados a una mera presunción *iuris tantum* de que quien ha inscrito la obra en el registro es su verdadero autor. La inscripción no es un requisito constitutivo sino un mero título de legitimación para el ejercicio de los derechos que le otorga la Ley al autor: «Se presumirá salvo prueba en contrario, que los derechos inscritos existen y pertenecen a su titular en la forma determinada en el asiento respectivo»¹⁴.

Otro de los aspectos básicos que debemos tener en cuenta es la distinción entre obra y soporte. Como he dicho antes, el derecho de autor surge por el mero hecho de la creación, y esa creación es considerada como un bien inmaterial independiente del soporte mediante el cual se expresa. Dicho soporte nos permite conocer, o mejor dicho, acceder a la obra y no tiene importancia alguna que este sea tangible o intangible, duradero o efímero. Ejemplos de soporte son el lienzo en una pintura, la partitura en el caso de una obra musical, las páginas del libro en una obra literaria, la grabación de una obra (disco de vinilo, casete, cedé...) en el caso de un fonograma... La fijación de la obra en el soporte es lo que permite al autor proceder a su explotación y es indiferente cuál sea este soporte y que permita la percepción directa de la obra o que requiera la utilización de otros instrumentos o dispositivos técnicos para hacerla perceptible¹⁵. En todo caso, nos encontramos siempre ante dos entes autónomos; y el derecho de autor, que corresponde al autor por el mero hecho de la creación y que está integrado por derechos de carácter personal (derechos morales) y patrimonial (derechos de explotación), recae sobre la obra y no sobre el soporte, contando este con un carácter secundario que puede ser objeto de propiedad

ordinaria, tal y como pone de manifiesto el art. 56.1 LPI: «El adquirente del soporte no tendrá por este sólo título ningún derecho sobre la obra incorporada a aquel».

La tradicional distinción que hace la doctrina y la jurisprudencia entre *corpus mysticum* (contenido) y *corpus mechanicum* (continente)¹⁶ nos permite distinguir entre la propiedad ordinaria y la intelectual. Siguiendo a Rogel Vide, nos encontramos ante dos cuestiones diferenciadas, ya que el autor, aunque transmita la propiedad a un tercero, conserva los derechos morales y patrimoniales que le corresponden sobre la creación intelectual incorporada a la cosa material enajenada¹⁷.

Veámoslo con un ejemplo: cuando adquirimos una partitura, la propiedad del ejemplar no implica que la obra pase a nuestro poder y que podamos interpretarla o hacer uso de ella con total libertad. Si dicha obra no está en dominio público, a la hora de interpretarla en público deberemos abonar el porcentaje de taquilla que corresponda a través de la entidad que gestione los derechos del autor en cuestión, es decir, no se nos ha cedido con la compra el derecho de comunicación pública; tampoco podremos realizar copias de ella ya que no se nos ha cedido el derecho de reproducción; deberemos además respetar la autoría y la integridad de la obra por los derechos morales del autor... Poseer físicamente una obra no implica anular los derechos morales y patrimoniales correspondientes que siguen en poder del autor (entraremos en detalle en próximos artículos cuando tratemos en profundidad los derechos morales y de explotación) y en la mayoría de las situaciones los derechos que integran la vertiente moral o patrimonial del autor inciden de manera determinante sobre los derechos que posee el titular del soporte. Un ejemplo claro lo encontramos en el adquirente de un cuadro, que al proceder a su reventa deberá entregar al autor una parte de los ingresos obtenidos por ella, en aplicación del derecho de participación del art. 24 LPI que asiste a los autores de obras plásticas.

Además de este conjunto de derechos que cohabitan en una misma obra, no debemos olvidar que sobre esta también pueden recaer más derechos, junto con los derechos de propiedad industrial citados antes, como son los otros derechos de propiedad intelectual (art. 3 LPI) reconocidos en el Libro II de la propia Ley y que son los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes; de los productores de fonogramas; de los productores de las grabaciones audiovisuales; de las entidades de radiodifusión; la protección de las meras fotografías y determinadas producciones editoriales y el derecho sui generis sobre las bases de datos.

Estos llamados otros derechos de Propiedad Intelectual no suponen en ningún caso una limitación para los derechos de autor. El propio art. 131 LPI así lo manifiesta y ya en la exposición de motivos de la anterior Ley de Propiedad Intelectual de 1987¹⁸ podíamos leer: «En lo que respecta al régimen jurídico de los derechos derivados de la interpretación o ejecución, o de la producción o difusión de las obras de creación, es decir, de aquellos otros derechos de propiedad intelectual que en la práctica se han denominado afines o conexos, la Ley ha seguido fundamentalmente los criterios marcados por la Convención de Roma de 1961 y el Convenio de Ginebra de 1971. Con esta regulación, que en ningún caso supone una limitación para los derechos de autor, se da adecuada satisfacción a los legítimos intereses de un importante sector profesional e industrial estrechamente vinculados a la cultura, [...], y que estaban especialmente necesitados de obtener su reconocimiento y protección expresos en una norma de rango legal». También podemos observar la misma disposición en el Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) de 1996¹⁹, en cuyo art. 1.2 se establece que «la protección concedida en virtud del presente Tratado dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del derecho de autor en las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna disposición del presente Tratado podrá interpretarse en menoscabo de esta protección».

Estos derechos que pueden surgir, por ejemplo, en un fonograma de una sinfonía de Shostakovich, son independientes de los derechos que pertenecen al propio autor o a sus herederos. Es decir, en este caso nos encontramos con unos nuevos derechos cuyos titulares serán los autores, intérpretes o ejecutantes y el productor fonográfico. El objeto de derechos será también diferente, ya que el objeto del derecho de autor es la sinfonía en sí, pero el del artista, intérprete o ejecutante es la interpretación plasmada en el fonograma y el productor es el propio fonograma. Esta enumeración de los derechos que confluyen en torno a una obra puede llegar a complicarse en gran manera si simplemente nos fijamos en la grabación audiovisual de una ópera cuyos derechos estén vigentes. Por un lado tendremos los derechos de los autores de la música y el texto (compositor y libretista) a los que sumaríamos los de todos los intérpretes, artistas o ejecutantes que intervienen, director de escena, vestuario, iluminación, productor, traducción del texto...

Como se puede observar con claridad, estos derechos no recaen sobre la obra, sino que recaen «sobre la concreción o materialización de una actividad que puede reconducirse a la intermediación entre autor-obra y público»²⁰.

Hay que insistir en que estos derechos conexos no pueden afectar a los derechos morales del autor y que este puede siempre exigir el respeto de las facultades recogidas en el art. 14 LPI. A su vez los derechos de explotación del autor son anteriores a los derechos conexos, es decir, es necesaria la previa autorización del autor para ejercitar los derechos de comunicación pública, de distribución o de reproducción. Como conclusión, tan solo añadir que es necesaria la autorización del autor para la explotación de su obra en la modalidad pertinente y que el ejercicio de los derechos de explotación cedidos deben ajustarse tanto a lo expresamente pactado en la cesión de los derechos de explotación como a los principios de la buena fe²¹.

Otro de los puntos clave de la LPI como norma estructural figura en su artículo 4, donde se definen los conceptos de divulgación y publicación, conceptos que debemos conocer y diferenciar con claridad ya que de ellos se derivan numerosas cuestiones que iremos analizando más adelante.

Tal y como pone de manifiesto el art. 14 LPI, la divulgación es un derecho exclusivo del autor, quien decide si la obra ha de ser divulgada, en qué forma y si debe hacerse bajo su nombre o no. No debemos obviar que la divulgación, como derecho moral del autor y expresión máxima de su libertad, es un derecho inalienable e irrenunciable y que podrá ejercitarlo a lo largo de toda su vida, pudiendo negarse incluso a ello sin tener que rendir cuentas ante nadie de la decisión tomada. Una vez fallecido el autor, dicho derecho puede seguir siendo ejercitado por quien él haya decidido expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, por sus herederos²². Ahora bien, en caso de que tras la muerte del autor la no divulgación de la obra perjudique a la cultura o a la ciencia, según se deriva del art. 44 de la Constitución Española, el Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones locales, las instituciones públicas de carácter cultural o cualquier persona que tenga un interés legítimo pueden solicitar al Juez que ordene su divulgación²³.

Ahora bien, ¿Qué debemos entender como divulgación? La simple lectura del art. 4 LPI nos da las claves de su significado: «[...] se entiende por divulgación de una obra toda expresión de las misma que, con el consentimiento del autor, la haga accesible por primera vez al público en cualquier forma».

De esta definición obtenemos las claves que caracterizan al concepto de divulgación. En primer lugar nos encontramos ante el presupuesto necesario para que se dé la divulgación: la obra tiene que estar expresada, es decir, plasmada o exteriorizada en algo que permita hacerla accesible. Mediante la utilización de este término se hace referencia al presupuesto previo que hemos analizado al comienzo de este artículo; para que haya obra ló-

gicamente tiene que haber creación y esta debe haberse plasmado en un medio tangible o intangible, duradero o efímero para que así pueda ser accesible al público. Otra de las notas que caracteriza a la divulgación es que la obra debe ser accesible al público. Este requisito debe entenderse como la comunicación a un grupo indeterminado de personas, al no considerarse como pública la comunicación de la obra en un ámbito estrictamente doméstico²⁴, o la representación en familia o un pase privado²⁵. No debemos confundir la noción de público con la publicidad registral derivada de la inscripción de una obra en el Registro de la Propiedad Intelectual. Las certificaciones expedidas por el Registro no implican en ningún caso una expresión de la obra. Hay que tener en cuenta que el Registro tan solo nos informa de la existencia de la obra y del contenido de los asientos respectivos, pero nada más. Es decir, la publicidad registral reviste un carácter meramente informativo tal y como lo explica el art. 30 RRGPI²⁶.

Cuando se hace referencia a la accesibilidad por primera vez, debemos entender la divulgación como acto único. La divulgación solo ocurre una vez; no existen segundas o terceras divulgaciones de la obra. Ya hemos visto más arriba la necesidad del consentimiento del autor para divulgar la obra, pero debo insistir en que es un derecho exclusivo del autor y que es el acto que dará inicio al ejercicio de los derechos de explotación. Este consentimiento puede ser expreso o tácito, y normalmente va implícito en la mayoría de los contratos de explotación de una obra. Finalmente quiero señalar que corresponde al autor la elección de la forma en la que divulga su obra. Cuando esta puede divulgarse de varias formas, el autor puede decidir por cuál de ellas lo hace, al ser estas totalmente autónomas. Y el consentimiento para divulgar la obra de una forma determinada no implica que pueda hacerse de las demás formas sin la correspondiente autorización del autor.

El artículo 4 LPI define la publicación como la «puesta a disposición del público de un número de ejemplares de la obra que satisfaga razonable-

mente sus necesidades estimadas de acuerdo con la naturaleza y finalidad de la misma». Como se puede observar, la relación entre los conceptos de divulgación y publicación es una relación de género a especie²⁷, es decir, la publicación es un tipo de divulgación o incluso una divulgación en sí misma. Cuando coincide con la divulgación, debe tener las mismas características que ya hemos detallado, pero cuando la obra ya ha sido divulgada tan solo nos encontraremos ante una expresión de la obra, accesible en forma de ejemplares a disposición del público con el consentimiento del autor. El número de ejemplares que deben ser puestos en circulación dependerá del tipo de publicación ante el que nos encontremos. En el caso de la publicación de un libro dicho número deberá figurar en el contrato²⁸ y satisfacer razonablemente las necesidades del público, no siendo suficiente con la edición simulada o de un número reducido de ejemplares. Sin embargo, en el caso de la edición de una obra sinfónica no es necesario que figure el número de ejemplares en el contrato, siendo suficiente con la edición de los ejemplares que sirvan para atender las necesidades normales de la explotación concedida²⁹ (en el caso de las obras en régimen de alquiler suele ser habitual, dados los elevados costes de producción, que solo exista un material completo de partes orquestales, aunque se publiquen varios ejemplares de la partitura de dirección). En todo caso, la publicación debe ser de la obra completa, íntegra y fiel, pero no es necesario que la obra sea editada en el sentido tradicional, basta que sea objeto de reproducción en un medio o soporte material o tangible. Por ejemplo, se considera publicación la transmisión *on-line*, que permite la descarga y almacenamiento, pero no lo constituye la comunicación pública ya que falta en ella la plasmación en ejemplares³⁰.

Una vez vistas las características de la divulgación y de la publicación tan solo nos queda señalar sus efectos. En el caso de la divulgación, su efecto fundamental es el de permitir que la obra vea la luz, derecho básico del autor, con las consecuencias lógicas que eso supone. La obra queda desde ese momento dentro de los límites que plantea la LPI,

y está permitido tanto su análisis, comentario y cita, como su reproducción sin autorización en algunos supuestos³¹ y da origen a la compensación equitativa por copia privada³². Lógicamente, ello abre la puerta a la explotación de la obra y permite el comienzo del cómputo de ciertos plazos de los derechos de explotación, como por ejemplo los de las obras póstumas, las seudónimas o anónimas, las colectivas³³, etc. En el caso de la publicación, esta se identifica habitualmente con la reproducción y la distribución de la obra y también da inicio al cómputo de plazos en el caso de los fonogramas, de los derechos de editores de obras no protegidas y del ejercicio de los derechos de explotación por parte de las personas jurídicas³⁴.

A lo largo de este primer artículo hemos visto en detalle cómo la mera creación es lo único que otorga la propiedad intelectual a una persona. También hemos aclarado que las ideas solo son protegibles, en el ámbito del derecho de autor, cuando están plasmadas en una forma exteriorizada; es decir, lo que se protege con esta legislación no son las ideas sino la forma en que aparecen recogidas en una obra. Hemos continuado observando la distinción entre la obra como bien inmaterial objeto de propiedad intelectual y el soporte como objeto de propiedad ordinaria. Hemos visto asimismo cómo en torno a una obra pueden recaer tanto derechos de autor como los llamados derechos afines, derechos de los otros agentes que intervienen, no en la creación de la obra, sino en su plasmación y difusión. Finalmente, hemos desgranado el significado de los términos divulgación y publicación en el ámbito de la Propiedad Intelectual, la relación que existe entre ellos y sus efectos como presupuesto necesario para la existencia de los demás conceptos y derechos que surgen en el articulado de la LPI.

En definitiva, conocer y entender el significado y las consecuencias que se derivan de estos conceptos nos ayudará a profundizar y entender con claridad los diversos conceptos que figuran en el resto de apartados de la Ley de Propiedad Intelectual y que iremos analizando en próximos números del *Boletín DM*.

BIBLIOGRAFÍA

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, RODRIGO, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Madrid: Tecnos, 2007.

Manual de Propiedad Intelectual, Valencia: Tirant lo Blanch 2006.

Pe. i. *Revista de Propiedad Intelectual*, núm. 22 a 31, Madrid: Bercal S.A., 2006-2009

IGLESIAS REBOLLO, CÉSAR Y GONZÁLEZ GORDON, MARÍA, *Diccionario de Propiedad Intelectual*, Madrid: Editorial Reus, 2005.

MUÑOZ VIADA, CARLOS, *Transmisión de los derechos de autor, El contrato de edición*, Madrid: Difusión Jurídica y Temas de Actualidad S.A., 2007.

RODRÍGUEZ TAPIA, JOSÉ MIGUEL, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2007.

ROGEL VIDE, CARLOS, *Estudios completos de Propiedad Intelectual*, vol. I y II, Madrid: Editorial Reus, 2006.

ROMÁN PÉREZ, RAQUEL DE, *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*, Madrid: Editorial Reus, 2003.

SÁNCHEZ ARISTI, RAFAEL, *La propiedad musical sobre las obras musicales*, Granada: Editorial Comares, 2005.

TORRES MATEOS, MIGUEL ÁNGEL, *Propiedad Intelectual*, Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2008.

NOTAS

- 1 Toda la legislación citada se puede localizar, bien en las diversas bases de datos jurídicas (se ofrece el código de localización de Aranzadi) o en sitios web gratuitos como por ejemplo <http://noticias.juridicas.com>
- 2 JOSÉ MIGUEL RODRÍGUEZ TAPIA: *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2007, p. 44.
- 3 Véase Juzgado de lo Mercantil núm. 2 de Madrid. Sentencia de 14 de noviembre de 2005 [JUR 2006\15597].
- 4 RODRIGO BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Madrid: Tecnos, 2007, p. 159.
- 5 Véase Sentencia de la Audiencia Provincial, Madrid de 11 de enero de 2007 [AC 2007\1041].
- 6 Ley 3/1991, de 10 de enero, de Competencia Desleal.
- 7 Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas.
- 8 Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes de Invención y Modelos de utilidad.
- 9 RAFAEL SÁNCHEZ ARISTI, *La propiedad musical sobre las obras musicales*, Granada: Editorial Comares, 2005, p. 276.
- 10 Véase Sentencia Tribunal Supremo 26 de enero de 1992 [RJ 1992\8286].
- 11 RAQUEL DE ROMÁN PÉREZ, *Obras musicales, compositores, intérpretes y nuevas tecnologías*, Madrid: Editorial Reus, 2003, p. 46.
- 12 Véase Sentencia de la Audiencia Provincial, Madrid de 11 de enero de 2007 [AC 2007\1041].
- 13 El Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas puede leerse en <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/index.html> [última consulta: 30 octubre 2009].
- 14 Véase Art. 145.3 LPI.
- 15 EDUARDO GALÁN CORONA, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (Coord. R. Bercovitz Rodríguez-Cano), Madrid: Tecnos, 2007, p. 39.
- 16 Véase Sentencia Tribunal Supremo 11 de abril de 2000 [RJ 2000\2434].

- 17 CARLOS ROGEL VIDE, *Estudios completos de Propiedad Intelectual*, Vol. II, Madrid: Editorial Reus, 2006, p. 48.
- 18 Véase Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual (derogada).
- 19 Disponible en http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wppt/trtdocs_wo034.html [última consulta: 30 octubre 2009].
- 20 G. OROZCO PARDO, *Comentarios al Código Civil y a las compilaciones Forales*, dirigidos por M. ALBALADEJO y S. DÍAZ ALABART, Madrid: Edersa, t. V, vol 4º B, p. 573; citado por EDUARDO GALÁN CORONA, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (Coord. R. BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO), Madrid: Tecnos, 2007, p. 65.
- 21 EDUARDO GALÁN CORONA, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (Coord. R. BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO), Madrid: Tecnos, 2007, p. 66.
- 22 Véase art. 15 LPI.
- 23 Véase art. 40 LPI.
- 24 Véase art. 20.1 LPI.
- 25 FRANCISCO RIVERO HERNÁNDEZ, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (Coord. R. BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO), Madrid: Tecnos, 2007, p. 77.
- 26 Real Decreto 281/2003, de 7 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento de Registro General de la Propiedad Intelectual.
- 27 JOSÉ MANUEL VENTURA VENTURA, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, dirigidos por JOSÉ MIGUEL RODRÍGUEZ TAPIA, Cizur Menor: Editorial Aranzadi, 2007, p. 65.
- 28 Véase art. 60.3 LPI.
- 29 Véase art. 71.1 LPI.
- 30 FRANCISCO RIVERO HERNÁNDEZ, *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual* (Coord. R. BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO), Madrid: Tecnos, 2007, ps. 90-91.
- 31 Véase art. 31 LPI
- 32 Véase art. 25.1 LPI.
- 33 Véanse arts. 27 y 28 LPI.
- 34 Véanse arts. 119, 130 y Disposición Transitoria 2ª LPI.

El patrimonio musical en las emisoras de radio

Este dossier no pretende ser exhaustivo. No puede serlo: en las últimas décadas se han producido tantos movimientos empresariales y tantas mutaciones tecnológicas en el mundo de la radiodifusión que el patrimonio musical vinculado a las emisoras admite sin duda varias investigaciones pormenorizadas como la que llevó a cabo el profesor Julio Arce sobre los orígenes del fenómeno. Pero nuestra principal preocupación se cumple si llamamos la atención sobre la callada riqueza de un bien cultural que suele pasar desapercibida aún para sus propietarios. El patrimonio musical radiofónico es muchas veces irremplazable, sobre todo cuando está integrado por grabaciones inéditas (ya sean de solistas y orquestas de fama internacional o de modestos artistas locales) y que incluso cuando reúne grabaciones comerciales siempre tiene más historias que contar que la que cuenta cada disco, cada casete o cada cedé por separado: historias de gustos, de identidades, de hábitos culturales, de prohibiciones y censuras, que la dispersión, la fusión o el mero trasvase pueden destruir.

En la preparación de estas páginas hemos comprobado una vez más la fragilidad de un material tantas veces sometido a los vaivenes de la economía de mercado. Hemos conseguido respuestas inmediatas de dos grandes emisoras de ámbito estatal, la SER y RNE, y de una emisora catalana, pero la dirección de *Boletín DM* ha intentado infructuosamente recabar noticias de una tercera, la COPE, cuya discoteca analógica se ha esfumado sin dejar rastro. ¿Se vendió? ¿Está perdida en algún almacén tipo *Ciudadano Kane*? Los actuales documentalistas de la casa no tienen la respuesta. Igualmente hemos tratado sin éxito de reunir noticias sobre emisoras gallegas y de Euskadi. A veces las bibliotecas y los centros de documentación institucionales han sido depositarios de fondos en peligro de dispersión: alguna información tenemos al respecto (véase lo que comenta Úrsula Ferrando en su artículo para este mismo boletín), aunque se echa de menos una recopilación sistemática a escala estatal. Es cierto que podíamos haber dedicado más tiempo y energías a la persecución de noticias, pero la investigación periodística no era nuestro objetivo y la mera dificultad para dar con interlocutores y el rápido cambio de responsables en las emisoras han jugado en contra nuestra. El perfil un tanto azaroso de este dossier debe tomarse pues menos como un defecto que como un reflejo de una situación preocupante y una llamada de atención sobre un patrimonio que con bastante seguridad, por lo que se refiere sobre todo a las emisoras pequeñas, pero no solamente, sigue amenazado por un peligro cierto de extinción.

J.G.

El origen de la radio y los registros sonoros

Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid

La primera década del siglo XXI se recordará, entre otras cosas, por la gran crisis de la industria discográfica. El proceso iniciado en los años ochenta del siglo pasado, por el cual la tecnología digital se incorporaba a los sistemas de grabación de la música, ha conducido a un replanteamiento de los formatos tradicionales. A las puertas de la segunda década de este siglo estamos asistiendo a un proceso de cambio en la forma de distribuir y consumir la música que aún no ha definido un sistema de comercialización

estable, como logró la industria discográfica durante buena parte del siglo XX.

El primer cambio sustancial se produjo, como indicamos anteriormente, durante los años ochenta del siglo pasado. El sistema de grabación analógico, que registraba de forma «análoga» y continuaba las variaciones de presión del sonido, quedó superado por el digital, que almacena dichas variaciones en forma de muestras que se representan con números bina-

rios. El disco de vinilo fue sustituido rápidamente por el disco compacto que desarrollaron Philips y Sony desde 1980. El *compact disc*, o CD como de denomina comúnmente, mejoraba la calidad del sonido y facilitaba el manejo durante la reproducción. Este segundo elemento fue crucial para su éxito puesto que, aunque los discos de vinilo habían alcanzado una fiabilidad sonora enorme gracias a los sistemas de alta fidelidad, los CDs facilitaban la elección de pistas, el manejo, la conservación y el almacenamiento. Los registros gramofónicos y las cintas magnéticas fueron progresivamente relegados en favor de los discos compactos.

Pero la revolución digital estaba aún en sus primeras fases. Durante los años noventa la tecnología informática comenzó a imponerse en el ámbito doméstico. Los ordenadores domésticos o PCs (*personal computers*) se equipaban con aparatos reproductores y eran capaces de almacenar y trasvasar sonido digital. Poco tiempo después Internet se convirtió en un medio al alcance de un gran número de personas, lo que permite la comunicación de información y también de música. Sin embargo, existía un problema con el almacenamiento de la música en la red, ya que una sencilla canción de tres minutos, por ejemplo, ocupaba alrededor de cincuenta megabytes. A mediados de la década de los noventa del siglo pasado, la organización alemana Fraunhofer Gesellschaft, dio a conocer su sistema de compresión de archivos de sonido que llamó *Motion Picture Experts Group Layer3*, conocido como Mp3. Este sistema permite reducir entre diez y veinte veces el tamaño del archivo sin una merma apreciable en la calidad sonora. Paralelamente se amplió el ancho de banda en Internet, permitiendo el trasvase de archivos de todo tipo, entre ellos los que contienen música, de una manera rápida y fiable.

El desarrollo de la tecnología informática y de Internet modificó rápidamente la forma tradicional de distribución de la música. Se pasó de la adquisición de un soporte físico a la transmisión de archivos a través de la red de maneras diversas, como el intercambio mediante protocolos *peer-to-peer* utilizando, por ejemplo, aplicaciones como Kazaa o Emule, o mediante la compra en tiendas de música virtual como iTunes Store. Junto a estos sistemas de distribución de la música se están imponiendo en los últimos años las aplicaciones que la ofrecen vía *streaming*: el usuario dispone de un amplísimo catálogo de re-

gistros que puede escuchar en cualquier momento pero que no puede almacenar de forma permanente como archivos de audio¹.

En los últimos veinte años, por tanto, el panorama de la distribución y el almacenamiento de los registros sonoros ha cambiado radicalmente y ha tenido consecuencias en casi todos los ámbitos de la música, desde la producción hasta la distribución y el consumo.

No es la primera vez que se produce una crisis en los formatos de almacenamiento y distribución de la música. A lo largo del siglo XX los soportes fueron mejorados y modificados y, en consecuencia, algunos quedaron obsoletos, como los cilindros de cera o los discos de pizarra. Luego llegaron los vinilos que se sustituyeron por los discos compactos y, en la actualidad, las nuevas formas de compresión y almacenamiento digital.

Pero la cuestión que aquí nos ocupa no es la crisis de los registros sonoros, sino las emisoras de radio como depositarias de un patrimonio que corre el peligro de deteriorarse o, incluso, de desaparecer. Los archivos radiofónicos españoles atesoran cientos de miles de registros sonoros en diversos formatos. El sistema de radiodifusión español, basado en la libre concurrencia, dio lugar a una presencia mayoritaria del sector privado. Las primeras empresas de radiodifusión fueron privadas y Radio Nacional de España no se constituirá hasta 1937. Siguiendo una lógica más empresarial que de preservación del patrimonio, la mayor parte de los archivos sonoros de las emisoras españolas (que hasta los años ochenta se nutrían de grabaciones analógicas) han sido desmantelados y, en el mejor de los casos, sus fondos han ido a parar bibliotecas, centros de documentación o instituciones públicas. Este artículo, por tanto, quiere poner el acento en las relaciones entre el medio radiofónico y las diversas tecnologías de la grabación y reproducción del sonido, centrándonos, sobre todo, en los primeros años.

Aún no se han cumplido los cien primeros años de la radiodifusión, sin embargo, la radio se nos presenta como un medio de comunicación plenamente asentado en todo el mundo y con una dilatada historia que ha evolucionado de forma paralela al desarrollo del resto de los medios de comunicación durante los siglos veinte y veintiuno. El medio radiofónico unió a una vasta audiencia, que anteriormente estaba incomunicada y diseminada en grandes áreas, con las fuentes de información, las modas y los formadores de opinión².

Desde las primeras emisiones regulares, la música se constituyó en uno de los contenidos más importantes. Unas veces se emitía música producida «en vivo» desde los estudios; otras, los micrófonos se instalaban en los lugares habituales donde residía la música: teatros, auditorios, salas de baile etc. Sin embargo, fueron los medios de reproducción mecánica (desde los antiguos cilindros de cera, hasta los recientes registros digitales) los colaboradores más asiduos de los programas radiofónicos.

El desarrollo de la tecnología de la radiodifusión sirvió, a la postre, para el avance de nuevos campos de la ingeniería, desde el desarrollo del gramófono eléctrico hasta los satélites y ordenadores. La tecnología de la grabación sonora se alimentó de los rápidos progresos técnicos que se gestaron en los estudios radiofónicos, y también posibilitó un desarrollo de los contenidos y del lenguaje radiofónico. Se produjo, por tanto, una simbiosis entre ambos sistemas y, durante muchos años, la radio y las grabaciones sonoras han sido elementos inseparables que han dado lugar a formas de comunicación muy interrelacionadas. Este artículo trata, precisamente, de esa relación durante los primeros años del medio radiofónico, un periodo en el que la radiodifusión se constituye en un fenómeno de masas y configura un lenguaje específico a partir de la combinación de palabra, música y efectos sonoros.

Del fonógrafo a la electrificación del gramófono

Capturar y conservar el sonido fue una de las aspiraciones del ser humano desde tiempos remotos; sin embargo, no fue posible hasta el último cuarto del siglo XIX. En aquellos años se desarrolló una tecnología tan sencilla que podría haber sido viable en las décadas anteriores. Fueron las iniciativas científicas comerciales, capitaneadas desde las últimas décadas del XIX por Thomas Alva Edison, las que permitieron abrir el camino hacia la grabación y reproducción de los sonidos.

Podríamos señalar muchos antecedentes históricos en la búsqueda de procedimientos para el registro sonoro. En el siglo VI a. de C. Pitágoras se interesó por la relación entre las vibraciones producidas en los instrumentos de cuerda con el sonido. En la Edad Moderna el sonido, como fenómeno físico, fascinó a Galileo, que describió el principio de resonancia al que denominó vibración simpática.

A comienzos del siglo XVII el filósofo y matemático francés Marin Mersenne (1588-1648) formuló las leyes que llevan su nombre y que describen la relación numérica entre las vibraciones y las notas musicales. Las investigaciones sobre las ondas sonoras se intensificaron durante los siglos posteriores. A mediados del XIX, el editor francés Leon Scott de Martinville (1817-1879) patentó un aparato, al que bautizó como Fonoautógrafo, que era capaz de dibujar las ondas sonoras. El Fonoautógrafo, sin embargo, no podía reproducir el sonido registrado y se utilizó únicamente para el estudio y la investigación de las ondas. Recientemente se han llevado a cabo varias iniciativas para convertir los registros del Fonoautógrafo en sonido. En el año 2000, por ejemplo, el Institute of Electrical and Electronics Engineers de los Estados Unidos, usando técnicas de procesado digital, hizo audibles, aunque con una calidad sonora muy mala, algunos de esos dibujos registrados a mediados del siglo XIX³.

Aunque la historia de la ciencia ha reconocido a Thomas Alva Edison (1847-1931) como el inventor del primer aparato capaz de grabar y reproducir sonido, en el mes de abril de 1877, unos meses antes de que Edison patentara su fonógrafo, el físico y poeta francés Charles Cros (1842-1888), presentó ante la Academia de Ciencias de París un memorándum en el que describía un artilugio para grabar y reproducir el sonido. Sin embargo, Cros carecía del espíritu comercial que caracterizaba a su colega norteamericano y su invento no llegó a materializarse.

Edison conocía los experimentos de Leon Scott de Martinville pero no tenía noticias de Cros. Casi al mismo tiempo que el francés ideaba su artilugio, Edison consiguió registrar su propia voz sobre una hoja de estaño adosada a un cilindro que, gracias a un estilete, grababa el sonido de forma mecánica en un surco vertical en profundidad. El sonido podía ser posteriormente reproducido al pasar de nuevo la aguja por la hendidura producida en el estaño. A pesar de que patentó su invento un año más tarde, su aplicación comercial fue nula debido a las deficiencias sonoras de la reproducción y al deterioro que sufría el papel de estaño con el uso. Unos años más tarde, en 1885, Chichester A. Bell (1848-1924) sustituyó la hoja metálica por un cartón cubierto de cera. Esta modificación mejoró la calidad del sonido e hizo que la grabación fuese más duradera.

Emile Berliner (1851-1929) patentó en 1887 un nuevo sistema de grabación, al que llamó gramófono, consistente en el registro del sonido sobre un disco de cera. Este disco servía de molde a uno nuevo en soporte metálico –alterado en su superficie mediante procedimientos químicos– que era utilizado como matriz, a partir del cual se realizaban copias en ebonita. Los discos tenían un diámetro de diecisiete centímetros, duraban alrededor de dos minutos y giraban a una velocidad aproximada de setenta revoluciones por minuto. En el año 1888 Emile Berliner presentó su invento ante el Franklin Institute de Philadelphia, aunque pasaron cinco años antes de que lo comercializara. A finales de 1897 se desechó la ebonita por su dificultad para el prensado y se substituyó por un preparado compuesto de baquelita, pizarra, piedra caliza y otros componentes. Los discos de pizarra, como popularmente se conocieron, se mantuvieron en el comercio hasta la aparición del microsuro en el año 1948.

La reacción de la poderosa maquinaria comercial de Edison dio lugar al perfeccionamiento de su fonógrafo, substituyendo el soporte de cartón por un cilindro de cera sólida que lo hacía más estable. En el año 1889 comenzó la edición comercial de cilindros; sin embargo, tenían un inconveniente que limitaba su producción: debían ser grabados uno a uno. En 1901, Edison presentó el «Gold Mold», un cilindro de cera dura en cuyo proceso de producción era posible la edición masiva. Además, la introducción de la aguja de diamante pulimentado, frente a la aguja de acero utilizada por el gramófono, permitió la competencia entre ambos sistemas y llevó al cilindro a su mejor momento. El sistema ideado por Edison perduró hasta la Primera Guerra Mundial, aunque en algunos países, como España, siguieron en vigencia durante varios años más.

Durante las primeras décadas de nuestro siglo el disco de gramófono se impuso progresivamente, aunque no se normalizó hasta mediados de la década de los veinte, coincidiendo con la introducción del procedimiento eléctrico en la grabación. Hasta esos años los discos de pizarra funcionaban mediante un número de revoluciones por minuto variables –setenta y cuatro, ochenta o noventa– pero cuando Joseph P. Maxell y Henry C. Harrison aplicaron el sistema de grabación eléctrica, que comercializaron a partir de 1925 las compañías Victor y Columbia, el disco adoptó las setenta y ocho revoluciones por minuto.

Pero volvamos unos años atrás; en la primera década de los veinte, la radiodifusión fue una realidad en la mayor parte de los países desarrollados o en vías de desarrollo. Se habló entonces del fin del gramófono; sin embargo, los medios tecnológicos que habían posibilitado la radio se aplicaron a la grabación y reproducción del sonido y la industria discográfica despegó en la segunda mitad de la década de los veinte, gracias también a la promoción radiofónica.

El nacimiento de la radiodifusión

La radio fue el resultado de un largo proceso en el que se aplicaron progresivamente nuevos descubrimientos científicos y desarrollos tecnológicos. Encontramos sus antecedentes remotos en los rudimentarios telégrafos ópticos del siglo XVIII; sin embargo, habrá que esperar hasta las primeras décadas del XX para la aplicación de la tecnología radiofónica en la configuración de un nuevo medio de comunicación social, que hoy denominamos radiodifusión.

La necesidad de la comunicación a larga distancia, motivada sobre todo por el desarrollo de las comunicaciones terrestres y marítimas tras la revolución industrial, impulsó el perfeccionamiento del telégrafo y la aparición del teléfono. En ambos aparatos la comunicación se establecía a través de un cable entre los emisores y receptores. El salto definitivo que dio lugar a la «telegrafía sin hilos» fue dado por Guillermo Marconi en 1897. Este ingeniero italiano tuvo la habilidad de combinar varios desarrollos precedentes y llevar a la práctica un sistema que permitía emitir mensajes telegráficos sin que hiciera falta conducto físico alguno. Pero el invento de Marconi sólo emitía ruidos, suficientes para la comunicación telegráfica con el código Morse. Faltaban varios elementos para hacer posible que la voz, los ruidos o la música pudieran ser emitidos a grandes distancias. Desde la década de los setenta del XIX, la telefonía desarrollada por Graham Bell había hecho posible que el sonido, ya fuera voz humana, ruido o música, viajara desde un punto a otro a través de un cable⁴.

Fueron dos científicos estadounidenses los que dieron el salto de la telegrafía a la telefonía sin hilos. Reginald J. Fessenden, profesor de física de la Universidad de Pittsburg, y Lee de Forest, conocido sobre todo por la invención de la válvula amplificadora, hicieron posible la conversión del sonido en variaciones

de amplitud de onda eléctrica. Las ondas se enviaban al aire y podían ser recogidas por un aparato receptor que las convertía de nuevo en sonido reconocible.

Llegados a este punto es necesario aclarar que la radio fue, en su origen, una tecnología para la comunicación con unos usos limitados a la experimentación y a los sistemas de transporte y al ejército. La radiodifusión, entendiéndose por ésta la comunicación que se establece entre un emisor que envía unos contenidos radiofónicos que son captados por un número indeterminado de oyentes, fue posterior a la aparición del medio.

La primera transmisión de música de la que se tiene noticia fue efectuada por Reginald A. Fessenden en la Nochebuena de 1906. Instaló una emisora en la localidad de Brant Rock, en Massachussets, y radió un disco de gramófono (concretamente el *Largo* de una obra Haendel) y seguidamente un solo de violín interpretado por él mismo. Los operadores de la marina mercante que poseían equipos radiotelefónicos fabricados por Fessenden fueron avisados para que hicieran informes sobre la calidad de la transmisión.

Lee de Forest instaló su equipo en la torre Eiffel de París en el verano de 1908. Desde allí transmitió discos de gramófono cuyo contenido pudo ser escuchado incluso en Marsella. De Forest tiene el honor de haber sido el primero que transmitió una función operística por radio. En el mes de enero de 1910 instaló sus aparatos en el Metropolitan Opera House de Nueva York para transmitir *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*, interpretadas por Enrico Caruso. A comienzos de la primavera de 1916, De Forest mantuvo regularmente un servicio de «conciertos» desde su emisora 2XG de Nueva York, tres veces por semana. La Columbia Phonograph Co. le suministró los discos necesarios a cambio de mensajes publicitarios.

Durante la segunda década del siglo XX, científicos o aficionados a la radiotelefonía realizaron emisiones experimentales esporádicas en diferentes países, incluida España. Les movía una fascinación por el medio radiofónico y sus principales preocupaciones eran la calidad del sonido y el alcance de la señal. En todas las emisiones la música era el contenido principal y, en su mayoría, consistían en la radiación de discos y cilindros de fonógrafo.

Una primera aproximación a la idea de la radiodifusión fue propuesta en 1916 por David Sarnoff, un

radiotelegrafista famoso por haber captado los mensajes de socorro del Titanic y que ocupó un importante cargo en la American Marconi Company. Sarnoff propuso a sus superiores un nuevo negocio consistente en la fabricación y comercialización de unas «cajas radiomusicales», a través de las cuales se pudieran escuchar acontecimientos en directo y, sobre todo, conciertos musicales desde el hogar. Pero los directivos de Marconi descartaron la propuesta pues confiaban más en los usos mercantiles y militares.

La gran mayoría de los historiadores coinciden en atribuir a Frank Conrad la puesta en marcha del *broadcasting* o la radiodifusión. Conrad era un empleado de la compañía Westinghouse que comenzó a emitir regularmente a finales del año 1919 desde su casa de Wilkensburg (Pittsburg) noticias leídas de periódicos y discos de gramófono. Ocurrió que los pocos aficionados que recogían sus emisiones comenzaron a escribir para solicitarle la radiación de sus discos favoritos. La Westinghouse se dio cuenta de que aumentaba la demanda de componentes radioeléctricos y, un año más tarde, avaló la iniciativa de Conrad creando la primera emisora comercial de la historia, la RDKA de Pittsburgh.

En Europa fue Francia el país que primero lanzó emisiones regulares. Desde la torre Eiffel se emitieron los programas de la estación dirigida por el general Ferrié y este país tuvo la primera estación emisora privada de Europa que tomó el nombre de Radiola. La British Broadcasting Company (BBC) inició su programación el 14 de noviembre de 1922 coincidiendo con una jornada electoral. En Alemania la radiodifusión nació en Berlín en 1923. En pocos años la mayor parte de los países desarrollados contaron con emisiones radiofónicas regulares.

El establecimiento de la radiodifusión en España fue un proceso similar y paralelo al del resto de los países occidentales. Los primeros experimentos fueron llevados a cabo por Matías Balsera, un ingeniero que trabajó para el Cuerpo de Telégrafos y que desarrolló varios inventos radioeléctricos a lo largo de su carrera profesional. En 1912, aprovechando las instalaciones del Palacio de Comunicaciones de Madrid, transmitió varios conciertos de la Banda Municipal desde el Retiro y veladas de ópera desde el Teatro Real.

Otro de los pioneros españoles fue Antonio Castilla, un discípulo de Matías Balsera que había trabajado en Estados Unidos con Lee de Forest. Castilla creó

una compañía de productos radioeléctricos y para verificar su funcionamiento, realizó emisiones experimentales. Aunque no se sabe con exactitud la fecha exacta, a lo largo de 1919 comenzó a emitir música grabada y sus emisiones tuvieron mucho éxito entre los pocos radioaficionados madrileños que poseían un aparato de radio. En los primeros años de la década de los veinte estas emisiones esporádicas continuaron ofreciéndose desde Madrid y otros puntos de España con el propósito de probar las nuevas tecnologías y, en ellas, los discos y cilindros se utilizaron mayoritariamente al ser productos asequibles y al alcance de los experimentadores.

La radiodifusión, entendida como una actividad comercial en la que una empresa emite contenidos de diverso tipo, se inició en España en 1924. Radio Ibérica fue la primera entidad radiodifusora de nuestro país y en poco tiempo se le sumaron otras como Radio España, Radio Castilla o Unión Radio.

La radio y los registros sonoros

Con la aparición de las primeras empresas de radiodifusión, los discos fueron excluidos prácticamente de la programación, primándose los conciertos desde el estudio y las transmisiones desde teatros, salas de fiesta, cabarets, etc. En el mes de mayo de 1925, con motivo de celebrarse el primer aniversario de la inauguración de Radio Ibérica, se emitió un programa especial en el que se radió un disco de gramófono, en recuerdo de los primeros tiempos de la radiodifusión.

Los programadores prescindieron de los discos debido a la mala calidad de su radiación. Las deficiencias sonoras se acumulaban a lo largo del proceso para hacer llegar el sonido grabado desde el disco hasta el oyente a través de las ondas: la calidad de las grabaciones no era muy buena; los gramófonos generaban una serie de ruidos debido a su sistema mecánico de funcionamiento; los micrófonos se colocaban directamente en la bocina del gramófono. A esto hay que unir las deficiencias propias en la recepción del sonido radiofónico y las limitaciones del repertorio discográfico.

No conocemos datos acerca de la cantidad de discos editados y comercializados en España entre 1925 y 1936. El catálogo de discos de setenta y ocho revoluciones por minuto que están depositados en la Biblioteca Nacional⁵ nos dan unas cifras muy pequeñas:

doce en 1924, uno en 1925, dos en 1926, veinticuatro en 1927, etc., resultando un total de trescientos noventa y tres al finalizar 1936. Somos conscientes de que estos datos no pueden ser extrapolados a la cuantificación de la edición y comercialización del disco en España, pero en todo caso evidencian que el volumen de discos, por lo menos hasta la década de los treinta, era insuficiente para cubrir la demanda que generaba una emisora de radio; aunque el tiempo de emisión era muy reducido (de tres a cinco horas diarias), la mayor parte de los espacios eran musicales. Existía otro problema añadido a la limitación de la oferta discográfica: la escasa duración de los discos; un disco de veinticinco centímetros tenía capacidad para tres minutos por cara, y uno de treinta centímetros para ocho minutos en total.

La radio se concibió como un medio nuevo capaz de transmitir el sonido a distancia, por lo que el principal objetivo era radiar música en vivo desde el mismo lugar en que se producía o desde la propia emisora. Los discos, por tanto, desvirtuaban los altos fines de la emisión radiofónica. El escritor José Díaz-Fernández publicó en 1925 un artículo en la revista *Ondas* en donde comenta la decadencia del disco superado por el ímpetu de la radio: «¡Viejo gramófono reumático, que ya bostezas de fatiga en los rincones de las salas: yo no te guardo rencor, a pesar de todo! Eres el emblema del pasado, que va trabajando laboriosamente nuestros días actuales. ¡Quién te iba a decir a ti, tan musculoso y presumido, que ibas a perecer con la obra de esa frágil mariposita de la galena! Veinte años del siglo XX expiran en el ronquido afónico de tu bocina»⁶.

La reproducción mecánica de la música quedó relegada a último término, utilizándose únicamente cuando la necesidad obligaba a ello y era preciso cumplir con algunas horas destinadas a la radiodifusión a las que no se daba mucha importancia.

El auge de la radiodifusión produjo a mediados de los años veinte una crisis en la industria de la grabación sonora. Se abandonó progresivamente el registro de la voz hablada –al convertirse en uno de los contenidos principales de la radio– y la música copó la inmensa mayoría de las grabaciones. Antes de la extensión de la radiodifusión, era frecuente la edición de discos de discursos, sermones, campañas electorales, actos públicos, etc. El sonido de la voz de Sarah Bernhardt o el ruido de la Royal Air Force de

Gran Bretaña dirigiéndose a Mannheim durante la Primera Guerra Mundial, constituían acontecimientos sonoros, en las primeras décadas del siglo, dignos de ser grabados⁷.

A pesar de que la radio perjudicó a la industria de la grabación durante su establecimiento como nuevo medio de comunicación de masas, a la larga se convertiría en su mejor aliado, y en poco tiempo aportó unas mejoras técnicas derivadas de su propia tecnología, que permitieron que ambas industrias se beneficiasen mutuamente. Transcurridos unos meses desde que José Díaz-Fernández escribiese el acta de defunción del disco, la propia revista *Ondas* se interesó de nuevo por el gramófono, esta vez para comentar las mejoras que se iban introduciendo. El fonógrafo ortofónico fue un primer paso para mejorar el sonido y poder competir con la radio. Su sistema se basaba en un aprovechamiento de los principios acústicos naturales; para ello estaban dotados de una membrana, donde se colocaba el disco, con un número de relieves concéntricos que tenían por objeto evitar los periodos de vibración y que todos los sonidos se produjeran con la misma intensidad. La aguja estaba unida a un brazo construido con curvas suaves para facilitar el paso de las vibraciones sonoras hacia la corneta o caja de resonancia; el dispositivo más interesante consistía en una caja de resonancia de madera que contenía una corneta de tamaño superior a la de un gramófono común, colocada en zig-zag, que obligaba a los sonidos a dividirse en dos partes que recorrían caminos distintos y luego se juntaban para llegar al exterior⁸.

Meses antes en Estados Unidos ya se habían producido las primeras grabaciones que hacían uso de la electricidad. El registro mecánico de los discos era muy imperfecto; la mayoría de los armónicos y alguna de las ondas fundamentales se perdían, especialmente las más graves, que dejaban incluso de registrarse. La grabación eléctrica de los discos se realizó aplicando la tecnología del micrófono y la válvula amplificadora. Estos elementos convertían las ondas sonoras en energía que era transmitida al estilete grabador. El registro eléctrico ofrecía una calidad sonora superior por lo que rápidamente fue adoptado por todas las compañías discográficas.

Invirtiendo el procedimiento, este mismo método fue aplicado a la reproducción. La aguja recorre los surcos en los cuales se ha hecho la impresión del sonido, convirtiendo las ondas sonoras en impulsos eléctri-

cos que se amplifican y se reproducen luego en el altavoz⁹. La toma del sonido ya no se hacía colocando el micrófono en la campana del fonógrafo sino que se utilizaba un dispositivo electromagnético que recogía los impulsos eléctricos que generaba la reproducción del disco y los enviaba directamente al amplificador del estudio para ser transmitidos.

Desde la electrificación del gramófono se fueron realizando numerosos ensayos técnicos en los estudios para comprobar las posibles ventajas de los programas con discos. La utilización de discos de gramófono en la programación radiofónica fue introducida progresivamente. Las empresas, una vez solventados los problemas técnicos, consideraban beneficioso al disco porque abarataba los costes de producción y se ahorran la contratación de artistas; además se ampliaba el repertorio musical. Desde el año 1929 se radiaron discos de ópera y de música sinfónica grabados por intérpretes de prestigio, que de otro modo no hubieran podido ser escuchados por los oyentes. Las industrias discográficas se beneficiaron de esta manera de la promoción y el consiguiente impulso de la demanda, gracias a la difusión pública. Las reticencias de los primeros años fueron dando paso a una actitud más favorable al disco. En un artículo de *Ondas* titulado «Un capote al disco» el autor comenta la necesidad de superar los prejuicios que persistían en la mente de muchos melómanos, a los que califica como «gentes sin imaginación [que] gritan y patalean ante el disco» porque consideran que la máquina anula el verdadero espíritu de la representación musical. Al igual que el cine, que en sus inicios fue considerado por muchos intelectuales como un juguete engañoso sin parangón con el teatro, sostiene el autor que la música grabada está siendo legitimada para «constituir uno de los más puros medios de expresión con que cuenta el hombre para su estación artística». El disco ofrece los mejores intérpretes y orquestas y «dará la puntilla al batiburrillo de orquestas de maestro entallado que se disputan a la masa de público musical circulante». Pero lo más interesante de este artículo es la proposición de un cambio en la mentalidad del oyente y en la concepción del papel de la música en la sociedad moderna provocado por la aparición de tres nuevos medios –el cine sonoro, la radio y la grabación sonora– que señalan un punto y aparte en la historia de la expresión artística: «Discos tras el lienzo del cinema, ración de maletín musical, auriculares radiofónicos. ¡Lo mismo da! Tres portadores de una nueva emoción exenta de

blanduras y sentimentalismos, rebosante de vida y de velocidad. Tres signos que marcan el final de una época de mano en la oreja para no dejar escapar ni una nota y maestro que, batuta en ristre, se vuelve al éxito de la sala con los ojos rezumándole lágrimas. Nuestra época pide discos y, escrita en ellos, música de ingeniero. Nada de exquisiteces. Música impersonal, colectivista, con resortes que la comuniquen a lo humano universal»¹⁰.

Con la incorporación definitiva del gramófono en la radio, surgen los archivos sonoros y discotecas. El archivo sonoro de Unión Radio contaba en 1930 con más de siete mil discos. La dirección artística de la emisora tuvo una preocupación constante por adquirir las obras más relevantes de los catálogos de las compañías discográficas tanto españolas como extranjeras. El mayor interés se centró en la compra de discos de música sinfónica –se adquirieron discos grabados por la Orquesta Sinfónica de Philadelphia, la Sinfónica de Berlín, Londres, la Orquesta del Conservatorio de París, etc.–, óperas –por ejemplo, *Tristán e Iseo*, *La Walkyria*, *El ocaso de los dioses*, registradas en el Festival de Bayreuth– y recitales de intérpretes de prestigio internacional como Casals, Kreisler, Brailowsky, Friedmann, Cortot, etc. El archivo también tenía discos de jazz de artistas americanos como Jack Hyton y Whiteman.

Unión Radio solventó uno de los problemas técnicos más importantes de la radiación de discos: la continuidad de las obras de larga duración. Los discos de setenta y ocho revoluciones tenían una duración en torno a los tres minutos, por lo que el mayor problema para su difusión era la transición de un disco a otro. El propio Ricardo Urgoiti ideó un sencillo sistema, que se denominó pomposamente «enlace automático de discos, sistema exclusivo de Unión Radio», que permitía que las obras pudiesen oírse sin grandes pausas.

La radio se dio cuenta que la reproducción mecánica podía servir para la mejora de sus programas y para la ampliación del lenguaje radiofónico. En los últimos años de la década de los veinte existían tres procedimientos para la grabación del sonido: el mecánico –en cilindros o en discos–, el magnético –en un alambre– y el fotoeléctrico –en película–. Las emisoras vislumbraron nuevas aplicaciones de la tecnología de la grabación en la programación radiofónica, como por ejemplo grabar previamente los programas musicales, comprobar su calidad y poder repetir los

fragmentos defectuosos, o emitir programas en diferido¹¹. El registro sonoro fue introducido a finales de los veinte y principios de los treinta en la redacción de algunos programas radiofónicos. Una de las emisoras pioneras en la utilización de la grabación sonora fue la Norag (Servicio de Radiodifusión del Norte de Alemania) que utilizó la grabación sobre todo para la comprobación de aquellos programas, como las obras teatrales o la interpretación de óperas desde el estudio, que tenían una producción muy compleja. En Unión Radio, por ejemplo, fue registrada la interpretación de la ópera *Marina* desde los estudios por los actores y cantantes del cuadro lírico de la estación y obtuvo tal éxito que fue programada trece veces¹².

A finales de los años cuarenta el antiguo disco de pizarra fue sustituido por el microsuro de vinilo. Se comercializaron en dos formatos, el disco sencillo que funcionaba a cuarenta y cinco revoluciones por minuto, y el *Long Play*, de mayor tamaño, que utilizaba una velocidad de treinta y tres revoluciones por minuto. Por aquellos años también se perfeccionó la grabación magnética. Desde finales de la década de los veinte se había utilizado el sistema de grabación magnética utilizando como soporte el hilo metálico de acero. La BBC fue la primera empresa en utilizarlo para la grabación de programas. Su ventaja consistía en no tener una limitación de tiempo, aunque la calidad sonora era peor. Las mejoras en la grabación magnética, a las que aludíamos anteriormente, consistieron en el desarrollo de una película de óxido de hierro sobre un soporte plástico –lo que conocemos comúnmente como cinta magnética– que ofrecía una mejor calidad sonora y cuya desmagnetización era menor que en el hilo de acero. La grabación magnética, en cintas de bobina abierta, se utilizó sobre todo en la radio y la producción de discos por sus posibilidades para la edición del sonido.

Cilindros, discos de pizarra y vinilo, hilos de acero y cintas magnéticas, han sido los sistemas que la radio ha utilizado para almacenar el sonido antes de la revolución digital de los años ochenta. Los CDs y las cintas de audio digital desplazaron a los discos y cintas magnéticas y, como sucedió siempre con la llegada de un nuevo, fueron sacados de la discoteca por ser inservibles en la tarea diaria de la radiodifusión.

Las emisoras de radio, por tanto, atesoran un patrimonio que es necesario mantener y preservar, ya que corre el peligro de disgregarse o desaparecer, como ocurrió con el archivo de Unión Radio al finalizar la Guerra Civil.

NOTAS

- 1 FRANCISCO D. SANDULLI y SAMUEL MARTÍN BARBERO: «Música e Internet: estrategias a seguir», en *Universia Business Review-Actualidad Económica*, cuarto trimestre, 2004.
- 2 DAVID L. MORTON JR.: *Sound Recording. The Life Story of a Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006. pp. 81-89.
- 3 *Ibidem*, pp. 1-3.
- 4 La telefonía fue usada en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX para la transmisión musical. C. ADLER, por ejemplo, emitió en 1881 una función desde la Ópera de París que pudo ser escuchada en estéreo con un par de auriculares telefónicos. En torno a 1890 se transmitieron regularmente en Madrid funciones y conciertos desde el Teatro Real y los quioscos del paseo de Rosales y del Retiro, donde actuaba la Banda Municipal. La Compañía Madrileña de Teléfonos cobraba a sus abonados unas cuotas especiales para que pudieran disfrutar desde sus casas de aquellos acontecimientos musicales. JULIO ARCE: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCM, 2008, p. 27.
- 5 NIEVES IGLESIAS MARTÍNEZ [dir.]: *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, 2 tomos, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988.
- 6 *Ondas*, nº 21, 6-XII-1925.
- 7 BRIAN RUST: *Discography of historical Records on Cylinders and 78s.*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979.
- 8 «El fonógrafo ortofónico», *Ondas*, nº 73, 7-XI-1926.
- 9 F. A. JEWELL: «El fonógrafo y la radio combinados», *Ondas*, nº 113, 14-VIII-1927.
- 10 M. H.: «Un capote al disco», *Ondas*, nº 242, 1-II-1930.
- 11 «¿Audición directa o reproducción mecánica?», *Ondas*, nº 206, 25-V-1929.
- 12 *Ondas*, nº 425, 26-VIII-1933.

El Archivo Sonoro de Radio Nacional de España: interés histórico y valor documental

Laura Prieto

Radio Nacional de España
Universidad Complutense de Madrid

Una de las mayores riquezas patrimoniales con que cuenta en la actualidad Radiotelevisión Española (RTVE) es la que constituye el conjunto de sus fondos documentales, un patrimonio no sólo valioso por la mayor o menor inmediatez en su rendimiento sino, y muy especialmente, por su importante dimensión histórica.

Siguiendo pautas comunes a otras radiotelevisiones occidentales y atendiendo las recomendaciones de la Unión Europea de Radiotelevisión (UER), RTVE acometió a principios de la década de los setenta del pasado siglo la conservación y catalogación de esos fondos, parte de ellos fruto del trabajo de campo de los profesionales del medio, otra parte fruto de la adquisición de producciones comerciales y otra pequeña parte procedente de donaciones de instituciones y particulares e intercambios con otras radios y televisiones. A todo ello hay que añadir aquellos fondos que están directamente relacionados con el

resultado de la programación, pero cabe apuntar aquí que el procedimiento general en aquellos momentos era la aplicación de unos criterios de selección que hoy podrían antojarse demasiado rígidos pero que obedecían entonces a razones tan poderosas como la falta de desarrollo tecnológico, la escasez de recursos humanos, la limitación de espacio físico suficiente para el almacenamiento de los soportes generados y la considerable carestía de los medios utilizados. Como consecuencia de tales factores, no existe en la actualidad ninguna radio o televisión en el ámbito occidental que conserve íntegramente su programación desde sus orígenes, al menos ninguna de las radios que comenzaron su emisión regular en la década de los veinte o de las televisiones que lo hicieron en la década de los cincuenta. Ha sido necesaria la implantación de las nuevas tecnologías –especialmente en cuanto a automatización de procesos se refiere–, los desarrollos multimedia y el gigantesco avance en el almacenamiento masivo para que estas

empresas de la comunicación abordaran la conservación y catalogación íntegra de su producción, algo que en la actualidad se considera esencial para preservar la memoria histórica audiovisual de cualquier país.

Dentro de este patrimonio, merece una consideración especial el que se deriva del medio radiofónico. Especial, en primer lugar, por su connotación histórica, pues no hay que perder de vista que, tras la prensa escrita, la radio es el siguiente medio en hacer su aparición, varias décadas antes que la televisión. Aunque las primeras experimentaciones están fechadas en los últimos años del siglo XIX y las emisiones en los inicios del siglo XX, se puede afirmar que las primeras emisoras estables nacen en 1920 y en los años inmediatamente posteriores. En 1920, en Argentina, la Sociedad Radio Argentina transmite el primer concierto, la ópera *Parsifal* de Wagner, desde la azotea del Teatro Coliseo de Buenos Aires. La transmisión la llevan a cabo Enrique Telémaco Susino, César Guerrico, Luis Romero Carranza y Miguel Mújica, que recibieron el apelativo de «los locos de la azotea». En Estados Unidos, concretamente en Pittsburg, empieza a emitir la KDKA con un reportaje sobre las elecciones norteamericanas. En Chelmsford, Inglaterra, la Marconi Wireless emitía un programa informativo y otro musical. Dos años más tarde se funda la BBC y Chile realiza su primera transmisión. En Francia, Maurice Vinot emite boletines con información de actualidad y deportes, gracias a la emisora Radiola y a la agencia de noticias Havas.

En España, tal y como, por otra parte, se puede deducir de su propia nomenclatura, la primera estación de radio establecida fue EAJ-1 Radio Barcelona, aunque no la primera respecto a las emisiones, que se debieron a Radio Ibérica de Madrid, entre finales de 1923 y principios de 1924, aun siendo éstas de carácter irregular, regidas esencialmente por la experimentación. Radio Ibérica de Madrid nace de la Compañía Ibérica de Telecomunicaciones y de la Sociedad de Radiotelefonía Española y el resultado de esas experimentaciones fue aprovechado por Radio Madrid y Radio Libertad para realizar las primeras emisiones como tales, todavía en ese momento escasas y a la expectativa de una regulación del incipiente mercado. En 1924 se aprueba el Reglamento de Radiodifusión y se otorgan también las primeras concesiones de emisión: la citada EAJ-1 Radio Barcelona, EAJ-2 Radio España de Madrid, EAJ-3 Radio Cádiz, EAJ-4 Estación Castilla, EAJ-5 Radio Club Sevillano y EAJ-6 Radio

Ibérica. La siguiente en la lista es EAJ-7 Unión Radio, inaugurada el 17 de junio de 1925 y fundada por Urgoiti, cabeza visible de un conglomerado de empresas eléctricas que pronto constituyen un monopolio, al ir reuniendo poco a poco a las emisoras anteriores.

La programación inicial –y ello es particularmente interesante en cuanto se refiere a la futura fisonomía de los fondos documentales– estaba centrada en lo que hoy llamamos espacios informativos y en los espacios musicales y de divulgación cultural, a la que fueron uniéndose los deportes y los toros. De todo, la música es la que cobra un protagonismo mayor, especialmente en lo que concierne a la llamada música clásica, que ocupa un importante hueco en esa programación, con conciertos emitidos en directo desde los estudios preparados a tal fin.

La llegada de la II República trae aires de libertad a los contenidos y dinamiza los planteamientos, lo que a su vez motiva un considerable incremento en cuanto al número de aficionados. La Guerra Civil, sin embargo, rompe esta dinámica, y la radio pasa a ser 'instrumental' para ambos bandos. La inmediata dictadura monopoliza y dirige, tanto legal como políticamente, la radiodifusión española, promulgando una Ley de Prensa en 1938 y auspiciando el nacimiento de Radio Nacional de España, que pasa a vehicular toda la información y obliga a todas las emisoras a conectar con ella para sus espacios informativos. Radio Nacional de España (RNE) tiene su origen en aquella Radio Nacional de Salamanca que pone en pie Franco y que emite por primera vez el 19 de enero de 1937, a las diez y media de la noche, desde el frontón San Bernardo de Salamanca. Unión Radio cambia su nombre en estos momentos por el de Sociedad Española de Radiodifusión (SER).

El diseño de la programación en estas primeras décadas hace que los fondos conservados marquen dos tendencias muy definidas: de un lado, las sonoras no musicales, formadas, entre otros, por testimonios que pueden oscilar desde las declaraciones breves hasta las entrevistas en profundidad; de otro, las sonoras musicales formadas por las grabaciones comerciales y por el trabajo del Servicio Técnico Exterior, esto es, las grabaciones de conciertos o actuaciones en vivo, naturalmente a partir de la aparición de los primeros soportes preparados para ello y, más en concreto, con la irrupción en el mercado profesional de la cinta magnética abierta, uno de los soportes del medio por

excelencia, que también lo será del medio televisivo. Son tendencias que se han venido manteniendo a lo largo de los años y que son comunes en la historia de la documentación radiofónica, en España liderada por el Archivo Sonoro de RNE.

El Archivo Sonoro de RNE constituye en su conjunto la primera fonoteca de España y una de las más importantes del mundo, tanto por la magnitud de sus fondos como por el valor de sus contenidos. Data de 1972, cuando RNE se trasladó a la Casa de la Radio, en Prado del Rey, aunque contiene grabaciones de conciertos en vivo desde 1952 y una amplia representación de la emisión desde 1960, además de grabaciones anteriores al inicio de las emisiones radiofónicas en España, destacando, por su indudable interés histórico, numerosos ejemplos de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. En este sentido, la grabación más antigua de la que se dispone está en cilindro de parafina y cera y son unas palabras del compositor inglés Sir Arthur Sullivan del 5 de octubre de 1888¹.

En el ámbito musical, la primera es una versión para piano solo de las *Danzas Húngaras* de Johannes Brahms, realizada por Theo Wangeman el 2 de diciembre de 1889, año de la comercialización de

este tipo de soporte. Por otra parte, y en los discos de gramófono popularmente conocidos como 'pizarras', se conservan numerosas grabaciones de las primeras tres décadas del siglo, especialmente de políticos y personajes de la vida pública en general. A título de ejemplo, el Archivo Sonoro incluye las voces de Thomas Woodrow Wilson (1912 y 1913), Theodore Roosevelt (1913), Raymond Poincaré (1914), Guillermo II (1914), Lenin (1917 y 1918), Alfonso XIII (ca 1920 y 1921), Miguel Primo de Rivera (1925), Charles Lindbergh (1927), Marconi (1930), Franklin Roosevelt (1933), Jorge V de Inglaterra (1932), José Calvo Sotelo (1933) o José Antonio Primo de Rivera (1934), además de la colección de treinta voces recogidas de las actividades de la Residencia de Estudiantes durante la Segunda República, entre ellas, las de Azorín, Unamuno, Pío Baroja o Alcalá Zamora, publicadas por el Centro de Estudios Históricos, o voces procedentes de bandas sonoras de películas o documentales, como las de Adolf Hitler, Mussolini, la Pasionaria y otros².

La grabación más antigua del mundo realizada en hilo de acero o telegráfono, primer soporte de grabación magnética, y también disponible en el Archivo Sonoro de RNE, corresponde a la voz del emperador Francisco José de Austria durante la Exposición Universal de París de 1900.

Tipo de Soportes	Clásica/Tradicional	Ligera	Palabra	Total
Elepés	38.718	290.892	1.170	330.780
Singles		188.500		188.500
Maxisingles		6.250		6.250
Cintas magnetofónicas	62.439	19.380	73.776	155.595
CDs	47.331	85.557	7.368	136.984
CD-ROM			3.787	3.787
DAT	13.338	2.181	6.670	22.189
Vídeos	1.349	506		1.855
Casetes			22.350	22.350
DVDs	35	494	727	1.256
Magneto-ópticos			328	328
Rollos de pianola	500			500
Total	163.170	593.760	116.176	873.646

CUADRO 1: Tipología de soportes en el Archivo Sonoro de RNE

Junto a estos cilindros de cera, pizarras o hilo de acero, cabe destacar una colección de 500 rollos de pianola, un soporte cuya comercialización se remonta a 1883 y que vive su apogeo durante el periodo 1900-1927, momento en el que conviven una serie de compañías para las que escribieron en exclusiva numerosos compositores de la época, como Igor Stravinsky, Paul Hindemith, George Gershwin, Maurice Ravel, Percy Grainger, Sergei Rachmaninov, Gustav Mahler o Claude Debussy, por citar algunos.

No obstante lo anterior, el grueso de los soportes físicos del Archivo Sonoro corresponde a las tipologías de elepés, singles, maxisingles³, cintas magnetofónicas, CDs, CD-ROM, DAT, vídeos, cassetes, DVDs y magneto-ópticos, lo que arroja una cifra total de 873.646 soportes⁴ que equivalen aproximadamente a unas 343.100 horas de audio y que se reparten entre las tres bases principales: música clásica y tradicional, música ligera⁵ y palabra (Cuadro 1), estimándose un crecimiento anual global de unas 50.000 horas de audio.

La base de música clásica/tradicional tiene su mayor interés en el conjunto de grabaciones en vivo que se producen cada año en toda la geografía española, atendiendo a temporadas de orquestas, ciclos de conciertos de diferentes organismos, festivales, concursos o premios, lo que conforma una colección histórica única a escala mundial al actuar tanto como testigo directo de la realidad musical española, cuanto como difusora exterior mediante los programas de intercambio con la UER. Hay que señalar aquí que la emisora ha pretendido siempre enfocar su interés hacia los compositores e intérpretes españoles y, en consecuencia, se ha constituido como depositaria de buena parte de nuestro patrimonio musical siendo, en muchas ocasiones, la única fuente sonora disponible. Tal es el caso de numerosísimas composiciones que vieron la luz entre los años cincuenta y ochenta, lo que le convierte también en el principal, a veces único, fondo documental para el estudio de la vanguardia musical española de esas décadas. Junto a ello, prácticas que de nuevo confluyen con otras emisoras occidentales de similares características: la vinculación de agrupaciones vocales e instrumentales y una política de encargos a compositores españoles. Desde el lejano Cuarteto Clásico de RNE hasta la actual Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, se han grabado y conservado sistemáticamente todos sus conciertos, al margen de su emisión en directo a través de las

ondas. Por lo que respecta a los encargos, hubo una política estable que se mantuvo durante bastantes años, aunque hoy es una práctica abandonada casi por completo.

La base de música ligera contiene así mismo una importante colección de grabaciones en directo aunque un porcentaje muy elevado de sus fondos proviene de la producción comercial, que da servicio a las necesidades de la programación. Géneros como el pop, el rock o el jazz en cualquiera de sus variantes están permanentemente presentes, sin olvidar una buena colección de bandas sonoras de películas. Ello explica la considerable diferencia en cuanto a número de soportes respecto a las bases de clásica o de palabra en elepés, singles o CDs (Cuadro 1) o que sea, por ejemplo, la única base que contiene maxisingles, un producto que las casas discográficas dedican a la promoción y que no tiene paralelismo en el mundo de la música clásica.

No menos interesante y única es la base de palabra⁶ que en buena medida se nutre de testimonios de los protagonistas de la actualidad o de personajes vinculados a la misma desde distintos puntos de vista. Cubre también materiales imprescindibles para los servicios informativos, como ruedas de prensa, debates parlamentarios, comparecencias de representantes institucionales o seguimiento de campañas electorales. La presencia de un soporte como el casete, poco habitual en el ámbito profesional, tiene su justificación aquí precisamente por el resultado del trabajo de campo de los periodistas y, como puede observarse, es la única base que los contiene. Del ámbito comercial provienen la mayoría de los llamados efectos sonoros –sonidos, ruidos o ambientes–, utilizados en la elaboración de programas e informativos, así como anuncios publicitarios⁷ y sintonías de programas, muchas de ellas expresamente encargadas para cada ocasión. La producción propia viene, por otra parte, de la mano de los llamados espacios dramáticos, cuya referencia más antigua data de 1951. RNE tuvo en su plantilla un cuadro de actores que interpretaron adaptaciones literarias de obras clásicas, folletines radiofónicos y otras obras dramáticas creadas para el medio, con frecuencia contando con la colaboración de las primeras figuras del mundo de la interpretación teatral, cuyas voces son hoy testimonio de una faceta de su trayectoria profesional que no puede encontrarse en ningún otro fondo del mundo. Otro vector de perfil histórico es la

lectura de poemas, en algunos casos en las voces de sus propios autores y en otros en las de locutores profesionales o actores.

Finalmente, la base de palabra contiene una muestra de la programación de la emisora desde 1960 y conserva íntegramente su programación desde el año 2000.

Con todo, hay que diferenciar entre el número de soportes físicos y el número de referencias documentales, puesto que el tratamiento de la documentación implica tomar la unidad documental como referencia única. Así, en las bases de música, la unidad documental es la obra musical, ya sean versiones completas o fragmentos. En la base de palabra, la unidad documental es la considerada unidad de información,

ya hablemos de entrevistas, ruedas de prensa, etc., ya de programas que se catalogan completos, como es el caso de los boletines informativos o de los dramáticos, por citar algunos ejemplos. De este modo, observamos cifras que en comparación con el número de soportes ofrecen una idea fidedigna de la dimensión que adquieren estos fondos que, en el entorno del tratamiento documental, se subdividen en función de los contenidos del conjunto de las referencias, llamando la atención sobre los dominios de músicas Vclasic y Vligera y el dominio de palabra Vantic que incluyen todos aquellos documentos anteriores a 1986 y 1988, respectivamente, catalogados en ficheros manuales y que sufrieron una carga automatizada masiva al implantarse la informatización de los fondos⁸:

Clásica/Tradicional		Nº referencias
Mclasic	Grabaciones comerciales y de producción propia	237.654
Vclasic	Grabaciones comerciales y de producción propia procedentes de la carga masiva de los ficheros antiguos	46.079
Mtrades	Grabaciones de música tradicional española, destacando la colección de flamenco, realizada en festivales, concursos, etc.	22.810
Mtradin	Grabaciones de música tradicional internacional, mayoritariamente de procedencia comercial	1.899
Música ligera		
Mligera	Grabaciones comerciales y de producción propia	780.180
Vligera	Grabaciones comerciales y de producción propia procedentes de la carga masiva de los ficheros antiguos	318.327
Palabra		
Voz	Programas y documentos de información general	46.678
Dramatic	Obras dramáticas y adaptaciones literarias	12.672
Efectos	Anuncios, sintonías, sonidos, ruidos, ambientes, etc.	20.014
Vantic	Programas y documentos de información general procedentes de la carga masiva de los ficheros antiguos	59.707
Emisión	Programación completa de RNE desde el año 2000	264.792

CUADRO 2: Referencias documentales en cada base del Archivo Sonoro

Una aproximación más exhaustiva al volumen que alcanza en el Archivo Sonoro la llamada producción propia, proporciona una idea fidedigna de su unicidad. Sin menoscabo del valor que adquiere la reunión de la comercialización discográfica española en una sola fonoteca, todos los expertos en medios de comunicación, así como el mundo profesional y académico, coinciden en señalar esta producción de la emisora como el factor diferenciador no sólo en España sino

para el resto del mundo (Cuadro 3).

El análisis de los datos, obviando aquí la base de palabra, que es mayoritariamente de producción propia, permite deducir que el porcentaje más significativo por su alcance es el de la música clásica, con algo más de un tercio de los fondos dedicados a las grabaciones en vivo. Como ya se ha comentado líneas atrás, se graba en su totalidad la temporada de la

Clásica/Tradicional	Nº referencias	Producción propia
Mclasic	237.654	97.913
Vclasic	46.079	14.741
Mtrades	22.810	1.663
Mtradin	1.899	63
Música ligera		
Mligera	780.180	3.786
Vligera	318.327	2.578

CUADRO 3: Producción propia respecto al número global de referencias

Orquesta Sinfónica de RTVE, así como una selección de los conciertos de temporada de otras orquestas, como, por citar alguna, la Orquesta Nacional de España, y de teatros de ópera. Muchos compositores españoles y extranjeros han tenido y tienen el registro sonoro de los estrenos de sus obras por este procedimiento. A título de ejemplo, la Orquesta Sinfónica de RTVE protagonizó, junto al cellista Lluís Claret y dirigido por Antoni Ros Marbá, el estreno absoluto del *Concierto para violoncello y orquesta* de Agustín Bertomeu, que fue Premio de Composición Reina Sofía en la edición de 1989; o el estreno mundial de del cuádruple concierto para arpas titulado *Cielo y Tierra* de Claudio Prieto, con la dirección de Yoav Talmi. Podemos mencionar, además, los estrenos en España de obras como el *Concierto para trombón y orquesta nº 2 "Don Quijote"*, del austriaco Jan Sandström, con la intervención solista de Christian Lindberg y la dirección de Sergiu Comissiona; o la titulada *Myselves passacaglia*, del italiano Daniele Gasparini, dirigida por Adrian Leaper, también premiada con el Reina Sofía en 2004; o, finalmente, la del austriaco Viktor Ullmann titulada *Don Quijote baila Fandango*, con Gerd Albrecht a la batuta.

Radio Nacional de España organiza en paralelo a toda esta actividad, el ciclo denominado Los Conciertos de Radio Clásica, en los que podemos acudir de nuevo a diversos estrenos absolutos: la obra *Rosa de alquimia*, de José María Sánchez Verdú; *Espejismos de Bum y Bak*, del ruso Serguei Sapricheff o *Anaca Tembe*, del brasileño Claudio Tupinamba.

De otro lado, se han cubierto regularmente algunos de los festivales que se celebran en la geografía española, como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, el Festival Internacional de Santander, la Quincena Musical de San Sebas-

tián, el Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia, el Festival de Música Interamericano de Washington, la Semana Musical de Ascona, la Semana de Nueva Música de Barcelona, la Semana de Música Religiosa de Cuenca o el Congreso Mundial de Saxofón.

Merece la pena destacar el amplio catálogo que constituye el conjunto de las ediciones de los festivales de Santander y Granada, con varios centenares de títulos en sus ya largas trayectorias. De Alicante contamos con obras como el *Cuarteto de cuerda en 4 partes*, de John Cage; *Homenajes*, de Ivo Cruz; *Elogio de la danza*, de Leo Brouwer; *Concierto para flauta y orquesta "A la memoria de un papagayo"*, de Alexandre Delgado; *Concierto para viola y orquesta*, de Krzysztof Penderecki; *Of the Rolling worlds*, de Michael Matthews; *Imker*, de Ton Bruynel; *Las intuiciones de Galileo*, de Mario Marcelo Mary; *Concierto para violín y orquesta nº 3*, de Alfred Schnittke; o *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy. Desde Granada nos llegan las *Fantasías*, de Carmelo Bernaola; *Suite de las emociones*, de Francisco Jesús Gil Valencia; o *Nueva York en un poeta*, de Lluís Vidal.

Junto a ellos, otro ámbitos y festivales, como los internacionales de Jazz de Vitoria, San Sebastián, San Javier o Málaga, o el Festival de Cante Jondo Antonio de Mairena, el Festival Nacional de Cante de las minas o la Quincena Flamenca. Sería muy prolijo detallar aquí todos y cada uno de los eventos que, en mayor o menor medida están representados en el Archivo Sonoro, pero el apunte de algunas cifras nos llevan a las 1.695 referencias del Festival de Santander o a las 468 de la Semana de Cuenca, con un número global de referencias, en cuanto a festivales se refiere, de 14.345 en las dos bases de músicas (Cuadro 4).

Clásica/Tradicional	Nº referencias	Producción propia	Festivales
Mclasic	237.654	97.913	12.058
Vclasic	46.079	14.741	431
Mtrades	22.810	1.663	386
Mtradin	1.899	63	14
Música ligera			
Mligera	780.180	3.786	1.420
Vligera	318.327	2.578	36

CUADRO 4: Número de referencias de festivales respecto a la producción propia

Además de los festivales y de las temporadas de orquestas, otro capítulo interesante es el que cubre concursos de interpretación o de composición, como el Concurso Internacional de piano Compositores de España, el Concurso Internacional de piano Premio Jaén, El Concurso Internacional de canto Francesc Viñas, el Concurso de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales, el Concurso Internacional de Guitarras de Granada, Operalia, el Concurso Internacional José Iturbi o el Concurso Internacional de Composición Premio Reina Sofía, del que se han mencionado un par de ejemplos.

Este amplísimo legado sonoro que constituye el archivo de RNE no estaría hoy correctamente conservado y no estarían sus recursos eficazmente gestionados y aprovechados si no se hubiera abordado la tarea, por otra parte ingente, de su digitalización. Pero el proceso de digitalización no debe entenderse tan sólo como un método de conservación o como un sistema de gestión más o menos especializado, sino como un proceso multidisciplinar en el que conceptos como la ingesta automatizada o la inmersión de los fondos en los sistemas digitales de emisión imponen un nuevo perfil en el trabajo documental.

A este respecto, y anticipándose de nuevo a las recomendaciones de la Unión Europea, RNE puso en marcha en 1997 su proyecto para la digitalización de los fondos del Archivo Sonoro, proyecto que en su fase de reconversión retrospectiva finalizó en 2002 y que continúa en la actualidad con la digitalización sistemática de cuantos documentos ingresan cada día en sus bases. Uno de los primeros objetivos que perseguía el proyecto, pionero en Europa en varios sentidos, era la conservación de los fondos, pero otro no menos importante era el almacenamiento y consulta en línea del sonido, un logro que ha permitido a todos los usuarios la conexión al Archivo Sonoro Digital, rompiendo así las barreras existentes en cuanto

a la circulación de las copias de trabajo, tema que veía siendo particularmente engorroso para todos los centros territoriales y las correspondencias.

Se perseguía también preparar un soporte adecuado para que pudiera integrarse en una referencia documental de entorno multimedia, de tal modo que ante el resultado de una búsqueda concreta, se pudiera escuchar o descargar el sonido por el simple procedimiento de pinchar un botón. Finalmente, un cuarto objetivo consistía en la integración del sonido en el sistema Mar4Win, actual herramienta de trabajo de técnicos de sonido y profesionales de la información en RNE. Como bien puede deducirse, la llegada a buen puerto de este macroproyecto no ha sido nada fácil. Informáticos, técnicos de sonido y documentalistas han tenido que trabajar codo con codo para poner en marcha cada pequeña rueda del engranaje. Y cabe decir que uno de los retos más apasionantes ha correspondido a los documentalistas. Desde que en 1994 se cambiara el sistema de gestión documental de MISTRAL (Management of Information, Storage, Text processing and Automatic search) de la empresa Bull, con el que RTVE creaba y gestionaba sus bases documentales, al sistema SIRTEX (Sistema Integrado de Recuperación Textual), de la empresa Software AG, basado en el software de sistemas ADABAS, ya se tenía muy clara la necesidad de desarrollar un producto multimedia que se anticipara al futuro de la demanda documental. Tras un año de trabajo, los primeros frutos se dieron en el área de documentación escrita, al asociar a las referencias las imágenes de los documentos originales. Esto se consiguió gracias a la integración en SIRTEX del software Natural Image System (NIS), por el que se almacenan digitalmente las imágenes en línea y se posibilita su rápida visualización. Este avance sentó las bases, en primer lugar, para convertir SIRTEX en un gestor multimedia y, en segundo lugar, para buscar un sistema de gestión del

sonido de prestaciones semejantes al NIS y que, por supuesto, se integrara igualmente en SIRTEX. Este sistema funciona gracias al software ADMIRA, desarrollado por IBM y apoyado en el gestor DB2 para lo que no es estrictamente audio –esto es, metadatos, permisos del sistema u opciones de consulta– que, a su vez, está integrado con Mar4Win, desde donde se accede y controla no sólo toda la emisión de RNE sino también el material que se recibe desde los distintos centros territoriales. Mar4Win es, además, la principal herramienta de trabajo del área de Palabra del Archivo Sonoro que nutre hoy sus fondos, entre otros medios ya comentados, de las propias emisiones.

Cerca de cinco años fueron necesarios sólo de trabajo retrospectivo para convertir el sonido analógico en sonido digital. Al contrario de lo sucedido cuando se implantaron las bases documentales en los años ochenta, la labor de campo se adjudicó, en esta oportunidad, a una empresa externa que dedicó veinticinco puestos diarios para una media de cinco mil cuatrocientas horas mensuales de sonido digitalizado. De haber contado exclusivamente con los recursos humanos y medios técnicos de RNE el proyecto podría haberse triplicado o cuadruplicado en tiempo. Cuestión distinta es el día a día de los soportes que ingresan en el Archivo Sonoro, que siempre ha estado en manos de los documentalistas de RNE, encargados de la transformación, cuando procede, a los parámetros de calidad técnica de emisión, así como de la catalogación completa de las referencias documentales, un campo que también se ha visto afectado por los nuevos sistemas de gestión y que aún deberá sufrir algunas modificaciones futuras, como la automatización en el control de las duraciones, la edición también automatizada de cortes de sonido o lo que promete ser una verdadera revolución: el

reconocimiento de voces, un campo que todavía plantea diversos problemas pero que ya ha conseguido algunos avances de interés.

La unión de las prestaciones tecnológicas con la práctica de los nuevos sistemas de gestión documental y con la riqueza y variedad de los contenidos en sus vertientes histórica y actual, han llevado, en definitiva, a calificar al Archivo Sonoro de RNE –y ya lo apuntábamos líneas atrás– como una de las más importantes fonotecas de mundo, un calificativo que no sólo le sitúa a la altura de emisoras como la BBC, la RAI o Radio France, sino que ha servido y sirve de ejemplo para otras muchas emisoras occidentales. La apertura de estos fondos al conjunto de los ciudadanos, al menos en lo que a escucha se refiere, se está implantando paulatinamente, aunque cabe tener en consideración que la plena disponibilidad –y ya se viene trabajando en este sentido como respuesta a una demanda creciente– debe todavía buscar vías de solución a todo lo que tiene que ver con el respeto escrupuloso a los derechos de autor, en línea con lo marcado en la legislación española, en las directivas comunitarias y, en general, a lo dispuesto en los tratados internacionales. Es probable predecir, siempre con la oportuna prudencia, que las principales emisoras occidentales de titularidad pública no sólo cumplirán el objetivo del derecho a la información mediante la emisión de y con estos fondos, sino que, en el plazo de unos años, podrán estar en disposición de acercar y compartir toda esta riqueza patrimonial. Una riqueza patrimonial que, hasta la fecha, no ha sido investigada y analizada en profundidad, un trabajo todavía pendiente y que, sin duda, contribuiría aún más a la difusión de estos fondos. Pero todo ello, por ahora, debemos dejarlo al futuro.

NOTAS

1 ARIZA, Rosa M^a [2004]: "El archivo de palabra de Radio Nacional de España", *Revista General de Información y Documentación*, 2004, 14, núm. 2 29-58. Este documento de Sullivan es el más antiguo que se conserva en el Archivo Sonoro de RNE, junto con el primero que recoge las palabras de un español, un fragmento del discurso del militar Valeriano Weyler al ser destituido como general en jefe del ejército de Cuba, en 1898.

2 *Ibidem*.

3 Elepé, single y maxisingle son denominaciones de origen comercial para los discos de gramófono fabricados en vinilo.

4 Datos de mayo de 2009.

5 Hay que tener en cuenta que las bases de datos de música fueron creadas en 1986.

6 Creada en 1988.

7 Incluye una colección editada en disco de jingles (canciones publicitarias) de las décadas 30, 40 y 50, con su correspondiente documentación.

8 La falta, sobre todo, de recursos humanos suficientes para abordar la catalogación de los ficheros antiguos según los parámetros definidos en las nuevas bases de datos, hizo inviable su incorporación a los nuevos dominios. Tampoco existían en aquellos años en España empresas privadas especializadas en este tipo de documentos, que hubieran podido encargarse de esa unificación. Téngase en cuenta que el despegue de las bases de datos en nuestro país tiene lugar precisamente en los años ochenta y que, en este sentido, RTVE fue una de las empresas pioneras en su implantación. No obstante, la carga masiva no supone ninguna restricción para las búsquedas, que pueden cubrirse en las mismas condiciones que las de los dominios principales.

Los recursos musicales de la SER

Ángeles Afuera

Jefa de Documentación de la SER



Una breve reseña histórica

La radio se inicia en España en 1924 y es Radio Barcelona, emisora decana de la Cadena SER, quien tiene el privilegio de ostentar la primera identificación concedida por el Estado: EAJ-1.

A Radio Barcelona se le van uniendo, en diferentes puntos de España, otras estaciones de radio, de carácter local obviamente, que comienzan como un extravagante entretenimiento de algunos forofos de la transmisión sonora sin hilos, los llamados «sinhilistas».

En este mapa primigenio de la radio española, aparece, en Madrid, en 1925, Unión Radio Madrid, que enseguida será sede de Unión Radio, cadena que cobija a emisoras de diferentes puntos del país. La denominación Unión Radio cambiará, pasada la Guerra Civil, y se transformará en la Sociedad Española de Radiodifusión, la SER.

La radio nace con una programación básicamente musical: orquestas de baile, con o sin solistas, cuartetos de cuerda o cuartetos vocales, que interpretan en directo obras de música clásica o canciones «modernas». La evolución de la industria discográfica hará que poco a poco la música que se emite no sea interpretada en el momento, sino reproducida a partir de un soporte frágil y costoso: el disco de pizarra.

Lamentablemente, la falta de preocupación por los fondos sonoros ha hecho que no lleguen a nosotros todos los que se registraron en su día, y se usaron para entretener con música a los oyentes de la radio. Nuestra voluntad es, sin embargo, custodiar lo que nos ha llegado y preservarlo de daños futuros.

La consolidación de la industria discográfica a finales de los años 60 transforma completamente el panorama de los archivos musicales radiofónicos. Las compañías de discos proporcionan sus fondos a las emisoras, para que sean programados todo lo posible

en los nuevos programas dedicados, especialmente, a los jóvenes. El nacimiento de programas como «El Gran Musical» o «Los 40 Principales» está propiciado no solo por la demanda de una juventud que valora la música como uno de sus principales intereses, sino por la propia industria que, en esa etapa está viviendo sus primeros éxitos de negocio.

Es entonces cuando nacen en las emisoras los archivos de música, las discotecas, que dan servicio a todas las necesidades de la antena: se hace imprescindible la catalogación, la creación de un árbol de géneros, la vinculación a un listado de personajes. Llegan los primeros archivadores para fichas de papel-cartón, con su número de referencia y su clasificación alfabética por artistas. Llegan, además, los viejos armarios mecalux con raíles, donde se acomodan los discos publicados....En las discotecas trabaja personal muy variopinto: técnicos de sonido, secretarías, administrativos....con la ayuda de todos, tan vocacionales como autodidactas, se preservará la producción musical de la época, ahora ya en soporte de vinilo.

La tercera etapa es la que hoy disfrutamos: una discoteca digital, catalogada de forma profesional, capaz de ser alimentada desde puntos tan alejados como Bogotá o Madrid o Santiago de Chile, pero que da servicio a los usuarios de toda la organización, tanto en España como en Hispanoamérica, los escenarios donde Unión Radio está presente.

Los fondos musicales históricos de la Cadena SER

La ubicación de los fondos del archivo sonoro de Unión Radio se encuentran actualmente en varias localizaciones de almacenaje: por un lado, en los depósitos centrales de la SER, en la Gran Vía de Madrid; por otro, en los Archivos Físicos de la SER, en la localidad madrileña de Pozuelo de Alarcón.

Hay que destacar que cada emisora de la SER cuenta, además, con sus propias discotecas físicas, independientes, y que han servido para la programación local y regional de épocas pasadas. Aunque en la actualidad todas las emisoras tienen acceso a la Discoteca Digital de Unión Radio, estas históricas discotecas físicas se mantienen, aunque en diferente estado de conservación.

Ha habido algunos casos concretos en los que la emisora ha decidido ceder esos fondos a un organismo público o privado, mediante convenios de colaboración. Es el caso de Radio Barcelona, que en los años 90 decidió cederlos a la Generalitat, en concreto a la Fonoteca de Catalunya. Otras entidades, como la Fundación Joaquín Díaz, han colaborado también con la SER asumiendo la custodia y digitalización de colecciones musicales concretas.

Respecto a los soportes, la herencia que nos dejan los viejos archiveros de música de la SER es muy heterogénea: de las colecciones de discos de pizarra a los discos de vinilo, sin olvidar otros como bobinas abiertas, cintas magnéticas, cassettes, DAT, CD, MD, DVD, etc.

La cuestión básica, llegado este momento, es delimitar el universo a digitalizar. Las cuestiones que nos planteamos son: ¿Necesita convertirse? ¿Debe convertirse? ¿Puede convertirse?

Para responder a éstas preguntas se han de seguir unos criterios objetivos.

La enorme cantidad susceptible de digitalización y la limitación de los medios, obligan a establecer qué piezas son las más idóneas para digitalizar. Las características vienen definidas por el contenido sonoro del documento, factores como la época, el interés de demanda sobre el documento, el vigor e interés informativo o de investigación que pueda representar, juegan un rol importante en la definición de estos criterios:

Relevancia: según su condición de importancia o significación histórica.

Pertinencia: valoración del interés histórico de la música, la calidad del producto o su vigor de actualidad.

Actualidad y oportunidad: Grupo que es noticia, gira en directo, nuevo lanzamiento.

Demanda de consulta: según la condición de interés público, aparece en alguno de los productos musicales, son de interés para radio hablada, etc..

En el momento de escribir este artículo, estamos precisamente debatiendo sobre la necesidad de recuperar definitivamente esos fondos musicales que, aún estando bien preservados, siguen en su formato original. Sabemos, por un lado, que somos poseedores de un fondo histórico que puede hacer las delicias de los investigadores. Sabemos, además, que tenemos cierta obligación moral de preservar la memoria musical de este país, grabada en esos viejos discos de piedra. Pero en definitiva somos una empresa radiofónica privada en la que la rentabilidad es un argumento no menor para tomar cualquier decisión.

Ahora bien ¿Están nuestros equipos capacitados para abordar esa ingente labor de digitalizar los discos, catalogarlos, ponerlos en valor?

La respuesta no puede ser engañosa: hoy por hoy, el personal de la Discoteca Digital trabaja exclusivamente para recibir material sonoro digital, aplicarle los tratamientos precisos y exigidos para la emisión, normalizar los niveles de audio, aplicar el transcoder a los formatos requeridos para emisión, redirigir el trabajo al repositorio digital, catalogar todo en nuestra plataforma multimedia y servir a nuestros usuarios para que encuentren lo que buscan. Las tareas diarias del departamento, los proyectos puntuales que van llegando, como anuarios, webs musicales, canales digitales de música a la carta o programas especiales, llenan de ocupaciones nuestra mesa de edición y archivo.

Existe además la certeza de que muchos de los discos de pizarra que conservamos, y que fueron en su día publicados por diferentes discográficas (Emi-Odeon, La Voz de su Amo, etc), han sido ya digitalizados por las propias editoras, con unos criterios de calidad que probablemente no pudiéramos superar nosotros. Si un viejo disco de pizarra de Concha Piquer fue digitalizado en su día por RCA, ¿qué sentido tiene hacer nosotros lo mismo, diez años después?

Por todo ello, hay que analizar los sistemas de gestión de ese valioso fondo de nuestra propiedad, y que yo concentraría en los siguientes:

Sistemas de etiquetado y custodia de fondo.

Sistemas de catalogación, adaptando los que ya tiene el propio fondo histórico a la herramienta de gestión del archivo digital sonoro.

Mesa multimedia: procesos de digitalización, sin olvidar las necesidades según soporte: limpieza, filtrado, etc.

Definición del modelo de búsqueda y de acceso al repositorio.

Exportación de contenidos, si así se decidiera, a los diferentes medios: Radio, Web, Wap, etc...

Mientras llega el momento de la digitalización, ya sea parcial o total – y eso dependerá en gran medida de la inversión y la decisión «política» de la compañía– seguiremos custodiando con cuidado esos fondos, y haciendo digitalizaciones puntuales a demanda de nuestras propias necesidades de antena.

La Discoteca Digital de Unión Radio

La «joya de la corona» dentro de nuestros archivos sonoros, además de la Fonoteca de la SER, es esta Discoteca Digital de Unión Radio que nació en 2003 con la vocación de ser el repositorio común de toda la música de nuestra compañía: Enciclomedi@.

Los retos con los que nos enfrentamos entonces han dado sus frutos, y algunos sinsabores que me gustaría compartir con los lectores de AEDOM.

Todo comenzó con el desarrollo, por parte de la Dirección de Organización y Sistemas de la SER, de una plataforma multimedia capaz de albergar contenidos digitales de tipologías distintas: música, palabra, textos, videos, fotografías.

Hasta entonces, las cadenas musicales de la SER habían tenido sus discotecas físicas, independientes unas de otras y con sistemas de catalogación distintos: La Cadena SER convencional tenía una discoteca física compuesta de LP's, singles y CD's, con una catalogación profesional, en una base de datos de diseño propio. Las cadenas musicales, sin embargo, poseían colecciones de CD's con un sencillo sistema de búsqueda, pero también unos repositorios de música digital –uno por cadena– con miles de canciones en ficheros de audio, dentro del sistema informático de emisión.

El reto era poner en servicio cuanto antes Enciclomedi@, para lo cual se realizó un análisis documental de estos repositorios de música digital. Para nuestra desolación, las canciones solo estaban archivadas por título y artista, los únicos requisitos que los disc-jockeys necesitaban para presentarlas en antena.

Tras homologar las nomenclaturas de los artistas y sufrir durante algunos meses la tortura de encontrar canciones de «Iglesias, Julio», de «Julio Iglesias» y de «J.Iglesias», se realizó una migración completa a Enciclomedi@ y comenzó el largo camino para completar los datos de Obras y Canciones: fecha de edición, de composición, discográfica, carátula del disco, idioma o pieza instrumental, instrumento destacado....

Los veteranos trabajadores de la discoteca de la SER emprendieron esta tarea con ahínco, aunque a veces supusiera «vaciar el mar a base de cubos».

La casuística en la catalogación de música moderna es tal que nunca acabamos de aprender...ni de completar nuestra maravillosa plataforma multimedia.

Un segundo paso, y no menos importante, fue formar equipos de trabajo en Radio Caracol, en Colombia, y en W Radio, en Chile, ambas cadenas radiofónicas de Unión Radio y unidas a este proyecto.

La filosofía central que nos anima es que toda la música esté en las mismas condiciones de catalogación y pueda ser compartida, con independencia de dónde se haya introducido: Enciclomedi@ es nuestra plataforma y a ella van todos los fondos musicales, procedan de Colombia, de Chile o de España (y en pocos meses ampliaremos los equipos a otros países con presencia de la organización, como México o Argentina).

Trabajar con compañeros de otras latitudes ha sido más fácil de lo esperado, y sólo hemos tenido que ajustarnos con algunas precisiones en el uso de términos – ellos dicen «disqueras», nosotros «discográficas».

Se puede decir que compartir tareas nos ha enriquecido, especialmente en la discusión de nuestro bien más preciado: el árbol de géneros de Enciclomedi@.

Los musicólogos comprenderán nuestra preocupación por detallar al máximo qué características debe tener una canción determinada para pertenecer a un género u otro. Las discusiones de un lado al otro del Atlántico por crear un subgénero fueron encarnizadas. Los debates para definir dentro del género pop el estilo «pop-rock» o dentro del género rock el estilo «rock-pop», llevaron días. Y no puedo negar que igual que a los españoles nos parecía redundante diferenciar el reggaetón en diferentes subniveles, a los colombianos hubo que explicarles que no todo lo

que cantaba Rocío Jurado era flamenco, sino copla, canción ligera...etc. En el siguiente, y último, apartado del artículo se define brevemente nuestro árbol de géneros y algunos campos de búsqueda que solo para una emisora de radio pueden tener valor en sí mismos.

Algunos campos de búsqueda de la música en Enciclomedi@

Además de los campos de búsqueda clásicos en una ficha para audio musical –título, autor, intérprete, discográfica, fecha de grabación, etc– la búsqueda simple en radio necesita otros, no menos importantes. Dejaremos para el final el árbol de géneros musicales y nos detenemos ahora en algunos requisitos que la catalogación de la música para radio debe incluir.

Uno de los que más quebraderos de cabeza da es la procedencia de una canción. Exceptuando las canciones procedentes del folklore de un país, ¿debe ser la misma del artista que la interpreta? Y en este caso, ¿la obra de un artista hereda la procedencia de éste? ¿Es pop australiano el que hacen The Bee Gees? ¿O su música debería ser catalogada teniendo como procedencia Estados Unidos? ¿Es música armenia la que canta Charles Aznavour?

Definitivamente, la obra de un artista se enmarca dentro del país donde éste ha desarrollado su vida profesional, y no donde ha nacido, siempre con las excepciones lógicas que un documentalista musical debe llevar en la cabeza, siempre pensando en el usuario final: en este caso, los redactores o locutores de radio.

Una segunda forma de elegir canciones por su procedencia es el camino más sencillo: buscarlas por el idioma en el que se interpretan. Esta suele ser la más habitual entre los usuarios de Enciclomedi@.

Respecto al Periodo Histórico, se consignan las fechas a partir de la primera ediciones y las posteriores reediciones, de forma que puedan seleccionarse temas por el año de edición o por un segmento que suele ser la década (Por ejemplo, rock español de los años 80). Como se ve, en la búsqueda cruzada es en la que Enciclomedi@ obtiene más éxito y fiabilidad.

El soporte original es también una clave a la hora de elegir música. En los últimos tiempos hay mucha afición por la recuperación de viejos vinilos, con

su característico sonido analógico. La ficha de búsqueda de Enciclomedi@ nos permitiría, en este caso, recuperar por ejemplo canciones de The Beatles con «sonido vinilo», es decir, no remasterizadas.

Finalmente, me gustaría citar un campo de búsqueda creado especialmente para Enciclomedi@, que hereda la forma de recuperar música «de librería», es decir, música compuesta especialmente para ambientaciones radiofónicas y que se clasifica por Evocación.

En las emisoras de radio es muy habitual que el usuario necesite una pieza musical «que suene a tristeza», o que sea «optimista», o que sugiera «la caída del Muro de Berlín». Aunque nuestras colecciones de música «de librería» ya estaban catalogadas por evocación, decidimos extender ese mini-thesauro a la música comercial, atendiendo a cuatro grandes bloques: ánimo, palabra clave, evocación y temática.

Respecto al ánimo, utilizamos los sentimientos o estados de ánimo más habituales; en la palabra clave diseñamos un árbol que comprende temas culturales o generales, del tabaco a la lotería, del fútbol a la maternidad; en la evocación nos centramos a las épocas históricas, como la transición, el nazismo o la revolución rusa; y hay también un apartado para los ciclos del día y del año, desde el atardecer a la noche, del verano al invierno.

El árbol de Evocación está en constante evolución aunque nuestro propósito no es hacer un larguísimo listado de palabras clave, ni que en cada una de ellas existan cientos de canciones «metidas con calzador».

El árbol de géneros de Enciclomedi@

Tomamos como base que el género musical al que pertenece determinada canción: es una propiedad del objeto sonoro, de acuerdo a la evolución de los estilos musicales en función de las épocas y las influencias estilísticas.

Un género musical sería una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una *clase*.

Si el género musical se define por su identidad estilística, si dos fenómenos musicales diferentes pertenecen al mismo género porque responden al mismo



«estilo» ¿qué requisitos debe cumplir determinado objeto musical para ser considerado como miembro de una clase determinada?

El género no es una cosa cerrada, definida, ni tangible. Más que ofrecer un prospecto único, lo más conveniente es proceder casuísticamente, atendiendo exactamente a los problemas que queremos abordar cuando se propone una correcta catalogación de géneros musicales.

El sistema de dividir la categoría género en dos niveles, género y estilo, permite realizar una clasificación más específica de la música, al tiempo que mantiene la estructura de categorías unificada. Para ello debemos tener en cuenta:

que el primer nivel debe ser lo suficientemente amplio y específico como para contener a todas las sub-categorías, y que el segundo nivel defina conjuntos estilísticamente homogéneos.

Se intentará no tener una cantidad excesiva de sub-categorías, sin embargo es conveniente que el universo de músicas contenidas en el primer nivel quede recogido.

Las categorías musicales pueden crecer de una manera lógica y sistemática, sólida pero flexible, atendiendo a la evolución de los nuevos estilos musicales.

El sistema de dividir la música en categorías es siempre difícil, debido a que toda música no responde a un arquetipo único, sino que se produce del cruce de varios estilos o géneros musicales.

Como criterio a la hora de catalogar una canción se elegirá aquel estilo musical que predomina en la composición e interpretación de la pieza.

Como última reflexión general, la catalogación de música nos enfrenta cada día a una divertida e interesante casuística, especialmente cuando es música ligera y está sometida a los vaivenes de la moda, de las nuevas tendencias y de las revisiones y actualizaciones – lo que hace años se llamaba «el revival». Solo un buen documentalista es capaz de aportar su experiencia y conocimientos –elementos subjetivos donde los haya– a una ficha que debe ser objetiva y que en cuanto sea consultada habrá de pasar por el complicado tamiz del consenso general. ¿Esto que suena es blues-rock, o rythm & blues? En ese debate andamos.

Los fondos sonoros de Catalunya Música

Vanessa Esteve Marull

Isabel Ferrer Senabre

Alba Quinquillà Capdevila

Documentalistas musicales de Catalunya Música

Catalunya Música, la emisora de música clásica de Catalunya Ràdio¹, ha dado un giro tecnológico y se ha colocado a la vanguardia de las nuevas realidades musicales. Catmusica.cat y Catclassica.cat son el resultado de esta apuesta tecnológica que ha permitido a la emisora ampliar su oferta musical y difundir la música clásica por la red.

Después de 22 años de emisión de música clásica, la emisora ha ido acumulando un fondo sonoro que, sin duda, es y será una de las colecciones más importantes de grabaciones de nuestro país. Pero con el paso de los años y el aumento progresivo de estos fondos, se han ido creando diferentes sistemas de gestión de datos que facilitan las programaciones musicales y se adaptan a los nuevos formatos tecnológicos.

El archivo de Catalunya Música: del disco compacto a las compras virtuales

Desde sus inicios, el archivo sonoro de Catalunya Música está gestionado por el Departamento de Discoteca de Catalunya Ràdio². Está formado por una colección de grabaciones que proceden de compras comerciales y de producciones propias. Es un archivo musical que cuenta con cerca de 30.000 soportes en formato de disco compacto y que periódicamente amplía el catálogo con la adquisición de las últimas novedades discográficas.

Hasta hace poco tiempo las compras comerciales se realizaban directamente en tiendas especializadas a partir de las necesidades específicas de la propia emisora para las programaciones musicales³. Pero con las nuevas tecnologías se han modificado estos sistemas de compra y ahora estas se realizan virtualmente, adquiriendo los audios, las metadatos y la información asociada⁴.

Por otra parte, el archivo sonoro de Catalunya Música también está formado por una importante colección de grabaciones realizadas por un equipo de técnicos especializados de la emisora que se desplaza regularmente a las principales salas de conciertos del país para efectuar las grabaciones en directo. Estas «producciones propias» son un marca de identidad de la emisora y una forma de promocionar y difundir las actividades musicales. De manera regular se ofrecen transmisiones de las temporadas del Gran Teatre del Liceu y los conciertos de la temporada de la OBC (Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya), así como los principales ciclos de conciertos sinfónicos y de cámara desde el Auditori de Barcelona, entre otros. Con el paso de los años, la emisora ha ido generando un fondo musical único de unos 3.000 conciertos, que abarca todos los géneros musicales desde la música antigua, la música de cámara, la sinfónica, la música coral, la contemporánea y también la ópera⁵.

El hecho de que en el último año Catalunya Música haya entrado a formar parte de la Unión Europea de Radiodifusión⁶ ha permitido ampliar las emisiones de conciertos de otros países y exportar las producciones propias⁷. Estos nuevos mecanismos de intercambio de producciones musicales ha implicado la creación de nuevas bases de datos que permiten la identificación y localización de cada una de estas grabaciones. Estas bases contienen campos específicos que tienen en cuenta la reglamentación de los derechos de emisión⁸.

La desaparición del soporte del disco compacto conlleva una serie de adaptaciones que pasan por la actualización de los sistemas de gestión de contenidos y la digitalización de los fondos sonoros. Toda esta transformación convertirá el archivo sonoro de Catalunya Música, especialmente las producciones propias, en una colección en formato tradicional de gran valor patrimonial para el futuro.

El proceso de digitalización y los nuevos sistemas de gestión de contenidos

Actualmente Catalunya Música está viviendo un proceso de transformación con la digitalización de sus fondos sonoros históricos. El objetivo es que en la radio (y especialmente en los canales dedicados a la música) se trabaje, únicamente, con soportes digitales. Por una parte, esto permite agilizar procesos y economizar recursos y por otra asegura la conservación del fondo sonoro a largo plazo. Facilita, además, la exportación de grabaciones a otras emisoras, proceso especialmente necesario desde que Catalunya Música forma parte de la UER.

Todas las fuentes sonoras que se digitalizan en la radio se incluyen en una base de datos general. De esta forma, y mediante una red compartida, las grabaciones son accesibles a toda la CCMA. Pero algunas emisoras, debido al uso recurrente que hacen de los audios, necesitan gestores de programaciones que son asimismo bases de datos específicas. Es el caso de las radios musicales como Catalunya Música o ICat FM⁹. En este artículo nos centraremos en las características de la base de datos de Catalunya Música.

La base de datos del fondo sonoro de Catalunya Música empezó el año 2007, paralelamente al proceso de digitalización de las fuentes sonoras de la CCMA. Está constituida por los documentos digitales de las obras musicales, debidamente catalogados y editados. Mientras la catalogación proporciona a los documentos digitales la información según las necesidades de los locutores de la emisora, la edición los prepara para que puedan ser utilizados y programados directamente desde el gestor de programación.

Funciones de la base de datos

La base de datos del gestor de contenidos de Catalunya Música cumple tres funciones principales:

1. Es un catálogo de los audios digitalizados de la emisora. Sin embargo, no solo se utiliza como un inventario sino como herramienta de consulta sobre las grabaciones del fondo sonoro. Con esto se consigue que los locutores tengan diferentes recursos para llegar a una grabación, sin necesidad de que sepan desde el principio la obra o la versión que quieren.
2. Contiene los documentos que se utilizan para los programas digitales de la emisora. Es la fuente de contenido de la programación que se publica en formato electrónico, la información se extrae desde unos campos creados para la preparación de la información publicable y se emplea directamente en la página web o en la programación digital.
3. Se utiliza para programar. Mediante los parámetros utilizados en la catalogación de los audios en la base se diseñan condiciones de búsqueda que permiten encontrar combinaciones de documentos. Según los intereses del locutor, se establecen criterios de discriminación relacionados con la sonoridad, la duración, el género de la obra, la época histórica, etc. Así, el locutor puede crear programas variados, diseñados según sus exigencias y que se adapten lo máximo posible al tiempo del que disponen en cada sesión.

Características de la catalogación de la base de datos de Catalunya Música

El uso del gestor de contenidos de Catalunya Música para finalidades radiofónicas y para difusión de información determina el sistema de catalogación de las fuentes sonoras que se encuentran en la emisora. Por ello, los parámetros utilizados en la base están diseñados según sus necesidades. La información se introduce mediante dos tipos de campos: los campos cerrados y los campos abiertos.

- a) **Campos cerrados:** la información se encuentra en conceptos codificados alfanuméricamente. Están pensados para la posterior discriminación de los documentos musicales según criterios de sonoridad y diversidad. En los campos cerrados encontramos los parámetros de clasificación siguientes: el género de las obras (música sacra, ópera, sinfonía, etc.), el tipo de formación (instrumental o vocal), la formación concreta (solo, cuerda, música a capella, orquesta, coro, etc.), la época (medieval, renacimiento, etc.), el siglo de composición de la obra, el país, el tipo de producción de la grabación (comercial o de otra radio), el año de grabación, el año de edición y el sello discográfico.

b) Campos abiertos: son aquellos que comprenden parámetros muy variables (como el compositor, los intérpretes, el director, la duración de la obra o el título de la grabación).

Como ya hemos explicado anteriormente, la base de datos no solo es un inventario del fondo sonoro de la emisora sino una fuente de información sobre los autores, intérpretes y obras que se almacenan en ella. La catalogación también intenta dar una amplia información sobre las grabaciones, y con esta finalidad existen campos capaces de contener grandes cantidades de texto. Estos campos se completan con información adicional que puede ser de utilidad (como la fecha de composición de la obra, la dedicación de la obra o el autor del libreto en una ópera).

La lengua es otro factor que determina la base de datos de Catalunya Música. Aquellas obras cuyo nombre no se escribe en catalán ni en castellano mantienen su idioma original y luego son traducidas en el primer idioma. Para esta tarea ha sido necesario recurrir al asesoramiento lingüístico de la CCMA, que ha desarrollado un apartado específico en su plataforma web para el vocabulario musical¹⁰.

Finalmente, el hecho de que algunos campos de la base se publiquen en la programación digital y en la página web también ha marcado el sistema de catalogación. En estos campos (que son, entre otros, el autor, la obra, los intérpretes o el director), el orden del contenido sigue criterios estéticos y de claridad. Además, el estilo de escritura se fundamenta en el lenguaje propio de la comunidad musical. De esta forma, se consigue que la información llegue a un amplio espectro de población.

Catalunya música en la red: catclassica.cat y catmusica.cat

El formato de página web ofrece nuevos retos a los sistemas de catalogación de la emisora, pionera en esta materia: es la primera radio de música clásica del Estado que ha digitalizado y lanzado a la red sus emisiones informatizadas en directo. Para ello se ha adaptado el sistema de catalogación, en primer lugar, a los criterios estéticos y visuales de las páginas web y, en segundo lugar, a las exigencias técnicas informáticas. Ambos factores han generado la necesidad de desarrollar campos asociados específicamente a la publicación, donde la visualización es la máxima prioridad. Así, el trabajo desarrollado desde la base de datos del programa gestor de contenidos ha sido ambivalente y coherente en todas sus aplicaciones.

Paralelamente, estos nuevos campos también se han adaptado para la publicación electrónica de la revista de la emisora Catalunya Música, que puede encontrarse en la página web y que permite a los oyentes disponer de la programación y los contenidos de la publicación de una forma puntual y ecológica.

Como hemos mencionado, la emisora Catalunya Música cuenta en la actualidad con dos canales en la red: *Catmusica* (www.catmusica.cat) y *Catclassica* (www.catclassica.cat). En el primero de ellos podemos escuchar la programación habitual de la emisora reproducida en la red; *Catclassica*, por su lado, es un canal exclusivo por internet que ofrece programación de compositores e intérpretes catalanes. Pero no solo eso. Mediante el formato web, podemos acceder al reproductor audio (*player*), donde, con un simple clic, obtenemos información adicional proporcionada por los descriptores asociados a dicho audio. Este *player* posibilita, además, acceder a una galería fotográfica relacionada con el entorno de la obra reproducida, así como los audios inmediatamente anteriores y posteriores.

Los descriptores de los audios también son fruto del trabajo de catalogación. Son enviados directamente por el programa de gestión de la programación a partir de los campos cerrados. Así, la predeterminación de los campos cerrados no solo distribuye por atributos la música disponible en la base de datos sino que complementa a los campos creados exclusivamente para la visualización.

Con la publicación de estos campos cerrados se pretende que el visitante de la página pueda obtener información rápida y concisa que le permita situar aquello que está escuchando. Por eso los campos cerrados que se publican son: el siglo del compositor, su país de origen y el género musical. Para ello, el sistema informático es capaz de descodificar la asignación alfanumérica con la que trabaja y permitir la visualización del campo cerrado.

Además de esta descripción, la información que nos aporta la página web sobre el audio se completa con aquella referida al disco del cual se ha extraído, con campos de catalogación como el nombre del álbum, el sello discográfico y el año de edición, junto con una fotografía de la cubierta del mencionado disco. Se ha dado una importancia prioritaria a esta sección dentro de la estructura de la página web ya que permite relacionar el nuevo formato con el soporte original y, simultáneamente, promocionar e impulsar el trabajo realizado desde las casas discográficas.

Por último, en lo que respecta a los campos de la base de datos que aparecen directamente en la página web, cabe mencionar la duración de la pieza, que acompañada por una barra de progreso interactiva, nos permite saber la evolución temporal de la obra. La base de datos también contempla la posible publicación de información adicional, por lo que dispone de un campo de escritura libre, destinado bien a resaltar alguna cualidad del áudio clasificado, bien a mejorar la comprensión de la pieza, como por ejemplo una grabación histórica o una efeméride.

Algo más que una radio por internet

El diseño utilizado por las webs de Catalunya Música, además, permite monitorizar la emisión de audio y, paralelamente, navegar con total libertad por el resto de contenidos que nos ofrece: secciones dedicadas a la actualidad musical, agenda de conciertos y eventos musicales, descargas de programas emitidos con anterioridad y un foro que permite al usuario publicar su opinión y/o establecer debates con otros oyentes. Asimismo, la emisora ha puesto especial énfasis en la creación de una base de datos en línea que permite al usuario acceder a información complementaria sobre todos los músicos que contiene el programa de gestión, a partir de un proceso de asociación que solo sería posible gracias a un cuidado sistema de

catalogación y creación de parámetros. De una forma ágil, la web facilita datos biográficos y enlaces que permiten rápidamente completar la información y ampliar nuestros conocimientos musicales. Uno de los últimos avances con los que cuenta la página web es la capacidad para visualizar la información de un fragmento concreto si estamos escuchando la obra completa o la cual pertenece; por ejemplo, si estamos escuchando una sinfonía, con el sistema de catalogación podemos monitorizar la obra y saber qué movimiento está siendo emitido.

Todo este esfuerzo desde los diferentes departamentos de la Corporación Catalana de Ràdio y Televisió ha sido reconocido con diversas menciones para el primer de los canales de internet de Catalunya Música que vió la luz, Catclassica.cat (www.catclassica.cat), que obtuvo una mención en los Webby Awards, considerados como los «Óscars» de internet en la categoría de radio, o en los del NH5 (capítulo Español de la Society for News Design, Universidad de Navarra) en la categoría de Innovación. Estos premios avalan la seriedad y calidad de la propuesta y cercioran la viabilidad del sistema de catalogación empleado.

En definitiva, *Catalunya Música* ha querido aprovechar la revolución tecnológica de los últimos años para emprender un nuevo camino con el objetivo de difundir y de promover la música clásica, apostando por unas herramientas y unos formatos innovadores.

NOTAS

- Formada por cuatro emisoras: Catalunya Ràdio, Catalunya Informació, ICat y Catalunya Música que pertenecen a la Corporación Catalana de Mitjans Audiovisuals [CCMA].
- El Departamento de Discoteca tiene la doble función: por una parte archivar y conservar los fondos sonoros de la emisora y por la otra, dar un servicio interno para el personal de la CCMA para la realización de los programas radiofónicos.
- Cada adquisición lleva implícita un convenio con la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) para recaudar los derechos generados por las emisiones radiofónicas y repartirlos entre los autores y editores.
- Hecho que ha comportado la eliminación del soporte y que los trabajos de catalogación se realicen de forma intangible directamente con el audio.
- Algunas de estas grabaciones con los años han pasado a tener un gran valor histórico como es el caso del concierto que la soprano Victòria dels Àngels dio en el Palau de la Música Catalana con motivo de la inauguración de la emisora el año 1987. Grabación que años más tarde se ha editado en formato CD como emblema conmemorativo del vigésimo aniversario de Catalunya Música y también como homenaje póstumo a la figura de la soprano catalana.

6 Asociación de radiotelevisiónes estatales de 27 países que permite el intercambio de las grabaciones de conciertos en directo y en diferido de los países que la integran.

7 Cabe destacar, por ejemplo, la aportación de *Catalunya Música* a la UER que permite a las emisoras asociadas ofrecer las transmisiones en directo o en diferido de las programaciones del Gran Teatro del Liceu de Barcelona gracias al marco de colaboración que tienen ambas instituciones.

8 Para emitir estos conciertos Catalunya Música tiene un convenio con la Asociación Española de Editores de Música [AEDEM] y la Asociación Española de Editores de Música Sinfónica, Dramático musical y Musicología [AEEMS] para el alquiler de materiales. Derechos que corresponden a los autores, productores de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, a los artistas, intérpretes y ejecutantes de las editoriales afiliadas.

9 ICat Fm (<http://www.icatfm.cat>) es la emisora musical de Catalunya Ràdio especializada en jazz, música moderna y músicas del mundo.

10 *És a dir* (<http://esadir.cat>) es el portal lingüístico de la *Corporación Catalana de Mitjans Audiovisuals* [CCMA]. En él se encuentran los materiales elaborados por los equipos de asesoramiento lingüístico de la corporación. Su finalidad es dar respuesta a las dudas que surgen en el uso habitual de la lengua catalana en los medios de comunicación.

Competencias básicas de los bibliotecarios musicales*

David Hunter

Bibliotecario y conservador de la colección de grabaciones históricas de la Biblioteca de Arte, Universidad de Texas (redactado bajo la supervisión del Subcomité Coordinador de Enseñanza de la Music Library Association - Abril 2002)

El concepto de «competencias básicas» fue una preocupación central en los ámbitos empresarial y bibliotecario durante los años noventa¹. Los intentos de definir las competencias básicas para las empresas y las bibliotecas y los particulares que trabajan en ellas fueron bien recibidos como un modo de precisar los objetivos así como los estándares de aptitudes y habilidades. En el mundo de la biblioteca, las competencias básicas han sido utilizadas para proveer orientación a los profesionales en el puesto de trabajo (y como tales han sido más desarrolladas por las asociaciones que por los empresarios) y los educadores han visto en ellas la oferta de un modelo sobre el cual apoyar el diseño curricular. Estos esfuerzos pueden producir diversos resultados, aunque solo sea porque las necesidades de las instituciones que las albergan son diferentes.

Susan Jurow ha sostenido que la clave para las decisiones que las bibliotecas (académicas) deben tomar ante el rápido desarrollo de las tecnologías consiste en definir «qué constituye el conocimiento colectivo específico de esta profesión y esas instituciones, que ofrece un valor añadido a los servicios ofrecidos a los usuarios»². Bajo este punto de vista, las competencias básicas son las actitudes, planteamientos y acciones que hacen posible las ventajas estratégicas a largo plazo, que identifican los beneficios para el cliente, y que son difíciles de imitar. Las competencias básicas no solo definen el presente, sino que aseguran el futuro de la profesión.

Definiciones

Dada la reconocida confusión en la literatura profesional acerca de las competencias básicas (¿se refieren a las bibliotecas o a los bibliotecarios, a las prácticas o a las políticas, a los particulares o a los grupos, a estándares aplicables o a objetivos alcanzables, al cambio o a la permanencia, a valores o a destrezas?), el Music Library Association's Library

School Liaison Subcommittee (Subcomité Coordinador de Enseñanza de la Asociación de Bibliotecarios Musicales), ha decidido centrarse en los individuos, su educación y formación y las expectativas de los usuarios³. Pese a estas limitaciones, el abanico y la profundidad de las áreas potenciales a comentar son considerables. En la definición del «bibliotecario musical» hemos adoptado una aproximación pragmática, tratando de ser lo más inclusivos posible teniendo en cuenta la diversidad de las situaciones laborales (académicas, públicas, vinculadas a la interpretación y a la radio/tv/cine) así como los conocimientos requeridos y los estilos personales. Una cuestión está clara: estas competencias básicas no constituyen un marco legal aplicable a una práctica profesional. Son líneas maestras para personas interesadas en ser bibliotecarios musicales, para quienes se ocupan de la formación de los bibliotecarios musicales (para diseños curriculares, requisitos de admisión, cursos de formación continua), para empleadores (en fase de contratación) y administradores (en fase de evaluación) así como para bibliotecarios musicales que estén buscando reafirmar su vocación.

Bibliografía existente y líneas maestras

La American Library Association (Asociación de Bibliotecas de los Estados Unidos, en adelante ALA) está desde luego preocupada por la cuestión de las competencias básicas, y en el informe del Congreso de Educación Profesional celebrado en 1999 recomendaba que su definición las distinguiera de los valores mínimos (el credo) de la profesión⁴. En 1999 se aunaron esfuerzos para sentar las bases, pero el Consejo de ALA solo aprobó lo referente a los valores mínimos (en el 2000). Algunas de nuestras asociaciones hermanas han formulado listas de competencias y nosotros desconocemos la aceptación que han tenido pero reconocemos la ayuda que nos han prestado dichos documentos⁵. El Subcomité no ha desdeñado los esfuerzos

previos realizados por miembros de la MLA⁶. La bibliografía sobre biblioteconomía y la gestión de la información ha sido revisada para obtener contribuciones útiles. Mientras algunos de estos artículos se han centrado en los requisitos de determinados tipos de trabajo bibliotecario y cualificaciones laborales, otros han optado por una visión más general⁷. Las competencias son similares a un código de buenas prácticas en la medida en que indican una serie de comportamientos aconsejables, pero difieren al especificar prácticas concretas.

Su importancia para la enseñanza en biblioteconomía

Los actuales *Standards for Accreditation* (1992) no incluyen una declaración concreta sobre las competencias básicas pero afirman lo siguiente sobre el currículum de los estudios sobre biblioteconomía e información:

El currículum tiene que ver con la información registrable y el conocimiento, así como los servicios y las tecnologías que facilitan su gestión y uso. El currículum de los estudios sobre biblioteconomía e información abarcan la creación de información y conocimiento, la comunicación, identificación, selección, adquisición, organización y descripción, el almacenamiento y la recuperación, conservación, el análisis, interpretación, evaluación, síntesis, difusión y gestión⁸.

Esto es bastante amplio, pero no describe lo que un individuo debería saber a fin de formarse como bibliotecario ante las competencias básicas. Los estándares son solo unas directrices, puesto que las asociaciones de bibliotecarios no tienen autoridad para conceder títulos. Más aún, solo requieren una mínima congruencia con los objetivos que establece la profesión.

El Subcomité reconoce que las competencias pueden adquirirse por diversos caminos. Estos pueden incluir, en primera instancia, licenciaturas y masters obtenidos en reputadas escuelas de estudios superiores o universidades, así como la formación continua y la experiencia obtenida mediante el trabajo. Además de las necesarias habilidades informacionales, el conocimiento y la comprensión que pueden proporcionar los cursos, el trabajo del

bibliotecario musical también comprende características personales como la habilidad para organizar, la paciencia, un alto nivel de habilidad comunicativa, un deseo de trabajar con otros (tanto sean usuarios de la biblioteca como miembros del equipo), y un amor por la música.

Lenguaje y propósito

Hemos decidido expresar las competencias básicas como manifestaciones activas de habilidades necesarias de comportamientos y de conocimiento con el objetivo de alumbrar las diversas contribuciones que los bibliotecarios musicales hacen y la continua necesidad de contar con gente con dichas habilidades. Aunque lo ideal es un conocimiento en todas las áreas de la profesión de bibliotecario musical, no puede esperarse un mismo nivel en todas las competencias. Los trabajos necesitan una especialización y según se desarrolla la carrera de un bibliotecario musical, los intereses cambian. Aunque las competencias estén expresadas como objetivos y no constituyen estándares mínimos, proporcionan un nivel de expectación no sólo para los directamente implicados en la práctica sino también para los usuarios de las bibliotecas, empresarios, estudiantes y enseñantes.

Competencias básicas de los bibliotecarios musicales

Ethos profesional

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Trabajan para hacer progresar los objetivos de las organizaciones que los emplean;
- 1.2 Reconocen la diversidad de músicas, usuarios de la bibliotecas (el grupo de los clientes), el equipo de trabajo y la comunidad en general, y los animan a todos en sus esfuerzos e inquietudes musicales;
- 1.3 Están comprometidos con la excelencia en todas las áreas del servicio;
- 1.4 Continuamente evalúan la efectividad de los materiales ofrecidos y potenciales así como de los servicios;
- 1.5 Son comunicadores eficaces;
- 1.6 Participan en la comunidad profesional.

Formación y enseñanza

Los bibliotecarios musicales tienen:

- 1.1. Estudios de nivel superior sobre música;
- 1.2. La capacidad de leer música;
- 1.3. Educación a nivel de graduado en de biblioteconomía y ciencias de la información;
- 1.4. Conocimiento de un idioma además del inglés;
- 1.5. Experiencia como intérprete;
- 1.6. Familiaridad con diversos métodos de investigación.

Referencia e investigación

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Están altamente preparados en lo concerniente al contenido de los recursos de información en cualquier formato;
- 1.2 Están altamente preparados en lo concerniente al acceso a la información;
- 1.3 Desarrollan y emplean una variedad de sistemas de información, apropiados para cada usuario;
- 1.4 Evalúan constantemente la calidad de las fuentes de información;
- 1.5 Crean índices, catálogos, instrumentos de descripción, folletos, exposiciones y bibliografías (tanto impresas como electrónicas) para facilitar el acceso a colecciones de su centro o recopilaciones de música o literatura musical.
- 1.6 Dan respuestas adecuadas (dentro de los límites de las fuentes disponibles).

Desarrollo de la colección

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Desarrollan las colecciones para satisfacer las necesidades de los usuarios (tanto presentes como futuros) sin tener en cuenta el formato;
- 1.2 Están al tanto de los cambios en lo aspectos artísticos, empresariales, de investigación y aspectos editoriales de la música;
- 1.3 Aumentan la capacidad de la biblioteca mediante el acceso a bases de datos remotas;
- 1.4 Aseguran la disposición de fondos necesarios para facilitar la adquisición y conservación de los materiales;

1.5 Mantienen fuertes lazos con los proveedores comerciales;

1.6 Evalúan ejemplares individuales de las colecciones y su continua pertinencia;

1.7 Participan en programas de digitalización para asegurar la conservación a largo plazo y una mayor difusión del material.

Organización de la colección

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1. Se aseguran de que los materiales están ubicados y organizados de modo que satisfagan las necesidades y expectativas de los usuarios y las organizaciones;
- 1.2. Se aseguran de que la catalogación y/o inventariado cumple con estándares apropiados;
- 1.3. Participan en el intercambio de datos del catálogo;
- 1.4. Se aseguran de que los usuarios acceden adecuadamente a los materiales;
- 1.5. Se aseguran de que los usuarios tienen acceso a los datos del catálogo;
- 1.6. Trabajan para implementar sistemas de datos en la biblioteca, con el objetivo de integrar la circulación, la adquisición y la información del catálogo.

Gestión de la biblioteca

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Controlan el presupuesto para todos los aspectos de sus bibliotecas, incluyendo el equipo humano, las adquisiciones, el mantenimiento y la tecnología de audio e información;
- 1.2 Crean tanto a corto como a largo plazo planes para asegurar el óptimo uso de las instalaciones, materiales y servicios, y proporcionan la visión necesaria para acometer cambios;
- 1.3 Contratan, forman, supervisan y evalúan al equipo en un ambiente de confianza y respeto;
- 1.4 Aseguran que el equipo siga recibiendo formación proveyendo acceso a la formación continua y otras oportunidades para aumentar sus destrezas y conocimiento;
- 1.5 Identifican y obtienen recursos de financiación, tanto dentro como fuera de la institución;

- 1.6 Proveen un liderazgo no solo dentro de la biblioteca sino también en términos de conseguir información para la institución de la cual su biblioteca forma parte;
- 1.7 Consiguen patrocinadores tanto dentro como fuera de la institución que puedan ayudar a la realización de determinadas labores y objetivos;
- 1.8 Se aseguran de que no haya barreras al acceso.

Tecnologías y sistemas de información y audio

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Están familiarizados con las innovaciones en hardware, software, trabajo en red y la integración de sistemas y media;
- 1.2 Recomiendan, planifican, implementan y evalúan la instalación de las tecnologías y sistemas de audio e información relevantes;
- 1.3 Usan la tecnología de audio y de información para proveer servicios y la difundir la información;

NOTAS

* Traducción de Pello Leñena

- 1 Véase C.K. Prahalad y Gary Hamel, «The Core Competence of the Corporation», *Harvard Business Review* 68 (mayo-junio 1990), pp. 79-91.
- 2 Susan Jurow, «Core Competencies: Strategic Thinking about the Work We Choose to Do», *Journal of Academic Librarianship* 22 (julio 1996), p. 301.
- 3 Véase, por ejemplo, Richard Abel, «Fiddling While Rome Burns», *Against the Grain* 10 (septiembre 1998), p. 34; las competencias básicas de las bibliotecas son «la eficiente acumulación de productos de conocimiento (libros, revistas, etc.) y la competente y activa provisión de dichos productos a sus usuarios de una manera "amable"». Deborah S. Grealy y Barbara A. Greenman, «Special Librarians Set New Standards for Academy» *Information Outlook* 2 (agosto 1998), p. 17, consideran que las competencias «forman un nuevo estándar para los bibliotecarios especializados».
- 4 Véase *The Report of the Steering Committee on the Congress for Professional Education* (Informe del Comité de Iniciativas del Congreso sobre Enseñanza Profesional), junio 1999, preparado para ALA; disponible en <http://www.ala.org/ala/educationcareers/education/1stcongressonpro/1stcongresssteeringcommittees.cfm> [consultado 21 diciembre 2009], recomendaciones 1.1-2.
- 5 Young Adult Library Services Association [Asociación de Servicios Bibliotecarios para los Jóvenes Adultos, rama de la ALA], «Young Adults Deserve the Best» aprobado por el Consejo de Directores, junio 1981, revisado enero 1998 (<http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/yalsa/profdev/youngadultsdeserve.cfm>). Special Library Association [Asociación de Bibliotecas Especiales], «Competencies for Special Librarians of the 21st Century», aprobado por el

Enseñanza

Los bibliotecarios musicales:

- 1.1 Educan a los usuarios (actuales, virtuales y potenciales), administradores y donantes a través de todos los medios apropiados, incluyendo el papel, correo electrónico, sitios web, clases, demostraciones, presentaciones, asistencia individualizada, radio, televisión, grabaciones, actuaciones y exposiciones;
- 1.2 Trabajan con facultades y profesores, intérpretes y público para diseñar currículums y acciones efectivas, para suscitar actuaciones interesantes y para facilitar la educación permanente;
- 1.3 Promueven el uso efectivo de todas las tecnologías;
- 1.4 Proporcionan orientación sobre los materiales, servicios e información a la cual los usuarios tienen acceso.

Consejo de Directores, octubre 1996 (<http://www.sla.org/content/SLA/professional/meaning/competency.cfm>). Association for Library Service of Children [Asociación de Servicios Bibliotecarios para la Infancia, rama de la ALA], «Competencies for Librarians Serving Children in Public Libraries» aprobado por el Consejo de Directores, 1999 (<http://www.ftrf.org/ala/mgrps/divs/alsc/competencies.cfm>). American Association of Law Libraries [Asociación Estadounidense de Bibliotecas de Derecho], «Competencies of Law Librarianship», aprobado por el Consejo Ejecutivo, marzo 2001 (<http://www.aallnet.org/prodev/competencies.asp>). [todos los enlaces consultados 21 diciembre 2009]

- 6 Para una lista de publicaciones previas véase Jean Morrow, «Education for Music Librarianship», *Notes* 56 (2000), pp. 655-61 [notas al pie 1 y 2]; y Judith L. Marley, *Education for Music Librarianship within the United States: Content Analysis of Selected Documentation and Structured Interviews with Selected Practitioners*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 2001.
- 7 Véanse Randy Diamond y Martha Dragich, «Professionalism in Librarianship: Shifting the Focus from Malpractice to Good Practice», *Library Trends* 49 (2001), pp. 395-414; William Fisher, «Core competencies for the acquisitions librarian», *Library Collections, Acquisitions, & Technical Services* 25 (2001), pp. 179-190; Joan Giesecke y Beth McNeil, «Core Competencies and the Learning Organization», *Library Administration & Management* 13 (1999), pp. 158-66.
- 8 Nota de la redacción de *DM*: desde la aparición de este artículo en 2002 los *Standards for Accreditation* se han modificado. La versión de 1992 fue actualizada en 2008 y puede encontrarse en http://www.ala.org/ala/educationcareers/education/accreditedprograms/standards/standards_2008.pdf [consultado 21 diciembre 2009]

Las colecciones de instrumentos antiguos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Eva Jiménez Manero

Técnico Ayudante de Museos de la Comunidad de Madrid.
Colecciones museográficas del RCSMM.



Conjunto de guitarras románticas

En este artículo pretendo presentar brevemente la exposición de instrumentos antiguos y otros fondos históricos instalada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Las actividades alrededor de la colección abarcan un abanico muy amplio, por lo que me centraré en la documentación sobre los instrumentos y en las cuestiones de interés que se plantean alrededor del patrimonio instrumental musical, gracias a contar con una exposición monográfica de este tipo.

El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es una institución cuyos orígenes se remontan al siglo XIX, un momento en el que comenzaban a asentarse los centros de educación musical reglada surgidos desde finales del XVIII en toda Europa. La iniciativa se plasmó con algo de retaso en España, ya que su fundación no se concretó hasta 1831, por Real Orden, como Conservatorio de Música y Declamación, bajo los auspicios de la joven Reina María Cristina. A lo largo de su historia ha estado relacionado con actividades complementarias

como la Danza y el Canto o la declamación (unida al conservatorio hasta 1951), y ha pasado por varias sedes hasta la actual, cuando se rehabilitó en 1992 el antiguo Hospital de San Carlos frente a la estación ferroviaria de Atocha.

En mayo de 2007 el Conservatorio remodeló unas aulas para la exposición de los instrumentos históricos que conservaba la institución. Se habilitaron una antesala y dos salas en las que se exponen 64 instrumentos del total de 108 (algunos de ellos incompletos), además de algunos documentos, dibujos y pinturas pertenecientes al centro.

La instalación del nuevo espacio destinado al cuidado y difusión de los objetos históricos del centro incluye vitrinas, soportes y material gráfico adecuado para la exposición de las piezas. El montaje se corresponde con los criterios básicos de conservación para esta clase de materiales. El esfuerzo invertido ha supuesto la mejora evidente en las condiciones de los objetos expuestos y en el reconocimiento de su valor, ya que van a poder

presentarse conforme a su importancia dentro de la historia de esta institución.

La muestra, llevada a cabo con la modestia de los medios disponibles en un centro educativo, supone un paso fundamental y por desgracia hasta ahora único, dentro del ámbito de la Comunidad de Madrid. Lo cierto es que en Madrid no existe otra exposición, con fondos de carácter público, dedicada de forma monográfica al ámbito musical.

La descripción de la colección será breve. Su contenido fue presentado anteriormente en el artículo que escribió para la revista *Música y Educación* mi antecesora Consuelo Ortiz, que realizó además de forma admirable el proceso de montaje de las salas. Me centraré en los instrumentos antiguos y en su documentación. Al mismo tiempo veremos cómo se entrelazan una sugerente serie de cuestiones en torno al ámbito musical.

La colección del RCSMM

De manera obligada hemos de comenzar por una breve presentación de los fondos museográficos contenidos en las salas de exposición. Su naturaleza es heterogénea e incluye documentos, pinturas, dibujos, esculturas y objetos relacionados, además de los instrumentos históricos.

Entre estos fondos destacan piezas como el violín Stradivarius *Boissier* donado al Conservatorio por Pablo Sarasate en 1909; las dos flautas de Boehm construidas por Luis Lot o la viola de Juan Batista Cavalieri, entre otros. Se exponen asimismo retratos de gran valor artístico firmados por Jose María Esquivel, José Garnelo o Daniel Vázquez Díaz, entre otros importantes pintores. Además del valor intrínseco de piezas como las mencionadas, la colección de instrumentos clásicos aporta un conocimiento directo y supone un apoyo educativo fundamental para el propio centro.

El espacio expositivo se articula en una antesala y dos salas.

La antesala alberga una vitrina con interesante documentación de archivo y reproducciones de grabados que ilustran la historia del Conservatorio.

Diferentes vitrinas en las salas intercalan fondos de la biblioteca a lo largo del recorrido. La exposición de ediciones originales de métodos (algunos de ellos inéditos o muy poco conocidos), o las ediciones de lujo dedicadas a la familia real y encuadernadas en los talleres reales, son tan solo una mínima parte de la enorme riqueza documental que custodia el Conservatorio. Estos fondos merecen por sí mismos un espacio destacado dentro de la exposición.

Los instrumentos se han distribuido en cinco vitrinas y dos estrados. Las piezas se han agrupado siguiendo los clásicos criterios de clasificación por familias y de acuerdo con su naturaleza. No era posible exponer todos los fondos, por lo que se han seguido criterios de representatividad y conservación.

En la Sala 1 se exponen los instrumentos de viento madera: las flautas en una vitrina, y parte de la orquesta afinada al diapason normal en otra.

SALA 1

Instrumentos	En exposición	En reserva	Total
Clarinete	5	8	13
Cornetín		1	1
Dulzaina	1	1	2
Fagot (fragmentos)	7	9	16
Flauta travesera	9	9	18
Flautín	2	1	3
Oboe	5		5
Suona o clarinete oriental		1	1
Timbal	2	1	3
Trombón de varas		1	1
Trompeta		1	1
Otro instrumental		1	1

La Sala 2 incluye las diferentes familias de la cuerda, frotada, pulsada, y tecla, aunque por sus dimensiones se han agrupado estos últimos, e instalado entre ellos el armonio.

SALA 2

Instrumento	En exposición	En reserva	Total
Armonio	1		1
Arpa	2	1	3
Bandurria	1		1
Cítara	1		1
Contrabajo	2	1	3
Guitarra	5	3	8
Piano	4	3	7
Tarreñas		1	1
Violín	7	2	9
Viola	2		2
Violoncello	2	3	5
Yueh- kin	1		1
Zanfoña	1		1

La exposición en su mayor parte contiene instrumentos clásicos empleados en las aulas, mezclados con los procedentes de legados de profesores y otros particulares que introdujeron instrumentos populares e incluso orientales.

Como podemos comprobar la muestra tiene algunas carencias en cuanto a la representatividad de las diferentes familias instrumentales. La percusión se limita a tres timbales, dos de ellos expuestos. El viento metal tan solo cuenta con una trompeta, un trombón de varas y una corneta militar de la primera mitad del siglo XX, y como vemos en el cuadro, ninguno de ellos ha tenido hueco de momento en las vitrinas. También hay que tener en cuenta que muchos de los instrumentos de viento-madera, como los fagotes, se encuentran incompletos y tan solo se conservan algunos fragmentos almacenados en los espacios de reserva.

Los trabajos sobre la colección abarcan todos los aspectos de la disciplina museológica, y entre ellos ocupa un lugar preeminente la documentación. Por ello atenderé a este aspecto en el siguiente punto, ya que puede resultar de interés para todo aquel que quiera recomponer el recorrido histórico de estos instrumentos.

Fuentes documentales

Una de las primeras tareas que se ha emprendido ha sido la documentación de los instrumentos como medio para el conocimiento y la difusión, pero por supuesto también para la conservación. Hay que tener en cuenta que este trabajo revierte en el aprecio cada vez más amplio para este tipo de fondos y junto a ello la facilidad para la obtención de recursos con los que mantener la colección.

Por supuesto la información más directa nos las van a dar los propios instrumentos, sobre los que poco a poco espero poder ir registrando detalles. En los numerosos trabajos que Cristina Bordas y Beryl Kenyon han realizado sobre esta colección siempre se ha destacado el interés organológico e histórico del conjunto. Actualmente y por el momento, gracias al profesor del centro Juan Miguel Nieto se va a levantar plano de las guitarras antiguas, un trabajo que se efectuará en el futuro con el resto de las piezas.

Pero además, una enorme ventaja con la que contamos en esta colección es la posibilidad de consultar el archivo administrativo del propio centro, además de toda la variedad documental de una biblioteca que funciona prácticamente desde los primeros años del Conservatorio. Esto aporta no solo la posibilidad de encontrar datos muy concretos sobre nuestros instrumentos antiguos, sino que enriquece enormemente las posibilidades de contextualizar con rigor la colección. Es desde luego una labor apenas comenzada y de largo recorrido, sobre la que en este artículo expondré los primeros acercamientos. La encomiable labor de Elena Magallanes¹, técnico encargado del archivo en la actualidad, ha permitido ordenar y contar en nuestros días con una clasificación orientativa imprescindible para efectuar cualquier estudio sobre estos fondos. Como consecuencia inmediata la afluencia de investigadores al centro está creciendo día a día, y sin duda, en lo que se refiere a la colección, su nivel de actividad actual va a resultar muy beneficioso en todos los aspectos.

Por lo tanto la fuente principal que se ha estudiado hasta el momento es el propio archivo administrativo del Conservatorio. Desde la creación de la institución hasta 1868 el archivo se encuentra en buen estado, y es algo más irregular para periodos posteriores. Las formas y contenidos del archivo



Cítara, bandurria e instrumentos orientales de la colección del RCSMM

administrativo son muy heterogéneos y en este sentido me remito al artículo de Hélène Benard en el que analiza su desarrollo (véase la Bibliografía).

La recopilación de datos ha obedecido a un objetivo inicial concreto: localizar lo más pronto posible los instrumentos de la colección, para pasar más adelante a ampliar las incidencias sobre ellos. Se ha comenzado por los listados e inventarios de bienes muebles de la institución a lo largo de los siglos XIX y XX, para luego pasar al repaso de legajos y expedientes, a través de los índices de Reales Órdenes y Expedientes Generales, oficios de entrada y salida, anuarios, memorias y demás documentos de archivo y biblioteca.

Por supuesto la documentación ha aportado numerosa información de otros instrumentos y objetos históricos que por desgracia no se conservan. Toda ella se está recogiendo para ser ordenada y estudiada con detalle en el futuro.

Por lo tanto en lo referente a los instrumentos había un tipo de documento muy claro del que partir: los inventarios, separados y localizados.

Se trata de los documentos que comprenden los años 1843, 1867, 1891, 1925, 1940, 1946 al 59, 1962, 1974, 1980-81-82, 1984 y 1989. Se tienen que encontrar y revisar los inventarios más recientes, ya que no aparecen todos los instrumentos de la colección hasta el inventario específico que para el centro elaboraron Cristina Bordas y Beryl Kenyon en 1989-90. Algunos de los inventarios se encuentran en libros separados, pero otros están mezclados con el resto de los documentos, por lo que es posible que con el tiempo aparezcan más listados no localizados hasta ahora.

Estos inventarios aportan fechas aproximadas en las que el instrumento comenzó su andadura en la institución. Fueron recopilados por varios motivos y son bastante diferentes en cuanto a detalle y desarrollo. La primera relación con la que contamos es la de efectos entregados en 1838, y recopilados en 1843. Este documento fue elaborado bajo la dirección de José Arañalde. En él consta la detallada relación de todo tipo de objetos que el director Piermarini inventarió en 1838, y recoge las anotaciones sobre las bajas entre esta relación y

lo que queda en 1843. Se mencionan por supuesto los instrumentos, pero no se detallan especificaciones para ninguno, por lo que su consulta no va más allá de conocer el número de instrumentos de cada tipo.

2 arpas, 1 contrabajo, 1 corno inglés, 1 oboe, 14 pianos de los que se dieron de baja 6 y quedaron 6, 2 timbales para orquesta, 1 viola, 1 violín y 1 violoncello.

De ellos es poco probable que ninguno haya quedado en nuestra colección. Por antigüedad y falta de noticias tan sólo en contrabajo de Casini, Ctb 5, podría ser el que se menciona, pero no es posible confirmarlo sin más datos.

Sobre el mismo documento aparecen las anotaciones de adquisición hasta 1843, con lo que a los anteriores se añade un órgano expresivo, 1 viola y 2 pianos más (*Inventario de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Ms.1843, Libro 182).

Hacia 1867 existe un inventario en el que aparecen varios clarinetes contruidos por Lefebre [¿Lefevre?] en París (Doc. Biblioteca caja 1/34). Estos clarinetes se vendieron en subasta en 1869, y en la colección se conserva un ejemplar en si bemol de este constructor, posiblemente de la misma época. De todo el listado no se puede identificar ningún otro instrumento de la exposición.

En 1891 aparece un cuaderno que podría interpretarse como una especie de inventario especial. Se trata de un pequeño libro de lujosa encuadernación sobre la colección de instrumentos populares de España donada por S.A.R. la Infanta Isabel Francisca al Conservatorio. Lo cierto es que no aparece sino una descripción muy genérica de los instrumentos y explicaciones sobre su uso. No se puede reconocer ninguno en concreto, pero se hallan numerados, lo que da a entender que el cuaderno se refiere a los ejemplares entregados. Se numeran 28 instrumentos, entre ellos un timple o gitarrito y una zanfoña, que quizá sean los de la colección. Del timple G6 de la colección actual sabemos la procedencia: José Campo, hijo de Benito Campo, que fue guitarrero, músico y editor en el último tercio del siglo XIX. Por su parte las tres guitarras de José Ordax Campo, inv. G1, G2 y G3, y la cítara inv. C1 también podrían corresponder por época de construcción a esta donación. Sobre

la zanfoña no hay ningún dato, excepto que en la colección donada constaba una. Hay que señalar que la mención a estos instrumentos no vuelve a aparecer hasta bien avanzado el siglo XX.

Los pianos son los instrumentos que encontramos en mayor número en todos los inventarios. En el recuento de 1925 se localiza por primera vez uno de los pianos de la colección, el Bechstein, n° de fábrica 106147. En este listado aparecían nada más y nada menos que 25 pianos de casas nacionales y extranjeras, Montano, Larrú, Steinway, Romische, A. Bord, Robert Maurell o Rousette. Es el momento en el que comienzan a detallarse los números de fábrica que permiten identificar el piano. La relación de 1940 menciona 23 pianos, pero como en el listado anterior, sus números de fábrica no coinciden con los pianos de la colección, a excepción del Bechstein.

Los inventarios de 1962 y 1974 son especialmente infecundos, ya que no se da una mínima descripción de los objetos. En el de 1974 tan solo el emplazamiento dentro del edificio puede aportar pistas sobre la antigüedad o interés dado a las piezas. Así, en vitrinas de uno de los pasillos aparecen 5 guitarras sin especificar, nueve violines antiguos, trompas, clarinetes, trombones o flautas con estuche.

En el listado de 1980 se cita el piano vertical Erard n° 35988 de palosanto, que actualmente se expone. En ese año el instrumento no aparecía en un aula, sino en el despacho de dirección. Este piano está fechado hacia 1860, según las fichas elaboradas para el centro por Kenyon y Bordas. También localizamos por primera vez y plenamente identificable la viola de Cavalieri donada por Pedro Meroño, n° Va2, de la que sin embargo no nos consta el documento que formalizara en su día el donativo.

En el de 1981 se identifican sin duda las guitarras inventariadas como G1, G2, G3, G4, y faltaría la de Ángel Alonso G7 de 1934 que consta hoy en la colección y que se pudo adquirir después. Ya en este inventario tenemos registradas las tres arpas de la colección identificadas con seguridad por sus números de fábrica. El piano colín Steinway n° 262507, inv. piano8, aparece localizado por primera vez en el inventario de 1989.

Un tipo especial de inventarios lo constituyen los incluidos en las memorias elaboradas para las exposiciones internacionales, en las que los instrumentos aparecen como material para la enseñanza. Incluyen los documentos *Memoria remitida a la Exposición Internacional de Filadelfia 1876*; *Memoria de la exposición Universal de París 1878*; *Memoria para la Exposición Universal de la Música y el Teatro de Viena 1892*.

Los inventarios son útiles a la hora de situar aproximadamente algunos de los instrumentos, que por su antigüedad podría considerarse que formaban parte de la colección desde sus inicios, pero que se han revelado como adquisiciones recientes. Sin embargo la información que aportan es mínima y en la mayoría de las ocasiones no es posible identificar un instrumento en concreto, tan solo aventurar hipótesis que habrán de ser confirmadas. Sin duda es preciso completar la búsqueda en otros documentos que completen y precisen las circunstancias que llevaron a conformar la colección actual. Un paso para lograrlo es la consulta de los expedientes completos, y la mejor forma de localizarlos es a través de los índices disponibles.

Entre ellos los índices de Reales Órdenes y Expedientes Generales² son la guía fundamental para localizar los expedientes completos de una materia. Se encuentran agrupados en los libros 153 al 156, y microfilmados en los rollos 75 al 77.

Otro de los documentos consultados y que podía aportar datos de relevancia han sido los discursos inaugurales, memorias o anuarios, que de las tres maneras se enuncian, y que repasan los acontecimientos más importantes ocurridos en el Conservatorio³.

El archivo conserva desde el curso 1870-71, y con algunas pequeños faltas, se han revisado hasta entrado el siglo XX. Quedan por revisar los comprendidos desde 1905 a 1968. En ellos aparecen algunas noticias sobre adquisiciones relevantes, pero no en todos hay información relacionada con instrumentos. En la memoria anual de 1870-71, se reseña por ejemplo la existencia de los dos retratos del pintor Antonio M^a Esquivel (1806- 1857) colgados actualmente en las salas de exposición.

Es curioso encontrar en estas memorias a partir del año 1903-04, bajo la dirección de Tomás Bretón,

el término de *museo artístico* para referirse al conjunto de bienes históricos o de bellas artes que atesoraba el centro y sobre el que por primera vez se siente la necesidad de dar un tratamiento especial. Se sigue en este sentido la estela de otros conservatorios europeos en los que se instalan objetos de bellas artes, junto a algunos instrumentos antiguos. Ya para esas fechas el centro había adquirido los cuadros de Esquivel y poseía los retratos reales, así como algunos ejemplares curiosos como los violines donados por Fernando Álvarez de Toledo, piezas que hoy conserva nuestra institución.

En este primer estudio se han repasado también los oficios de entrada y salida y los libros de cuentas del siglo XIX, que comprenden los años 1849-1853 (*Libro 122, cuentas a cargo del Real Conservatorio*), 1855-1er trimestre 1862 (*Libro 123, diario de ingresos y pagos del Conservatorio Nacional de música y declamación*), 1862 2º trimestre- 1879 (*Libro 125 de caja*). En ellos aparece anotación muy escueta tanto de gastos por reparaciones como solicitudes, transporte, paso de las aduanas, anotaciones de compra e incluso alquiler. Esta fuente completa informaciones, pero solo se identifica el instrumento que buscamos si aparece una descripción lo bastante detallada o un número de fábrica.

Entre las noticias que contienen información útil se encuentran naturalmente las compras, a las que en muchas ocasiones acompañan los documentos de pago de aduanas. No en vano fueron numerosos los pedidos de pianos que llegaban desde el extranjero hasta desembarcar en Barcelona o Valencia (1/52 de 1831).

En cuanto a los fondos de la colección, la primera compra en la que podemos identificar un objeto de los fondos actuales es la llevada a cabo el 23 de diciembre de 1856, cuando se compró la máquina para hacer cañas de oboe de la casa Triebert a Antonio Romero por importe de 463 reales de vellón, según el libro diario de ingresos y pagos 123.

La siguiente adquisición importante en lo que se refiere a instrumentos de la colección se hizo en 1879, momento en el que se completó la orquesta del conservatorio con la compra de instrumentos de viento y percusión. Según la documentación de archivo, la compra se hizo a imagen de la orquesta adquirida por el Conservatorio de París, a cuyo director, el maestro Ambrosio Thomas, se consultó.

Fueron entregados al Sr. Zozaya, como intermediario para su compra por parte del Conservatorio (Leg. 23-87, 24 de Octubre de 1879).

La orquesta del Conservatorio, de la que no conocemos el número exacto de instrumentos de cuerda, se encontraba tras esta adquisición plenamente desarrollada y adoptaba la norma francesa de afinación al diapason normal. En este tipo de orquesta la familia del viento-madera aumentó considerablemente y se convirtió en habitual dentro de la orquesta. La de viento-metal se amplió con nuevas incorporaciones.

El siguiente cuadro reproduce el listado de compra e ilustra el número de ellos que ha llegado hasta la actualidad⁴.

El rastreo de compras ha aclarado el momento de adquisición de algunos instrumentos. Como hemos visto antes, por el inventario de 1924 conocíamos la época aproximada en la que el piano gran cola Bechstein nº de fábrica 106147, inv.: piano 5 se utilizaba en el conservatorio, pero fue el hallazgo del informe de compra y la entrega del

piano al centro el que aportó el dato definitivo, adelantando en 9 años su estancia en el centro. El documento anunciaba «la entrega el próximo 27 de mayo de 1915, por parte de la casa Hazen». Doc de 24 de mayo de 1915 (Órdenes 1914-15). Por su parte el arpa de la casa Erard nº de fábrica 4007 (invt.arpa 2), se adquirió en marzo de 1916, según el expediente de Oficios 1916-1917.

El profesor Francisco González Maestre propuso y consiguió la compra de una colección de instrumentos de viento que fueron adquiridos a Jorge Rubet en 1924. Entre ellos algunos instrumentos podrían corresponder a los de la colección, caso de una flauta japonesa, que podría ser la suona nº inv. Ch1; una flauta con embocadura de marfil inv. FL1; el flautín de Módena inv. Fl19; y cuatro flautas de cristal⁵ entre las que bien se puede identificar la única que queda, inv. FL8 (*Inventario de 14 de septiembre de 1925. Libro 183*).

Muy relacionados con este tipo de asunto están las tasaciones, en las que en el caso de los pianos, por suerte suele aparecer el número de fábrica. Las tasaciones se encargan a constructores naciona-

Instrumento	Taller de construcción	Nº de instrumentos comprados en 1879	Nº de instrumentos conservados en 2009
Flautín	Louis Lot	1	no
Flauta	Louis Lot	2	1 incompleta (inv. Fl11), y fragmento de otra (inv. Fl9).
Clarinete	Buffet Crampon	4	2 con la placa de la compra (inv. Cl1 y 2) y otros 2 sin placa que podrían proceder de esta compra (Inv. Cl3 y 4).
Oboe	Triebert	2	Se conserva el cuerpo principal de un oboe sin identificación de fábrica, que podría pertenecer a esta compra (inv. O1)
Corno inglés	Triebert	1	Se conserva el cuerpo principal y una campana con identificación de la fábrica (Inv. O4)
Fagot	Buffet Crampon	2	Se conserva campana de uno (Inv. Fg5) y culata de otro que podría ser de la orquesta (Inv. Fg9).
Cornetín	Courtois	2	no
Clarín o tromba	Millerau	2	no
Trompa	Labbaye	4	no
Trombón	Courtois	3	no
Figle	Courtois	1	no
Timbal		3	2 con placa identificativa (Inv. T1, 2 y 3)
Carrillón	Millerau	1	no

les, como José Larrú, lo que ilustra el funcionamiento de todo tipo de negocios que se generaron a partir de la institución del Conservatorio. Posteriormente se encargan a Pedro Gastesi, el afinador contratado por el centro en las décadas de 1860-1870. Por sus documentos sabemos de la existencia de pianos de casas extranjeras y nacionales. En concreto aparecen pianos de las casa Ferrer, Larrú, Montano, Pleyel y Erard. La Fábrica de pianos Aguirre Hermanos de Guipúzcoa, ofreció sus pianos con importantes rebajas a la escuela Nacional de música en 1873 (*Leg. 21-5 del 31 de enero*).

Era frecuente la evaluación por parte del profesorado tanto de los instrumentos a comprar como de algunos aparatos específicos para el entrenamiento de habilidades. Así encontramos la propuesta por parte de Pedro Albéniz de la compra de un aparato quiro-gimnástico desarrollado y patentado por C. Martín (*Leg. 4-101-2 de 16 de septiembre de 1843*). El expediente resuelve su adquisición, por lo que en su día se contó con tal aparato, y vuelve a aparecer en el listado de *Memoria para la Exposición Universal de la Música y el Teatro de Viena 1892*. En esos años se compra un aparato de Crevieller, y dos pianos mudos Kallebreiner (*Leg. 6-39 y 6-40, 4 al 11 de noviembre de 1846*). Ninguno de estos aparatos se conserva en nuestra colección, aunque existe un quiro-gimnástico como el mencionado entre los instrumentos de Palacio Real⁶.

Asimismo en ocasiones han aparecido ilustraciones y dibujos de instrumentos. Existe un curioso documento de un modelo de cordal traspositor para violín, dibujo de Domingo Pérez y García, profesor de violín del conservatorio de Zaragoza, al que se dio el visto bueno el 28 febrero de 1888. (*Leg. 28-36*).

La falta de medios por el momento para reparar los documentos de compra del siglo XX ha hecho imposible contar por ahora con información de compras más recientes.

Otro de los epígrafes que han dado buenos frutos a la hora de informar sobre nuestros instrumentos han sido los legados y donaciones, otra forma de adquisición que aportó objetos a la colección que ya en la época contenían valores históricos y

artísticos apreciables. Siguiendo el orden cronológico, las más importantes encontradas hasta ahora y que incluyen instrumentos conservados en la colección actual son los siguientes.

En febrero de 1881 se abre expediente de donación de Fernando Álvarez de Toledo y Acuña, por el que el conservatorio recoge varios violines antiguos sin arco con sus cajas estuches:

- Violín antiguo autor Morgatus Morelli en Mantua 1556. Se corresponde con el actual violín inv. V 3 de la colección.
- Violín de David Telcker, en Roma 1727, hoy inv. V2.
- Violín de Gasparus de Salo, Brescia 1601, ahora n° de inv.V1.
- Violín de Franciscus Gobettus de Venecia y violín de Matheus Albani Paoli-Fillius con barniz oscuro. Hoy desaparecidos.

El expediente se encuentra recogido en el leg. 25-63 del 25 de julio, aunque aparecen referencias en documentos de biblioteca, Caja 2/2 y en el Leg. 24-74 de 1881.

Un violín, posiblemente francés pero con etiqueta «Stradivarius» y n° actual inv. V8, podría ser el nombrado como el de *imitación Stradivarius* del legado de Rafael Pérez, que se llevó a cabo en 1884. Esta donación se menciona en al menos dos ocasiones, en las actas del claustro de profesores 28 sep 1884 y en el Catálogo especial de biblioteca del 24 Septiembre de 1884, elaborado por Eusebio Ruiz⁷.

Una parte del instrumental oriental que se expone en la sala 2 es posible que pertenezca a la donación de 1891 del fundador y secretario de la Sociedad Musical Filipina de Santa Cecilia Manuel Walls y Merino, documentada por el leg. 29- 96, del 26 de septiembre. En ella se mencionan 9 instrumentos y la dificultad a la hora de identificarlos es la denominación con la que se indican en el listado de 1891 y la que reciben actualmente, de los que tan solo habrían quedado cuatro. El cuadro reproduce aquellos que podrían pertenecer a la colección actual.

Instrumento tal y como se menciona en el documento de donación de 1891.	Instrumento de la colección tal y como se denomina actualmente	Ubicación en la colección
Ki -phé: guitarra de 4 cuerdas	podría ser la P'í p'á	Vitrina Sala 2
A- yaá: especie de oboe	podría ser la llamada suona en las fichas de Beryl Kenyon, con n° de inv. Ch1, aunque este mismo instrumento podría ser el mencionado en la compra a Jorge Rubert en 1924.	Almacén de reserva
Li- the: especie de castañetas	es posible que sean las tarreñas inv. Tj 1.	Almacén de reserva

En el listado original se mencionan también: Tong -siao: flauta vertical; Sam-Jiam: guitarra de 9 cuerdas; Di- Jiam: violín de 2 cuerdas; Piag (véase el original); Tua- quiao, Sio- quiao, Chronga, (timbres de metal de diferentes tamaños); Tua- loo ó loo (Tam -tam); y So- phin: flauta transversal.

Por supuesto entre todas las adquisiciones ocupa un lugar destacado *el Boissier*, instrumento legado por Sarasate al centro en 1909. Se trata de un violín construido en 1713, dentro de la mejor etapa de Antonio Stradivari, que comprende desde 1710 a 1720. La documentación sobre este violín es de momento escasa al margen del legado y las primeras medidas que se tomaron para su conservación. Estas incluían la prohibición de tocarlo y su introducción en una urna de bronce y vidrio. Así consta en el proyecto para el cumplimiento de la voluntad expresada en el legado de Pablo Sarasate, emitido a al Claustro de Profesores por A. Bordas en 1914 (Caja Biblioteca 2-4)

José María Esperanza y Sola, con fecha de 28 de noviembre de 1905, donó un metrónomo de Bellini, que es posible sea el de la colección, aunque no se halla expuesto (Órdenes 1904/05)

Por su parte la viuda de Francisco González Maestre, Dolores López Martín, hizo entrega el 16 de enero de 1943 de dos flautas, una de ellas de plata a la que posteriormente se le dio un baño de oro al bisel. Se trata de la flauta F110 de la colección y se halla expuesta en la vitrina de flautas de la sala1. (Oficios Salida 1943). Es del constructor parisino Luis Lot y está fechada en 1875.

El 27 de Mayo de 1959 se entrega el legado de Aniceto de Palma, consistente en un bandoneón y tres violoncellos, dos de ellos identificados en la

colección. Se trata del atribuido a Stainer y el construido por Esteban Maire⁸. Existe carta incluida en el inventario de Objetos de 1946 a 1959 (Libro 184) del donante al Secretario Francisco Fuster, que documenta este hecho.

Tenemos que saltar hasta 1966 para encontrar la donación de los dos pianos cuadrilongos que se exponen la sala 2, gracias a la generosidad de Félix Hazen, y la estima que siempre demostró hacia el cuidado y difusión este tipo de instrumentos. Se trata de los pianos de 1843 y ca. 1830, inv. pianos 1 y2, construidos por sus antecesores Hosseschrueders y sobrinos en su taller de la calle Luna en Madrid. Sus características serían muy similares a las de los pianos de este modelo empleados en los primeros años de andadura del conservatorio.

La viola donada por Pedro Meroño y que como vimos anteriormente aparece en los inventarios de 1980, apenas se acompaña de datos que enriquezcan su valía, aunque se trata de un ejemplar sobre el que existe interés, ya que Philip Kass estudia actualmente a este constructor de Génova.

Las incorporaciones más recientes incluyen el arpa americana Lyon & Heal inv. arpa 3, y que al parecer fue donación de la profesora María Luisa Robles, y se empleó en sus clases en la década de 1960, pero no se han localizado documentos. El ejemplar de piano mudo que fue del profesor José Tragó (1857-1934), ingresó en la colección por donación de la familia Tragó en 2001. También el piano Pleyel , n° de fábrica 78493, inv. piano 6 de la colección, entregado al centro por Doña Silvia Sanz; y el violín sin «f», que el profesor Manuel Guillén depositó con motivo de la inauguración de las salas de exposición en 2007.

Algunas donaciones importantes, que por desgracia se han perdido, han sido las de Mahillon del museo de Bruselas de un clarín de madera, hecho el 3 de Septiembre de 1887, según se menciona en la memoria anual de 1887. Asimismo fue destacable el clavecín de mediados del XVIII construido en Sevilla por Francisco Pérez de Mirabal o su alumno Juan de Mármol regalado por la viuda e hija del Conde de Morphy en 1901 (memoria anual de 1901-1902).

Otros documentos de préstamo y desplazamiento de enseres e instrumentos para ensayos y celebración de conciertos en Palacio mencionan de forma somera los instrumentos solicitados y en ocasiones se pueden llegar a identificar. Así ocurre con las reparaciones. Los instrumentos de la colección pasaron por manos del restaurador en diversas ocasiones, como ocurrió con la presentación de presupuestos la restauración, fechados el 15 de noviembre de 1961 del piano Bechstein, según oficio de entrada salida noviembre 1961. El presupuesto para restauración de Roberto Coll, día 2 de septiembre de 1967 (hallado en los documentos de biblioteca recogidos por Nemesio Ontaño, director en la etapa 1940-1951, pero con documentos posteriores), menciona las arpas Lyon & Healy y Erard 4007, así como el violoncello Maire de la colección, que fueron intervenidos en esa fecha. Aparecen además un violoncello Gand y Bernardel, un violoncello Piqué, un violoncello Medar, uno Thiery y otros tres sin especificar, que ya no se conservan (Carpeta Ontaño).

Existen asimismo cartas particulares, como la de Manuel de la Mata en la que relata su viaje con Arrieta a París e informa de que «Mr Alexandre les enviará próximamente un armonium de dos teclados». Desconocemos si esta adquisición fue una compra o una donación de la casa francesa, pero sitúa la adquisición de nuestro armonio en 1876. (Carta de Manuel de la Mata del 30 de agosto de 1876. Documentos Biblioteca. Caja 6 biblioteca).

La guitarra G4, según hemos podido comprobar recientemente por una carta con fotografías, fue donada por la familia Taltavull junto uno de los instrumentos orientales que se exponen, el *Yueh Kin*, y la bandurria B1 en los años 70. La carta confirmando el envío de un recibo por la donación está fechada el 12 de enero de 1971 y consta en la

Caja 1 de documentación de las colecciones. Por desgracia, de esta generosa donación faltan otros tres instrumentos de gran interés que se perdieron en el transcurso de los años. En definitiva, la recopilación de información dentro de la propia institución se está revelando como una tarea larga, que está lejos de acabar. Pero que poco a poco va dando sus frutos, para descubrirnos la manera en que se fue formando la colección y a la vez irá aclarando la dirección que tomará en el futuro.

Algunas de las cuestiones que se plantean alrededor de la colección

A través de la colección surgen diferentes inquietudes. Apuntaré algunas ideas a modo muestra para futuras vías de acercamiento.

Desde el punto de vista de su conservación, los instrumentos constituyen un tipo de patrimonio histórico muy especial. Esta es una de las primeras cuestiones que se debaten en casi todos los trabajos desarrollados sobre este tema. En España lo cierto es que existe muy poca bibliografía, y en general se puede decir que es un tema muy marginal dentro de la literatura sobre patrimonio histórico. La preocupación sin embargo aparece en casi todas las publicaciones dedicadas a ello. Queda por definir la naturaleza, identidad, posicionamiento y consideración de los instrumentos dentro del patrimonio histórico, y los límites que se han de establecer en cuanto a su conservación y la recuperación para el uso.

Las líneas de estudio actuales tratan de profundizar en la recuperación de sonidos y recreación de la historia, lo que ha dado lugar a su utilización. En este sentido existe el consenso en que la recuperación no siempre es posible ni deseable. Se ha de elegir cuidadosamente entre el valor de la recuperación sonora y el de la conservación de los materiales y huellas de uso originales. En este sentido se puede recuperar la funcionalidad, pero teniendo como límite la preservación de los elementos históricamente relevantes y con significado organológico e histórico. El problema está en definir en cada caso cuáles son exactamente esos elementos significativos y sobre todo cuáles no lo son y pueden ser reemplazados.

Por otro lado las colecciones históricas como la nuestra abren otro campo de trabajo fundamental, el registro y la documentación. Dentro de los museos la búsqueda de un sistema de registro del patrimonio histórico eficaz y uniforme es un tema todavía en desarrollo. No hay más que abrir un par de catálogos para encontrar una disparidad de criterios importante. En el caso de los instrumentos, lo cierto es que no existe un criterio único a la hora de catalogar, ni de valorar de cara al seguro. Es urgente una reunión en la que se discutan los criterios más adecuados para este tipo de documentación. En mi opinión las descripciones y el estudio histórico deben incluir todos aquellos elementos que sean relevantes y definan cada instrumento. Ayudaría sin duda a tener más claros los problemas en los límites de recuperación de los que hablábamos en el punto anterior.

Otro problema es la dificultad de aplicación de la legislación sobre patrimonio histórico en este campo. El instrumento utilizado en el ámbito culto, por su propia condición, exclusiva y limitada tradicionalmente a una clase social pudiente, se ha distanciado de la corriente imperante de protección del patrimonio musical, que se ha dirigido más hacia el instrumento y música populares. El instrumento clásico en su mayor parte se ha ceñido al ámbito privado, excepto en casos tan relevantes como este Conservatorio. Además en muchos casos son objetos dentro del mercado. Los instrumentos fuera de instituciones oficiales, a pesar de su antigüedad y valía, raramente son declarados ni controlados como el resto de bienes del patrimonio histórico. Un caso muy claro está en las salidas del territorio nacional de instrumentos con más de 100 años, que tendrían que obtener permiso del Estado para su movimiento y sobre los que en realidad no existe control alguno.

Además de las cuestiones referentes a la recuperación y gestión actual de las colecciones de instrumentos, de su estudio se derivan otras muchas consideraciones que engloban un ámbito más amplio.

A lo largo del artículo hemos visto las numerosas referencias a los talleres, que al tiempo eran casas de distribución, edición y comerciaban importando productos del extranjero. Su aparición en los documentos fue pareja a la aparición de los instrumentos que ahora se conservan en la exposición. Dentro del fenómeno de las exposiciones nacionales e internacionales, conocidas genéricamente como exposiciones universales, la música tuvo un papel señalado, y el Real Conservatorio Superior de Madrid fue el principal representante de nuestro país.

Los *instrumentos* (reparemos en la misma palabra con la que nos referirnos genéricamente a ellos) son una herramienta para la obtención de música. Por lo tanto han estado asociados a un fin determinado que en la mayor parte de los casos ha mermado su estimación como objetos en el momento en que su deterioro o la caducidad sonora impide su uso primario. En este sentido la línea de apreciación, y por tanto de conservación, ha seguido pautas muy similares a las del denominado patrimonio técnico e instrumental. Comparte con el patrimonio industrial su carácter práctico, funcional, y en efecto constituye un objeto que responde a una demanda práctica y se difunde por vía comercial.

A través de esos objetos, que bebieron en las fuentes del arte, la ingeniería y la ciencia de su tiempo, podremos entender una parte significativa del entramado que conformaba la manera de entender una época de la que somos directamente deudores.

NOTAS

- 1 Quiero hacer extensivo mi agradecimiento a todo el personal de la biblioteca, del primero al último incluido Carlos José Gosálvez Lara, hasta hace poco al frente del equipo.
- 2 A través de ellos se localizan los expedientes con noticias sobre los instrumentos. Aunque su repaso es más lento que el de los inventarios localizados, suelen dirigirnos hacia la situación de una información más exhaustiva. Los índices informan de los asuntos desde Julio de 1830 hasta 1899. La falta de índices para determinados periodos del siglo XIX y para todo el siglo XX es un inconveniente principal. A ello se une el escaso detalle con el que se redactan algunos de ellos. Por todo ello nos encontramos con que en un futuro será necesario el repaso uno a uno de los expedientes.
- 3 Estos documentos se hallan en la biblioteca bajo la signatura H 22. Es frecuente encontrar informes de donación a alumnos de instrumentos de grandes casas de fabricación con motivo de concursos celebrados en el conservatorio. Es el caso de las casas Cussó, Erard y el premio Estela, que desde el año, 1895-96 al 1912 donaron pianos para premiar a los alumnos más destacados. Las reseñas de agradecimiento que aparecen en las memorias de esos años a las casas donantes informan de instrumentos que no permanecieron en el centro, pero dan idea de la estrecha relación entre Conservatorio con el mercado de la música y lo señalan como principal institución impulsora de esta actividad.
- 4 Los instrumentos de viento madera que se exponen en las vitrinas de la exposición son ejemplo de la mecanización que caracterizó la construcción en el siglo XIX. Los principios acústicos, técnicos y artísticos del sistema Bohem fueron aplicados progresivamente a las flautas, el clarinete y a otros instrumentos.
- 5 Esta flauta de vidrio, fechada por inscripción en 1814, es un ejemplar curioso del constructor Claude Laurent. Las flautas de cristal de Laurent, producidas entre 1806 y 1848, han formado parte de las colecciones de grandes personalidades, entre ellas Napoleón Bonaparte.
- 6 El aparato está siendo estudiado en profundidad actualmente por Elena Vázquez García.
- 7 El legado de Rafael Pérez, que fue profesor del centro, incluía además un violín de Contreras y otro el mencionado en uso, con sus estuches, arcos y complementos [Cat especial de 24 Sept 1884 de Eusebio Rúiz; Tb en Actas del claustro de profesores 28 sep 1884].
- 8 Stainer está considerado como pieza clave de la escuela alemana de luthería a principios del XVII. Por su parte Esteban Maire Calara, hijo de Esteban Maire Bretón, fue luthier en Francia y Barcelona. Se trasladó a Madrid en 1919, fecha de construcción de este violoncello. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- Documentos Biblioteca. Caja 2/2 *Donación de Fernando Álvarez de Toledo y Acuña*.
- Documentos Biblioteca. Caja 2- 4. *Actas del claustro de profesores de 1914*.
- Documentos Biblioteca. Caja 6. *Correspondencia de Manuel de la Mata a Don Emilio Arrieta, 30 de Agosto de 1876*.
- Documentos Biblioteca. Periodo Nemesio Ontaño. *Restauración de varios instrumentos por Roberto Coll, 1967*.
- Inventario de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Ms.1843.
- Inventario de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Ms. Sin fecha. Incluye inventario de Efectos muebles de uso, Libros, Instrumentos músicos, Efectos de capilla, Efectos de Teatro y maquinaria, Trajes y efectos de escena y Música. Posible datación de 1867
- Inventario de 27 de septiembre de 1924. Libro 183.
- Inventario de Objetos de 1946 a 1959. Libro 184.
- Inventario de 1940 efectuado en el edificio de la C/ Zorrilla nº 1 y Nicolás Rivero 11.
- Inventario 1974 de Wladimiro Martín Díaz, vicesecre-
- tario.31 de Marzo de 1971.
- Inventario del RCSMM, 1980-81.
- Inventario del RCSMM, 1982.
- Inventario del RCSMM, 13 de junio de 1984.
- Inventario del RCSMM, 1986.
- Inventario del RCSMM, junio de 1989.
- Leg. 1-19, 14 de noviembre de 1830. *Real Orden aprobando la exposición elevada por el Director del Real Conservatorio a la cual acompañaba y proponía las bases generales que convendría adoptar para dicho Establecimiento*.
- Leg. 1-52, 12 de abril de 1831. *Real Orden eximiendo del pago de derechos once pianos que deben llegar a Barcelona o Valencia para uso del Conservatorio*.
- Leg. 4-101-2 de 16 de septiembre de 1843. *Propuesta de Pedro Albéniz y aprobación de la compra de un aparato quiro-gimnástico desarrollado y patentado por C. Martín*.
- Leg 6-39 y 40, 4 al 11 de noviembre de 1846. *Compra un aparato de Crevieller, y dos pianos mudos Kallebreiner*.
- Leg. 6-38 de 1847 *Documentos de tasación y venta de instrumentos*.

- Leg. 21-5 de 1873. *Tasación de Pedro Gastesi para venta de pianos del Conservatorio.*
- Leg. 23-87 de 1879 Compra de orquesta afinada al diapason normal del conservatorio, instrumentos de viento y percusión.
- Leg. 24-74 de 1880. *Donación de Fernando Álvarez de Toledo y Acuña.*
- Leg. 25-63 de 1880. *Donación de Fernando Álvarez de Toledo y Acuña.*
- Leg. 28-36, 28 de febrero de 1888. *Traspositor para violín de D. Domingo Pérez.*
- Leg. 29-96 de 1891. *Donación de instrumentos Chinos a cargo del Sr. Wals y Merino.*
- Libro 122 de cuentas a cargo del Real Conservatorio, años 1849-1853.
- Libro 123, diario de ingresos y pagos del Conservatorio Nacional de música y declamación, 1855-1er trimestre 1862.
- Libro 125 de caja. 1862 2º trimestre 1879.
- Órdenes 1904/05. *Jose María Esperanza y Solá dona al centro un metrónomo que perteneció a Bellini.* Doc. Del 28 de noviembre de 1905.
- Órdenes de entrada 1914-15. *Informe de la entrega del piano gran cola Beschein 106147, por parte de la casa Hazen al Conservatorio.* Doc de 24 de mayo de 1915.
- Oficios de entrada salida, 1916-17. *Petición, autorización y compra del Arpa Erard nº 4007 para el Conservatorio.* Doc. 31 de marzo, 15 de abril; 2 y 3 de junio de 1916.
- Oficios de entrada salida, 1942. *Informe nº 97 de la recuperación del violín y depósito en la Comisaría de defensa del Patrimonio artístico Nacional.* Doc. 16 y 24 de abril de 1940.
- Oficios de entrada salida, 1943, Enero. *Donación de dos flautas por Dolores López Martín, viuda de D. Francisco González Maestre.* Doc. Del 16 de enero de 1943.
- Oficios de entrada salida, 1961, Noviembre. *Presupuesto para la reparación del piano Bechstein nº de fábrica 106147.*
- Hazen y el piano en España, 175 años. Madrid, 1989.
- Anuario del Conservatorio Nacional de Música, y Declamación: curso de 1899-1900* (1900). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- Anuario del Conservatorio Nacional de Música, y Declamación: curso de 1899-1900* (1900). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- Anuario del Conservatorio Nacional de Música, y Declamación: curso de 1901-1902. Discurso leído por el Comisario Regio. Sr. D Tomás Bretón y Hernández.* (1900). Madrid: Imprenta Colonial.
- BENARD, Hélène: «El archivo Histórico-Administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX», en *Campos interdisciplinarios de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología.* Vol. I. Ed. Begoña Lolo. Barcelona: SEDEM (Sociedad española de musicología), 2002.
- BORDAS IBAÑEZ, Cristina: *Catálogo de Instrumentos musicales históricos en la Colecciones Españolas.* Museo Cerralbo. Madrid: Secretaría General técnica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- BORDAS IBAÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas.* Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Catálogo de la *Exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Conservatorio de Madrid:* Margarita Navarro (dir.) y Juan José Rey Marcos (coord.). Madrid: Gráficas Fama, 1982.
- Catálogo de la *Exposición de la música en las artes plásticas de la sociedad de amigos del arte,* Madrid: Biblioteca Nacional, 1967.
- CARDÚS, Conrado: *Estructura y sonoridad de los instrumentos de arco.* Madrid: Real Musical, 1996.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* Emilio Casares (dir.), Madrid: SGAE, 1999.
- Discurso Anual de apertura del curso 1879-1880 leído por el Comisario Regio. Sr. D.Emilio Arrieta* (1880). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- Discurso Anual de apertura del curso 1883-1884 leído por el Comisario Regio. Sr. D.Emilio Arrieta* (1884). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- Discurso Anual de apertura del curso 1890-1891 leído por el Comisario Regio. Sr. D.Emilio Arrieta* (1891). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- Discurso Anual de apertura del curso 1892-1893 leído por el Comisario Regio. Sr. D.Emilio Arrieta* (1884). Madrid: Imp. De José Ducazcal.
- DOLGE, Alfred: *Piano and their makers: a comprehensive history of the development of the development of the piano from the monochord to the concert grand player piano.* Nueva York: Dover Publications, 1972.
- DONINGTON, Robert: *La música y sus instrumentos.* Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Historia del Violín.* Barcelona: Casa Parramón, 1972.
- Huellas: actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2005.
- Maestros del teatro: 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramática* (1831-2006). Madrid: RESAD, 2006.

Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos para la Exposición Universal de París de 1878. Ms.

Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia. Madrid: Imp. y fundición de J. Antonio Garda, 1876.

Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de Música y Teatro que ha de verificarse en Viena el año 1892. (1892) Madrid: Imp. De José Ducazal.

Memoria del curso de 1901 a 1902 precedida del discurso leído por el comisario ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández (1902) Madrid: Imprenta Colonial.

Memoria del curso de 1903 a 1904 precedida del discurso leído por el comisario regio ilmo Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso (1904). Madrid: Imprenta Colonial

Memoria del curso de 1910 a 1911 leída por el Director D. Cecilio de Roda en la. Solemne distribución de premios obtenidos en dicho año (1911) Madrid: Hijo de Gaisse.

Memoria del curso de 1910 [i.e 1911] a 1911 [i.e. 1912] leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenido en dicho año escolar. 1911 [i.e. 1912]. Madrid: Hijo de Gaisse.

NAVARRO, Margarita: «La biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid». En: *Revista de Musicología*, Vol. XI -1988 – n.º 1.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano: «Los conservatorios españoles. Historia, reglamentado de estudio, centros, profesorado y alumno». En: *Música y Educación*, n.º 15, octubre 1993.

PINTO COMAS, Ramón: *Los luthiers españoles*. Barcelona, 1998.

PINTO COMAS, Ramón: *Manual del luthier*. Barcelona, 1989.

REY GARCÍA, Emilio (2005): *Reseña histórica del Conservatorio* [en línea: <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid>, consultado el 12-01- 2009]

RUBIO, María José: *La Chata: la reina Isabel de Borbón y la Corona de España*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2004.

SOPEÑA, Enrique: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

VALVERDE DURÁN, Joaquín: *La flauta: su historia, su estudio*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, 1997.

Diez años de la biblioteca de la Escuela Municipal de Música y Danza de Donostia-San Sebastián

Amaia Lasarte

Responsable de la biblioteca



Nuestra Escuela Municipal de Música y Danza se encuentra en la zona de Atotxa del barrio de Egia, próximo al centro de la ciudad. En esta área, en la que se situó el antiguo campo de fútbol de la Real Sociedad, se construyó la plaza Hirutxulo. A su alrededor se edificaron viviendas, un supermercado, varios oficinas de servicios municipales (entre ellos la escuela), pequeños comercios y un parque convirtiéndola en una de las zonas de ocio del barrio.

En un radio próximo conviven varios equipamientos culturales con sus respectivas bibliotecas: las Casas de Cultura de los barrios de Egia y Gros, el Centro de Recursos Medioambientales Cristina-Enea, el Centro Cultural Koldo Mitxelena (en el que está situada la biblioteca provincial) y «Taba-

calera» (proyecto que convertirá la antigua fábrica de tabaco en un Centro Internacional de Cultura Contemporánea, especializado en cultura visual, con su propia mediateca).

En San Sebastián viven 184.000 habitantes y se dispone de una Red Municipal de Bibliotecas compuesta por las bibliotecas de barrio, asentadas en las Casas de Cultura, dos bibliotecas especializadas (Centro de Recursos Medioambientales Cristina-Enea y Escuela Municipal de Música y Danza), una biblioteca de verano (Monte Urgull) y una biblioteca escolar (Arantzazuko Ama Ikastola), con la incorporación en breve de la biblioteca del Museo Municipal de San Telmo. Además en la ciudad, convivimos con otras bibliotecas musicales

(las de Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco, y el Conservatorio de Música Francisco Escudero).

Resumiendo, estamos rodeados de una infraestructura bibliotecaria importante que influye a la hora de tener usuarios motivados y habituados a utilizar estos servicios.

1. ¿Cómo surgió la biblioteca de la Escuela Municipal de Música y Danza?

La Escuela Municipal de Música y Danza de Donostia-San Sebastián se formó en 1996 a partir de la convergencia de dos circunstancias: la reordenación de las enseñanzas musicales derivada de la aplicación de la LOGSE y la redistribución de competencias en el ámbito de la enseñanza musical. Como consecuencia de ello, el Departamento de Educación del Gobierno Vasco asumió la enseñanza reglada (enseñanzas recogidas por el Plan de estudios de 1966 correspondientes al Conservatorio Superior y la derivada de la nueva ordenación, los estudios de Grado Medio LOGSE), mientras que el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián quedaba al cuidado del resto de la enseñanza no reglada.

En una primera etapa, la biblioteca estuvo de «okupa» en la biblioteca del barrio de Egia, a la que se llegó de la siguiente manera: antes de la separación definitiva del Conservatorio (1998), algunos servicios fueron comunes, entre ellos la biblioteca. Se decidió que se creara una nueva para la escuela. Posteriormente la Escuela de Música y Danza se trasladó provisionalmente a la Casa de Cultura del barrio de Egia, en la cual ya existía una biblioteca, con una buena fonoteca. Desde el año 1998 se destinaban partidas para la compra de material y en el 2000 se contrató a la bibliotecaria, con el objeto de planificar y poner en marcha la biblioteca de la escuela.

En espera de una ubicación definitiva, se estableció un convenio de colaboración entre la Biblioteca Municipal de Donostia-San Sebastián y la Escuela Municipal de Música y Danza. La Biblioteca de Egia disponía de las instalaciones y del personal necesario para ofertar el servicio de préstamo de los materiales de la escuela. Tuvimos que coordinar las herramientas de catalogación (se convenció a la Biblioteca Municipal para utilizar la Clasifica-

ción de las Bibliotecas Musicales de Euskal Herria que ya se usaba en el Conservatorio de Donostia y que no estaba publicada aún; y las materias musicales), la política de préstamos de los diferentes soportes, un espacio en sala para ubicar las partituras, la elaboración de los carnés de la Escuela de Música y el compromiso de asesorar a la Biblioteca Municipal en temas musicales (desde catalogación de partituras y compra de discos compactos hasta participación en grupos de trabajo de nuevos proyectos de la Biblioteca Municipal).

En una segunda etapa, a partir de septiembre de 2002, la Escuela Municipal de Música y Danza se traslada a su sede definitiva, y durante el curso escolar 2002/2003 se procede a la fase de asentamiento (equipamiento, personal bibliotecario propio –se contratan dos auxiliares de biblioteca–, apertura progresiva de servicios...) e integración en la vida escolar. El objetivo fue la creación de un servicio bibliotecario propio, convirtiéndose en una sucursal más de la Red Municipal de Bibliotecas (especializada en música y danza) que atienda a los usuarios de la red, además de sus propios alumnos y profesores.

Y en la actualidad, estamos en una tercera fase, en la que ya el personal está fijo, hemos llegado a los 10.000 documentos en libre acceso (es la cifra que considero básica para una dotación documental en escuela de música), anualmente se destina una partida presupuestaria para la compra de fondos, y se comienzan a realizar actividades de animación y extensión bibliotecaria (hora del cuento, visitas guiadas, sesiones pedagógicas, que aunque son puntuales, es objetivo de este periodo que se conviertan en periódicas).

2. Los objetivos de la biblioteca

En una biblioteca pública-especializada-escolar como esta, los objetivos son los siguientes:

- Integrar la biblioteca en el funcionamiento de la escuela como recurso educativo y agente de la educación continua y autodidacta.
- Apoyar la actividad docente, trabajando en colaboración con los profesores.
- Organizar actividades culturales, integradoras de diferentes manifestaciones artísticas, como



espacio interdisciplinar y fomento de la expresión y la creatividad.

- Hacer partícipe a la comunidad educativa en la continua formación y transformación del proyecto de la biblioteca (desideratas, encuestas, selección de los materiales por los profesores, coherentes con las necesidades docentes y el currículo).
- Atender en especial al tema de la danza, cuya infraestructura educativa está menos desplegada que la musical.
- Asesorar a la Biblioteca Municipal en temas de música y danza (adquisición, tratamiento técnico, actividades de animación...).
- Proporcionar información sobre todo tipo de actividades, recursos y servicios culturales externos como parte de la educación para el ocio y el tiempo libre.
- Difundir las nuevas tecnologías y su manejo como participación en el aprendizaje de los alumnos.
- Difundir los nuevos soportes y formas de búsqueda de información, participando así en la

enseñanza de destrezas y habilidades en los procesos de obtención y uso de la información.

- Difundir la lectura y sobre todo la audición, subrayando la importancia de escuchar todo tipo de estilos de música para contribuir a la formación del espíritu crítico de nuestros usuarios.
- Colaborar y participar en los proyectos y programas de las redes bibliotecarias locales, regionales y nacionales (bibliotecas públicas y bibliotecas musicales).
- Mantener, conservar y difundir el patrimonio local y la memoria musical de su ámbito. A su cargo están los archivos musicales de las bandas y orquestas que han participado en la vida musical de sus pueblos y ciudades, los legados de coleccionistas o músicos que donan su legado a una institución pública como ésta que los tratará y los pondrá a disposición de la comunidad.
- Convertirse en un centro de información y documentación de música y danza de la ciudad.

3. La planificación y organización de la biblioteca

Al estar integrada en un centro escolar, se tienen en cuenta el Plan Educativo del Centro (PEC) que recoge los objetivos generales del centro, y el Reglamento de Organización y Funcionamiento (ROF) que sitúa a la biblioteca en el organigrama funcional de la escuela.

El Plan Educativo del Centro nos da pistas sobre qué contenidos tiene y cómo se estructura funcionalmente la escuela (ordenación de la enseñanza, asignaturas, grupos) y el Reglamento de Organización y Funcionamiento nos dice cómo tenemos que relacionarnos con los otros servicios de la escuela.

La biblioteca es una unidad de servicio bilingüe (establecido así en el Plan de Normalización del Uso del Euskera en el Ayuntamiento). Esto es, todo el personal cumple los requisitos y perfiles para desarrollar su actividad en ambas lenguas y lo integramos en nuestro trabajo interno, así como al servicio de los ciudadanos.

Los informes anuales sobre los que se vertebraba la planificación anual son diversos. En el mes de enero se envían los indicadores y la memoria anual a la Biblioteca Municipal para incorporarla a su informe anual. En el mes de junio se redactan la memoria anual con las estadísticas y el análisis de la actividad bibliotecaria del curso escolar y también el Plan Anual de la Biblioteca, con los objetivos inmediatos en los servicios y la programación de las actividades de animación en el curso escolar

venidero. En el mes de octubre se remite a la dirección un informe sobre las necesidades económicas para incorporarse en el presupuesto de la escuela. En el mes de enero se redacta el listado anual de pedidos que se licita en pliego de contratación para la adjudicación de las adquisiciones.

La organización de la biblioteca tiene dos aspectos: uno relacionado con la planificación interna del trabajo y el relacionado con la organización de los servicios.

3.1. Planificación interna

Se refleja en el Manual de Procedimientos de la Biblioteca (14-5-2007) de forma que cualquier integrante del personal pueda consultarlo en caso de duda; se revisa anualmente y se va adaptando con las sugerencias que aportan los trabajadores. Se reflejan las tareas, cómo y cuándo realizarlas. Se complementa con reuniones periódicas de todo el personal bibliotecario.

3.2. La organización de los servicios

La combinación del trabajo del personal bibliotecario, la dotación para la formación de la colección y el equipamiento da como resultado el servicio bibliotecario.

El personal dispone de cursos de formación anuales (uno impartido por el centro, generalmente relacionado con las nuevas tecnologías; otro a elección del trabajador, relacionado con sus fun-



ciones). De la misma manera, participa en planes de perfeccionamiento de euskera organizados por el Ayuntamiento. También participa en las reuniones de bibliotecarios y auxiliares de biblioteca organizadas por la Biblioteca Municipal, en las que se tratan cuestiones relacionadas con la red. Si tenemos en cuenta que la IFLA establece el índice de personal bibliotecario en 1 por 2500 habitantes, los índices cambian considerablemente en función de qué número de habitantes tomamos como referencia (habitantes de Donostia-San Sebastián, 184.000, índice 0,04; habitantes del barrio de Egia, 13701 habitantes, índice 0,55; alumnos de la escuela, 1659, índice 4,52).

Sobre la colección, están disponibles al préstamo 10905 documentos: partituras (43%), libros (24%), CDs (24%), DVDs (8%), CD-ROMs (1%). En este curso, la cuota de renovación ha sido de un 16% y la cuota de crecimiento del 19%. No están incluidos los números atrasados de revistas, que también se prestan (son 54 títulos de revistas, con sus correspondientes ejemplares en función de su periodicidad –mensual, trimestral, cuatrimestral, seriada–). Distinguimos entre «biblioteca» y «archivo» por una cuestión práctica: en la biblioteca se encuentran libros, partituras, discos, DVDs, CD-ROMs en libre acceso, prestables con el carné de la biblioteca (en nuestro caso, la tarjeta ciudadana, una tarjeta de ámbito municipal con la que se pueden realizar trámites municipales y utilizar diferentes servicios) y en el archivo, las partituras de grupos (orquesta de cuerda, arreglos para formaciones múltiples, *big band*, combos, banda, orquesta), que se prestan a los propios grupos de la escuela y a otras escuelas de música de la provincia.

La biblioteca está ubicada en una sala de 190 m², 194 m. lineales de estantería y 29 puntos de lectura y estudio. Cuenta con equipamientos informáticos (5 ordenadores para el trabajo interno, 5 ordenadores para la navegación en internet, 2 OPAC), equipamiento de audio (6 puestos con reproductores de sonido, con sus respectivos auriculares), equipamiento de mobiliario (carros auxiliares para mover el material del archivo a la biblioteca). Por otra parte, el archivo se encuentra en una sala de 50 m² que utilizamos para guardar el material de grupos y almacenar los documentos en precatalogación.

4. Los servicios de la biblioteca

En la actualidad se ofrecen dos tipos de servicios: los servicios presenciales y los servicios en línea.

El modelo de biblioteca de sala polivalente permite consultar diferentes servicios en un espacio limitado. Los servicios en sala se concretan en un horario predominante de tarde, derivado de la actividad de la escuela. La biblioteca se abre semanalmente 26 horas (todas las tardes –de lunes a viernes– y tres mañanas) y el curso pasado, permaneció abierta 224 días (10764 horas de servicio), con una media de 155 visitantes al día y 37 visitantes cada hora. En este tipo de actividades presenciales se establecen los servicios de consulta y de préstamo. Es una biblioteca de alta estancia; esto es, alto nivel de consultas (escucha de discos, lectura de revistas, utilización de los puntos de estudio) por la asidua asistencia de los acompañantes de nuestros alumnos infantiles que esperan la finalización de sus clases.

Los servicios de consulta en sala son: **el servicio de información** (dinamizado desde el mostrador: en la entrada de la biblioteca, un panel de recepción indica la situación de los servicios en sala, así como otras indicaciones de carácter general; encima del mostrador se disponen de impresos de desideratas y de quejas-sugerencias; 2 catálogos OPAC; en los ordenadores de navegación de Internet, se ofrecen guías Internet con recursos y páginas Web de interés para la elaboración de trabajos escolares –sobre historia de la música, biografías, instrumentos musicales– en euskera y castellano); folletos informativos sobre becas, ofertas de empleo, cursos y concursos de música y danza, ubicados en las tres zonas de exposición de la información de la biblioteca –las mesas de la entrada a la biblioteca, los paneles de corcho en el hall de la biblioteca y en la zona de la máquina del café–; **Internet** (5 puntos con servicio de navegación, siendo el servicio más utilizado en consulta, puesto que solo pueden utilizarlo una hora por usuario y día. Recientemente se ha añadido la posibilidad de la conexión wifi desde los ordenadores personales de los usuarios); **fonoteca** (seis puestos de escucha de CDs y vinilos); **hemeroteca** (5 puntos de lectura –en exposición los últimos números y en préstamo los números atrasados se disponen de los sumarios de las revistas por curso

escolar–); **clavinovas** (para la consulta de partituras); **servicio de reprografía** (una fotocopidora de uso público).

En cuanto al préstamo, la media de préstamo diario es de 40 préstamos al día y 9005 préstamos al año (contamos con 5521 socios activos –socios que utilizan el servicio de préstamo–). El material más prestado son las partituras, seguidas por los discos (sin embargo, en los últimos años ha caído de forma importante el préstamo de discos). Aumenta también el préstamo interbibliotecario y más el realizado a bibliotecas públicas, con lo cual se constata la conveniencia de estar integrados en el catálogo colectivo de la Biblioteca Municipal, ya que es consultado por las Bibliotecas Públicas de España y por las Bibliotecas de Euskal Herria pertenecientes al servicio “Bilgune”, Catálogo Colectivo de las Bibliotecas de Euskadi. Establecemos un préstamo de aula, especial para el profesorado, desde septiembre hasta junio, con manuales, libros o partituras que usan durante el curso y que nos entregan en junio.

Los servicios que se prestan en línea, como biblioteca municipal, son: **Servicio «Pregunte»** (servicio de información público en la red Internet, a través de correo electrónico y Web, gestionado de forma cooperativa entre bibliotecas de las diferentes comunidades autónomas, y el Ministerio de Cultura); **desideratas** (solicitud de nuevas adquisiciones); **suscripción boletín de novedades**; **renovaciones de préstamos y reservas**; **hemeroteca digital** (prensa donostiarra digitalizada de los siglos XIX y XX) y el **«Rincón de la música y la danza»** (espacio en la página Web de la Biblioteca Municipal con información sobre tiendas de música, bibliotecas musicales, guías sobre músicos relacionados con la ciudad). Desde la página del catálogo OPAC por Internet se puede acceder a la agenda de actividades, los servicios en línea disponibles, las publicaciones, acceso al Centro de Documentación Infantil, la hemeroteca digital y la consulta del usuario de los documentos en préstamo.

5. Los proyectos de la biblioteca de la Escuela Municipal de Música y Danza

Uno de los temas en los que se va a trabajar próximamente es la evaluación de la biblioteca. Pienso que una vez establecidas las bases de la biblioteca y alcanzado un funcionamiento regularizado, es momento de concretar las áreas de mejora que permitan mejorar la calidad del servicio.

Hasta ahora solo se ha recogido a través del análisis de las estadísticas en las memorias. El nivel de respuesta a las desideratas y las quejas-sugerencias son un primer nivel de respuesta al usuario. Durante el presente curso escolar lanzaremos una encuesta de calidad para saber cómo nos ven los usuarios y definir pautas de actuación en función de sus respuestas (acciones de mejora que se adjuntarían en el Plan Anual del Centro).

También están a desarrollar más los espacios que la biblioteca tiene tanto en la página Web de la escuela (www.donostiaeskola.org) como en la de la Biblioteca Municipal (www.bibliotecaspublicas.es/donostia/index.jsp).

Nos hemos encargado del mantenimiento del catálogo de materias relacionadas con la música y la danza y de su traducción al euskera, siendo nuestra contribución al catálogo de la Biblioteca Municipal.

Nos gustaría trabajar de forma conjunta con las bibliotecas del Conservatorio, Musikene, así como con la Biblioteca de la Escuela de Música “Andrés Isasi” de Getxo, comenzando con la programación simultánea de actividades puntuales (Día del Libro, Día de las Bibliotecas) o la elaboración de guías conjuntas sobre temas de interés común, utilizando los medios disponibles y los recursos que nos ofrece Internet.

También hemos abierto una línea de colaboración con otras escuelas de música a las cuales abrimos el servicio de préstamo de materiales de grupos, y en contraprestación y de forma voluntaria, nos aportan cancioneros o discos publicados con la música de sus pueblos.

El fondo discográfico de Edelmiro Trillo en la Biblioteca Pública Municipal de Benidorm¹

Úrsula Ferrando Guardiola

Licenciada en Documentación

La donación más importante que se ha producido a lo largo de la historia de la Biblioteca Pública Municipal de Benidorm ha sido la realizada por don Edelmiro Trillo². El señor Trillo, que nació en el seno de una familia culta, tenía una sensibilidad especial para las artes y las letras. Su carácter era ordenado y disciplinado, con afán especial por conservar todo lo que caía en sus manos. Periodista de profesión, era un enamorado de la ciudad de Benidorm; allá por el inicio de los sesenta fue uno de los animadores de la Tertulia Ciudad, que pronto se convirtió en el llamado Grupo 13 de Arte y Cultura, institución propulsora de la antigua biblioteca ubicada en la plaza Castelar, a la que perteneció y en la que tenía dedicada una ventana. Y estaba presente en innumerables charlas, coloquios y demás eventos que se celebraban en la ciudad. Así pues su vinculación a la vida cultural de Benidorm era muy estrecha.

Edelmiro Trillo vivió durante una década en Buenos Aires (Argentina), lo que justifica su pasión por los tangos, algo bien sabido por sus amigos y colegas que en ocasiones le hacían llegar nuevos discos desde distintos lugares a su residencia. Don Edelmiro se dedicó con ahínco a recopilar todo tipo de información relacionada con los tangos, y así se manifiesta en la numerosa documentación, comentarios y recortes de prensa que fue recogiendo.

Tal es el interés de su colección que una destacada emisora radiofónica nacional³ le ofreció una cantidad millonaria por su fondo musical. Su colección era conocida en la localidad por su importancia en relación con su tamaño. Finalmente, en febrero de 1992⁴, la Concejalía de Cultura entró en contacto con don Edelmiro Trillo para que se produjera la donación⁵ a la biblioteca.

Contenido de la colección

En febrero de 1993 se hizo pública la donación⁶ a través de la prensa. La donación contempla 3.229 grabaciones sonoras distribuidas en 2.705 discos, 380 cintas y 143 rollos musicales; además de 3.287 documentos en imagen, 85 manuscritos y 3.549 impresos (libros y publicaciones periódicas).

Cabe destacar el curioso hecho de que la gran mayoría de grabaciones sonoras están realizadas sobre discos de pizarra. Las fechas extremas del fondo son 1900 y 1958, aunque la gran mayoría de discos se sitúan aproximadamente entre los años 1920 y 1935.

Los primeros pasos a seguir en la donación fueron la selección de fondos, la ordenación y la creación de un inventario. La importancia del trabajo de catalogación radica en la creación de instrumentos de recuperación de información que nos ayuden a analizar una parte del fondo sonoro procedente de la donación de don Edelmiro Trillo. De modo que se constituyan fuente de referencia e instrumento para investigadores e historiadores por la rareza en cuanto a contenido y su variedad de géneros, además de aportar un importante complemento a los ya existentes. La peculiaridad del fondo es su especialización, puesto que la mayoría de discos pertenecen al género musical tango, pero también se contemplan otros géneros musicales como la música clásica, vals, malagueñas, chacareras, rapsodias, muñeiras, serenatas, mazurcas, música para piano, fox-trots, marchas, óperas, milongas, bachichas, etc. Siempre con los más representativos intérpretes de estos géneros musicales. Cabe destacar la presencia de piezas únicas inexistentes en la Biblioteca Nacional de España o de las que no se ha encontrado información que permita localizarlas.

La falta de fuentes donde recabar la información que contienen nuestros discos manifiesta la relevancia que tiene nuestra labor, no solo desde la perspectiva documental, sino también para el posterior estudio de este material. Tanto a nivel de evolución musical como de intérpretes, compañías discográficas, autores, etc. Nuestro trabajo trata de dar a conocer el fondo, es un paso más después del inventariado, al que debería seguir las tareas de restauración y conservación.

Aunque el tipo de material a analizar es inusual en nuestros tiempos, hace apenas 100 años se consideró un gran logro poder conseguir el primer registro sonoro. Hasta la segunda década del siglo veinte fueron muchos los pequeños sellos que brindaron la oportunidad de grabar a solistas y agrupaciones de tango. El éxito coronó cada grabación, con lo cual se abrió un mercado que pocos imaginaban y poco a poco se fueron interesando por el tema las grandes empresas norteamericanas, Víctor y Odeón que, al instalarse aquí, se fueron apropiando paulatinamente del mercado discográfico. Si bien para las empresas discográficas más modestas la llegada de Víctor y Odeón fue nefasta, en lo referido al tango la nueva realidad supuso mayores posibilidades para los músicos, ya que estas compañías estaban dispuestas a competir encarnizadamente para alcanzar el máximo en ventas en este género.

Las dos compañías realizaron una minuciosa búsqueda de músicos, orquestas y cantantes para que fueran decididamente los mejores quienes alcanzarían la posibilidad de grabar. Víctor abrió el fuego, contratando a Julio De Caro, Osvaldo Fresedo y Juan Carlos Cobián, entre otros músicos. Como cantores se aseguró la voz en sus discos de figuras como Rosita Quiroga, Agustín Magaldi (como solista) y también formando el dúo Magaldi-Noda, que tantos éxitos cosechó.

Algunas de las compañías fonográficas que se instalaron en España son La Voz de Su Amo, Gramophone, Pathé, Odeón, RCA, Fonotipia, Víctor, Columbia. Todas ellas de origen foráneo, y todas conceden un puesto fundamental a las grabaciones de tango en sus catálogos. Algunas de las marcas conocidas que comercializaron con discos de

pizarra fueron: Pathé, RCA, Gramophone, Odeón, Fonotipia, Víctor, Columbia y La voz de su amo.

Aunque existen pocos precedentes en lo que se refiere a fondos de discos de pizarra podemos decir que nuestro fondo es peculiar, ya que poseemos una gran colección de discos de tango. Aproximadamente se recogen unos 18.000 títulos, casi la totalidad de los editados en el mundo en aquella época. Por ello la biblioteca pública de Benidorm tiene el privilegio de ser una de las escasas bibliotecas que existen en España, y no digamos ya en la Comunitat Valenciana, que poseen un fondo con semejante archivo fonográfico. Los únicos precedentes que hemos encontrado son los casos de la Biblioteca Nacional⁷, que editó en 1988 el Catálogo de discos de 78 rpm. fruto de los ingresos procedentes del Depósito Legal, el Centro de Documentación Musical de Andalucía⁸ que recoge en su catálogo principalmente géneros musicales andaluces y españoles, el Fondo de discos de pizarra de la Biblioteca General de Ciudad Real⁹, el Fondo documental de la Fundación Joaquín Díaz¹⁰, de la Diputación de Valladolid, que cuenta con un selecto centenar de discos de pizarra de temas folclóricos (recopilados por el propio Joaquín Díaz) y otra colección, también de pizarra (más de tres mil) cedidos por Radio Valladolid de la Cadena SER, y la Fonoteca de la Biblioteca de Cataluña¹¹ cuyos fondos se incorporan, básicamente, a través del Depósito Legal de la comunidad autónoma, donativos, compras e intercambios con otras instituciones y cesiones en depósito. La cesión más importante en número de documentos y por la unicidad de su contenido es el fondo histórico de Radio Barcelona, que se incorporó a la discoteca histórica, formada por unos 10.000 discos de pizarra y unos 100.000 vinilos, cuenta además con las colecciones Marcos Redondo, Ricard Gomis y Daniel Blanxart. A ellos habremos de sumar aquellos fondos fonográficos que como el nuestro no han salido a la luz todavía por diversos motivos, bien sea por falta de recursos económicos o por falta de recursos humanos.

Procedimientos técnicos

El primer paso para crear nuestra colección es la selección: se gestionó la donación, se evaluó y se

elaboró un expurgo de la donación, así como un registro o inventario, que tardó alrededor de un año en materializarse. Tres volúmenes impresos por el ayuntamiento recogen este inventario general, de los cuales uno está dedicado a los discos.

Una vez tuvimos los documentos de la donación inventariados nos propusimos catalogarlos y para ello tratamos de poner los recursos humanos, técnicos y económicos que teníamos a nuestro alcance. El proyecto se ciñe a los discos de 78 revoluciones por minuto y material de pasta, más conocidos como discos de pizarra; dada la rareza de este fondo consideramos que debe salir a la luz.

Para proceder a la catalogación de los discos se siguieron las normas ISBD¹², Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para materiales no librarios, y su adaptación española recogida en el capítulo 8 de las Reglas de Catalogación¹³. Esta normativa facilita el intercambio de la catalogación y la interpretación de las descripciones, eliminando barreras lingüísticas. Se determinaron los datos que permiten la identificación de los documentos, el orden y los signos de puntuación.

Para el campo de otras clasificaciones se utilizaron los *Principes de classement des Phonogrammes*, sistema de clasificación creado por la Discothèque Central de París, implantado por la Xarxa de Lectura Pública Valenciana para la clasificación de registros sonoros.

La fuente principal consultada para proceder a la realización de la ficha catalográfica han sido, según está indicado, las etiquetas de los discos, y eventualmente fuentes externas como catálogos bibliográficos o comerciales. No se ha podido recuperar información de otro tipo de fuentes, como carpetas o fundas u otro material anejo, ya que los discos carecían de este tipo de material.

Cualquier usuario puede acceder a la información si realiza búsquedas a través del catálogo colectivo de la Red de Lectura Pública Valenciana¹⁴, disponible en línea, que ha sido confeccionado con el programa ABSYS. Si se accede desde la propia biblioteca se pueden obtener catálogos por autores, títulos o signatura topográfica, ya que esta aplicación lo permite. Por otro lado cabe mencionar que sería conveniente realizar una segunda revisión técnica de los datos introducidos para poder rea-

lizar un catálogo impreso o en formato digital más exhaustivo, en cuanto al control de autoridades, y que permita el contraste de información de la datación de los asientos, puesto que en el 60 % de los registros no aparece la fecha de publicación o edición. Para poder establecer una fecha aproximada hemos recurrido a la Biblioteca Nacional. Haciendo búsquedas en ARIADNA hemos podido aproximar la datación de algunos de nuestros registros, ya que en ARIADNA se utilizaron catálogos comerciales y bibliográficos. Cuando el disco que nosotros poseíamos no estaba en ARIADNA, si existía otra grabación con otro número de matriz u otro sello discográfico distinto al que nosotros tenemos, tomábamos sus datos para fechar el ejemplar. Otras grabaciones se han datado con fechas aproximadas basándonos en la trayectoria profesional del intérprete, compositor o letrista, o bien fechas aproximadas de grabación.

Con la catalogación del fondo sonoro la biblioteca colabora con la Direcció General del LLibre, Arxius i Biblioteques – Secció Biblioteques de la Conselleria de Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana para asentar los campos a utilizar en formato MARC para la introducción de registros sonoros de discos de pizarra en la aplicación ABSYS. Ante la situación inicial de no encontrar ningún material de estas características en la *Xarxa de Lectura Pública Valenciana* la biblioteca empezó a realizar una serie de actuaciones que se convirtieron en pautas a seguir.

Hemos de destacar que, con anterioridad a nuestro trabajo, si alguien quería consultar la discografía del fondo Edelmiro Trillo tenía que acudir a la edición impresa del libro-inventario, desplazarse hasta nuestra biblioteca y solicitar cita. El actual proyecto facilita el acceso a esta información desde cualquier lugar que tenga acceso a internet, además de ampliar la información contenida en el inventario previo. Pero en lo que respecta al acceso a los fondos sigue existiendo el mismo problema, ya que en este momento solo se puede acceder a los fondos *in situ*, físicamente, con el inconveniente de no poder escuchar el documento consultado por falta de reproductores analógicos y por la propia fragilidad de los discos que desaconseja su manipulación. Por ello una de las tareas pendientes es la de la digitalización del fondo para su consulta y audición por parte de los usuarios.

NOTAS

- 1 El presente artículo es un resumen del Proyecto Final de Carrera para la obtención de la Licenciatura en Documentación, presentado en la Facultad de Informática de la Universitat Politècnica de València y dirigido por la Profesora Luisa Tolosa Robledo.
- 2 Véase J. Esquembre: «El periodista Edelmiro Trillo cede al municipio sus colecciones de libros, discos, revistas, fotografías y periódicos», *Canfali* [Benidorm], 22-I-1993, núm. 4.579, pp. 6-7.
- 3 Véase «Edelmiro Trillo de Cáceres», *Canfali* [Benidorm], 20-I-1995, núm. 4.886, p. 5.
- 4 Aunque en el artículo publicado en la revista *Métodos de Información* (marzo de 1995, Vol. 2, No. 4.) podemos leer que el legado fue presentado a la ciudad en 1991, las fuentes documentales existentes en la Hemeroteca Municipal de Benidorm no nos confirman este dato. En esta fecha ya existía contacto entre el Ayuntamiento de Benidorm y el donante pero no fue hasta 1993 cuando se hizo pública la donación a través de la prensa.
- 5 E. Campoy Cuadrado: *La red de bibliotecas municipales de Benidorm* [Trabajo Fin de Carrera Biblioteconomía y Documentación], Murcia: Universidad de Murcia, Escuela de Biblioteconomía y Documentación, 1997, pp. 75-78.
- 6 Véase: «Acuerdo sobre el destino de tres importantes legados documentales», en: *Métodos de Información* [MEI] [en línea]. Marzo de 1995, Vol. 2, No. 4. Valencia: AVEI, [1994]-2002.
- 7 Véase: *Colecciones Grabaciones Sonoras: Biblioteca Nacional de España*, 2009 <http://www.bne.es/es/Colecciones/Grabaciones-Sonoras/> [Consultado 19 de diciembre de 2009]; Nieves Iglesias Martínez, M^ª Pilar Gallego Cuadrado [dir]: *Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988.
- 8 Véase: Centro de Documentación musical de Andalucía. Biblioteca, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/biblioteca.php> [Consultado 19 de diciembre de 2009]
- 9 Véase: Universidad de Castilla-La Mancha. Pilar Gil García: «Comentarios sobre el archivo documental de Radio Ciudad Real» 1998 <http://www.uclm.es/archivo/difusion/difusion2.asp> [Consultado 19 de diciembre de 2009].
- 10 Véase: Fundación Joaquín Díaz. *Colección de discos de 78 revoluciones*, <http://www.funjdiaz.net/discos781.cfm> [Consultado 19 de diciembre de 2009]
- 11 Véase: Biblioteca de Catalunya. *Fons: Col·leccions especials i valuoses*, http://www.bnc.cat/fons/col_especials.php#fonoteca [Consultado 19 de diciembre de 2009].
- 12 *ISBD (INBD) Descripción Internacional Normalizada para Materiales no Librarios*, Madrid: ANABAD: Arco-Libros, 1993.
- 13 *Reglas de Catalogación*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura: Boletín Oficial del Estado, 1999.
- 14 Véase: Red Electrónica de Lectura Pública Valenciana. *Catálogo Colectivo XLPV*, <http://xlpv.cult.gva.es/absysnetopac/> [Consultado 19 de diciembre de 2009]

La colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta

Laura de Miguel Fuertes
Ruth Piquer Sanclemente

A lo largo de este artículo¹ presentamos los resultados más significativos de nuestro trabajo de catalogación e investigación de la colección inédita de partituras manuscritas del fondo Vidal Llimona y Boceta, actualmente depositado en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

La catalogación y reconstrucción de la historia y trayectoria de este fondo, del que poco sabíamos cuando comenzamos su estudio, no ha sido empresa fácil. Para obtener un conocimiento más profundo de él ha sido fundamental la lectura de algunos trabajos de cabecera sobre edición y catalogación, entre los que destacamos los de Carlos José Gosálvez Lara², Nieves Iglesias³, María Carmen García Mallo⁴ y los catálogos de fondos de similares características y periodización como el *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro*,⁵ donde hemos encontrado muchas similitudes puesto que presenta el archivo lírico del Teatro Real del período 1850-1925. La memoria histórica de los herederos de Vidal Llimona y Boceta ha sido una ayuda imprescindible para lograr encajar algunas piezas que quedaban sueltas.

La idea de estudiar y catalogar esta colección de manuscritos, que pertenece a un importante fondo de partituras que también contiene ediciones aún sin investigar, surge de una iniciativa del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, a quien la Sociedad Vidal Llimona y Boceta, antes de convertirse en la actual Monge y Boceta S.L., donó este fondo en 1992. El fondo, en el momento del traslado, estaba localizado en un piso de Madrid y, como suele suceder en los traslados de partituras, la urgencia por desalojar el piso donde se encontraban y el gran volumen que ocupaban, obligó a deshacerse de gran parte de los materiales impresos de orquesta, para cuya colocación desafortunadamente no hubo tiempo ni espacio. Tras la donación, el director del ICCMU se puso

en contacto con la Biblioteca de la Universidad Complutense para que el fondo pueda quedar a disposición de los estudiantes e investigadores interesados en su consulta y estudio.

Originalmente, esta colección de manuscritos comienza a formarse en Barcelona durante la década de 1860 donde se encuentra localizada en alguna de las sedes que Vidal y Roger y su hijo Andrés Vidal y Llimona poseían. Sospechamos que en la década de 1880, coincidiendo con el establecimiento definitivo de Andrés Vidal y Llimona en Madrid⁶, el fondo se traslada a la capital, hasta su traslado definitivo a la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid en 2004.

Las cuestiones que abordamos aquí confirman que se trata, en su gran mayoría, de una colección de partituras suministradas por Vidal y Llimona, en calidad de distribuidor, a las diferentes compañías y teatros españoles para las temporadas de ópera de la segunda mitad del XIX y principios del XX. La representación de compositores y obras, de las que hablaremos más adelante, se encuentra en total consonancia con la actividad musical de la España decimonónica y los gustos imperantes en la Europa del momento, fuertemente marcados por la gran influencia que la ópera italiana tuvo en nuestro país a todos los niveles: teatros, sociedades musicales, conservatorios y veladas musicales o *soirées*, donde la música ocupaba un lugar destacado. Son muchos los testimonios del momento, como el de Peña y Goñi⁷, que hablan del reinado de la ópera italiana en nuestro país, especialmente de las obras de Verdi, Donizetti, Bellini o Rossini, lo que no fue impedimento para que, por otra parte, también haya una más discreta pero importante representación de ópera francesa, alemana y española.

Algunas de las primeras cuestiones que se plantean al estudiar este fondo son acerca del origen y

trayectoria seguida por el fondo, su función y sus propietarios –teatros, editoriales, copisterías, compañías, sociedades que gestionan los derechos de autor, etc.– ya que todos ellos forman parte del peculiar entramado musical de la venta y alquiler de materiales.

El amplio abanico de sellos que presentan algunas de las partituras nos ha permitido enmarcar este fondo dentro del contexto del comercio musical de partituras y de la copia y distribución de manuscritos, y llegar a interesantes conclusiones sobre su historia y trayectoria, que exponemos sintéticamente a continuación:

Los sellos y etiquetas presentes en las partituras corroboran la trayectoria seguida por el fondo. La creación de esta colección en Barcelona en torno a la década de 1860 está totalmente relacionada con el trabajo de la familia Vidal en esa ciudad y se encuentra avalada por la presencia de sellos, etiquetas y firmas de copisterías y músicos catalanes. El traspaso del fondo a Madrid en la década de 1880 coincide con el asentamiento de Andrés Vidal y Llimona en esa ciudad y la aparición de sellos que muestran las diferentes etapas por las que pasó el establecimiento:

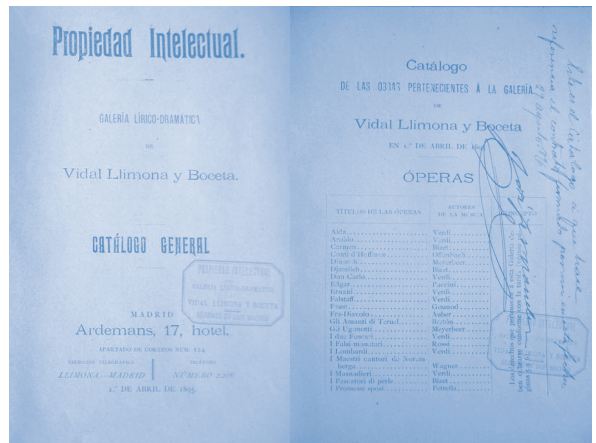
En primer lugar, encontramos las etiquetas de la primera etapa de Vidal y Llimona en Madrid, cuando se establece por cuenta propia.



Sello del establecimiento de Andrés Vidal y Llimona en Madrid
Fondo Vidal Llimona y Boceta
©ICCMU

Ya en la década de 1880, debido a su conocimiento de la nueva ley de la Propiedad Intelectual, crea una agencia de la propiedad artística y literaria que representaba en España y Portugal a la Sociedad General de Autores, Compositores y Editores de Música de París. Otra de sus sedes posteriores en la calle Ardemans 17, en la década de 1890, coincide con el nombre de su agencia, ahora conocida como La Propiedad Intelectual, que sigue haciendo las funciones de archivo lírico-dramáti-

co, copistería y administración de los derechos de obras artísticas y literarias de autores y obras tanto nacionales como extranjeras. El catálogo con las obras que gestionan se publica cada cierto tiempo y se conoce con el nombre de Galería Lírico Dramática.



Catálogo de las obras de La Propiedad Intelectual
Fondo Vidal Llimona y Boceta
©ICCMU

A partir de 1895 se asocia con Antonio Boceta, pasando la empresa a denominarse Vidal Llimona y Boceta, que, además de en Madrid, también tiene sede en Barcelona, gestionada por su representante, y a partir de 1901 socio, Ildefonso Aliet.

Otra de las conclusiones derivadas del estudio de los sellos es que se trata de un fondo heterogéneo, cuyos materiales provienen de diferentes archivos y copisterías, nacionales y extranjeras, y que se han ido reuniendo en el que hoy presentamos. Gracias a los trabajos de Gosálvez Lara sobre la edición musical en España, hemos podido saber que «en las últimas décadas del siglo XIX funcionaron unos veinticinco archivos líricos encargados de copiar partituras y materiales y de suministrarlos en alquiler a los teatros»⁸. Esta era la función del archivo que presentamos, cuyos manuscritos fueron, con el paso del tiempo, engrosando el número de partituras que lo constituían, gracias a los materiales del propio Andrés Vidal y Llimona y otros copiados en teatros de España y fuera de ella, como es el caso de las editoriales italianas. Por lo tanto, estamos ante un archivo que se ha formado por acumulación con el paso de las décadas.

Otro aspecto que refleja el estudio de los sellos es que las copisterías de música manuscrita y distribuidoras de materiales solían pugnar por lograr algún tipo de privilegio que les permitiera obtener ganancias cuantiosas, como la distribución en exclusiva de alguna importante editorial extranjera, lo que sucedió en España con la representación de la editorial milanese Ricordi. Varias editoriales se erigieron como representantes de Giovanni Ricordi, entre las que se encontraban Joaquín Ferrer de Climent⁹, editor y comerciante de música establecido en Barcelona y Andrés Vidal y Llimona, editor y empresario musical que trabajó en Barcelona y Madrid. Ferrer de Climent se anunciaba desde 1887 como representante de Ricordi, lo que originó un pleito entre ambos en 1894, que acabó con la representación en exclusiva de Ricordi en España por parte de Vidal y Llimona.



Ferrer de Climent se anuncia como representante de Ricordi
Fondo Vidal Llimona y Boceta
©ICCMU



Asociación de las editoriales Ricordi y Cottrau
Fondo Vidal Llimona y Boceta
©ICCMU

Además de observar la representación de grandes editoriales en otros países, a través del estudio de las etiquetas de editores extranjeros también se asiste al proceso de reorganización del mundo editorial italiano: la editorial milanese Lucca fue absorbida por Ricordi en 1880, por consejo de Verdi, y esta se asoció con la napolitana Cottrau¹⁰.

Por último, algunos de los sellos determinan dónde estuvieron depositadas las partituras. Así, hemos encontrado sellos relacionados con el almacén de vestuarios o la conservaduría del Teatro Real, el Conservatorio del Teatro Real, almacén y vestuarios de Zambelli, teatros españoles y extranjeros o las compañías que manejaron estas partituras, como la compañía italiana de Rafaele Tomba.

Los contenidos del fondo corroboran el discurso cronológico planteado a través de los sellos. De los casi 500 títulos registrados –unos 1000 volúmenes– un noventa por ciento son óperas y el otro diez por ciento engloba zarzuela, opereta, ópera cómica, obras para piano y conjunto de cuerda, así como libros de cuentas y directorios. A falta de un estudio posterior más profundo, distinguimos las siguientes etapas en función de los datos que presentan las partituras:

- Por una parte, existe una serie de obras de la primera mitad del siglo XIX que posiblemente formaron parte de legados o donativos de antecesores y/o coetáneos de Vidal y Roger, entre los que se encuentran cuadernos personales de estudio de compositores y organistas, arreglos de oberturas operísticas, especialmente de Rossini y otros autores estrenados tempranamente.
- La mayor parte de los manuscritos de ópera de este fondo puede fecharse en torno a la segunda mitad del XIX, y sus ejemplos más representativos son las óperas de Donizetti, Verdi y Bellini, sus arreglos y algunos ejemplos de zarzuela.
- Y por último, una tercera etapa presenta obras musicales de principios del XX, entre los que encontramos una colección de piezas bailables para agrupación de cámara, fundamentalmente piano y cuerdas. Se trata de arreglos de danzas tipo fox-trot o tango de compositores de principios del siglo XX. Algunas danzas son de autores españoles.

Aproximadamente la mitad del fondo está constituida por partituras de ópera italiana. Verdi y Donizetti son los autores más representativos, seguidos, en este orden, por Rossini, Bellini y Mercadante. Por último Ricci, Pacini, Petrella y, en mínima representación, Braga o Catalani.

La ópera francesa constituye un veinticinco por ciento del fondo. Predominan Le Coq, Gounod y Audran y, en menor representación, Offenbach, Planquette y Auber. Meyerbeer, con un cinco por ciento de partituras, es uno de los autores que tiene una presencia destacada frente a otros, como Bizet, cuyas obras se limitan a *Carmen* y *Djamileh*.

La muestra de ópera alemana es muy escasa, apenas llega a un cinco por ciento de total, y se limita a Wagner, Weber y Flotow. Por último, a pesar de tratarse de un legado español de manuscritos, debemos reconocer que la presencia de obras españolas es muy menor. Destaca el número de composiciones de Emilio Arrieta, obras de fecha muy temprana de Ramón Carnicer y algunas zarzuelas de Ruperto Chapí, José Serrano o Costa Nogueras.

En su mayoría las partituras corresponden al formato de versiones orquestales completas, especialmente en lo referente a los ejemplares de Donizetti, Verdi y Bellini. Existen también numerosos arreglos y reducciones, especialmente de Mercadante, Pacini, Gounod y Meyerbeer, entre los que encontramos partituras de estudio, arreglos para piano de oberturas, arias, duetos, junto a partichelas, partituras vocales para voz y piano, «de apuntar» o «per suggerire», entre otras. Muchas de ellas, además, son selecciones concretas de una o varias arias, un coro u oberturas de óperas, lo que nos ha permitido estudiar el predominio de determinadas piezas. En su mayoría se trata de originales italianos en los cuales únicamente se añade en castellano la descripción de los contenidos.

Otro de los formatos habituales es la copia de números concretos, especialmente para voz y piano. Destaca el gran número de arias de *Norma* copiadas en diferentes ejemplares o la selección de partes concretas de *Semiramide*, «Il Miserere» de *Il Trovatore*, «Coro del silenzio» de *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, o alguna aria de *Saffo* de Pacini.

Muchos de los cuadernos de estudio para piano se hicieron para uso de un determinado cantante o músico y encontramos en algunas ocasiones el

nombre de la persona junto a la fecha y el título de la obra en castellano. Existen también partituras facticias, con interesantes selecciones de arias de diferentes autores.

Algunos ejemplares curiosos introducen algunas partes editadas, posiblemente para completar partes que faltaban o que quizá no se hubieran copiado correctamente.

Un número considerable de partituras poseen *spartiti*. La mayor parte de las obras en las que los encontramos son partituras de Verdi, Donizetti y Bellini procedentes de Italia.

Los libretos de muchos ejemplares se encuentran traducidos al castellano, bien superponiendo el texto al libreto en italiano o solamente en castellano. Junto a todas las frecuentes traducciones de óperas de Rossini, se encuentra siempre la firma de un tal Sotillo, por lo que suponemos que podría gestionar la traducción de los libretos o realizarlos él mismo, por las múltiples coincidencias de la firma de este supuesto copista y traductor con el sello de Vidal Llimona.



Firma del posible copista Sotillo
Fondo Vidal Llimona y Boceta
©ICCMU

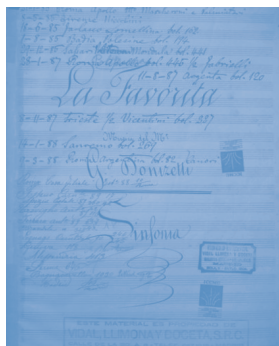
Resulta interesante destacar al hilo de la traducciones que se traducen y adaptan al castellano los títulos de óperas francesas y alemanas. Las operetas de Le Coq constituyen el ejemplo más destacado al estar cien el por cien de ellas traducidas y adaptadas al público español.

En cuanto a las anotaciones que aparecen en la partitura, entre los diálogos se introducen interesantes indicaciones de escena. También aparecen

importantes indicaciones de interpretación sobre, por ejemplo, el uso de un instrumento diferente al estipulado y añadidos en rojo o azul que enfatizan dinámicas, matices y subrayan o tachan ciertas partes. Cada partitura podría ser susceptible de un estudio profundo que indique cómo se interpretó esa obra.

Una de las dificultades que presenta el fondo es la falta de fechas, por lo que resulta muy complicado relacionar la fecha de copia de los manuscritos con la del estreno u otras interpretaciones posteriores.

Algunas de las partituras poseen en sus portadas listados de ciudades y conjuntos de fechas anotadas, que oscilan entre 1850 y 1880, e indican dónde y cuándo se utilizó. En general se trata de ejemplares de Ricordi que nos permiten conocer la trayectoria que ha seguido dicha partitura, donde figuran, entre la mayoría de ciudades italianas, otras españolas como Madrid y Barcelona.



Ejemplar de *La Favorita* con el listado de ciudades donde se ha empleado Fondo Vidal Llimona y Boceta ©ICCMU

Algunas coincidencias interesantes abren las posibilidades de estudio esta colección. Por ejemplo, un *Rienzi* con la fecha de 1874 y la nota «Teatro La fenice de Venecia» que podría haberse usado para el estreno en Barcelona durante el período de dirección del director Robles. Asimismo, un manuscrito de *Marco Visconti* de Petrella, que reza: «1854. Por Madrid [Carreani]». Podemos presuponer que este manuscrito fue preparado en Italia para su empleo en Madrid. Sabemos que la obra fue estrenada en Nápoles en 1854 y en el Teatro Real en Madrid el mismo año (11). También hay un ejemplar de *Ernani* con fecha de 1844, que efectivamente fue representado en noviembre de 1844 en el Teatro del Circo y en 1845 en el de la Cruz, ambos en Madrid.

Muchos de los nombres que aparecen junto a los datos de fechas y teatros españoles coinciden con los representantes de dichos teatros a quienes Vidal y Llimona alquilaba la partitura.

Los libros de cuentas hallados junto a las partituras manuscritas resultan fundamentales para el estudio de este fondo. Además de contener los directorios de la agencia Vidal Limona y Boceta, ofrecen información muy relevante sobre el alquiler de materiales. Destaca especialmente el que contiene los contratos de los materiales de orquesta de Vidal Llimona y Boceta desde 1894 a 1903, separados en pequeñas subcarpetas por ciudades y nombres de los representantes de los teatros de cada ciudad y las sociedades a las que se alquilaba el material.

En todos los libros, Vidal Llimona y Boceta figuran como representantes legales de la casa Ricordi y Choudens. También hay documentación relativa a la representación de la Societe d'Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique que cede los derechos de representación y alquiler de sus materiales en España y Portugal a Vidal y Llimona en 1875, de ahí quizá el predominio de opera francesa en este fondo.

Algunos libros pertenecen al Teatro Real, Teatro de la Zarzuela y Teatro de Apolo. En ellos se detallan los gastos referentes a la gestión del teatro y producción de óperas. La existencia de estos libros puede deberse a la etapa de Boceta como empresario del Teatro Real, primero entre 1907-1910 y posteriormente en 1924 cuando, como delegado regio del Real, según informa la *Gaceta de Madrid* del mismo año, consigue dos salones y se crea el Museo Archivo del Teatro de la Ópera, un año antes de su cierre. Puede que algunos libros de dicho teatro pasaran al fondo Vidal Llimona y Boceta.

La descripción bibliográfica de las partituras manuscritas del Legado del Teatro Real se ha realizado siguiendo las Reglas de Catalogación españolas (última edición de 2003), elaboradas por la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas y basadas en las normas ISBD y en las *Anglo-American Cataloging Rules*. El análisis documental se ha llevado a cabo utilizando los encabezamientos de materia del Tesoro de la Biblioteca Complutense y la CDU. El formato electrónico de la descripción es el MARC 21 para la Biblioteca Complutense, resultado de la traducción y adaptación del *US MARC Concise Formats* (1998), editado por la Library of Congress Cataloguing Distribution Service y el

Formato MARC21 (2000) actualizado en el año 2003. Esta adaptación se ha llevado a cabo para adecuar el formato MARC21 a la normativa interna del proceso técnico y a las características del sistema de gestión documental informatizada de la BUC, así como a la utilización de las Reglas de Catalogación españolas vigentes.

A modo de conclusiones, destacamos que la trayectoria de la colección Vidal Llimona y Boceta coincide con el establecimiento inicial del negocio musical de Vidal en Barcelona y su posterior traslado a Madrid, filiación que queda corroborada por los sellos y etiquetas. Además, la colección fue crucial para proveer a los teatros y compañías con partituras para las temporadas de ópera, especialmente con ediciones de Ricordi. El uso de dichas ediciones o su copia pudo sin duda condicionar características de interpretación asumidas en España a través de las partituras como documentos vivos. A pesar de la influencia italiana, la colección muestra con todo la importante presencia de la ópera y opereta francesas en las últimas décadas del siglo XIX. La actividad de Vidal Llimona y Boceta pudo ayudar, como representantes legales de Choudens y de la Societé d'Auteurs Françaises, a incrementar la presencia de obras francesas entre los repertorios de compañías y teatros. El grueso de las partituras permite estudiar no solo el corpus de obras representadas en los teatros madrileños,

sino también en los de Sevilla, Valencia o Baleares, teniendo en cuenta los libros de cuentas, notas y etiquetas.

La gran cantidad de instrucciones escritas para la interpretación vocal, la dinámica, incluyendo movimientos de escena, arreglos y traducciones, son una fuente inestimable. Una investigación más detallada permitirá analizar con exactitud qué obras fueron más demandadas y alquiladas, qué partes y arias seleccionadas, así como la manera de hacer ciertas traducciones y arreglos.

Otros aspectos que pudieran sugerir futuras investigaciones son los relativos a la relación entre los copistas, agentes musicales y compositores, transcritores y arreglistas en la primera mitad de siglo en Cataluña, ya que muchas de las partituras poseen señales y firmas de músicos catalanes y copistas que pudieron haber trabajado para agentes musicales. Entre las partituras más tempranas se encuentra una Obertura de Carnicer para el estreno de *El Barbero de Sevilla* en Barcelona, con la fecha de 1818 apuntada junto a la anotación «Barcelona».

A través de esta colección el investigador encontrará un amplio espectro de posibilidades de estudio sobre la interpretación y el funcionamiento de ópera en España durante la segunda mitad del siglo diecinueve.

NOTAS

- 1 Basado en la comunicación «The Vidal Llimona y Boceta unpublished manuscript collection», presentada por las autoras en el congreso de IAML-IMS celebrado en julio de 2009 en Ámsterdam.
- 2 Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995; «Introducción, tablas y esquema», *Archivo histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pp. XIII-XXXV, y «Editores e Impresores, I. ESPAÑA», en Emilio Casares Rodicio (ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 606-620.
- 3 Nieves Iglesias Martínez: *La edición musical en España*, Madrid: Arco Libros, 1996.
- 4 María Carmen García Mallo: «La edición musical en Barcelona (1847-1915)», *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, año 9, nº 1 (enero-junio 2002), pp. 7-154.
- 5 Pilar Gutiérrez Dorado y Eugenio Gómez del Pulgar: *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.
- 6 Carlos José Gosálvez Lara: *La edición...op. cit.*, pp. 181-183 y 184-187.

- 7 «La avalancha rossiniana sepultó bajo su formidable peso todo cuanto encontré en su camino, y, así como en Viena la aparición de *Zelmira* hizo olvidar al desventurado Schubert y al coloso de los tiempos modernos, a Beethoven, lo mismo fue darse a luz en Madrid el *Tancredi*, la *Italiana* y el *Barbero*, que desaparecer nuestro amor nacional, con tanta mayor facilidad cuanto no contábamos con artistas como el elegíaco cantor del *Rey de los Álamos*, y mucho menos con quien pudiera compararse al gigante autor de las nueve sinfonías». Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*, ed. Facsímil, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 105.
- 8 Carlos José Gosálvez Lara: *La edición...op. cit.*, p. 85.
- 9 Carlos José Gosálvez Lara: «Ferrer de Climent, Joaquín», en Emilio Casares Rodicio (ed.): *Diccionario...op. cit.*, vol. 5, pp. 93-94.
- 10 Stefano Ajani: «Cottrau, Teodoro», en Stanley Sadie (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, Londres: Macmillan, 1980, pp. 830-831.
- 11 Luis Carmena y Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*, ed. Facsímil, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, p. 209.

Israel J. Katz, *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research*,

volume I [Prólogo de Joaquín Díaz], New York: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2009. xliv + 337 páginas.

Jordi Reig

Institut Valencià de la Música

Esta obra de Katz presenta un listado exhaustivo de publicaciones escritas, editadas o no en nuestro país, que tratan el amplio ámbito de la música tradicional y folclórica española desde todos los puntos de vista posibles. En total se constatan más de 7.000 referencias.

Su autor, Israel J. Katz, reputado hispanista, profundo conocedor de la música tradicional, visitante asiduo de la Península Ibérica y una de las máximas autoridades mundiales en música judeoespañola, ha desarrollado este estudio recopilando información durante casi cuarenta años de su dilatada y prolífica carrera profesional. El doctor Katz es también una figura capital en el mundo de la Etnomusicología, ya que fue miembro de la estadounidense *Society for Ethnomusicology* desde 1961, en el momento en que esta sociedad acababa de adoptar el término *etnomusicología* para su propia definición (en 1957) reemplazando definitivamente al de *musicología comparada*. Esta época coincidió también con la redefinición del campo de estudio de la disciplina y la acogida de nuevas propuestas metodológicas, lo que provocó, poco después de la segunda guerra mundial, un cambio drástico de paradigmas (comentado por Rolf Bäcker en el *Boletín de AEDOM* año 10, 2003-2006, pág. 23-24) que ha tenido como consecuencia la polarización en dos tendencias o corrientes de pensamiento, los enfoques antropológico y musicológico, que hasta hoy mismo conviven en el discurso etnomusicológico del siglo XXI.

Aquella especie de catarsis fundacional la vivió Israel Katz en primera línea, como protagonista. Y observando la manera en que presenta los materiales de su *Guía*, parece que tomó partido por la vertiente antropológica, si consideramos como cierto el incisivo aforismo de Steven Feld que dice

«si los musicólogos ignoran el pueblo, los antropólogos ignoran el sonido». En efecto, aunque se trate de un trabajo de indexación bibliográfica, a mi juicio, el único reproche que puede hacerse a una obra magna, minuciosa y de gran alcance como esta es la escasez de referencias a colecciones sonoras dentro del apartado dedicado a consignar fonotecas y archivos sonoros (6. *Phonograph and Sound Archives*, pág. 10). Si bien Joaquín Díaz, en el elegante prólogo, hace hincapié en la evolución de los medios técnicos de grabación, sólo se constatan publicaciones escritas en las que se habla sobre fonotecas, no hay reseñas de estas fuentes sonoras propiamente dichas.

Pero ni este detalle, ni los errores de transcripción a la hora de copiar textos para la edición en inglés ensombrecen la magnitud de esta obra rigurosa en la presentación de los materiales y exuberante en cuanto a la enorme cantidad de referencias que consigue dar a conocer. Algunos libros no son más que colecciones de partituras, otros, simples reseñas a su vez; otros son estudios etnomusicológicamente frívolos (ignorantes del cambio de paradigmas o anteriores a él) y otros son escritos más profundos. Katz no entra a juzgar las publicaciones que consigna, no es ese el objetivo de la *Guía*, él se esfuerza por ofrecer cantidad. Y mucha. Pero a veces la cantidad, por sí sola, habla con bastante elocuencia y permite emitir juicios cualitativos. Por ejemplo, es interesante observar que los trabajos sobre el zortziko vasco (pág. 211), en el apartado de Bailes y danzas nacionales y regionales específicos (*V. Revered National and Regional Dances*), tratan profusamente sobre el compás con el que se ha de medir la música y obvian cuestiones como el uso, la función, la relevancia social o el papel de los actores en el acto comunicativo de la danza.

En la introducción, Katz describe sus inicios en el estudio de las músicas del Mediterráneo oriental, especialmente del Romancero sefardita, haciendo grabaciones de campo en Jerusalén y sus alrededores, sus posteriores trabajos de grabación, transcripción y análisis en Marruecos, y sus experiencias en España elaborando un reestudio de las misiones musicológicas de Kurt Shindler en la provincia de Soria. Es delicioso el episodio en el que relata sus dificultades métricas a la hora de analizar piezas del citado Romancero. Los libros de segunda mano sobre flamenco y música folclórica española que fue encontrando en las librerías de viejo de Soria, junto a sus trabajos de investigación bibliográfica en el Archivo Menéndez Pidal y en la Biblioteca Nacional representaron el embrión de esta Guía, que ha completado con visitas a otras bibliotecas e instituciones de Barcelona, Madrid, Rentería, San Sebastián, Sevilla, Ureña y Valencia, y con diversas estancias posteriores en Madrid.

Los contenidos del libro están presentados de forma clara y precisa, con abundancia de referencias cruzadas. Se dividen en nueve secciones. La primera es un compendio de fuentes institucionales, ayudas bibliográficas y materiales de referencia, y presenta dos subsecciones, a) instituciones de investigación, y b) materiales de investigación. La segunda sección muestra un amplio catálogo de encuestas, estudios y antologías de canciones, organizado en trece apartados.

La sección tercera, Estudios regionales y provinciales sobre la música folclórica, es la más voluminosa de la Guía. En ella se agrupan las publicaciones por comunidades autónomas y se añaden estudios sobre Al-Ándalus, Pirineos y Cerdeña.

Las dos secciones siguientes están dedicadas a la danza. La primera de ellas, cuarta en el índice general, Bailes y danzas regionales y provinciales, incluye estudios desde la perspectiva histórica y con un tratamiento general. La sección quinta, Bailes y danzas regionales específicos, contiene

publicaciones que tratan el tema desde dos perspectivas: danzas de importancia histórica y danzas regionales diversas.

La organología ocupa la sección sexta, la más problemática, según confiesa el autor. Por eso se ve obligado a presentar los materiales de acuerdo con los sistemas de clasificación organológica internacionales, pero también según las fuentes históricas y literarias, por comunidades autónomas y en función de los tipos de instrumentos utilizados (aerófonos, cordófonos, de la familia del laúd y de percusión). La riqueza iconográfica española, concretada en objetos arqueológicos, miniaturas, pinturas y esculturas de todos los períodos históricos, hace casi imprescindible la inclusión de una sección, la séptima, dedicada a la iconografía/iconología.

Finalmente, la sección octava, Géneros tradicionales de la canción, presenta estudios sobre las canciones de la península según su popularidad y en función del uso en los ciclos de la vida profana o en el calendario religioso. Una adenda en la que se consignan actas de congresos y trabajos colectivos, y dos índices, uno por autores y otro por materias, completan la articulación de esta magnífica compilación que es el primer volumen de *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographical Guide to Research*, una herramienta de extraordinaria utilidad para investigadores, docentes, estudiantes, periodistas, musicólogos y etnomusicólogos, profesores y técnicos en educación musical, documentalistas y bibliotecólogos especializados en música. El segundo volumen –anunciado sumariamente en este primero y sin indicar su fecha de aparición– cubrirá, entre otros, aspectos tan diversos como las fuentes históricas que tienen alguna relación con la música tradicional, las fiestas, el flamenco, regionalismo y nacionalismo, la obra de Eximeno y Pedrell, la Guerra Civil, la obra de compositores inspirados en la música tradicional o los relatos de viajeros extranjeros.

IASA Technical Committee. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio objects: IASA TC04 / Edited by Kevin Bradley.*

2nd ed. Auckland Park (South Africa) : IASA, 2009.

150 p.: il.; 25 cm. Incluye referencias bibliográficas e índice. (TC Standards Recommended, Practices and Strategies).

Margarida Ullate Estanyol

Fonoteca de la Biblioteca de Catalunya

Como su descripción indica, esta es la segunda edición de un manual que ha ido evolucionando desde la necesidad expresada por los responsables de colecciones sonoras que forman parte del Comité Técnico de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA en sus siglas en inglés). Partiendo de aquí, y retrocediendo en el tiempo, la cronología de las publicaciones de este comité nos aproxima a la bibliografía pensada por y para los profesionales que deben ocuparse de la preservación de la documentación sonora.

La primera edición de estas Recomendaciones o *Guidelines* salió a la luz en el año 2005, y se justificaba en su preámbulo como una evolución natural de otro texto de trabajo anterior, editado en 2001 con sucesivas actualizaciones y conocido como TC03 bajo el título *The safeguarding of the audio heritage: ethics, principles and preservation strategies*¹. Este texto básico, que no ocupaba más de veinte páginas, fue el embrión de lo que se conocen como los fundamentos de la ética profesional en el ámbito de la documentación y gestión de archivos sonoros, resumida en sus principios elementales. En el año 2004, un miembro destacado de la organización paralela de IASA en la zona del sureste asiático publicaba bajo los auspicios de la Unesco un largo texto dedicado exclusivamente a los principios éticos del profesional del archivo audiovisual². Con estos precedentes, pues, parecía natural y necesaria la aparición de un texto que fuera más allá y compilara información relativa a la preservación del patrimonio sonoro universal, destinado a gestores de colecciones, técnicos e ingenieros de sonido, informáticos, técnicos en preservación, e incluso investigadores o coleccionistas.

La segunda edición de estas *Guidelines*, considerablemente ampliada respecto a la primera, ofrece un compendio de los conocimientos (básicos algunos, y más especializados otros), que hay que tener para tratar correctamente una colección sonora con carácter patrimonial. En este caso, y dado que el TC03 ya había sentadas las bases de carácter ético, el objetivo se ha centrado más en el tratamiento técnico de los objetos digitales producto de la preservación. Consta de nueve capítulos, dedicados respectivamente a

- 1.- Antecedentes
- 2.- Principios clave de digitalización
- 3.- Metadatos
- 4.- Identificadores únicos e identificadores continuos.
- 5.- Extracción de señal de los originales.
- 6.- Formatos y sistemas finales de preservación.
- 7.- Aproximación a pequeña escala de sistemas de almacenaje digital.
- 8.- Discos ópticos.
- 9.- Colaboraciones, planificación de proyectos y de recursos.

En el primer capítulo se hace un repaso de las condiciones que caracterizan los documentos sonoros tanto como objetos físicos como de su contenido, así como de las consideraciones que hay que tener en cuenta cuando hablamos de su transformación en objetos digitales. Para una completa comprensión de términos que pudieran resultar ambiguos en un contexto más general, el segundo apartado dedica algunas páginas –pocas– a describir conceptos: desde la definición de lo que

es un estándar hasta una relación de formatos de ficheros de audio digitales, pasando por vocablos técnicos básicos para comprender la naturaleza de los ficheros sonoros, como son «reducción de datos», «frecuencia de muestreo» o «profundidad de bits», entre otros.

Resulta especialmente enriquecedor el capítulo dedicado a los metadatos. La versión anterior de las *Guidelines* dedicaban breve espacio –una sola página– a la cuestión pero en esta forma parte central del contenido. Además, se añaden ejemplos prácticos y soluciones a problemas comunes, como las llevadas a cabo por la British Library en su aplicación a los ficheros digitales de sonido. Su lectura, sin embargo, resulta un tanto farragosa, aunque la distribución de sus apartados permite acudir al texto de forma selectiva: después de una introducción general, entra en materia tratando de la producción, la infraestructura, diseño (ontologías, conjuntos de elementos, codificación y esquemas), de los metadatos administrativos, estructurales (METS), descriptivos (perfiles de aplicación, Dublin Core) de fuentes de metadatos y de futuras necesidades de desarrollo de los metadatos.

El capítulo dedicado a los identificadores nos introduce en el ámbito de la unicidad de los objetos digitales. Distingue entre los estándares de descripción (Marco de Descripción de Recursos o *Resource Description Framework/RDF*), los identificadores constantes (relacionados con una obra), y los identificadores únicos y sus convenciones de nombramiento de ficheros (que pueden ser múltiples y relacionados con esa misma obra). Aunque generalmente asociamos la responsabilidad de la aplicación de estos estándares a personal especializado en temas informáticos, no es menos cierto que la especialización es cada vez más transversal, y cualquier concepto que tenga que ver con estos temas resulta de utilidad a cualquier profesional que intervenga en el proceso.

El tratamiento de los sistemas de extracción de datos de un documento analógico para convertirlo en otro digital conforma el grueso principal del texto que comentamos. El capítulo quinto no solo describe los distintos formatos de audio históricos, sino que, además, especifica sus características físicas y sus problemas de degradación. Conocer bien estos detalles es especialmente importante porque cumple la función de formar al personal

que no ha oído hablar nunca de unos formatos que tampoco ha visto ni tocado y que, por añadidura, ya no existen en el mercado, como tampoco los aparatos que permitan escucharlos. Resultan también impagables los cuadros sinópticos que aportan información sobre los datos técnicos de las distintas marcas de soportes (principalmente de audio, pero también de vídeo, considerando que este suele incluir pistas o datos de audio), así como los factores de corrección recomendables en su transferencia a formato digital (ecualización, calibración, etcétera). No se olvida la problemática de los objetos digitales (soportes CD, CD-A o DVD), ya que no resulta muy distinta de la que presentan los analógicos a nivel de obsolescencia. Asimismo dedica un apartado a las singularidades de las tecnologías de las grabaciones de campo y su enfoque archivístico.

Tal y como se deduce por el título, los sistemas y formatos finales de preservación que se tratan en el siguiente capítulo suponen el segundo gran bloque del conjunto de conocimientos expuestos en las *Guidelines*. Basados en el modelo OAIS de almacenaje digital, se nos introduce en los sistemas de almacenamiento, además de ofrecernos la base de lo que hay que saber sobre los elementos que los conforman: su tipología, su composición, sus capacidades y características técnicas y su precio comparativo. El hecho de que un capítulo entero esté dedicado a un enfoque a pequeña escala de los sistemas de almacenaje digital es de agradecer si quien está leyendo no es un experto. En instituciones pequeñas, donde el personal especializado y el presupuesto suelen ser escasos –si no están ausentes del todo– resulta muy difícil concentrar las tomas de decisiones sin contar con asesoramiento externo. Aun cuando se consiga ese asesoramiento, es de mucha utilidad tener a mano una aproximación general que ayude a asimilar conceptos que permitan el diálogo con los que deberán resolvernos los problemas que somos incapaces de tratar. Y ese es el objetivo del capítulo siete.

Cuando se han tratado los sistemas de almacenaje en capítulos anteriores, siempre ha sido a nivel de almacenamiento masivo. En el capítulo siguiente se introducen los soportes ópticos digitales (CD, DVD) como alternativa, advirtiendo tanto de los peligros que ello conlleva como de las soluciones a aplicar. Asimismo nos advierte de que su uso es recomendable solo a corto o medio plazo.

Finalmente, el último capítulo está dedicado a la toma de decisiones para llevar a cabo una digitalización masiva, ya sea esta una solución cooperativa, ya realizada internamente o externalizada. Un concepto clave a tener en cuenta en este proceso es la llamada «masa crítica» de documentos, por encima de la cual se deduce que es rentable realizar las tareas de preservación de audio a nivel interno. En cualquier caso, las recomendaciones pasan por buscar una forma cooperativa de trabajo que, por un lado, ayude a tomar las decisiones correctas y, por otro, permita reducir los costes y poder afrontar los retos de la salvaguarda del patrimonio sonoro.

En resumen, estamos ante una obra de referencia fundamental para un amplio abanico de profesionales vinculados a los archivos sonoros. En primer lugar, para los responsables de preservar las colecciones patrimoniales, que deben conocer la particularidad de la tipología documental que gestionan y la envergadura de los proyectos para llevar a cabo tareas de preservación; en segundo lugar, para los técnicos e ingenieros de sonido y los técnicos en documentación, que quizá hayan ejercido durante el tiempo suficiente para haber recopilado, siquiera parcialmente, los conocimientos necesarios, pero no todos los que puedan serles de utilidad; en tercer lugar, para los expertos en

tecnologías de la información, que probablemente verán desde una nueva perspectiva la definición de lo que conocemos como «datos», teniendo en cuenta su origen y su problemática a nivel de preservación. Y, por último, a los responsables de las asignaciones económicas, que podrían formar parte de ese equipo de toma de decisiones para comprender la urgencia y la prioridad de ciertos proyectos.

Dadas la actualidad, la cantidad ingente de información útil para llevar a cabo los procesos implicados en la preservación sonora, así como la singularidad que supone en el mercado, sería deseable y recomendable que esta obra fuera traducida urgentemente al castellano para introducir estas recomendaciones no solo en el Estado español, sino también en toda Iberoamérica. Como se ha comentado, existe una traducción española de la primera edición, hecha en México por Radio Educación, pero no se ha solicitado todavía el permiso de traducción de esta segunda edición al castellano. La falta de redes de distribución de estas ediciones en nuestro país (hay que pedir los ejemplares directamente a IASA), hace necesario, además, que se contemple su divulgación en formato electrónico y en códigos abiertos a través de las grandes instituciones patrimoniales españolas. Esperemos que así suceda.

NOTAS

1 Existe una traducción al castellano: IASA Technical Committee, *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación (IASA TC-03)*, Version 3, 2005 [México: Radio Educación, 2006]

2 Ray Edmondson: *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. París: Unesco, 2004 (CI/2004/NWS/2)

Maricarmen Gómez (ed.), Juan Carlos Asensio, Juan Ruiz: *Historia de la música española e hispanoamericana, vol. 1: De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, 392 páginas, illus., tablas, índices, bibliografía, transcripciones, facsímiles

Antoni Pizà

Foundation for Iberian Music

The Graduate Center, The City University of New York

Ejercicios de memoria

En muchos aspectos, éste es un libro valiente y poco convencional porque va en contra de ciertas corrientes de la historiografía actual. Muchos insisten, hoy en día, en evitar las grandes narrativas enlazadas por nexos de causa y efecto, con nombres de persona y textos canónicos. En su popular –y, en muchos aspectos, superado– ensayo de 1961 *¿Qué es la historia?* (Barcelona: Ariel, 2003), E. H. Carr esbozaba las trampas y los riesgos que acarrear los grandes lienzos históricos, las falacias que determinan lo que es un «hecho» o un «documento» histórico y el ineludible protagonismo de los vencedores en el relato histórico. Por otra parte, la historiografía postmoderna de raíz francesa –y, posteriormente, estadounidense– no ha hecho más que acentuar esta desconfianza poniendo de relieve los sistemas de exclusión inherentes en esos relatos. Así, los descartados y apartados de las sagas oficiales (mujeres, minorías lingüísticas, religiosas, étnicas y de orientación sexual), de repente reclaman pasar de la periferia al centro del argumento, de los márgenes a sus ejes históricos. Y aún más: en los últimos años, la revolución digital aparentemente ajena a los bizantinos debates historiográficos, ha agudizado todas estas sospechas en contra de la posibilidad de narrar la historia. En un universo donde toda la información está presente todo el tiempo, ¿qué sentido tiene un relato histórico con protagonistas, ambientes y contextos? ¿Para qué este ejercicio de memoria que es la Historia?

La *Historia de la música española e hispanoamericana* es un ambicioso proyecto que, bajo los auspicios del respetable Fondo de Cultura Económica (así

como el patrocinio de Caja Sol y el Ministerio de Cultura), incluirá ocho volúmenes dedicados a narrar la aventura de la música española peninsular e hispanoamericana. Dirigida por el crítico musical Juan Ángel Vela del Campo, cada volumen cuenta con un editor, al estilo anglosajón, y varios colaboradores, todos ellos de formación y credenciales universitarias: detalle interesante porque, hasta hace poco, la musicología no estaba incluida plenamente en el ámbito universitario.

En palabras del coordinador general, los textos intentan ser de «*rigurosa* divulgación» (mi cursiva), es decir: a pesar de tratarse de un texto dirigido al lector no especialista, hay un gran esfuerzo en mantener un nivel alto, tanto en el contenido como en la forma. Ciertamente, el texto está redactado con mucha soltura, otro detalle notable, a decir verdad, porque hasta hace poco, y salvo notables excepciones, en nuestro país no era frecuente que los musicólogos tuvieran interés por escribir para el lector general. Quizá estos volúmenes signifiquen un deseado cambio en la forma de proceder de los eruditos musicales: trabajar con el rigor científico acreditado por otros especialistas (el famoso *peer review* de las universidades norteamericanas), pero haciendo hincapié también en la divulgación y la aplicación práctica de todo conocimiento científico.

El volumen 1, *De los orígenes hasta c. 1470*, dirigido por la Maricarmen Gómez, se estructura en seis capítulos. Juan Carlos Asensio sintetiza magistralmente la investigación sobre la liturgia visigoda hasta el repertorio gregoriano. Maricarmen Gómez aborda en dos capítulos sucesivos el drama litúrgico y la lírica medieval. Aquí el lector tiene ocasión de visitar algunos parajes más conocidos

de la música española, como el *Cant de la Sibilla* y las *Cantigas* de Martín Codax y de Alfonso X. El siguiente capítulo, otra vez a cargo de la profesora catalana, afronta el desarrollo de la polifonía, los «epígonos de la Escuela de Notre Dame», como reza uno de los subtítulos, pero también esboza el papel de los tratadistas y teóricos. Las incipientes instituciones públicas de música civil –los ministerios y las primeras capillas reales– son el centro del siguiente apartado. El último capítulo, de la brillante mano de Juan Ruiz, recapitula el paso del alto Medioevo hacia el Renacimiento. En años recientes, la autora principal del volumen –cuyo prestigio internacional garantiza la solvencia del volumen– así como sus colaboradores han publicado estudios monográficos dedicados a sus respectivos temas. Ahora bien, la restructuración de estos contenidos en un relato unitario (pace E. H. Carr) supone una positiva y amplia divulgación de su investigación. Solo por eso, este volumen vale la pena.

Cada capítulo cuenta al final con una bibliografía y una discografía. Además, el texto incluye numerosas ilustraciones (muchas de ellas inéditas o poco conocidas incluso para los estudiosos), facsímiles, transcripciones y tablas. El volumen se cierra con un índice onomástico y toponímico. También se incluyen bastantes textos primarios que añaden mucho color y amenidad al volumen. El capítulo V, por ejemplo, transcribe numerosas cartas, sazonadas con el lenguaje de la época, relacionadas con la corte de Aragón y sus esfuerzos para reclutar músicos de distintos lugares. Esta correspondencia, superados algunos escollos de lenguaje, se lee como una novela. En todo caso, toda esta imprescindible guarnición alrededor del texto principal nos recuerda al posible lector de este volumen. El experto, ciertamente, podrá consultarlo –e incluso intentar enmendarlo– pero es principalmente el buen aficionado a la música, el universitario en diversos campos humanísticos y el músico práctico quien lo podrán usar como obra de consulta.

Es cierto que el estudiante y el aficionado culto contaba hasta hace poco con una buena *Historia de la música española* (Madrid: Alianza, 1983-85) en siete volúmenes coordinada por Pablo López de Osaba. Este milenio, además, se inauguró con la publicación de una obra de referencia, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*

(Madrid: SGAE, 2001) dirigido por Emilio Casares. Y por supuesto, muchas bibliotecas públicas y particulares aún desempolvan de vez en cuando el venerable volumen de José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953), así como la pionera historia de Rafael Mitjana (*Histoire de la Musique: Espagne*, en *Encyclopédie de la Musique de A. Lavnac*, vol. IV, París, Delagrave, 1920 (1)). Sin duda, esta *Historia* actualiza con rigor y seriedad todas estas obras. Vela del Campo insiste con modestia en que una de las intenciones de la obra es que el lector llegue a «disfrutar más con la música». Por supuesto, esta obra va más allá de estas sencillas intenciones. Por ejemplo, además de ofrecer nuevas visiones de algunos hitos de la música española (rito mozárabe, el *Misterio de Elche*, el *Libre vermell* etc.) se presentan por primera vez al lector general episodios hasta ahora desconocidos que a partir de aquí ya entran a formar parte de la gran saga de la música hispana. Valga como ejemplo un cantoral del s. XV del convento de la Concepción en Palma de Mallorca y una serie de composiciones del compositor Trebor relacionadas con Juan I de Aragón.

A pesar de ser una obra cuyas intenciones explícitas son intentar acercar la música a los aficionados y proporcionar una obra de consulta actualizada, esta *Historia* no cubre ninguna cuestión relacionada con la interpretación histórica. Obviamente se trata de una decisión editorial respetable y válida. Ahora bien, generalmente, el aficionado –y por ende el potencial lector de esta obra– tiene su primer y principal contacto con la música del pasado a través de la grabación y el concierto en vivo. Sin duda, este melómano no conoce bien los procesos de mediación que existen entre el documento y el sonido, es decir, cómo se transforma un signo (notación, señal iconográfica, tratado teórico etc., o sea, el contenido esencial de esta *Historia*) en «música» (lo que escucha el aficionado). Esta intervención resta lejos de ser directa o exacta y está sometida a muchos procesos de interpretación subjetiva (aquí las advertencias de Carr vienen como anillo al dedo). Parecería, pues, lógico que los misterios de esta mediación (los secretos de la filología, la paleografía, la transcripción y edición de textos, la ornamentación e improvisación, la reconstrucción de instrumentos, el diapason y el temperamento), así como tantas otras cuestiones de ejecución hubieran sido esbozadas en una sección aparte.

La música española, por cierto, siempre ha sufrido de un cierto complejo de inferioridad. Maricarmen Gómez comenta al respecto que en la época que aborda este volumen, Edad Media y Renacimiento, España es más «receptora que generadora de novedades musicales» (p. 16). Sin embargo, haciendo un análisis *à la Carr*, se podría apuntar que otras tradiciones musicales sin ser más ricas han tenido un soporte teórico, crítico y erudito que las ha solidificado y asentado, proyectándolas hacia

el exterior, asegurando, a base de comentarios y exégesis, su futuro. Alemania no es solo el país de Bach, sino la cuna de una tradición filológica y editorial que ha fomentado y garantizado la difusión de sus obras. Esta *Historia de la música española e hispanoamericana*, entre muchas otras cosas, es un ejercicio de memoria que codifica y actualiza una tradición que a pesar de ser rica no siempre se ha dicho suficientemente por escrito. E. H. Carr no hubiera discrepado de esta observación.

NOTA

¹ Traducción española de Lourdes Pérez González, con prólogo de Antonio Martín Moreno y ed. de Antonio Álvarez Cañibano como *La música en España (arte religioso y arte profano)*, Madrid: Centro de Documentación Musical del INAEM, 1993.

Alex Katz: *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música.*

[Traducción de Luis Gago]. Barcelona: Seix Barral, 2009, 800 páginas

Jorge García

El título original de este libro es *The rest is noise*: El resto es ruido, frase que da la vuelta a las últimas palabras del príncipe Hamlet en el drama de Shakespeare: «El resto es silencio». El editor español ha preferido un título más rotundo, pero también más confuso, porque lo que Ross ha querido indicar con el suyo es que la música del siglo XX (entiéndase la música de tradición occidental) lo abarca todo hasta el límite del ruido, y no, como podría pensarse, que sea una eterna cacofonía. La música del siglo XX se ha ensanchado comiéndole muchas veces el terreno al ruido, al ruido en sentido figurado y también, como sabemos desde Cage (o desde Russolo, ya en los albores del siglo), al ruido en sentido literal, hasta el punto de apropiarse del concepto. Esa es una de las historias que cuenta Ross en este fascinante libro que se ha convertido en un éxito de ventas en varios países, entre ellos España.

¿Qué ha hecho de *El ruido eterno* un sonoro *best-seller*? Pues en primer lugar, sin duda, sus méritos propios: es un libro muy bien escrito y muy bien documentado, que no tiene pretensiones acadé-

micas pero llega bastante más allá de la superficie de las cosas, con capacidad de síntesis y capacidad para encontrar hilos conductores que atraigan el interés del lector. Alex Ross tiene formación musical y escribe críticas para *New York Times* y *New Yorker* entre otros medios; el lenguaje de la música no le es ajeno y muchas páginas del libro las ha escrito con las partituras a la vista. Por otra parte, quizá ha tenido el mérito de ser el primero de recoger y organizar ideas que ya estaban en el aire. Obviamente ya no se puede escribir la historia de la música a la luz de las vanguardias; el «relato teleológico» al que el autor alude en la introducción ya no funciona, pues lo cierto es que después de la disolución de la tonalidad, de la disolución del timbre, del ingreso de los sonidos cotidianos en la música, de la visita de la música a las fábricas o de la recuperación del silencio como elemento plenamente expresivo todavía se sigue haciendo música, cada vez más diversa, además, y se ha atemperado (por imposible) la necesidad de llegar más allá. Quizá el eclecticismo de Ross no satisfaga todas nuestras ansias teóricas, pero no vivimos buenos tiempos para la teoría; y tampoco es ese su objeti-

vo, sino el de dar cuenta de un montón de cosas que han sucedido durante el siglo pasado. Más cosas de las que hasta ahora han sido habituales en libros de pretensiones semejantes.

He aquí otro de los motivos del éxito internacional de Alex Ross: abrir la puerta de un libro de música «clásica» a otras músicas. No para hacer un batiburrillo oportunista, sino para reconocer influencias y trasvases absolutamente innegables a estas alturas. Por ejemplo, que muchos compositores estadounidenses y europeos de diversas generaciones se han interesado por el jazz o el pop en algún momento de su carrera; o que el cine ha absorbido con su voracidad omnímoda cualquier clase de nuevas músicas, incluyendo los sonidos más crípticos de la vanguardia, y nos ha familiarizado con ellos a través de las bandas sonoras. Sin duda un aluvión de lectores se han interesado por Ross porque han intuido que finalmente alguien iba a hablarles de cosas que tenían que ver con sus intereses culturales cotidianos, que su libro no trataba de rendir cuentas de rencillas entre facciones estéticas cada vez más divididas y más herméticas, encapsuladas en la soledad de las salas de concierto especializadas.

Hay que tomar con cautela, sin embargo, las afirmaciones del autor del tipo de que «en el siglo XX la vida musical se desintegró en una masa ingente de culturas y subculturas, cada una de ellas con su canon y su jerga propios»; creer tal cosa sin más matices equivaldría a negar el pluralismo en las músicas anteriores. Muchas de las tesis de Ross en su libro son en realidad generalizaciones que de manera implícita (a) se refieren al ámbito de la música llamada clásica, de tradición occidental, y (b) se circunscriben a los grandes núcleos de influencia de ese ámbito durante el siglo pasado: París, Viena, Berlín, Nueva York. Allí donde no se vivió la efervescencia vanguardista (en España, por ejemplo) esa desintegración no se hizo presente, o se percibió acaso como un eco remoto y muy tardío. La necesidad de mantener la tensión narrativa inspira a Ross algunas sentencias y algunas dicotomías brillantes pero un tanto forzadas que hay que dejar enfriar.

El libro, por otra parte, se apoya con decisión en los acontecimientos políticos de un siglo que no carece de ellos. Movimientos revelados y sancionados recientemente por el mercado discográfico, como la música de los judíos alemanes de los años veinte y treinta que el nazismo ascendente calificó de «degenerada», o las tensiones y sometimientos

de Dmitri Shostakovich ante el régimen de Stalin, aparecen referidos con detalle; también otros menos conocidos, como la ola de progresismo musical estadounidense de los tiempos del New Deal rooseveltiano, o el resurgir de la música en la Alemania arruinada e invadida de 1945. Una figura imponente, como Richard Strauss, con sus grandezas y sus miserias, recorre buena parte de la obra convertido en personificación de los dramáticos vaivenes del siglo. Y las páginas dedicadas a Stravinski, Schoenberg o Cage son siempre brillantes. En algunas fases el libro se convierte demasiado en un catálogo, pero eso sucede sobre todo al final, cuando la falta de perspectiva y la bienintencionada voluntad inclusiva hace a Ross moverse en todas direcciones, desde china hasta Argentina pasando por el IRCAM parisino. Es un defecto en el que han caído todos sus predecesores cuando se han acercado demasiado a la época desde la que escribían. Hasta ahí, minimalismo incluido, la síntesis funciona estupendamente bien.

The rest is noise, siguiendo una moda reciente entre las editoriales estadounidenses, envía todas las referencias al final del libro, para no asustar al lector enemigo de las notas a pie de página, convirtiéndolas en un desván verdaderamente incómodo de consultar; es una lástima que la edición española no lo haya corregido. Por lo demás, la obra de Ross abunda en complementos de toda índole: índice alfabético, lecturas y audiciones recomendadas, y lo que es más interesante, ha generado una web propia (www.therestisnoise.com) con toda clase de alicientes didácticos en el mejor sentido del término: una serie de ejemplos musicales audio y también video, muchos de ellos procedentes de grabaciones comerciales ordenados conforme a los capítulos del libro; un glosario de términos musicales utilizados en el libro (en inglés) explicados mediante la audición de breves pasajes musicales; o también un blog donde el autor comenta algunos aspectos del libro (el éxito en España, por ejemplo), y facilita el acceso a otros textos suyos sobre música contemporánea. Toda esta parte es mucho más que una propina cortés; Ross la ha elaborado con enorme cuidado, tanto por lo que se refiere a sus propios textos como a los enlaces proporcionados, y forma parte de una nueva forma de entender los libros divulgativos extraordinariamente sugestiva y novedosa. Confíemos en que estas páginas virtuales sigan vivas durante unos cuantos años, al menos los que sin duda se mantendrá vigente la contraparte impresa.

Michelle Koth, *Uniform titles for music*.

Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2008.

(Music Library Association Technical Reports, N^o. 31).

José Luis Maire

Para un bibliotecario no especializado en documentos musicales puede ser sorprendente una publicación como la que reseñamos. La sorpresa puede conllevar, de una manera más o menos directa, la siguiente pregunta: ¿Es necesaria una publicación dedicada en exclusiva a la redacción y análisis de los títulos uniformes? Incluso es posible encontrar, y no es tan extraño en la actualidad, diversos proyectos de catalogación musical, colecciones digitales en internet o catálogos impresos que muestran registros sin ningún campo dedicado al título uniforme, como si sus efectos en la búsqueda desaparecieran, por medio de la prestidigitación, al eliminar el campo 240 de cada uno de los registros bibliográficos.

En el capítulo séptimo de uno de los mejores libros sobre descripción de documentos musicales, Richard P. Smiraglia¹ resume, de una manera inmejorable, las funciones que cumple un título uniforme. La primera función consistiría en agrupar, en el catálogo bibliográfico, todas las distintas manifestaciones de una misma obra; la segunda consiste en identificar una obra cuando el título por el cual es comúnmente conocida difiere del título presente en los diferentes ítems; la tercera permite distinguir entre títulos similares de un mismo compositor, y la cuarta, por último, consiste en agrupar, en un catálogo bibliográfico, obras de una misma tipología. Cada una de estas funciones siguen siendo absolutamente fundamentales en cualquier presentación de registros bibliográficos de partituras o grabaciones sonoras, independientemente de que los registros presenten descripciones de ítems o digitalizaciones de estos. Puesto que la construcción de títulos uniformes exige en muchas ocasiones un gran esfuerzo por parte del catalogador (consultas bibliográficas sobre el compositor, valoración de la totalidad de la obra de un mismo compositor, estudio de versiones, creación de autoridades, etc.), en no pocas

ocasiones se ha optado por la construcción de títulos uniformes que, o bien han sido redactados de una forma excesivamente simplificada (perdiéndose la función de diferenciación entre obras con similar título) o bien, de una forma poco crítica, han sido contruidos sin una adecuada atención a la normativa internacional (convirtiendo, así, un título uniforme en título propio, puesto que encontraremos distintos títulos uniformes de una obra dependiendo del catálogo consultado).

Michelle Koth cita al comienzo de su libro un párrafo de Michael Fling:

Uniform titles are a vexation to music catalogers, who must spend considerable time on authority work to establish them. They are a menace to unwary patrons not thoroughly schooled in their arcane structure and application. However, they are absolutely necessary to bring together in logical order in the catalog all of the different editions of the same composition².

Si los títulos uniformes son «amenazantes» para directores de proyectos poco formados o usuarios desprevenidos, se deberá, sin duda –entre otras causas difícilmente comentables en la brevedad de una reseña–, a la especialización que debe adquirirse cuando se estudia la creación de un registro de autoridad (con el objetivo, en ocasiones lastimoso, de establecer de la forma más precisa posible un título musical). Una vez creado, el registro de autoridad designará las variantes de título de una misma obra, las designaciones antiguas, las traducciones presentes en el centro catalogador e informará, además, sobre la bibliografía que se debe utilizar para el compositor que tenemos entre manos. En el caso español, estas dificultades se han visto acrecentadas por la escasez de traducciones o adaptaciones de herramientas de trabajo internacionales³ que facilitan, sin duda, la labor de un catalogador musical. Las breves instrucciones

sobre títulos uniformes de música en las reglas de catalogación españolas, permanecen como una introducción general a la complejidad de construcción a que tiene que hacer frente un catalogador⁴ de documentos musicales.

Michelle Koth ha seguido en su libro las especificaciones sobre el título uniforme de las *Anglo-American Cataloguing Rules*, 2nd ed. (AACR2), así como las reglas *Library of Congress Rule Interpretations* (LCRIs), recuperando gran número de ejemplos que aclaran y ayudan a resolver los problemas que pueden surgir cuando se crean títulos uniformes. No obstante, y aunque este libro es anterior a la redacción de las nuevas reglas de catalogación *Resource Description & Access* (RDA)⁵, la autora conoce perfectamente el borrador del comité de revisión de las AACR2 y da cuenta de las pocas variaciones que se han producido en lo que se refiere a los títulos uniformes musicales. El libro, por tanto, sigue el orden previsto por las AACR2, pero contiene numerosos ejemplos en MARC21, aclaraciones sobre la realización de relaciones en autoridades de título e índices de gran utilidad (aunque algunos, como es natural, dirigidos a catalogadores del ámbito anglosajón). El primer capítulo hace referencia a la problemática de los títulos uniformes en la catalogación de documentos musicales, pero es, además, una introducción ejemplar a los registros de autoridad de título y a otros asuntos que, como en el caso de las abreviaturas y la puntuación, poco veces son atendidos en manuales de carácter general. Los siguientes capítulos están dedicados a la elección del elemento inicial del título, a la descripción del medio de interpretación (instrumental y vocal), a la forma normalizada de introducir la numeración de una obra musical (opus, número asociado a la composición, número de catálogo temático, etc.), a la determinación de la tonalidad, a las adiciones finales a los títulos genéricos o distintivos, a los títulos uniformes colectivos, al caso particular de los manuscritos y a las especificaciones relativas a la disposición de las referencias en registros de autoridad. Esta ordenación permite una consulta rápida a nuestras dudas; por ejemplo, si queremos saber cómo construir títulos uniformes para adaptaciones, recurriremos al capítulo 11, sección

Arrangements (\$o) (25.35C). En este apartado el texto define, primero, el término «adaptación»: las adaptaciones se consideran nuevas obras y encabezan con el nombre del adaptador, o, si el adaptador es desconocido, por el título, etc.. Después comienzan los ejemplos comentados, uno de ellos nos indica: la obra *Waltz From Faust: Concerto Paraphrase* (Gounod) se encabeza por el compositor de la paráfrasis (Liszt), no por el compositor de la obra original (Gounod).

Composer: Liszt, Franz, \$d 1811-1886.

Uniform title: Valse de l'opéra Faust.

Added entry: Gounod, Charles, \$ 1818-1893.

\$tFaust.\$pValse.

Sin embargo, sería incorrecto:

Composer: Gounod, Charles, \$d 1818-1893.

Uniform title: Faust. \$p Valse; \$o arr.

Los siguientes ejemplos que acompañan este apartado aclararán todavía más los posibles casos que podamos encontrar de paráfrasis y adaptaciones musicales.

Dada la claridad de la exposición y la gran cantidad de casos y ejemplos tratados en el libro, se echa en falta un apartado más completo dedicado a los manuscritos musicales o a los títulos uniformes de obras litúrgicas y religiosas. También está ausente la discusión sobre los títulos uniformes en músicas populares, verdadero territorio huérfano de títulos uniformes. Sin embargo, no hay que cerrar la posibilidad de futuros tratamientos y aplicaciones del título uniforme cuando se trata de este tipo de músicas, sobre todo, si nos encontramos en los bordes o límites clasificatorios de la llamada música occidental de tradición europea o en las derivas escriturales de la música de tradición oral. Enfrentados a la metodología de los títulos uniformes, tenemos siempre la sensación de que es válida y directamente aplicable cuanto más enmarcada esté nuestra obra a catalogar en la generalidad de la música occidental de origen europeo, pero, a medida que nos alejemos y nos situemos en sus bordes, se hace necesaria la adopción de nuevos planteamientos que permitan una mejor adaptación a la catalogación de otras músicas.

NOTAS

- 1 Richard P. Smiraglia: *Describing Music Materials: A Manual for Descriptive Cataloging of Printed and Recorded Music, Music Videos, and Archival Music Collections: For Use with AACR2 and APPM*, 3ª ed., Lake Crystal, Minn: Soldier Creek Press, 1997 [Soldier Creek Music Series, nº. 5], p. 171.
- 2 R. Michael Fling: «Computer-Assisted Instruction for Music Uniform Titles», en *Public-Access Computer Systems Review*, nº. 1 (1990), p. 24.
- 3 Por poner tan solo un ejemplo, una de las herramientas dedicadas a los títulos uniformes más útiles y de acceso libre en internet espera aún una adaptación o traducción al ámbito español: *Types of Compositions for Use in Music Uniform Titles* (<http://www.library.yale.edu/cataloging/music/types.htm>).
- 4 Se padece, también, la falta de catálogos temáticos de compositores españoles, debido a varias causas: la escasa especialización de las editoriales españolas, el rechazo tradicional de la edición española a embarcarse en proyectos a largo plazo [o por decirlo de otra manera, proyectos que no generen un beneficio directo y sin riesgos], o la confusión, aún sorprende, de musicólogos y bibliotecarios que consiste en la preparación de catálogos de compositores como si de un mero índice de obras se tratara, sin atender, en lo más mínimo, a las diferentes ediciones de una obra, a los manuscritos conservados de la misma o a los incipits musicales de cada una de sus partes.
- 5 La descripción de los títulos uniformes para obras musicales se encuentra en la sección 2 [Recording Attributes of Work and Expression] de las RDA en el capítulo 6. 15-19. Aunque la redacción y maquetación es mucho más clara que en las AACR2, la parte dedicada a la elección del título uniforme para obras musicales sigue la misma estructura anterior, aunque, en este caso, con numerosos ejemplos o con pequeños cambios, como en la designación del elemento inicial del título por el término «preferred title».

Congreso internacional de la IAML / AIBM - Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales

Amsterdam, 5-10 de julio de 2009

Jon Bagüés

El Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales se celebró de forma coordinada con el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS) en la nueva sede del Conservatorio de Amsterdam, y algunas de las sesiones en el edificio anexo de la Biblioteca pública de Amsterdam, *Openbare Bibliotheek Amsterdam*. El número de asistentes fue de 552 incluyendo participantes, exhibidores y personas acompañantes, pertenecientes a 42 países. El siguiente informe recoge resúmenes forzosamente breves de varias de las intervenciones, así como direcciones donde puede ampliarse esta información.

LUNES, 6 DE JULIO

IAML Working Group on Access to Music Archives

El grupo de trabajo sobre el acceso a los archivos musicales mantuvo en Amsterdam una única sesión de trabajo. Se dio cuenta de los avances del proyecto en España, donde la ficha para la recogida de datos ya está acordada, así como de los contactos con otros países, como Grecia, Portugal, Argentina o Brasil. Se planteó repensar los campos de la ficha teniendo en cuenta el multilingüismo, tras lo cual se vislumbra establecer un prototipo de base de datos en la propia página web de la IAML.

Sesión plenaria: Conferencia-Recital de Tom Koopman

Partiendo de su experiencia de trabajo con documentos de colecciones en Holanda, el famoso intérprete de clave fue relatando la paulatina creación de su colección documental. Citó como anécdota que en Basilea acostumbraba a comprar con Jordi Savall, quien tenía más dinero que él. Fue

intercalando su conferencia con la interpretación de partituras de su colección. Consideró importante que el contenido de las colecciones privadas figurara también en los repertorios del RISM.

Informes de las ramas nacionales

Últimamente se dedica una sesión a la lectura de la actividad de las ramas nacionales, información no fácil de ser asimilada en poco tiempo. Pueden consultarse los informes completos de las distintas ramas nacionales en el boletín IAML-L:

<http://www.iaml.info/publications/newsletter/IAML-NL-33.pdf>

Igualmente las distintas actividades de las ramas nacionales pueden verse en sus páginas web, así como un resumen de ellas en la página web de la IAML:

http://www.iaml.info/en/organization/national_branches

MARTES, 7 DE JULIO

Portales y Archivos

Se presentó el Portal de Orquestas Clásicas de Francia, con un proyecto de digitalización de programas de orquesta desde 1960 hasta nuestros días. En el proyecto participan 20 orquestas que hacen el vaciado de su programación tomando como unidad el evento, con inclusión de datos de conciertos, obras e intérpretes. Disponen ya del vaciado de 1.000 programas con otros 1.000 ficheros de audio y video. Quedan para futuras ampliaciones los conciertos de música tradicional y *world-music*.

www.vie-des-orchestres.fr

The Utrecht Organ Archives está actualmente gobernada por una fundación que recoge desde los años 30 del siglo XX importante documentación de archivo sobre la evolución del órgano y de la organería, en la Universidad de Utrecht. Intentan recoger fondos relacionados con organeros.

<http://www2.let.uu.nl/solis/lbdelta/vente/english/index.htm>

El archivo digital de las Canciones Griegas (1870-1960) es un proyecto de la Biblioteca Musical de Grecia *Lilian Voudouri* (Atenas). Contiene la digitalización de 6.000 títulos. Forma parte de un proyecto más amplio denominado DIGMA: Digital Greek Music Archive. Además de la colección de canciones griegas, la biblioteca tiene 10 archivos personales de compositores griegos.

<http://digma.mmb.org.gr>

Partnerships and Special Collections

Con el título «Ethnomusicology collection close to home: why community partnerships matter» John Vallier, de la Biblioteca de la Universidad de Washington planteó la problemática teórica del concepto de archivo aplicado a la etnomusicología, así como el resultado de dos experiencias de compartir el cuidado documental con las comunidades investigadas.

<http://la.ucla.edu/Grants/2003/vallier.shtml>

<http://uwnews.org/uweek/article.aspx?id=46809>

Los archivos personales de Jaap Kunst (1891-1960), uno de los fundadores de la moderna disciplina de la etnomusicología, se conservan en la Universidad de Amsterdam. Tenían un proyecto de digitalizar los más de 600 discos de 78 rpm de la colección, pero ha sido suspendido.

Proyectos archivísticos en Sudáfrica: Santie de Jongh, de la Universidad Stellenbosch ha realizado un proyecto de centralizar la información sobre fuentes y fondos de archivos musicales en Sudáfrica. La base de datos contiene 572 colecciones conservadas por 38 instituciones en 7 provincias diferentes.

www.domus.ac.za

Working Group on Access to Performance Ephemera

Rupert Ridgewell presentó un nuevo proyecto que han iniciado en UK a partir de la base de datos que poseen de colecciones de programas, con descripción de 5.525 colecciones de 53 bibliotecas. Pretenden redactar un proyecto a partir de la realización de tres seminarios, en los que se traten temas como la digitalización de las colecciones, así como la catalogación a nivel de ítem. Se discutió la cuestión de qué es lo que se quiere documentar, el objeto (programa) o el evento.

Se presentaron asimismo otras experiencias como la que llevan a cabo en la Universidad de Frankfurt, donde han elaborado un censo, o en el Centre de Musique Romantique Française, donde han trabajado con colecciones de varias ciudades.

MIÉRCOLES, 8 DE JULIO

Repertorio Internacional de Iconografía Musical

Inger Enquist trató el tema de la notación musical en el arte. Debra Pring habló acerca del significado en los temas de danza pintados por Edwaert Collier. Pablo Sotuyo presentó los trabajos que desarrolla RIDIM en Brasil, principalmente en la Universidad Federal de Bahía.

Sean Ferguson presentó la situación actual de la base de datos del RIDIM, ya dispuesta tras las oportunas pruebas. La base de datos contiene aproximadamente unas 1.500 fichas en varios niveles de edición. Más información se encuentra en:

<http://www.ridim.org/en/database.php>

Swiss Digital Building and Modular Ontology Construction

Se presentó un proyecto de biblioteca digital completa de compositores suizos del siglo XIX, en la que se conectan imágenes, sonidos, metadatos e informaciones biográficas. El proyecto está elaborado por RISM-Suiza en colaboración con los archivos sonoros suizos.

http://www.rism-ch.ch/pro_rep_eins_e.htm

Guy Maréchal presentó el proyecto MEMORIES, una metodología de construcción de ontologías

modulares y abiertas. Está fundada en el modelo abstracto FRBR juntamente con estándares como DCMI, RDE, OAIS, OWL...

http://www.memories-project.eu/documents/Presentation_MEMORIES_Sydney.pdf

<http://iamlonto.ircam.fr/wiki/index.php/Bibliography>

JUEVES, 9 DE JULIO

El Repertorio de Programas de Concierto Francés (RPCF)

El objeto de la sesión fue presentar distintas experiencias en torno a la programación de conciertos como ámbito musicológico.

Patrick Taïeb, de la Universidad de Rouen, presentó el proyecto RPCF de estudio de la vida musical en Francia entre 1720 y 1914, a través de los programas de concierto. Han diseñado una base de datos en la que realizan dossiers en base a información de prensa y archivos.

<http://philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWeb?html=cmbv/BurAff&path=/corpus/bur/00/10/10.pdf&ext=pdf>

Se informó del proceso de desarrollo del proyecto, que partía del trabajo sobre la programación del Théâtre Italien de París entre 1801 y 1831

<http://symetrie.com/fr/edition/jean.mongre-dien/le-theatre-italien-de-paris-1801-1831>

RDA and Standard Identifiers

RDA= Resource Description and Access / Descripción y Acceso al Recurso es la nueva norma de catalogación que en 2009 reemplazará las Reglas de Catalogación Anglo-Americanas. Puede leerse más información en español sobre la nueva norma en:

<http://www.rda-jsc.org/docs/rdabrochure-spa.pdf>

Es una norma nueva para la descripción y acceso del recurso diseñada para el mundo digital, con una estructura basada en los modelos conceptuales FRBR y FRAD. Crea pasarela con las ISBD, con la que es compatible, así como con DublinCore. Tiene prevista su publicación a finales de 2009 y su implementación en 2011. Para más información:

<http://www.rdaonline.org/index.html>

En la misma sesión Antony Gordon presentó un informe sobre los identificadores estándares y la necesidad de cooperación. Citó los siguientes identificadores:

ISBN (International Standard Book Number) - <http://www.isbn-international.org/esp/index.html>

ISMN (International Standard Music Number) - <http://www.ismn-international.org/>

UPC (Universal Product Code) - <http://www.upcdatabase.com/>

EAN-13 (European Article Number) -

ISRC (International Standard Recording Code) - http://www.ifpi.org/content/section_resources/isrc.html

ISAN (International Standard Audio-visual Number) - http://www.isan.org/portal/page?_pageid=168,1&_dad=portal&_schema=PORTAL

DOI (Digital Object Identifier) - <http://www.doi.org/>

ISSN (International Standard Serial Number) ISWC (International Standard Work Code) - <http://www.iswc.org/en/html/Home.html>

ISTC (International Standard Textual Work Code) - <http://www.istc-international.org/>

ISNI (International Standard Name Identifier) - www.isni.org

Se informó asimismo de las nuevas reglas de catalogación italianas. Puede leerse sobre ellas el artículo

<http://www.ifla.org/files/hq/papers/ifla75/107-petrucciani-es.pdf>

Visiones Generales sobre el Proyecto Access on Music Archives

Peter Horsman, del Consejo Internacional de Archivos presentó el prototipo de base de datos promovido por ICA con el nombre de AtoM. Ba-

sado en los estándares internacionales de archivos, como ISAD, ISAAR, ISDIAH, EAD... la base está preparada para recoger información de:

- . Colecciones de archivo (con posibilidad del campo «fondo» que incluye el árbol de clasificación)
- . Repositorios
- . Creadores de documentos (fichas de autoridad)

El prototipo está aún en desarrollo, en cuatro idiomas:

www.ica-atom.org

Françoise Leresche, de la Biblioteca Nacional de Francia, analizó la cooperación entre el ámbito bibliotecario y el archivístico.

Presentó la complementariedad entre las normas ISBD e ISAD y estudios sobre compatibilidad de normas de descripción. Así, están en estudio esquemas de interoperatividad para fichas de autoridad y armonización de puntos de acceso.

Próximo congreso de la AIBM: Moscú, del 27 de junio al 2 de julio del 2010, en la Academia Rusa de Administración Pública

<http://www.iamlcongress2010.ru/>

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Boletín DM es el órgano de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), rama nacional de la IAML, asociación internacional que agrupa a las bibliotecas, archivos y centros de documentación musical.

Esta revista, de periodicidad anual, publica trabajos sobre cualquier aspecto de la biblioteconomía musical, la bibliografía musical o la musicología orientada a la catalogación. *Boletín DM* acepta artículos, que serán o no publicados según el criterio de su consejo editorial. En todo caso, cualquier texto enviado a la revista deberá seguir las siguientes normas:

- (1) Se hará llegar una copia impresa del artículo junto con una copia en soporte informático, en formato recuperable para su eventual revisión. Se indicará el editor de textos utilizado.
- (2) El coordinador o los miembros del consejo editorial de la revista podrán realizar sugerencias a los autores previas a la admisión de sus textos. Igualmente se llevará a cabo una revisión estilística y ortotipográfica del texto para adaptarlo a las normas de AEDOM. El autor será consultado sobre esta revisión.
- (3) Los artículos y otro tipo de colaboraciones se remitirán a la dirección postal de AEDOM. Es imprescindible hacer constar un número de teléfono, una dirección postal y una dirección electrónica del autor.
- (4) Los artículos pueden ser enviados en cualquier momento del año, aunque ello no implica necesariamente su publicación en el siguiente número de la revista.
- (5) Se podrán incluir ejemplos musicales y otro tipo de ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando reúnan las características necesarias para su publicación en cuanto a resolución y formato. Se admitirán únicamente archivos JPEG, TIFF y PDF.
- (6) El *copyright* de los artículos e informaciones publicados en *Boletín DM* es propiedad conjunta de los autores y de la asociación editora de la revista. Este material no podrá ser publicado fuera de *Boletín DM* por una de las partes sin el consentimiento expreso y por escrito de la otra. En aquellos casos en que se conceda este permiso, será obligatorio incluir una nota de reconocimiento de la fuente original.
- (7) AEDOM podrá acordar con el autor la publicación de su texto en formato pdf descargable desde la página web de la asociación, siempre con posterioridad a su aparición en formato impreso, así como su eventual traducción en inglés para su publicación en las páginas de *Fontes*, órgano de la IAML.
- (8) Los artículos publicados en *Boletín DM* no son remunerados. Los autores recibirán una copia del ejemplar en el que aparezca su contribución.

SUSCRIPCIONES

Los miembros de la Asociación Española de Documentación Musical reciben gratuitamente *Boletín DM*. Asimismo, como socios de la IAML, reciben la revista *Fontes Artis Musicae*. Las cuotas vigentes (hasta diciembre de 2009) son:

Socios institucionales: 90 €

Socios individuales: 40 €

Las instituciones y profesionales del resto del mundo pueden suscribirse al *Boletín DM*, pero recibirán exclusivamente esta revista. Ello no comportará el ingreso como miembro de AEDOM. La cuota de suscripción (hasta diciembre de 2009) será de \$ 50 USA, más gastos de envío.



