

Año 15 2011

BOLETÍN **EDOM**

**Asociación
Española
de Documentación
Musical**

Entrevista con Klaus Keil

director de la redacción central de RISM:

«El libre acceso a nuestro catálogo en línea será visto pronto como un momento decisivo en la historia de RISM»

Maria Clara Assunção

La documentación musical en Portugal

Dossier: Perfil profesional y formación del documentalista musical

Reynaldo Fernández Manzano - Laura Prieto

Federica Riva - Pio Pellizzari

Àngel Lluís Ferrando

La documentación y la investigación musical
en el seno de las bandas de música no profesionales:
el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi



BOLETÍN DM

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

Consejo editorial: Jon Bagüés, Cristina Bordas, Koldo Bravo, José Carlos Gosálvez, Rosa Isusi, Pello Leñena, José Luis Maire, Antonia Riquelme, Margarida Ullate

Coordinador: Jorge García

Diseño y maquetación: Juan Nava - 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 (Biblioteca Fundación Juan March)

Secretaria: Antonia Riquelme (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Tesorera: Margarida Ullate (Fonoteca. Biblioteca de Catalunya)

CON EL PATROCINIO DE



Año 15 2011

BOLETÍN **DM**

Asociación
Española
de Documentación
Musical

EDITORIAL _____ 07

El documentalista musical, un perfil profesional necesario

ENTREVISTA _____ 10

Klaus Keil, director de la redacción central de RISM
«El libre acceso a nuestro catálogo en línea será visto pronto como un momento decisivo en la historia de RISM». Por Jorge García

ARGUMENTOS _____ 17

Maria Clara Assunção: La documentación musical en Portugal

DOSSIER _____ 20

Perfil profesional y formación del documentalista musical

Reynaldo Fernández Manzano: El perfil del documentalista musical: rayuela de habilidades

Laura Prieto: Situación profesional del documentalista musical en España: archivos históricos y radiofónicos

Federica Riva: La formación del bibliotecario musical en Italia

Pio Pellizzari: El documentalista musical especializado en documentación sonora y audiovisual

Apéndice

LUGARES	___ 39
Àngel Lluís Ferrando: La documentación y la investigación musical en el seno de las bandas de música no profesionales: el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi	
Mercedes Fernández Menéndez: Movilidad para personal no docente en el Koninklijk Conservatorium de Bruselas bajo el proyecto Erasmus	
Alfredo Vicent López: El legado de Fernando Ruiz Coca en el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid	
PIEZAS	___ 60
Cayetano Hernández Muñiz: Los registros sonoros en la Biblioteca Digital Hispánica	
ACTIVIDADES DE AEDOM	___ 63
Jon Bagüés: Asamblea de la IAML – Dublín, 24-29 julio 2011	
NORMAS DE PUBLICACIÓN	___ 68
INFORMACIÓN SUSCRIPCIÓN A LA REVISTA	___ 68

D

El documentalista musical, un perfil profesional necesario

En sus ya casi veinte años de andadura, AEDOM ha tenido siempre un gran interés en formar profesionales especializados en documentación musical. Una parte sustancial de esta entrega del *boletín DM* recoge en forma de dossier algunas de las contribuciones a la mesa redonda «Perfil profesional y formación del documentalista musical», que AEDOM presentó en el seno de las XII Jornadas Españolas de Documentación, organizadas por FESABID (Málaga, 25 a 27 de mayo de 2011) precisamente bajo el título de *Una profesión, un futuro*.

Si bien es cierto, como apunta Cristina Martí en su blog *Papeles de Música*, que la asistencia de público a nuestra mesa no fue numerosa, también es verdad que todos los que estuvimos allí fuimos conscientes de haber asistido a un debate necesario. No es casualidad que en esas mismas jornadas, Silvia Ripoll Mont, documentalista de la Radiotelevisión Valenciana, hablara de los «Perfiles profesionales del documentalista en medios de comunicación audiovisual». Y el mundo audiovisual representa solamente una parte de nuestro colectivo. En general, los profesionales responsables de bibliotecas, colecciones y fondos musicales, ¿responden al perfil necesario para realizar sus tareas del modo más eficiente? ¿Que formación tienen, qué reciclaje necesitan?

Una buena noticia que nos aproxima a nuestra realidad es la confección por parte de FESABID del estudio *Prospectiva de una profesión en constante evolución*, en el que se analiza la situación actual de la profesión en España. Los profesionales de nuestro ámbito quizá signifiquen un escaso 1% del 16,9 % del total de documentalistas especializados, pero no por ello merecen menos atención. Está en juego la memoria sonora y audiovisual de un país. Sería deseable que, ahora que el debate está abierto, se unieran esfuerzos de organizaciones y centros donde se conserva la documentación, junto con los gestores de programas de grado y postgrado en universidades donde ya se imparten estudios en biblioteconomía, musicología, música, tecnología del sonido y el audiovisual, conservación y restauración o pedagogía. Es una tarea que AEDOM no piensa dejar de lado.

Sin entrar a detallar más el contenido de esta entrega del boletín, queremos destacar también la colaboración de nuestra colega en la Biblioteca Nacional de Portugal, Maria Clara Assunção. En la asamblea de Sevilla ya pudimos escuchar su interesante panorámica sobre la documentación musical de su país, que ha tenido la gentileza de poner ahora por escrito para su publicación. Estamos seguros de que esta línea de colaboraciones con nuestros amigos portugueses, que deseamos cada vez más estrechas y frecuentes, va a ser muy productiva.



Klaus Keil, director de la redacción central de RISM

«El libre acceso a nuestro catálogo en línea será visto pronto como un momento decisivo en la historia de RISM»

De todos los llamados proyectos «r», surgidos a iniciativa de la IAML y otros organismos internacionales, RISM (Répertoire International des Sources Musicales, o Repertorio Internacional de Fuentes Musicales) es el más antiguo. A través de diferentes proyectos editoriales y catalográficos, RISM pretende ofrecer a los investigadores información acerca de la localización de documentos musicales manuscritos e impresos, así como recopilaciones de fuentes sobre repertorios específicos. Después de muchos años de publicaciones en papel, CD-Rom y también a través de base de datos de acceso restringido por suscripción, desde 2010 RISM permite, a través de su página web (www.rism.info), el libre acceso a la parte sustancial de sus catálogos, y desde finales de 2011 se puede consultar también su base de datos de bibliotecas y archivos. En esta entrevista, Klaus Keil nos presenta la historia, logros y dificultades del proyecto RISM.

Jorge García

¿Cómo llegó usted a la catalogación musical? ¿Cuáles fueron sus actividades profesionales antes de trabajar para RISM?

En 1974 me trasladé a Frankfurt para estudiar Teología Católica y Filosofía de la Religión en el seminario jesuita de St. Georgen, con la intención de convertirme en sacerdote. Ya durante el segundo semestre comencé a estudiar al mismo tiempo Musicología. Aunque acabé mis estudios de Teología, tras el examen final decidí que no tenía vocación como sacerdote.

En el verano de 1982 entré en contacto con RISM, antes incluso de terminar mi segundo grado. El proyecto me atrajo de inmediato porque en aquel entonces estaba buscando fuentes alternativas (concordancias) en obras musicales conservadas en las colecciones de la Capilla Sixtina en Roma, y era muy laborioso revisar escritos y escribir a las diferentes bibliotecas. Me pareció fantástico poder encontrar en un único lugar información sobre todas las fuentes de la misa de Escobedo «Tu es Patrus», por ejemplo. Y también me interesó la aplicación de los ordenadores a ese proyecto, en una época en que la musicología todavía no acababa de aceptar la informática. En un periodo breve adquirí nociones de programación, sobre todo con el fin de desarrollar programas que facilitarían el control de los datos. Pero todavía tuve que esperar hasta 1988 para conseguir un empleo estable en

RISM. Después de dos años, mi predecesor, Joaquim Schlichte, dejó la redacción central, y yo tuve la suerte de ser nombrado director.

¿Cómo nació RISM, hace ya casi sesenta años?

La idea surgió en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de 1949, en Basilea, probablemente mientras hablaban sobre la necesidad de revisar la obra *Biographisch-bibliographischen Quellenlexikon der Musik* (Enciclopedia bio-bibliográfica de las fuentes musicales), de Robert Eitner, y al constatar que la situación postbélica requería un sistema de trabajo con planteamientos muy diferentes, basados en la cooperación internacional. Ese mismo año, en la conferencia de IAML en Florencia, una comisión mixta paritaria, integrada por miembros de ambas sociedades, asumió la tarea de poner en marcha el proyecto. La primera sesión de trabajo de la comisión se celebró en enero de 1952. También en 1952 se formaron los primeros grupos de trabajo. La secretaría central de RISM quedó establecida en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Por eso tomamos 1952 como el año de inicio de RISM. Puede verse al respecto Martina Falletta, Renate Hüsken, Klaus Keil (eds.), *Wissenschaftliche und technische Herausforderung musikhistorischer Quellenforschung im internationalen Rahmen*, Heidelberg, etc 2010, pp. 9ss (alemán) y p. 16 (inglés); además, el artículo de Heckmann en *Fontes*, 57/2, abril-junio 2010.

La internacionalidad fue un objetivo de RISM desde el primer momento, por lo que nos cuenta. Pero ¿quiénes fueron los principales contribuyentes en esta fase inicial, además de los países que ya ha mencionado?

Bueno, es difícil dar una respuesta exacta, pero debe haber sido alguno de los primeros grupos de trabajo, que surgieron en Bélgica, Alemania, Dinamarca, Francia, Holanda, Suecia y Suiza. En el primer volumen publicado, *Recueils imprimés XVIe - XVIIe siècle* [Colecciones impresas de los siglos XVI a XVII, Múnich, 1960], había colaboraciones de los siguientes países: Austria, Brasil, EUA, Suiza, Checoslovaquia, Alemania, Dinamarca, España, Irlanda, Francia, Gran Bretaña, Hungría, Italia, Holanda, Polonia, Rumania, Suecia, URSS y Yugoslavia. Desde el primer momento, España estuvo presente en el proyecto a través del CSIC y de Higinio Inglés, entonces vicepresidente de la SIM.

En los comienzos de RISM hubo una colaboración real entre bibliotecarios y musicólogos, o bien prevaleció el interés de estos últimos?

¿Y cuáles serían los «momentos decisivos» en la historia de RISM?

Los congresos de Basilea y Florencia, y la creación de los grupos de trabajo y de la secretaría central, en 1952; la creación de la redacción central y el inicio de la serie A/I, *Einzeldrucke vor 1800* (Impresos de 1600 a 1800), en Kassel, en el año 1960; el inicio de la serie A/II: *Manuscritos musicales posteriores a 1600*, en 1980. Es especialmente significativo el hecho de que en ese año RISM ya estaba concebido como un proyecto informático, no estaba prevista la publicación de esa serie en forma de libro. También fue una gran suerte lograr financiación para el grupo de trabajo alemán y para la redacción central a través de la *Union der deutschen Akademien der Wissenschaften* (Unión de Academias Científicas Alemanas). Estoy convencido de que el libre acceso a nuestro catálogo en línea también será visto pronto como un momento decisivo.

El proyecto RISM se ha estructurado en series como las que ha mencionado. ¿Cuál fue la primera serie aparecida? ¿Cuál fue el propósito que animó la creación de cada una de las sucesivas series?

«sería interesante poder acceder en el futuro, a través de un único portal, a la consulta de los catálogos en línea locales»

En la musicología alemana la investigación sobre las fuentes tiene una tradición que se remonta al siglo XIX. Por tanto, musicólogos de prestigio como por ejemplo Friedrich Blume se interesaron por el proyecto y lo apoyaron con su nombre, lo que sin duda fue y sigue siendo de gran ayuda. (El actual presidente de la Comisión Mixta de RISM es el eminente especialista en Bach, doctor Christoph Wolff, profesor en la Harvard University, Cambridge [EUA] y director del Archivo Bach en Leipzig). Por otro lado están los bibliotecarios académicos, formados como musicólogos y que después de graduarse han ido a trabajar a bibliotecas. Al menos en Alemania se vincularon al proyecto tanto unos como otros. Pero por ejemplo también en los estados Unidos de América se interesaron tanto musicólogos, como Barry S. Brook, como bibliotecarios. En otros países ya me resulta más difícil responder. En Italia, por ejemplo, durante mucho tiempo no ha existido una especialización específica para convertirse bibliotecario de música.

Al principio los esfuerzos se concentraron en la serie B, debido a que entonces parecía imposible poner en marcha un proyecto más ambicioso. Los primeros volúmenes publicados, B/I y B/II, *Recueils imprimés XVIe - XVIIe siècle*, aparecieron en 1960 y 1964, y los dos volúmenes de B/VI, *Écrits imprimés concernant la musique*, se publicaron en 1971. Los cuatro fueron compilados por la secretaría central parisina, dirigida por François Lesure. El primer volumen de la extensa serie A/I, elaborada en la redacción central de Kassel (ahora Frankfurt), *Einzeldrucke vor 1800*, también apareció en 1971.

La serie A/I se detiene en 1800. ¿Qué pasa con la música posterior a esta fecha? Piensa RISM que todavía no merece su atención? ¿Es solamente un problema de cantidad de obras?

Detrás de la serie A/I, que fue concebida en los primeros años sesenta y en lo básico ya estaba concluida a finales de los años setenta, hay un concepto que sin duda hoy ya no tendría sentido. La limitación

temporal, que por ejemplo deja fuera buena parte de los impresos de las obras de Beethoven, es bastante arbitraria y refleja el escaso interés de la época por la música del siglo XIX. Pero desde luego en el establecimiento de ese límite también pesó el espectacular aumento de las ediciones impresas en el siglo XIX. Para conseguir financiación, el proyecto debe tener límites definidos.

«la redacción central de RISM admite una gran variedad de formas de colaboración para garantizar el objetivo de la descripción de fuentes»

Recientemente hemos confeccionado una base de datos con el contenido de los volúmenes impresos, que acaba de aparecer como CD-ROM en la editorial Bärenreiter Verlag, de Kassel. Luego, los datos se volcarán a nuestro servidor, para que los grupos de trabajo puedan incorporar nuevos títulos con el programa Kallisto y hacer las correcciones oportunas. Todavía hemos de decidir cómo se publicará la base de datos revisada.

Muchos impresos del siglo XIX están bastante bien recogidos en los catálogos en línea de bibliotecas o archivos de música. Pero no hay todavía un catálogo internacional unificado, es un gran inconveniente que dificulta mucho la investigación sobre la música del XIX. Sin embargo los grupos de trabajo de RISM han abierto la posibilidad de recoger también con Kallisto registros bibliográficos de impresos musicales del siglo XIX. Algunos grupos de países específicos (por ejemplo, Suiza) lo han hecho así. Sería interesante poder acceder en el futuro, a través de un único portal, a la consulta de los catálogos en línea locales.

¿Cree usted que en cierto sentido el trabajo principal de la serie A/I ya se ha hecho, o todavía espera contribuciones significativas?

La serie A/I tiene cerca de 100.000 entradas que corresponden a más de 300.000 ejemplares. Sin embargo, creo que solo recoge el 60 o el 70% de los impresos publicados hasta 1800. Pero en la redacción central todavía tenemos un montón de registros recientes y sé por algunos grupos de trabajo que hay pendientes cantidades aún superiores. Y en los catálogos impresos o en línea de otras instituciones todavía encontramos evidencia de muchas carencias nuestras.

Después de 1800 sabemos que estas cantidades aumentan de forma exponencial, debido a nuevas técnicas de impresión. Un proyecto que comenzara a partir de 1800 se encontraría con cantidades enormes, ¡quizá de cuatro millones de títulos!

La publicación en soporte de papel tiene todavía futuro en RISM, o la asociación ha elegido ya definitivamente el camino digital e internet?

En la serie B seguirá sin duda la publicación de libros, puesto que los repertorios especiales se compilan de acuerdo con criterios diversos. Desde luego también pueden aparecer ediciones híbridas, libros que incorporen un CD-Rom o bases de datos en internet. Pero hasta donde podemos prever, las dos series A van a aparecer solamente en formato electrónico durante un largo tiempo. Para las series C también preveo un futuro exclusivamente electrónico, sobre todo porque la era informática está llegando muy rápido a las bibliotecas, los libros cuestan bastante tiempo de publicar y no pueden modificarse hasta la siguiente reimpresión. Y carecemos de los recursos necesarios para publicar una versión revisada, en papel, de la serie C.

¿Ha cambiado mucho la forma de trabajar a lo largo de los años?

La estructura no ha cambiado mucho, pero sí los métodos. La idea es que los grupos de trabajo nacionales definan sus propios intereses en el ámbito de las fuentes musicales. Que construyan un catálogo de fuentes nacionales, que naturalmente ellos mismos puedan utilizar también a su gusto. Una copia se queda en la redacción central de RISM, que reúne toda la información en el catálogo de RISM internacional. Esto sería el ideal.

En la práctica, sin embargo, a menudo hay diferencias. Si hay un único corresponsal de RISM en un país, a veces no dispone de los recursos adecuados para describir las fuentes de ese país en un plazo breve. Cuando hay dos o más corresponsales, es posible que la colaboración no sea perfecta. También sucede que el corresponsal nacional tiene dificultades para coordinar el trabajo de todo el país, de modo que algunas bibliotecas trabajan directamente con nosotros. A veces los corresponsales

son individuos, no instituciones, que trabajan para RISM a tiempo parcial, de manera completamente voluntaria. En ocasiones también hemos contado con estudiantes que han colaborado con RISM debido a sus trabajos de máster o tesis doctorales, siempre bajo la supervisión de la redacción central. La redacción central de RISM ha admitido toda esta diversidad de iniciativas para garantizar el objetivo de la descripción de fuentes y poder atender a quienes han querido realizar contribuciones al catálogo en línea.

Imagino que lo habitual es que los colaboradores sean instituciones. Pero ¿también instituciones privadas?

La mayor parte de nuestros registros procede seguramente de instituciones públicas, bibliotecas y archivos de música. Entre las instituciones privadas, en primer lugar hay que mencionar a las de tipo religioso, incluyendo los archivos. Las colecciones privadas también aparecen en RISM, si los propietarios están de acuerdo en permitir el acceso a los usuarios con interés científico. Si el interés científico queda excluido como razón para el acceso, entonces no hay motivo para recoger esa fuente en RISM.

¿Cuál es la estructura de trabajo actual? ¿Sigue siendo tan centralizada como en el pasado?

¿Cómo es que tiene usted la impresión de que RISM está centralizado? Por el contrario, el trabajo básico está descentralizado, y lo llevan a cabo los grupos nacionales. Quizá el término de «redacción central» es el que produce esa impresión, y aunque de lo que se ocupa básicamente es de recopilar y reunir, también tiene el cometido de unificar los datos. Esa imagen quizá se deba también al hecho de que el antiguo programa informático de recopilación de datos, PIKaDo, tenía algunas limitaciones y hacía difícil compartir datos con otras bases, de modo que solamente lo utilizaban los grupos de trabajo involucrados en el proyecto. Pero los defectos de PIKaDo han sido remediados con el nuevo programa Kallisto, que pone mucho énfasis en la utilización de formatos y estándares propios de la biblioteconomía. Ahora es posible intercambiar datos en el formato MARC 21 y mediante UNIMARC se pueden migrar datos a la base de RISM.

En principio, hay que encontrar la manera de que cada grupo de trabajo satisfaga sus propias necesidades de catalogación de fuentes musicales y al mismo tiempo se satisfagan lo más posible los

requisitos de RISM. El problema suele ser que los programas para bibliotecas no contemplan los íncipits musicales, y a menudo tampoco se utilizan los estándares internacionales necesarios para producir datos que puedan intercambiarse. Por eso ofrecemos a todos los grupos nuestro programa de captura Kallisto, que ahora podemos proporcionar de manera completamente gratuita. La transferencia de datos a los catálogos nacionales o locales puede realizarse sin mayores problemas. La redacción central ofrece diversas soluciones técnicas, a las que recientemente se ha añadido una interfaz SRU.¹

La posibilidad de consultar la base de datos de forma libre es sin duda un gran éxito. ¿Tienen ustedes estadísticas sobre número de visitantes, páginas más consultadas, etcétera?

Tenemos un nivel bastante estable de unos 5.000 visitantes al mes. El número de visitas, sin embargo, se ha duplicado desde enero y ha pasado de 7.800 hasta casi 14.000. La base de datos se utiliza sobre todo desde ordenadores en Alemania, Italia, República Checa, Austria, Islandia, EUA y Suiza.

Hubo un tiempo, todavía reciente, en el que RISM fue básicamente un servicio de pago. ¿Qué opina de ese periodo bastante polémico?

Los ingresos producidos por ese concepto nos han permitido pagar un salario a nuestros editores, lo que posibilitó un aumento significativo de nuestra base de datos, y la redacción central pudo procesar casi todas las fichas existentes. Además, el desarrollo del nuevo programa informático para la recopilación de fuentes musicales, al que hemos llamado Kallisto, no habría sido posible sin esos ingresos. Por otro lado, sin duda era injusto que algunos países de los cuales habíamos recopilado información no pudieran utilizar la base de datos por razones económicas, o como mucho solo pudieran hacerlo en un único lugar, por lo general la Biblioteca Nacional. Que la base de datos sea universalmente consultable sin coste alguno aumenta sin duda su prestigio. Pero más allá de ello con la nueva estructura informática podemos ofrecer formas inéditas de cooperación, basadas en el intercambio de datos. Por ejemplo, ahora es muy sencillo ver un catálogo de fuentes nacionales ya que la consulta

.....

1 SRU (Search/Retrieve via URL) es un protocolo de búsqueda normalizado, creado por la Biblioteca del Congreso en EUA, que se utiliza para consultar bases de datos en internet.

se puede filtrar por países. Las bibliotecas pueden transferir nuestros datos a sus propios catálogos en línea o utilizarlos como metadatos para diversos recursos digitales. Así que tenemos la esperanza de que esta colaboración intensificada conduzca pronto a un significativo incremento en la cantidad de registros. De este modo, a largo plazo el proyecto saldrá todavía más beneficiado.

¿Cree posible una vuelta atrás, al acceso restringido?

Me cuesta mucho imaginarlo como una opción realista en el futuro.

¿Qué puede decirnos sobre su programa Kallisto y el acercamiento a los estándares de catalogación propios de la biblioteconomía?

El programa Kallisto, para recopilación de fuentes musicales, puede instalarse en cualquier ordenador estándar con el sistema operativo Windows XP que tenga conexión a internet. Las versiones actuales están en alemán e inglés, pero pueden ampliarse a otras lenguas. Se ofrece de forma gratuita desde la redacción central a todos los que deseen colaborar con RISM y recopilar datos. Los usuarios registrados disponen de instrucciones, manuales y herramientas, así como un foro, en el apartado «Community / Manuals and Tools» de nuestra página web. El modelo de datos está basado en MARC21. La interfaz SRU permite que nuestros títulos estén disponibles en MARCXML.

RISM dispone en línea de un catálogo de libre acceso con diversas opciones de búsqueda. Además hay disponibles imágenes de las fichas listas para la publicación en libro con los principales campos, incluyendo los incipits y los registros generados automáticamente.

¿La posibilidad de importar registros desde MARC21 se utiliza con frecuencia? ¿Qué pasos hay que dar para incorporar estos registros al catálogo de RISM?

Acabamos de incorporar a nuestra base los datos del grupo de trabajo británico de RISM, que utiliza el formato MARC21. Esos registros van a estar accesibles en línea a partir de enero. El año que viene seguirá el intercambio de datos con el grupo suizo. Y a la inversa, ofrecemos nuestros datos a través de la interfaz SRU mencionada más arriba.

Imagino que toda esta transición de analógico a digital habrá supuesto un montón de trabajo en el

volcado de datos. ¿Ya ha concluido esa fase, o todavía queda algo por hacer?

Los antiguos informes en papel ya han sido procesados por encima del 90 %, y por tanto ya forman parte de la base de datos. Pero hay una cierta cantidad de catálogos impresos que aún no han sido incorporados o lo han sido solo parcialmente, porque lo impiden razones legales. Otro problema es que la redacción central, con el personal del que dispone actualmente, difícilmente puede finalizar esa tarea.

RISM es por necesidad un proyecto lento, a largo plazo. Pero las herramientas informáticas cambian muy rápido. ¿Cree que su actual programa es lo suficientemente flexible como para permitir trabajar durante años sin requerir nuevos cambios?

Nuestros datos ya están en una base SQL, de modo que nos hemos acomodado a un estándar internacional. Y sobre MARC21 ya hemos hablado antes. También utilizamos ficheros de autoridades para personas y entidades. Allí donde hay normas, nosotros las hemos adoptado (por ejemplo, hemos creado un vínculo entre nuestros códigos de bibliotecas y las siglas que prescribe ISIL)². Pero si el programa seguirá como es ahora, no puedo predecirlo. Kallisto es un sistema propietario, no independiente de la plataforma que lo sustenta. Hubiéramos preferido una solución de código abierto, basada en el navegador. En el futuro puede cambiar cualquier cosa, pero la estructura de la base de datos debe ser permanente.

¿Recibe RISM fondos de algunas instituciones privadas, o únicamente de universidades y bibliotecas públicas?

La redacción central y el grupo de trabajo alemán están financiados en su mayor parte por la *Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften*, como dije antes. Las bibliotecas proporcionan a menudo el espacio o los medios (ordenadores) para realizar el trabajo. De manera mucho más puntual hemos recibido donaciones de editoriales en ocasiones especiales, como la reunión para el 50 aniversario de RISM en 2002.

.....

2 La norma ISO 15511:2011 especifica el identificador estándar internacional para bibliotecas y organizaciones relacionadas (*International Standard Identifier for Libraries, ISIL*), que comprende un conjunto de identificadores estándar utilizados para la identificación única de las bibliotecas, archivos, museos y organizaciones relacionadas con un mínimo impacto en los sistemas ya existentes.

Los grupos de trabajo están en su mayor parte financiados por las bibliotecas nacionales de cada país. Algunos obtienen fondos para proyectos especiales de fundaciones, instituciones regionales o el Ministerio de Ciencias. Como los grupos trabajan de manera independiente, no tengo información concreta.

¿Cómo ha afectado la actual crisis económica internacional a RISM?

«la preocupación por el patrimonio cultural nacional y la coordinación e información internacional no son opuestos, sino dos caras de la misma moneda»

Incluso antes de la crisis ya resultaba evidente que los grupos de trabajo cada vez tienen más problemas para financiar sus proyectos. El grupo danés ha tenido que interrumpir momentáneamente su actividad, el grupo holandés no se pudo organizar como estaba previsto, porque la financiación del Instituto Holandés de la Música en su totalidad está en cuestión. Por desgracia esas tendencias se han intensificado con la crisis.

Nosotros tratamos de replicar reafirmando en público el valor de nuestro proyecto para la preservación y protección de las fuentes musicales históricas. Es importante que RISM se consolide en las bibliotecas, archivos, etcétera como una oportunidad para completar proyectos en curso de catalogación de fuentes antiguas. Una fórmula podría ser, por ejemplo, la de subcontratar el trabajo con los grupos RISM nacionales. Además contamos con la cooperación, siempre que sea posible y razonable: por ejemplo con bases de datos de fuentes para institutos que preparan ediciones de obras completas, con algunas grandes bibliotecas o proyectos especiales, relacionados por ejemplo con fuentes localizadas en un ámbito geográfico concreto.

Si miramos un mapamundi, observamos una fuerte presencia de RISM en Europa, que es más escasa en América y apenas existe en Asia. ¿Han avanzado en Latinoamérica, donde se conserva tanta música colonial, o esperan hacer progresos en alguna otra dirección en particular?

Hay un grupo nuevo, recién creado, en Corea del Sur. En América también hay que mencionar la reciente incorporación de un colaborador en México. Además del grupo brasileño, que ya existe, tenemos contactos en Colombia y Bolivia. A través del grupo

español, precisamente, se han producido algunos contactos y experiencias con países como México, Venezuela o Perú... Sabemos de la gran cantidad de fuentes que existen en esos lugares, y también de los esfuerzos que se están haciendo allí.

Algunas ramas nacionales tienen una gran autonomía, como la del Reino Unido, Irlanda y Suiza, incluso la región del Tirol en Austria, con sus propias páginas web y bases de datos. ¿Cuál es la diferencia

entre ellos y otros grupos? ¿Su colaboración con el proyecto colectivo es diferente?

En principio, todos los grupos de trabajo están operando de forma independiente. Nosotros los apoyamos, incluso si desean poner en marcha un catálogo nacional. Con los grupos del Reino Unido y Suiza en especial estamos colaborando muy estrechamente. Austria tiene cinco grupos, que trabajan de manera autónoma y se relacionan directamente con la redacción central. Otros grupos de trabajo también prefieren que les proporcionemos orientación directa para no acabar «reinventando la rueda».

Justo antes de la conferencia IAML de Dublín (2011) usted envió una carta a los presidentes de las ramas nacionales de esta asociación proponiendo nuevas formas de colaboración. ¿Hay ya algún resultado de esos contactos?

Finalmente parece que se va a poner en marcha el grupo de trabajo canadiense. Ha habido muchas conversaciones y muchas muestras de simpatía hacia el proyecto y su desarrollo reciente. Todo ello se traducirá sin duda en proyectos más concretos.

En la conferencia IASA de Moscú (2010) usted presentó un folleto muy bien concebido sobre preservación de documentos antiguos en archivos, destinado a propietarios no profesionales de colecciones valiosas. ¿Está RISM trabajando también en esa dirección?

El folleto es una iniciativa del grupo de trabajo alemán en Dresde. A menudo los colaboradores de los grupos de trabajo de RISM son los primeros durante varios años que toman contacto con una

fuentes, y a veces pasa un largo tiempo hasta que las fuentes son descritas para RISM. Por tanto no hay que perder de vista la cuestión del estado de conservación de la fuente, que puede estar dañada y requerir la intervención de especialistas. El folleto al que usted se refiere proporciona nociones básicas de conservación. Actualmente solo está disponible en alemán, pero también va a traducirse al inglés. Los autores verían con agrado otras traducciones, si alguien estuviera dispuesto a realizarlas.

El control del estado de conservación y la restauración exceden en cualquier caso el ámbito de RISM, de modo que solamente puede ser un servicio voluntario de los grupos de trabajo.

¿RISM es un proyecto limitado a la música culta occidental, o tiene nuevas perspectivas?

monio. ¿Cómo animaría usted a esas instituciones a participar en los proyectos de RISM?

En primera instancia es preciso involucrar no solo a instituciones que dispongan de las fuentes, sino también a quien pueda proveer profesionales especializados. En este sentido, parece lógico trabajar estrechamente con las universidades, que suministrarán los necesarios investigadores bien formados, capaces de servir esa información a través de los cauces establecidos por RISM.

Las fuentes musicales nunca han surgido atendiendo a fronteras nacionales. Documentos creados en España pueden encontrarse en Italia o en Latinoamérica, fuentes inglesas pueden aparecer en Norteamérica, las italianas pueden estar dispersas por toda Europa, etcétera. (Consulte el catálogo en línea para un compositor como Cristóbal de Mo-

«los defectos del antiguo programa informático han sido remediados con el nuevo, que pone mucho énfasis en la utilización de formatos y estándares propios de la biblioteconomía. Ahora es posible intercambiar datos en el formato MARC 21 y mediante UNIMARC se pueden migrar datos a la base de RISM»

En principio cabría imaginar proyectos que vayan más allá de la tradición europea, de la música escrita. Pero todavía no ha surgido un planteamiento realista para poner en marcha una idea de ese tipo.

¿Cuál es la situación de las fuentes españolas en RISM? ¿Puede darnos alguna orientación en cifras?

Echen ustedes mismos un vistazo a la página web de la RISM. Allí hemos introducido recientemente una búsqueda por códigos de biblioteca. Si hacen una consulta sobre las bibliotecas españolas (todas las que tienen el código E-*), obtendrán 250 registros. Pero solo 19 de estas bibliotecas, archivos y colecciones tienen fondos en el catálogo de RISM en línea (lo que aparece indicado con una estrella). Más o menos corresponde a unos 6.600 títulos de la serie de manuscritos, A/II. Sin embargo es bien sabido que España tiene grandes colecciones de fuentes históricas. ¡Seguro que aquí no está todo!

En tiempos recientes, con el nuevo estado de las autonomías, han surgido en España numerosas instituciones implicadas en la protección del patri-

rales y además de España encontrará fuentes en Alemania, Gran Bretaña, Italia, Polonia, Rusia, Suecia, Suiza y República Checa). Esta dispersión demuestra que un proyecto internacional es el único adecuado para localizar fuentes y sus relaciones. La participación en RISM debe estar guiada por el interés en colaborar en un proyecto internacional. Además, hemos desarrollado una gran cantidad de conocimientos prácticos y herramientas técnicas con las que —estoy seguro— pueden satisfacerse las necesidades nacionales. La preocupación por el patrimonio cultural nacional y la coordinación e información internacional no son opuestos, sino dos caras de la misma moneda.

Si me permite, quisiera añadir algo. Les propongo que saquen partido a la web de RISM y se registren como usuarios. Hay también un proyecto en Wikipedia, en lengua española. RISM está incluso en Facebook. Además, si alguien considera que se puede traducir el sitio al español, en su totalidad o en parte, nosotros estaríamos encantados de colaborar en la idea. Sin duda sería útil.

La documentación musical en Portugal

Maria Clara Assunção

Técnica Superior

Área de Música. Biblioteca Nacional de Portugal

I. Un poco de historia

I.1. Musicología y documentación

Tradicionalmente, en Portugal, los estudios relacionados con la documentación musical a menudo han sido discutidos desde el punto de vista del investigador. Entre los grandes nombres que se pueden considerar como «fundadores» de estos estudios se encuentran Ernesto Vieira (1848-1915) —*Diccionario de la Música y Diccionario biográfico de los músicos*—, Manuel Joaquim (1894-1986) —*Vinte livros de música polifónica do Palácio Real de Vila Viçosa*—, Solange Corbin (1903-1973) —el muy importante *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age*—, Macario Santiago Kastner (1908-1992) —*Inventário dos inéditos e impressos musicais da Biblioteca da Universidade de Coimbra*—, José Augusto Alegria (1917-2004) —catálogos de los fondos musicales de la Biblioteca Pública y la Catedral de Évora y el Palacio Real de Vila Viçosa—. Todos ellos fueron además responsables de numerosas ediciones de manuscritos y estudios musicológicos. A sus nombres se pueden añadir los de Mario Ribeiro de Sampaio (1898-1966) y Philip Sousa (1927-2006), entre otros.

I.2. Formación profesional

En cuanto a la formación profesional y académica en biblioteconomía y archivística, podemos ubicar su inicio en 1887 con el reconocimiento de la figura de Bibliotecario-Archivero (*Inspecção Geral das Bibliotecas e Arquivos*). En 1911, la reestructuración de la educación que se llevó a cabo después de la proclamación de la República trajo consigo la creación del título de Bibliotecario-Archivero de la Universidade de Lisboa (tres años, equivalente a un primer ciclo actual). En 1931 el curso se acorta a 2 años y se convierte en una opción estrictamente profesional y de posgrado. En 1935 se creó el Curso de Bibliotecario-Archivero de la Faculdade de Letras de la Universidade de Coimbra (posgrado).

Solo en 1983 habrá un cambio significativo con la creación del Curso de Especialização em Ciências Documentais, con dos variantes: «Archivo» y «Biblioteconomía y Documentación» (posgrado). En 1991, como resultado de ello, se crean las carreras de Técnico Superior de Archivo y Técnico Superior de Biblioteca y Documentación en la administración pública, que exigen el posgrado. Después de 1998, se multiplican los cursos de varias universidades públicas y privadas, y a partir de 2001 hay una gran variedad de cursos de formación en maestría y doctorado en Ciencia Documental y Ciencias de la Información. La profesión parecía estar en una fase de crecimiento universitario; sin embargo, en 2010 desapareció la carrera de Técnico Superior de Archivo y la Biblioteca Técnica Superior y Documentación. Ahora se vive una gran crisis en este nivel.

I.3. Documentación musical

En 1976 el Departamento de Musicología de la *Direcção Geral do Património Cultural* asumió la custodia de numerosas colecciones de archivos de música. En 1980 se creó el IPPC (Instituto Português de Património Cultural), que, a través de su Departamento de Musicología, continuó con estas adquisiciones hasta su desaparición. En el mismo año se puso en marcha el grado de Musicología de la Universidade Nova de Lisboa, donde se han formado generaciones de musicólogos. En 1991 se creó el Área de Música de la Biblioteca Nacional. Esta tiene como misión la elaboración y difusión de la documentación del patrimonio musical portugués con el uso de estándares y metodología documental. Recibió fondos documentales del Departamento de Musicología del IPPC.

La combinación de estos dos factores —la creación del curso de primer grado en Musicología y la creación del Área de Música en la Biblioteca Nacional (por un musicólogo formado en las primeras promociones de Musicología de la Universidade Nova)— tuvo un efecto decisivo en la preservación y enriquecimiento del patrimonio documental musical en Portugal.

Hoy existen numerosos cursos de música y musicología de primer, segundo y tercer ciclos en diversas universidades del país, en las cuales se lleva a cabo mucha investigación musicológica.

II. Área de Música de la Biblioteca Nacional de Portugal

II.1. Colección

II.1.1. La colección inicial del Área de Música de la Biblioteca Nacional de Portugal proviene de diferentes colecciones y está formada por impresos antiguos, impresos recibidos por depósito legal y manuscritos. A partir de 1992, con la extinción del IPPC la documentación del Departamento de Musicología se trasladó al Área de Música de la BNP. Desde 1996 el Área de Música también recibe el Archivo del Teatro Nacional de San Carlos, la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música y numerosos archivos de compositores.

II.1.2. En la actualidad (2011), la colección del Área de Música de la BNP se compone de:

- Colección de monografías generales, más de 5.000 volúmenes, entre los recibidos por depósito legal, por compra, por la oferta y el intercambio.
- Colección de publicaciones periódicas: 176 títulos de publicaciones periódicas sobre la música.
- Colección general de manuscritos: 7.000 partituras y partes, incluye un pequeño número de manuscritos de texto.
- Colecciones especiales: la parte más rica del acervo, por su rareza y también por su diversidad tipológica.
- Hojas manuscritas e impresas de música, carteles, fotografías, programas, correspondencia institucional y privada y documentos administrativos.
- Colecciones y archivos de las instituciones: el fondo de libros de coro, el Conservatorio Nacional (más de 12.000 manuscritos e impresos), el fondo de Teatro de San Carlos (un número todavía indeterminado de partituras, además de monografías, libretos, grabados, fotografías, dibujos, escenarios y material de archivo administrativo), fondo de Bailados Verde Gaio (cerca de 1.000 partituras), así como las colecciones del extinto IPPC.

- Colecciones y archivos personales de los compositores y músicos: fondo del Conde de Redondo (más de 3.000 partituras), colección de Ivo Cruz (más de 500 manuscritos e impresos), archivos de compositores (partituras impresas y manuscritas, fotografías y material de archivo, correspondencia, diarios y objetos).

II.2. El tratamiento documental

- Catalogación de partituras y partes impresas: ISBD (PM), siguiendo las recomendaciones de *UNIMARC n.º 7*.
- Catalogación de partituras y partes manuscritas: adaptación de la ISBD (PM), siguiendo, cuando sea posible, las recomendaciones de *UNIMARC 7*.
- Títulos uniformes: no hay reglas en el Área de Música sino solamente una práctica común. Sin embargo, realizamos un estudio a la espera de una implementación por fases.¹
- Archivos: Catalogación en UNIMARC.
- RISM: tenía su base en la Fundación Calouste Gulbenkian. Está en fase de proyecto en la Biblioteca Nacional de Portugal.

II.3. Usuarios

En 2005 se realizó un estudio que permitió el diseño del perfil de usuario del Área de Música BNP. Se hizo un seguimiento de 74 usuarios durante un año y ello nos permitió establecer su perfil: grado en Musicología o Historia de la Música; investigación en musicología histórica, Historia de la Música y práctica instrumental; consulta de monografías, publicaciones periódicas y partituras musicales. Solo un pequeño porcentaje de usuarios buscan material gráfico, y ninguno busca material audio. Utilizan además otros archivos y bibliotecas, sobre todo la Biblioteca da Ajuda, Torre do Tombo, Museo de la Música, Biblioteca de la Universidade de Coimbra y Biblioteca Municipal do Porto. Tienen hábitos de acceso a internet desde su casa y lo emplean para realizar la búsqueda de fuentes. La cuarta parte de los usuarios no tiene formación en música.

.....
1 Publicado en A&B, 20 (2007).

III. Bibliotecas y archivos de música en Portugal

Hay una falta de bibliotecas y archivos de música en Portugal. Los tres factores principales para la dispersión de la documentación es la salida de la familia real a Brasil durante las invasiones francesas, la supresión de las órdenes religiosas y el establecimiento de la República. Por otro lado, la destrucción de los documentos tuvo como principales factores el gran terremoto de Lisboa, la supresión de las órdenes religiosas y la negligencia de las autoridades públicas y entidades privadas.

III.1. Principales núcleos antiguos

Azores (archivos, catedrales y diversas instituciones)

Braga (Catedral)

White Castle (Catedral)

Coimbra (Monastério de Santa Cruz, Catedral, Universidad)

Elvas (Catedral y Biblioteca Municipal)

Évora (Catedral). Fue una de las más importantes escuelas de música en la Península Ibérica, donde se formaron, entre otros, Felipe Magallanes, el padre Manuel Rebelo, el padre Antonio Pinheiro, Diogo Dias Melgar, Frei Manuel Cardoso, Lobo Duarte, Esteban Lopes Morago y Francisco Martins.

Guarda (Catedral)

Lisboa (Catedral, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Ajuda, Museo de la Música, otras instituciones públicas y privadas)

Mafra (Convento)

Madeira (catedrales y diversas instituciones)

Porto (Biblioteca Pública)

Vila Viçosa (Palacio Ducal)

Viseu (Catedral)

Además, palacios, conventos, iglesias, seminarios, bibliotecas y archivos municipales, teatros, misericordias, sociedades filarmónicas y colecciones privadas.

IV. Intercambio de músicos entre España y Portugal

IV.1. Compositores portugueses en España

Pedro do Porto (ca. desde 1465 hasta 1535), maestro de capilla de la Catedral de Sevilla.

Estêvão de Brito (ca. 1570-1641), maestro de capilla de la Catedral de Badajoz y la Catedral de Málaga.

Francisco de Santiago (ca. 1578-1644), maestro de capilla de la Catedral de Plasencia y la Catedral de Sevilla.

Manuel de Tavares (1587 a -1638): Cuenca.

Manuel Machado (ca 1585-1646), maestro de capilla de Felipe III.

Manuel Correia de Campo (1593-1645): Sevilla.

Filipe da Madre de Deus (ca 160? -): Orden de Nuestra Señora de La Merced.

Manuel Correia (1600-1653): maestro de la Catedral de Sigüenza y de la Catedral de Zaragoza.

João Pedro de Almeida Mota (1744-1817): tenor en la Catedral de Santiago de Compostela. Maestro de nivel elemental en el Colegio de Niños vinculado a la Capilla Real de Madrid. Compositor de la Cámara Real.

IV.2. Compositores españoles en Portugal

Bartolomé Trosillo (fl. 1548 a 1557): de origen incierto. Cantante en la Capilla Real del Rey Juan III.

Mateo de Aranda (149? - 1547 o 1548): se le debe la iniciación de estudios de polifonía en la escuela de Évora.

Estebán Lopes Morago (157? – 163? -): nació en Vallecas. Se graduó en Évora y fue maestro de capilla de la Catedral de Viseu.

José Francisco Arroyo (1818-1886): clarinetista, compositor, hombre de negocios, director de orquesta y con éxito, primer director del Teatro de San Juan de Porto.

Antonio Luis Miró (1815-1853): nacido en Granada. Se instaló en Lisboa después de la Guerra de la Independencia (1814).

V. Conclusiones

No se puede decir que haya una documentación musical en Portugal como disciplina autónoma: no hay una formación específica, son pocos los estudios técnicos (catalogación, clasificación, organización de archivos de música, etc), no hay masa crítica para el desarrollo de la disciplina. Se podría decir que todo el trabajo está todavía por hacer.

Perfil profesional y formación del documentalista musical

AEDOM, en sus ya casi veinte años de andadura, ha tenido siempre un gran interés en formar profesionales especializados en documentación musical. Aprovechando que las XII Jornadas Españolas de Documentación, organizadas por FESABID (Málaga, 25 y 27 de mayo de 2011) se centraban este año en la formación, bajo el título de *Una profesión, un futuro*, nuestra asociación organizó una mesa redonda en la que diversos profesionales españoles y extranjeros del ámbito de la documentación musical debatieron sobre el perfil del documentalista profesional especializado en música.

No todas las intervenciones de aquella mesa redonda estaban pensadas para su publicación posterior, pero desde *Boletín DM* hemos entendido que los socios que no pudieron asistir a esta actividad estarían interesados en conocer, siquiera parcialmente, lo que allí se expuso, en texto preparado por los propios interesados o en un caso por transcripción realizada desde la redacción de *DM*.

El perfil del documentalista musical: rayuela de habilidades

Reynaldo Fernández Manzano

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

El juego que se establece entre los materiales y su diversidad, las necesidades sociales, la forma de organizar el trabajo, el marco legislativo y educativo, así como los nuevos retos de la sociedad de la información, marcan las referencias por las que discurren los perfiles del documentalista musical.

Marco institucional

El marco de trabajo del documentalista musical ha condicionado sus perfiles. Las cuestiones de ¿por qué existe?, ¿quién necesita sus servicios?, ¿qué función cumple?, ¿quién está interesado en contratarlo?, ¿cuáles son los procedimientos para acceder a la profesión?, etc. han constituido las coordenadas de referencia que a su vez han incidido en los sistemas de enseñanza y en las diversas soluciones adoptadas en la práctica.

Las instituciones han sido muy importantes en el devenir del perfil de los documentalistas musicales. Las instituciones no solo reflejan su perfil —en el caso español y de otros países— sino que también

han vehiculado una vía de legislación de política laboral y funcional, y una legislación de protección y conservación del patrimonio.

En el caso de España, han sido lugares de referencia y puntos en donde han dirigido su mirada todos los profesionales del Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España, que partió del núcleo de la Biblioteca Real, incrementados con el legado Barbieri, entre otros. Con Felipe V (1711-12) la Biblioteca Real pasó a ser Real Biblioteca Pública, y en 1836 Biblioteca Nacional, dependiente del Ministerio de Gobernación. Esta biblioteca será un claro referente en el tratamiento de los fondos y en la formación de los profesionales.

Las leyes de depósito legal, desde 1936, y las de propiedad intelectual (1847, 1879, 1987 y 1996) constituirán pasos decisivos.

Muy importante será la Biblioteca Musical circulante del Ayuntamiento de Madrid (1919), que inició sus servicios regulares en 1932 y se trasladó a su nueva sede en el Cuartel de Conde Duque en 1990.

Otro centro de referencia será el Archivo de Compositores Vascos, ERESBIL, creado en 1974 y regulado por decreto-ley en 1986.

El Centro Nacional de Documentación Musical del Teatro Real data de 1978, y en 1985 se puso en marcha el Centro de Documentación de la Música y la Danza del INAEM. El Centro de Documentación musical de Andalucía fue creado como programa en 1985 e inaugurado y regulado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía en 1987. Otras instituciones destacadas serán el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU (1990), creado por un convenio de la Universidad Complutense de Madrid, el Ministerio de Cultura y la SGAE; la Biblioteca Musical de Catalunya (1907, Biblioteca de Catalunya); el Centre de Documentació Musical del Intitut Valencià de la Música (2000); el Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (1996), de la Fundación Botín; Archivo de Música Asturiana, Archivo Manuel de Falla, etc.

Estos centros e instituciones, dependiendo de su estructura jurídica, han posibilitado que su personal está formado por unos profesionales u otros.

En el caso de la administración, en la mayoría de los casos, los perfiles han sido de bibliotecarios, archiveros y documentalistas, del cuerpo de funcionarios especializados en bibliotecas y archivos. Sin hacer una distinción entre otras especializaciones, no ha habido unas oposiciones especiales para documentalistas musicales, sino que se ha tratado de oposiciones genéricas y estas plazas las puede reclamar desde cualquier biblioteca. Igualmente, pasado un tiempo pueden ir a otra biblioteca de un sector muy diferente porque les interese más la plaza o la retribución.

Esta situación que observamos en las instituciones, que se plasma en las oposiciones y que defienden las centrales sindicales por cuestiones como la movilidad del personal, es la que tenemos. En muchas bibliotecas especializadas los bibliotecarios no tienen una formación musical y ese problema se intenta solventar de diversas formas: animándolos a que hagan cursillos, o en el caso de nuestro centro, impartiendo una clase semanal de música —de la que me encargo personalmente— para que vayan acostumbrándose a leer una partitura, a distinguir una modalidad o tonalidad, a diferenciar formas musicales e instrumentos musicales, etc., pero claro, son soluciones un poco caseras y no estructurales.

Otras instituciones que no dependen de la administración, o cuyo régimen jurídico es privado, como es el caso del ICCMU, o del archivo de la SGAE, han optado por otras soluciones, fundamentalmente tienen en plantilla musicólogos que han aplicado criterios propios de su gremio a ese rico fondo de zarzuelas y operas del siglo XIX y XX, no siempre en confluencia con los programas informáticos y modelos de ficha que utiliza la red general de bibliotecas europeas, igual que ha sucedido en otros centros especializados.

Así vemos que los perfiles de los bibliotecarios musicales son muy diferentes y que se afrontan desde el campo de la biblioteconomía, la archivística, la documentación, la musicología o la etnomusicología.

Diversidad de soportes: rayuela de habilidades

Existe una gran variedad de soportes musicales en cuanto a su tipología, en relación a la necesidad de recuperación e investigación que plantean, por su estado de conservación y tratamiento, por la catalogación y por las formas y vías de difusión.

Música manuscrita, partitura guión, partitura del director, partes, borradores, esquemas —con la consiguiente necesidad de conocimientos de paleografía musical para los distintos periodos—; música impresa, objetos relacionados con la impresión;¹ documentación sobre los músicos y la música, epistolarios, diarios, artículos, estudios, monografías, publicaciones seriadas, fotografías; soportes de la música mecánica; grabaciones sonoras: cilindros de cera, discos de pizarra, discos de vinilo, discos compactos, cintas de bobina abierta, casetes... registros videográficos y cinematográficos relacionados con la música, etcétera.

.....

1 En cuanto a las formas históricas de impresión mencionar: **Xilografía**: técnica de impresión con grabación en planchas de madera, boj, cerezo o peral, maderas duras. **Calcografía**: utiliza la grabación en planchas de metal, cobre (Cu) zinc (Zn) y acero -hierro y carbono (Fe,C), aunque hay muchas combinaciones: latón (cobre y zinc), latón al plomo, etc. **Litografía**: Se realiza el grabado sobre piedra, normalmente piedra caliza (Ca CO₃), desde 1796 se realiza mediante la combinación de piedra y dibujo. D. W. Krummel: *Guide for dating early published music: a manual of bibliographical practices*, Hackensack, NJ: Joseph Boonim, 1974; C. Romero de Lacea: *Introducción a los viejos libros de música*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976; *Music printing and publishing* / edited by D. W. Krummel and Stanley Sadie, Houndmills [etc.]: The MacMillan Press, 1990; N. Iglesias Martínez: *La edición musical en España*, Madrid Arcolibros, 1996.

Determinados fondos exigen de una labor de investigación previa para poder realizar una catalogación correcta. Desde el Centro de Documentación Musical de Andalucía realizamos el proyecto de catalogación y microfilmación de los archivos musicales de las catedrales de Andalucía. Pensemos en los problemas de catalogación de los fondos musicales de estos archivos, con diversas partes desubicadas de su lugar original, con una gran cantidad de obras consideradas como anónimas y la importancia de los incipit para poder hacer estudios comparados. Incluso las dificultades de datación de la música impresa anterior a 1936, como muy acertadamente ha investigado Carlos José Gonsálvez Lara.²

Otro apartado importante, junto a la variedad de soportes y las necesidades de investigación que requieren algunos de ellos, es el relativo a su estado de conservación y necesidad de determinados tratamientos e intervenciones. Desgraciadamente, no todos los fondos llegan en estado óptimo de conservación. Por citar un ejemplo, a nuestro centro llegó un importante fondo de partituras manuscritas e impresas procedentes del Teatro de la Maestranza, que a su vez provenían de una donación. Este fondo sufrió diversas inundaciones y su estado requería realizar actuaciones urgentes de restauración. En el caso de la restauración de los fondos, como en las medidas para su conservación, también se han adoptado diversas soluciones en una escala flexible —según las posibilidades materiales y la cualificación del personal disponible— de lo que se hace internamente y lo que se encarga a empresas externas. Algunos centros han montado auténticos laboratorios de restauración, al menos de las labores básicas: limpieza, desinfección de hongos y xilófagos, neutralización de la acidez o alcalinidad del soporte —control del pH—, dejando las labores más complejas, como la restitución del soporte dañado, análisis con rayos X, etc., a empresas externas especializadas. Las labores de la conservación de los fondos o el cuidado necesario para que un nuevo fondo o donación no infecte a los demás, sí se considera una responsabilidad del bibliotecario o archivero.

Quizá, la vieja disyuntiva de ¿qué es mejor: un bibliotecario-archivero o un musicólogo?, que se podría

.....

ejemplificar con esta comparación: ¿puede catalogar un libro en chino alguien que no sepa chino? o ¿un licenciado en filología china puede catalogar un libro chino con los criterios internacionales de catalogación, conservarlo y difundirlo por el ciberespacio?, debe ser superada. No se trata de que cada uno sepa de todo, aunque sí que tenga algún conocimiento básico, y conformar equipos multidisciplinarios parece la opción más sensata. Esta alternativa, clara desde el punto de vista lógico, se encuentra con el impedimento de los recursos necesarios para su completa puesta en práctica. Conocimientos en biblioteconomía, archivística y musicología, y nociones básicas de restauración se presentan como fundamentales, para tener la responsabilidad de la conservación y difusión de un fondo patrimonial, aunque en estos momentos no dispongamos de un itinerario académico que contemple esta especialidad.

De receptores a creadores de documentos

No solo llegan a nuestros centros fondos muy diversos con una información muy dispar, sino que también estos centros se han convertido en productores de documentación de diversas maneras. Patrocinan investigaciones con unos determinados criterios, realizan ediciones, hacen grabaciones, generan una documentación que se plasma en bases de datos, en internet, en boletines y revistas, etc.

Sin embargo, podemos considerar que no solo son receptores y productores sino que también son creadores, en el sentido de que cada vez los centros participan más en proyectos europeos, proyectos territoriales, proyectos con universidades e iniciativas propias, que tienen por objeto captar nueva documentación. Es el caso nuestro y de muchas instituciones. Por poner un ejemplo, nosotros participamos en el Atlas de Cultura Inmaterial de Andalucía del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. La Junta de Andalucía decide hacer una recopilación de patrimonio de cultura inmaterial y dentro de este ámbito la música y la danza juegan un papel relevante. Se trata de recoger nueva documentación, en fichas, fotografías y audiovisuales, de forma contextualizada e integrada en el rito, sistemas productivos, oficios y cultura. En este caso el objetivo no solo es de crear documentación secundaria sino incidir en la producción de documentación primaria.

² Carlos José Gonsálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

El perfil del documentalista musical en el ciberespacio

A los elementos a que nos hemos referido anteriormente hay que añadir un nuevo ámbito, que a su vez requiere cualificaciones y recursos, internet, las nuevas autopistas de la información global. La cadena documental sigue en internet un desarrollo propio. La selección documental, la sistematización de las fuentes, la nueva información de las páginas web, la consolidación de un nuevo tratamiento diferenciado de la información o, como sostiene Negroponte, «crear el potencial de un nuevo contenido, originado a partir de una combinación totalmente nueva de fuentes».³ Los centros de documentación, las bibliotecas y los archivos han saltado a la red, y sus fondos y catálogos circulan también por el ciberespacio. Bases de datos, digitalizaciones masivas, problemas con derechos de autor, intérprete, editor, etc., conforman un marco nuevo de referencia.

La Biblioteca Nacional de España está haciendo un gran esfuerzo por digitalizar un importante fondo de partituras y discos de pizarra. Nosotros, a través de la Biblioteca Virtual de Andalucía —que está en red con la bibliotecas europeas— estamos digitalizando la totalidad de nuestras revistas, catálogos musicales de las catedrales de Andalucía,⁴ inventarios de órganos, monografías, registros sonoros y visuales de compositores y compositoras contemporáneos, bases de datos... Igualmente, diversas instituciones musicales están realizando estas labores, y no solo instituciones, también asociaciones, incluso personas particulares que aportan diversa documentación temática o propia a la red.

En nuestro país no existe una especialidad o itinerario educativo de documentación musical, hay algunos intentos de crear itinerarios en máster universitarios: el Máster de Patrimonio Musical que organizan la Universidad de Granada, la Universidad de Oviedo y la Universidad Internacional de Andalucía —en el que participo— ofrece un itinerario dedicado a la documentación musical, y es una puerta de inicio para posteriores especializaciones. Sería muy positivo crear un grado que permitiera obtener estos conocimientos, y sería necesario poder disponer de oposiciones especializadas que respondieran a este perfil, así como fomentar la creación de equipos multidisciplinares para afrontar los retos del proceso documental y su puesta al servicio de la sociedad.

3 N. Negroponte: *El mundo digital*. Barcelona, 1995. Primer Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación. F. J. Martínez López, P. Luna Huertas, R. Fernández Carrión y J. L. Salmerón Silveira: *Internet para investigadores. Realización y localización de recursos en la red para investigadores y universitarios* (2ª ed.). Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1998. J. C. Marcos Reicio: *La Documentación electrónica en los medios de comunicación*. Editorial Fragua. Madrid, 1999.

4 <<http://www.bne.es>>; <<http://www1.ccul.junta-andalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/opencms>>; <<http://www.aedom.org>>

Situación profesional del documentalista musical en España: archivos históricos y radiofónicos

Laura Prieto

Radio Clásica. RNE

Universidad Complutense de Madrid

Se dice que la documentación es una ciencia auxiliar de otras ciencias. Tal vez sea esta una definición que, si siempre ha estado cargada de sentido, lo esté aún más en los tiempos actuales, cuando la información y el conocimiento organizados juegan un papel de primera importancia para instituciones y empresas.

Entre los profesionales de la documentación merecen un capítulo aparte aquellos dedicados a la rama musical, una disciplina que, por sus especiales características, demanda unos conocimientos específicos imprescindibles para el correcto desarrollo del trabajo.

Una de las herramientas sin duda principales dentro de un fondo musical es la partitura. La partitura es el vehículo para la creación de la obra y que posibilita la consecuente interpretación. Mientras esta no se produce, la obra musical no es sino un proyecto del que no se puede disfrutar. Cuando una obra musical se interpreta, cuando cobra vida, su estatus no deja de ser efímero, con independencia de que, desde el pasado siglo, tengamos la oportunidad de darle cierto carácter de permanencia gracias a las grabaciones discográficas y videográficas y, con todo, estas siguen presentando una inexcusable dependencia de diversos elementos externos.

La partitura constituye, por tanto, el documento que mayor información puede aportarnos respecto de la obra musical, al margen de la posibilidad o no de su escucha. Pero para poder analizar e interpretar los elementos que conforman esa partitura, se necesita una formación concreta. El panorama actual nos indica que los responsables de muchos fondos de partituras recurren a los servicios de musicólogos o de músicos para llevar a cabo las tareas de catalogación y análisis o, como mínimo, para ejercer un papel de asesoramiento. Es el caso, por ejemplo, que está ocurriendo en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, donde los documentalistas llegan hasta un determinado nivel de análisis pero luego son músicos los que completan los aspectos más complejos o controvertidos. Bien es cierto que aquí hablamos de grabaciones sonoras, pero no hay que perder de vista

que muchas de esas grabaciones, incluso en el caso de las comerciales, llegan bajo títulos tan inexactos como «6 Conciertos para violín de Vivaldi», y es la consulta de las partituras, junto con la escucha, lo que finalmente va a permitir determinar exactamente cuáles son las obras interpretadas.

Es evidente que el músico o musicólogo tiene en este ámbito la indudable ventaja del conocimiento pleno de los recursos, pero no es menos evidente que suele carecer de la formación documental necesaria. En el otro lado, el documentalista está perfectamente capacitado para aplicar criterios de rigor estructural y organizativo pero suele carecer de la formación musical mínima para descifrar el contenido de una partitura o para enfrentarse a problemas como el que acabamos de mencionar, más frecuentes de lo que pudiera parecer.

Así las cosas, el sector profesional de los llamados documentalistas musicales viene manifestando desde tiempo atrás la necesidad de abordar un plan formativo adecuado a los requisitos de su trabajo. Hasta el momento, el panorama nos muestra que, por ejemplo, una universidad como la Carlos III de Madrid, tan solo oferta la asignatura denominada *Catalogación de Materiales Especiales* como optativa de tercer curso y con la siguiente descripción en su programa:

En las colecciones bibliotecarias actuales los documentos audiovisuales, cartográficos, sonoros y los recursos electrónicos crecen en número y en importancia. El objetivo de esta asignatura es enseñar la teoría y la práctica de la catalogación de los documentos especiales para permitir su recuperación en el catálogo. Sus contenidos son los siguientes:

Tema 1. Introducción a los materiales especiales: tipo de información, tipo de soportes. El proceso documental.

Tema 2. Normalización aplicada a los materiales especiales [ISBD, Reglas de Catalogación, Formato MARC para registros bibliográficos, Dublín Core].

Tema 3. Catalogación automatizada de recursos audiovisuales. La descripción bibliográfica y la elección y la forma de los puntos de acceso del catálogo en Formato MARC.

Tema 4. Catalogación automatizada de material cartográfico. La descripción bibliográfica y elección y forma de los puntos de acceso en Formato MARC. El punto de acceso bajo el área geográfica representada en el documento.

Tema 5. Catalogación automatizada de recursos sonoros. Descripción bibliográfica y elección y forma de los puntos de acceso en Formato MARC. El título uniforme para las obras de música clásica.

Tema 6. Catalogación automatizada de recursos electrónicos. Descripción bibliográfica y elección y forma de los puntos de acceso en Formato MARC.

Aspectos prácticos: creación de una base de datos bibliográfica de documentos especiales.

En términos similares podríamos mencionar a la Universidad de Granada, y la optativa de tercer curso denominada aquí también *Catalogación de Materiales Especiales*:

Tema 1. Descripción, características y catalogación de materiales especiales.

Tema 2. Tipología de los materiales especiales y tratamiento específico de las diversas áreas de la descripción para cada tipo documental.

Tema 3. Elección de los puntos de acceso y redacción de encabezamientos.

Tema 4. Reglas de Catalogación Española. Normativa para materiales específicos.

Tema 5. Procedimientos para la descripción documental en radio, televisión, filmotecas y fototecas.

Como optativa también se oferta en la Universidad Complutense de Madrid la asignatura de *Documentación Musical*, aunque cabe comentar que su programa es mucho más ambicioso, amplio y, evidentemente más específico, que en otras ofertas:

Tema 1. Música, objetos, hechos y documentos musicales.

Tema 2. La especificidad del lenguaje y el grafismo musical.

Tema 3. El signo gráfico musical y su evolución.

Tema 4. La articulación formal de la música. Terminología fundamental.

Tema 5. Los instrumentos musicales. Tipología de Curt Sachs.

Tema 6. Clasificación instrumental y su disposición convencional en la partitura.

Tema 7. Tipología de los documentos musicales: a: Música anotada. b: Música programada.

Tema 8. Borrador; partitura; parte.

Tema 9. Reducciones (parte de instrumento director; guión; partitura vocal; reducción para teclado).

Tema 10. Programas musicales de ejecución mecánica: rollos y discos perforados; cilindros de láminas; cilindros fonográficos y discos gramofónicos.

Tema 11. Programas musicales analógicos de ejecución electromagnética: alambres y cintas magnetofónicas o magnetoscópicas; bandas sonoras; discos para electrófonos.

Tema 12. Programas musicales digitales: discos ópticos, magnéticos y magneto-ópticos; *software* informático.

Por lo que respecta a las facultades de musicología o Ciencias de la Música, podemos mencionar la asignatura de *Biblioteconomía y Archivística musical*, en la Universidad Autónoma de Madrid, o la de *Técnicas de Documentación, Catalogación e Investigación del Patrimonio Cultural*, en la Universidad de Oviedo, por citar algunos ejemplos, en ambos casos como asignaturas plenamente imbricadas en los planes de estudio, y no como optativas. Estos hechos nos indican que las carreras de musicología están concediendo una importancia específica a la formación en materia archivística y documental, mientras que para la carrera de documentación, la música solo se contempla como algo puramente complementario. Al final del camino, la realidad dicta que los documentalistas pueden abordar, al menos en buena medida, la catalogación y análisis de materiales vinculados a la música como pueden ser las grabaciones musicales en cualquier formato, programas de concierto y algunos otros, pero que difícilmente están en condiciones de trabajar con rigor en torno a documentos más complejos. Esto configura una parcialidad que resta posibilidades de desarrollo a la profesión y que

nos pone frente a un horizonte en el que los modos de abordar la catalogación de materiales relacionados con la música son, no ya muy diversos, sino en ocasiones abiertamente divergentes.

Mientras nos hemos movido en un mundo exclusivamente analógico, donde las opciones de intercambio de información han estado francamente limitadas, la divergencia, si bien nunca deseable, podía no ser de gran trascendencia. Que hubiera disparidad de criterios en torno al análisis musical en una fonoteca de radio con respecto a la fonoteca de una biblioteca, o en la biblioteca de un conservatorio frente al archivo personal de un músico, por traer casuísticas comunes, no iba más allá de lo anecdótico, siempre que en su descripción figurasen, al menos, elementos mínimos como título, autor, fecha de creación, plantillas y, en su caso, intérpretes. Hoy, que el mundo analógico se da casi por concluido en pro de la transferencia global de la información, el futuro nos pinta por delante la necesidad ineludible de fórmulas de convergencia y de unificación de criterios, salvo que se pretendiera seguir perpetuando metodologías que no hacen sino entorpecer esa libre circulación de la información.

En este momento se están produciendo investigaciones que giran en torno a la creación de macrobases de datos a nivel internacional. La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) se encuentra en este proceso y ha invitado a todos los países que quieran adherirse a utilizar un formato común en el que volcar la información sobre las obras musicales amparadas en sus respectivas sociedades de gestión colectiva de derechos. Esto implica la aplicación de fórmulas que ya pusieron en marcha las bibliotecas varias décadas atrás y, por cierto, con incuestionable éxito. Hablando en entornos digitales, implica también la unificación de criterios a nivel puramente técnico, siempre dirigido a la correcta transferencia de ficheros. Nuestros sistemas actuales en cuanto a características técnicas en relación con las grabaciones sonoras, ya están demostrando como mínimo dos caminos diferentes, el primero de ellos, el que están siguiendo las emisoras de radio pertenecientes a la Unión Europea de Radiotelevisión (UER) al atenerse a sus directrices en cuanto a lo que se conoce como calidad de emisión; el segundo, el que siguen las grabaciones comerciales y también algunas otras emisoras fuera del entorno UER. Con independencia de que la transformación de formatos sea una tarea razonablemente sencilla, parecería mucho más coherente consensuar un formato único que evitara pasos

innecesarios en las transferencias. Y, finalmente, implica la creación de un sistema de metadatos no solo común, sino específicamente diseñado para resolver las particularidades de los materiales musicales.

Otro de los campos en los que se está trabajando es en el desarrollo de programas informáticos de reconocimiento de voz. Es cierto que son aplicaciones más pensadas para el ámbito radiofónico o para cualquier otro material cuyo contenido fundamental sea la voz hablada, pero las experimentaciones en el terreno de la voz cantada pueden convertirse en una realidad a medio plazo.

En donde sí hay avances significativos es en el ámbito de los patrones. Partiendo de grabaciones sonoras, o bien de partituras introducidas en programas específicamente diseñados para ello, tipo Sibelius o Finale, se pueden crear patrones unívocos para cada tema musical, con independencia de su naturaleza, de su duración o del estilo al que corresponda. Una vez creado el patrón, su aplicación permite el reconocimiento inmediato de la obra, de tal manera que la información podría volcarse de forma automatizada a una base de datos, teniendo en cuenta, por otra parte, que esos patrones van acompañados de sus respectivos metadatos. El funcionamiento de estos patrones está más presente a día de hoy en la música ligera, en particular en las librerías que utilizan tanto las radio-fórmulas como el mundo de la publicidad y del cine, pero son extrapolables a cualquier obra perteneciente a la llamada música culta.

Un factor muy interesante en este sentido, es que los patrones pueden identificar obras no solo exactamente iguales al propio patrón, sino también aquellas que guardan un determinado parecido. Por ejemplo, un patrón de una obra cuya plantilla original sea para voz y piano, identificaría también una versión de esa misma obra para voz y clarinete, e incluso para voz y orquesta o cualquier otra combinación que se pudiera producir. Y no solo reconocería la obra cuando está completa, sino cualquier fragmento de ella. Son herramientas que prometen una utilidad muy interesante y efectiva en lo que a la música culta se refiere, en la medida en que, también a efectos de uso y archivo, muchas de las obras están segmentadas en partes y que, por otra parte, la presencia de versiones para diferentes plantillas es de uso común.

Otro de los grandes proyectos en la actualidad es el que se conoce como ADN musical. Se busca aquí la categorización de la música desde distintos puntos de vista y teniendo en consideración cada uno de los ele-

mentos musicales, incluso la categorización temática que es, probablemente, una de las más complejas de abordar en cuanto a la música se refiere pero que tiene una demanda constante tanto en las radios y televisiones, como en la publicidad y en el cine. Este sistema de categorización o ADN, en conjunción con los patrones y los metadatos, acabará de configurar un modelo de base de datos muy completo y en el que debería, a priori, haber poco margen de error. Son bases que permiten la búsqueda sobre millones de temas musicales.

Cabe preguntarse ahora quiénes se están haciendo cargo de esas categorizaciones o de esos patrones; en definitiva, de esos proyectos que nos llevan de la mano hacia el futuro. La respuesta está en los músicos y/o musicólogos, pero no en los documentalistas, y esto es así por las citadas carencias en formación específica. Por todo ello, parece conveniente demandar, por un lado, esa formación específica, que podría llegar a través de cursos de especialización e incluso de algún máster que pudiera estar ofertado por las facultades de documentación, o bien en colaboración con los departamentos de musicología de las universidades españolas en las que se imparten estas titulaciones.

Asociaciones como AEDOM juegan también un papel indudable en la formación y reciclaje con sus cursos sobre catalogación, títulos uniformes, tratamiento de registros sonoros, etcétera, con las páginas de su boletín *DM* o con mesas redondas como las que nos ha reunido en Málaga. Otra vía de actuación, que puede funcionar independientemente de la anterior y que, por otra parte, puede plantearse a corto plazo, es la elaboración de herramientas que sirvan de ayuda en la catalogación y análisis. Pienso en herramientas tipo manuales, guías e incluso verdaderas reglas en su sentido más amplio y completo.

Estos manuales deben necesariamente comenzar por la enseñanza de la mecánica musical, desde los sistemas de notación hasta cuestiones como las notas, los compases, las claves o las tonalidades, sin olvidar términos de dinámica y agógica y otras expresiones asociadas a la naturaleza de la obra y a su interpretación. Pueden y deben incluir multidiccionarios que correlacionen los términos en los idiomas más comúnmente utilizados en la música y también relación de tipología de voces e instrumentos musicales, junto con un sistema consensuado de abreviaturas para las indicaciones de plantillas. Por lo que respecta a los campos, la normalización debe ser, como es lógico, el objetivo común. La aplicación de una serie de

normas básicas permitirá también la elaboración de unos lenguajes documentales preestablecidos en los que tan solo se necesite elegir el término adecuado. Esto puede dar muy buenos resultados en campos como el *Título* que, pese a su aparente sencillez, encierra una complejidad considerable en lo que a la música culta respecta. Lo mismo podría decirse de los movimientos o partes en que puede dividirse una obra o de los campos correspondientes a las autorías, tanto de las músicas como de los textos. Otros campos, como pueden ser las *Plantillas*, la *Duración* o las *Fechas*, pueden regularse también mediante modelos de diseño comunes.

Se trata, en definitiva, de caminar en un sendero que aúne el rigor musicológico con el rigor documental para hacer factible el diseño de una estructura de la información no solo más rica desde el punto de vista estrictamente del contenido, sino también más dinámica de cara a solventar esos problemas de dispersión y fragmentación que en estos momentos afectan a los fondos musicales y que son un hándicap importante para el acceso global. Hay que tener en cuenta que en los últimos años, y al margen de los fondos que podríamos denominar institucionales, han proliferado millares de sitios web dedicados a compositores, intérpretes, editoras musicales, compañías discográficas, empresas de representación, entidades organizadoras de eventos musicales, tiendas de instrumentos, entidades educativas y un larguísimo etcétera, lo que no hace sino contribuir todavía más a esa dispersión.

Ni que decir tiene que, en tanto se vayan solventando esas carencias formativas de las que venimos hablando, los documentalistas musicales no pueden perder de vista el papel que deben jugar en los proyectos en los que se está trabajando en la actualidad: su participación en el desarrollo de las herramientas tecnológicas, tanto desde el punto de vista de los modelos de las propias bases documentales, como los mecanismos de introducción de datos y el diseño de interfaces de búsqueda y de visuales, además de su presencia activa en el conjunto de la gestión. Y sería conveniente que jugaran, así mismo, un papel destacado en la demanda a los organismos estatales e internacionales de esa unificación que parece ineludible en un entorno como la web semántica y sus previsibles evoluciones. Y, por supuesto, en la demanda de una oferta formativa que asegure la plena viabilidad de su profesión.

La educación musical de los bibliotecarios en Italia

Federica Riva

Presidenta de IAML-Italia

Al contrario que en España, la definición de «documentalista» en Italia no tiene el sentido de un término general para recoger los muchos y diversos aspectos de la profesión. En Italia, los bibliotecarios, archiveros, conservadores de museos y documentalistas tienen diferentes roles y tradiciones culturales, y forman parte de diferentes asociaciones profesionales: la *Associazione Italiana Biblioteche* para los bibliotecarios (AIB, www.aib.it), la *Associazione Nazionale Archivistica Italiana* (ANAI, www.anai.org), o el *Comitato Nazionale Italiano dell'International Council of Museum* (ICOM Italia, www.icom-italia.org). El término documentalista se utiliza realmente en un sentido más restringido y se refiere a los bibliotecarios que trabajan en los centros de documentación, en su mayoría de carácter científico, agrupados en la *Associazione Italiana per la Documentazione Avanzata* (AIDA, www.aidaweb.it). Los contactos entre estas asociaciones son tradicionalmente escasos: de hecho, aún no se ha constituido una FESABID italiana. Desde hace algún tiempo parece que se siente más su necesidad y se han iniciado las entrevistas y contactos entre los presidentes de las asociaciones mencionadas con el fin de crear iniciativas comunes que puedan tener un impacto no solo para los profesionales, sino que ayuden a dar mayor visibilidad a las estructuras de la documentación y de las profesiones dedicadas a ella en la sociedad.

Incluso en el limitado campo de la música hay diferentes asociaciones profesionales de referencia: el Grupo Nacional Italiano de la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música, Archivos y Centros de Documentación, IAML-Italia (www.iamlitalia.it/) representa las bibliotecas de música; el CIM-CIM, *Comitato Internazionale Musei e Collezioni di Strumenti Musicali* (sección del ICOM - UNESCO) reúne a los museos de instrumentos musicales, mientras que en el ámbito de los registros sonoros, el *Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi* (www.icbsa.it) en Roma es uno de los puntos de referencia para la Asociación

Internacional de Archivos Sonoros (IASA), cuyo grupo italiano trata de convertirse en una entidad autónoma. Entre estas asociaciones, los contactos son frecuentes debido a que el número de profesionales en activo es muy pequeño, lo que dificulta en ocasiones la coordinación de las iniciativas a escala nacional, incluso dentro de cada organización.

La falta de contacto entre los profesionales se debe también al hecho de que en Italia el patrimonio documental musical se conserva en una multitud de bibliotecas, archivos y museos en todo el país, enmarcado en las distintas estructuras administrativas —estatales, locales, universitarias— que en realidad actúan por separado. Carecemos de una política nacional que defina los objetivos del trabajo y apoye a las estructuras con los recursos adecuados. Muchas de las instituciones son pues sustancialmente débiles como resultado de la carencia de recursos humanos y financieros. Sin exagerar, podemos decir que la ausencia de una política nacional en materia de archivos de música es un problema que la República Italiana, nacida en 1946 al final de la Segunda Guerra Mundial, no ha afrontado de manera resuelta, por lo que la situación del personal interno en las bibliotecas ha cambiado muy poco.

Formación y desarrollo profesional, así como reconocimiento profesional, son algunos de los principales problemas que afectan a los involucrados en la documentación. En el ámbito laboral de estos últimos, la IAML-Italia ha tratado de intervenir, desde el año de su fundación en 1994, ya sea con sus propias iniciativas, ya sea mediante la conexión de su actividad con la de las asociaciones profesionales más importantes.

Las iniciativas independientes de la asociación están dirigidas principalmente al reciclaje y puesta al día profesional, mediante la organización de conferencias anuales y cursos de capacitación, cuyos materiales se publican en el sitio web de la asociación. El tema

principal de los cursos de formación ha sido desde hace años la catalogación de música (www.iamlitalia.it/convegna.htm). Esta elección se debe a la presencia en Italia desde los años noventa de una red que opera en el campo de la catalogación, el *Servizio Bibliotecario Nazionale* (SBN, www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/), al cual se pueden adherir, a través de «polos» locales, todas las bibliotecas públicas, en cualquier lugar del país, independientemente de la administración a la que pertenezcan. Para los bibliotecarios de música, SBN y la catalogación colectiva representan, de hecho, la oportunidad más importante para establecer contactos profesionales de buen nivel en la vida laboral cotidiana. El sistema mismo también está evolucionando continuamente, ya que se actualiza en el aspecto técnico, los métodos de trabajo y las reglas de catalogación. La base de datos de música, nacida en los años ochenta como sucesora de dos catálogos colectivos nacionales impresos de la música en una base de datos adjunta a SBN, fue incluida a continuación en el sistema Índice-SBN, que ha evolucionado para dar cabida a todos los materiales especiales. A la vez, el mismo sistema se tuvo que enfrentar a la evolución de las reglas de catalogación a escala internacional, tanto en términos de reglas de codificación (FRBR) como de descripción bibliográfica (evolución de la norma ISBD). Todos estos cambios fueron tenidos en cuenta por el grupo de trabajo del *Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche e le informazioni bibliografiche* (ICCU), que tras varios años de trabajo produjo las nuevas reglas de catalogación nacionales, publicadas en 2011. Estas se centran en el tratamiento de la música impresa, los libretos, los registros sonoros y audiovisuales (www.iccu.sbn.it/opencms/export/sites/iccu/documenti/2011/Guida_SBN_musica_luglio_2011.pdf).

Los cursos organizados por la IAML-Italia han contribuido a la evolución de la normativa mediante la recopilación de las indicaciones y observaciones de los bibliotecarios de música que trabajan en el terreno. Como ayuda permanente para la catalogación, la asociación se encarga también de la publicación en línea de una bibliografía específica (www.iamlitalia.it/catalogazione/catalogazione.htm).

A escala local, en colaboración con la *Associazione Italiana Biblioteche*, se organizan cursos de puesta al día sobre las características de los documentos musicales con el fin de implicar a los bibliotecarios que

trabajan en las bibliotecas generalistas, sin formación específica, que deben manejar los documentos de música en sus propias bibliotecas. Es el caso del curso *usica in biblioteca: catalogazione e accesso ai documenti musicali delle biblioteche siciliane* (Palermo, 14-15 de diciembre de 2010), donde especialistas en diferentes tipos de documentos (manuscritos, música litúrgica, libretos, música impresa) han descrito sus características y presentado varios proyectos de investigación y catalogación de alcance nacional. Con la publicación de los materiales del curso en el sitio web de IAML-Italia se procuró de manera especial que todas las fuentes, los proyectos, las normas citadas en cada conferencia estuvieran acompañadas por sus enlaces respectivos, para crear un acceso permanente a la información (www.iamlitalia.it/corsi/palermo_2010/palermo_2010_contenuti.htm).

Las actividades de reciclaje llevadas a cabo por las asociaciones profesionales son muy importantes especialmente para los conservatorios, cuya administración central no ha tenido en ellas ninguna presencia desde hace muchos años. En tiempos de crisis económica vale la pena señalar que estas actividades, que se apoyan en las competencias profesionales de los propios socios, se pueden realizar a bajo costo y llegar también a los bibliotecarios que no reciben el apoyo de su administración para ponerse al día.

Formación

Desde 1999 está en marcha en Italia un proceso de reforma institucional y didáctica que afecta a universidades y conservatorios. Esta reforma surgió de la necesidad de homologar los cursos nacionales de formación con un estándar europeo, de acuerdo con el protocolo conocido como el proceso de Bolonia. La reforma ha dado la oportunidad de desarrollar en el seno de la universidad cursos de formación específica también en el ámbito de la biblioteconomía, pero no ha resuelto el problema de fondo que consiste en crear un curso en el que se desarrollen simultáneamente la competencia en biblioteconomía y en música. Algunos intentos en este sentido emprendidos en los primeros diez años de la reforma no han tenido un número suficiente de alumnos para sobrevivir durante mucho tiempo, como fue el caso del curso bienal de licenciatura en la Facultad de Musicología de Cremona (Universidad de Pavia), y el curso de Biblioteconomía Musical del Conservatorio de Trieste.

La formación encomendada a la Universidad tiene todavía hoy en Italia un enfoque fuertemente teórico, con pocos momentos de conexión con la práctica laboral. Estos momentos se concentran en los talleres y las prácticas que los estudiantes pueden realizar en las bibliotecas musicales dispuestas a llegar a acuerdos con la universidad para este fin. Las prácticas se reconocen como créditos a los estudiantes en relación con la duración de los estudios.

La reforma de los conservatorios de música ha introducido un elemento nuevo en los planes de enseñanza, con la activación de cursos de 20 o 30 horas en Biblioteconomía o catalogación de música en los planes de estudio para músicos. Estos cursos pueden realizarse durante el periodo académico correspondiente al título trienal, o también en el título bienal posterior. Responsable de estos cursos es el bibliotecario, quien tiene así la oportunidad de involucrar a los estudiantes en las actividades de la biblioteca. Esta es la primera vez que se establece un fuerte vínculo didáctico entre la biblioteca y la institución educativa, y es la única novedad real de la reforma en las bibliotecas de los conservatorios, que por desgracia no ha llegado a incidir en sus problemas históricos, como por ejemplo la ausencia de una plantilla de personal y la ausencia de parámetros sobre los cuales definir los recursos económicos necesarios para el funcionamiento de la biblioteca en relación con el patrimonio que posee y los usuarios a atender. Puesto que la reforma comenzó como un experimento a escala local en determinadas instituciones, sin el respaldo financiero del gobierno central, sería muy útil verificar los resultados obtenidos en esos lugares concretos, con el fin de definir un nivel estándar de competencias que pueden proporcionar los cursos y las prácticas.

Reconocimiento profesional

La presencia de varias asociaciones en el campo de la documentación se ha traducido en iniciativas diversas, en las cuales ha participado la IAML-Italia. Las asociaciones profesionales italianas más próximas al campo de la documentación se han unido al consorcio Certidoc para difundir también en Italia la certificación de competencias, de acuerdo con un modelo reconocido a escala europea. El Consorcio Certidoc opera de acuerdo con el modelo propuesto

por el Consejo Europeo de Asociaciones de la Información, que ha publicado sus directrices en varios idiomas, incluyendo el italiano, y en 2005 también el español, con el título de *Euro-referencial en Información y Documentación*, a cargo de SEDIC (www.sedic.es/p_euro-referencial.htm).

Desde 2005, el año de su fundación, el consorcio italiano ha conseguido varios objetivos: posee instalaciones operativas, y ha desarrollado procedimientos de certificación y certificadores capacitados, quienes revisaron y validaron las primeras solicitudes para la certificación en 2008 (certidocitalia.splinder.com/). La difusión de la certificación de competencias encuentra sin embargo dificultades objetivas. En primer lugar, el mercado de trabajo en Italia es esencialmente público, y la certificación de competencias es un reconocimiento de la esfera privada, aunque tiene valor europeo: no puede ser tenido en cuenta por entes públicos en el momento de contratar personal. La certificación tiene un costo que recae sobre aquellos que deseen obtenerla, es decir, en las mismas personas que buscan trabajo. Por último, por su naturaleza, tiene una vida útil limitada y debe renovarse, lo cual supone un costo adicional. La certificación da fe de las habilidades en un nivel general, pero no llega a una definición específica de las habilidades en el campo de la música.

Diferente es el camino seguido por la mayor asociación profesional italiana, la *Associazione Italiana Biblioteche* (AIB), que está tratando de obtener el reconocimiento legal por el correspondiente organismo de certificación del Estado, siguiendo el ejemplo de las asociaciones profesionales del ámbito anglosajón. Con este fin, la AIB ha modificado recientemente su estructura y sus estatutos para cumplir con los requisitos de la legislación reciente en este campo. El reconocimiento profesional, en tal caso, se llevará a cabo a través del pronunciamiento de una comisión de AIB y solamente será válido para sus propios asociados y a nivel general, quedando abierta la cuestión de cómo certificar las competencias específicas, en nuestro caso en la música. Esto implica que las asociaciones profesionales especializadas, como la IAML-Italia, podrían tener un papel de enlace si consiguieran establecer acuerdos de reciprocidad con la AIB; en caso contrario los bibliotecarios deberán tener en el futuro una doble afiliación.

Mercado de trabajo

Si durante años el centro de atención de la asociación ha sido el desarrollo profesional de nuestros miembros, nos damos cuenta ahora de que hay un problema todavía mayor, el de la supervivencia misma de la profesión en las generaciones venideras. Las posibilidades de acceder al mundo laboral en los últimos veinte años en Italia han sido de hecho muy limitadas. Se han desarrollado principalmente en relación con algunos proyectos especiales para catalogar el patrimonio que se han puesto en marcha desde finales de los años ochenta, coincidiendo con la informatización y el desarrollo del *Servizio Bibliotecario Nazionale* (SBN). Estos proyectos fueron financiados por leyes especiales del Estado. Su finalización, sin embargo, no ha llevado a convertir en cotidiano lo que nació como experimental, y así, una vez finalizados los proyectos especiales, solo una pequeña proporción de quienes se formaron en ellos ha encontrado

una colocación estable en las bibliotecas. El único momento de recambio de personal en los conservatorios, por ejemplo, fue un concurso público a escala nacional que se llevó a cabo en 1991, hace ya cerca de veinte años, y después solamente unos cincuenta bibliotecarios han accedido al funcionariado, únicamente para sustituir a jubilados. Como el problema de la falta de puestos de trabajo lo sufren quienes se mueven en todos los ámbitos de la cultura, la IAML-Italia ha intentado recientemente estar presente en iniciativas organizadas en el mundo sindical, uniéndose a la coalición *Abbracciamo la cultura* (www.abbracciamolacultura.it/), movimiento que tiene como objetivo la sensibilización de la sociedad respecto a los problemas de trabajo en el ámbito cultural y que reúne a un gran arco de las profesiones culturales, desde los arqueólogos hasta los bibliotecarios, los técnicos de la restauración y los agentes del mundo del espectáculo.

El documentalista musical especializado en documentación sonora y audiovisual

Pio Pellizzari

Director de la Fonoteca Nacional Suiza

Presidente del Comité de Formación y Educación de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros (IASA)

(Transcripción y traducción: redacción DM)

Dentro de la ya mencionada mesa redonda, correspondió a Pio Pellizzari comentar la formación del experto en documentación sonora y audiovisual, ya fuera destinado a una biblioteca, archivo, filмотeca o museo. Dividió su exposición en tres grandes bloques: (a) formación general y formación específica; (b) presentación de un cuadro minucioso sobre formación existente para profesionales de fonotecas; (c) situación de la formación en Suiza y en otros países europeos.

El experto suizo empezó hablando de la formación del bibliotecario/documentalista musical en Europa. Coincidió en los puntos principales con los que le precedieron en su exposición, en el sentido de que las necesidades que se detectan en España no difieren de las del resto del continente, es decir:

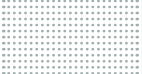



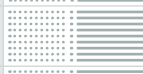
















- a) No existe formación especializada exclusivamente destinada a documentalistas musicales. Hay que recurrir a cursos de formación específica y, en algunos países, acceder a másters o cursos de postgrado.
- b) Otras profesiones (músicos, musicólogos, historiadores o técnicos) se forman en documentación para realizar tareas en el ámbito de la documentación musical.
- c) Cuando hay una oferta pública de empleo, las instituciones no siempre obtienen personal con el perfil profesional que mejor les conviene, ya que la selección es generalista y no controla necesidades específicas. Pero muchas instituciones privadas sí pueden hacerlo, y algunas llegan incluso a formar personal, como se verá.

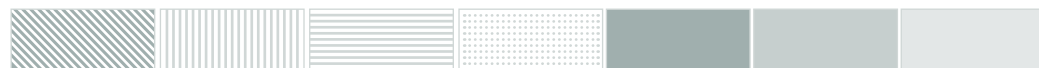
Pellizzari introdujo el siguiente punto con una serie de preguntas retóricas que condensaban todos los problemas de la formación desde el punto de vista de la institución que crea un puesto de trabajo o se ve en la necesidad de cubrirlo:

Cuando intervine para formar la Fonoteca Nacional Suiza, lo primero que nos preguntamos fue qué debía ser esa organización. ¿Cuál debía ser el perfil del documentalista que buscábamos? ¿Cuáles son los conocimientos generales que debe poseer? ¿Es suficiente la formación bibliotecaria? ¿Tiene que tener conocimientos musicales? Si es así, ¿cuáles? ¿Hay que pedirle habilidades de comunicación para que sepa transmitir su saber? ¿Tratará con los usuarios o trabajará solo, sin atender nunca directamente a nadie? ¿Tenemos necesidad de que tenga consciencia técnica y no solo editorial en el ámbito de la fonoteca y de los soportes sonoros, de las grabaciones sonoras, etc.?

Con estas cuestiones sobre la mesa, nos dirigimos la Asociación Internacional de Archivos Sonoros, la IASA, y en colaboración con ellos hemos preparado una propuesta de planificación, un Work in Progress donde buscamos distintos perfiles, de diversos conocimientos, y mostramos dónde y qué existía ya en este ámbito de la formación. En el documento [ver los cuadros de las páginas siguientes] se muestran distintos perfiles horizontales; en vertical los conocimientos que deseamos para cada perfil y después diversas modalidades formativas que ya están en funcionamiento. Los programas formativos, es cierto, son individuales, los ha puesto en marcha un instituto de iniciativa privada, y no se pueden generalizar. Por ejemplo, la escuela internacional de verano se reduce al Phonogrammarchiv en Viena, donde se puede realizar un curso intensivo de dos semanas para profundizar sobre archivística audiovisual. La iniciativa partió del director de la institución, pero no se repitió. De modo que ya no quedan, que yo sepa, escuelas de verano en Europa. ¿Cuáles son los perfiles y los conocimientos para las funciones del documentalista musical de una fonoteca o archivo o, en general para el audiovisual? Hemos creado un cuadro para el audio, otro para el vídeo y otro para el cine. Es solo una idea para buscar y entender exactamente qué es lo que necesitamos.

Cuadro 1. Formación y desarrollo profesional: una propuesta de planificación

Cuestiones profesionales (currículum)	Funciones de personal no especializado	Funciones de técnico	Funciones de archivero y curador	Funciones de escalafón medio	Funciones de directivo
Cine					
Manipulación y almacenamiento de películas de cine, tratamiento de formatos frágiles e inestables					
Formatos de imagen en movimiento para acceso y entrega vía web					
Proyección de acuerdo con normas archivísticas					
Preservación de películas con base de nitrato					
Preservación de películas con base de acetato					
Preservación de películas en peligro por deterioro del color					
Preservación de formatos raros, incluyendo formatos domésticos					



Cursos universitarios de postgrado

«Escuelas de verano» internacionales

Conferencias y congresos anuales

Talleres locales y regionales

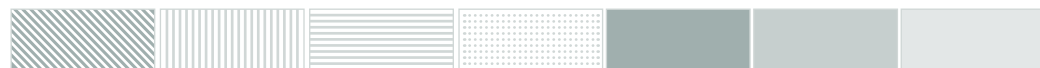
Intercambio de personal

Formación a distancia

Programas de formación en el trabajo

Cuadro 3. Formación y desarrollo profesional: una propuesta de planificación

Cuestiones profesionales (currículum)	Funciones de personal no especializado	Funciones de técnico	Funciones de archivero y curador	Funciones de escalafón medio	Funciones de directivo
Medios mixtos					
Archivística audiovisual en la sociedad en general					
Corporativismo y capacidad para convencer					
Historia de los medios audiovisuales					
Condiciones ambientales de almacenamiento para soportes audiovisuales					
Documentación y metadatos					
Habilidades para la gestión de proyectos					
Derechos de propiedad intelectual					
Archivo de audiovisuales y creatividad artística					
Colegios profesionales y normas					
Métodos de adquisición y valoración					
Planificación y oferta de la formación profesional					
Gestión de activos digitales					
Gestión de colecciones digitales de grandes dimensiones					
Estrategia y política pública acerca de legados audiovisuales					
Producción de medios audiovisuales					
Investigación y redacción de propuestas de proyectos					



Cursos universitarios de postgrado

«Escuelas de verano» internacionales

Conferencias y congresos anuales

Talleres locales y regionales

Intercambio de personal

Formación a distancia

Programas de formación en el trabajo

Las preguntas retóricas del comienzo, llevadas a su lógico desarrollo, y en función ya de situaciones reales, posibilitan la realización de estos cuadros que desarrollan pormenorizadamente perfiles y necesidades formativas. Pellizzari añade cuestiones que no tienen relación directa con la música o el audiovisual, sino con formaciones transversales (técnicos de sonido, educadores, historiadores, gestores de las colecciones...) que también son importantes en instituciones de una relativa complejidad. Por eso, los cuadros recogen cualificaciones muy diversas, y soluciones de formación que contemplan desde un curso de unos días a enseñanzas muy especializadas, pasando por la formación continua.

Para poner un ejemplo concreto, Pellizzari explicó cómo se ha intentado resolver la formación de especialistas en documentación musical en su país. A pesar de lo complejo de su organización política, en Suiza se han podido hallar soluciones que se podrían exportar a otros territorios. En el caso de España, deberíamos tener en cuenta también las dificultades que presenta una cierta complejidad territorial (principalmente en lo que se refiere a la legislación y gestión de áreas como la cultura o la educación, así como a las distintas lenguas en el territorio, o a un cierto desequilibrio de equipamientos nacionales, etc.):

¿Cuál es la situación en Suiza? En el último año, hemos creado una nueva formación curricular en el ámbito de la biblioteconomía y de la archivística. Está generalizada una formación de base para el bibliotecario, sin especialización, en la Escuela Normal. Es una formación idéntica para toda Suiza y para todas las bibliotecas. En Suiza se dan muchos casos particulares, porque tenemos 26 pequeños estados, y cada cual ha buscado resolver lo que se le plantea. De ahí la importancia de lo que hemos conseguido. Nos hemos dirigido a dos universidades que ofrecen formación profesional para archiveros y bibliotecarios a fin de plantear la posibilidad de añadir distintas condiciones. Normalmente, se trata de una formación universitaria en una materia apropiada de humanidades: literatura, historia, musicología, por ejemplo. Primero, el estudiante recibe una formación universitaria, y después añade un segundo máster en archivística y biblioteconomía, ya que intentamos que las dos formaciones estén al mismo nivel. También se puede acceder a

este máster directamente después de la Maturità [enseñanza secundaria] pero como un stage práctico de uno a dos años en distintas bibliotecas o archivos. Este año es el primero en el que funciona un máster de este nivel. De momento, los estudiantes con una formación musical que hacen el máster son un 15%. Los otros han estudiado el de literatura, historia, humanidades...

Un aspecto especialmente interesante en la intervención del director de la Fonoteca Suiza fue el relativo a la formación continua. Es significativo, dijo, que la mayor parte de demandas de formación vengan de profesionales que ya están trabajando en centros especializados. Eso quizá demuestre que no se ha llevado a cabo un estudio en profundidad de las organizaciones que pueden necesitar un perfil profesional muy específico. Por ello, es imprescindible la cooperación entre entidades educativas a todos los niveles, y también entre asociaciones profesionales con las organizaciones que precisan de estos profesionales:

Lo que hemos hecho en Suiza es introducir un programa de formación continua. Porque tenemos muchos bibliotecarios que ya están trabajando. Sobre todo lo hemos pensado para bibliotecarios que ya saben lo que quieren. Esta formación es a nivel de responsables de las colecciones audiovisuales (Audio management) y actualmente estamos preparando otro programa para documentalistas musicales junto con la sección del grupo de IAML en Suiza. Este programa duraría una semana y se organiza para una treintena de bibliotecarios que sabemos que pueden participar.

La situación en el resto de Europa tampoco amplía mucho la oferta, admite Pellizzari. Y, aunque el Comité de Educación y Formación de la IASA ha publicado en un calendario las ofertas de formación que ha ido recibiendo, el panorama no es todavía el que cabría esperar.

Si nos limitamos a Europa, en este momento quien está en la vanguardia es Alemania. En otros países existen universidades que proponen un máster en biblioteconomía, información, comunicación etc., pero siempre en el plano de las bibliotecas generales, no en la especialización musical. La única universidad que propuso un máster en información y comunicación para música fue la de Stuttgart. Tenía estudiantes de toda

Europa. Hace dos o tres años, el profesor responsable se jubiló y la universidad no quiso continuar con la especialización. En Austria, la Universidad de Eisenstadt [la Fachhochschulstudiengang für Informationsberufe], ofrece un máster, pero agrupa todas las especialidades: bibliotecas, archivos... resulta muy caro. No dispongo de información sobre Francia y la situación en Italia dejo que sea mi colega Federica Riva quien la explique.

En el 90 % de los casos, por lo que hemos podido constatar, el oficio todavía hoy se adquiere con la práctica, learning by doing, ya sea en archivos musicales, bibliotecas musicales o fonotecas.

En resumen, y aportando su propia experiencia, el director de la Fonoteca Nacional Suiza explica cómo han resuelto ellos los dilemas que les plantea la selección de personal:

Con frecuencia me encuentro con problemas cuando tengo que contratar a un nuevo empleado para la documentación. ¿Busco a alguien que haya hecho biblioteconomía con el máster, o cojo a uno que haya hecho musicología? Porque, aunque esto poco a poco va cambiando, por el momento hay pocos profesionales formados en ambos campos. Partiendo de mi experiencia, en general, busco el musicólogo y el músico. Porque actualmente para nosotros es más fácil ofrecer formación de documentalista en casa, que enseñar historia y conocimientos musicales a un documentalista. ¿Qué hago cuando convocamos un concurso? Si hay un músico frente a cinco documentalistas, me quedo con el músico, porque, como yo me ocupé de la formación, sé perfectamente lo que debo enseñarle.

En el momento histórico actual de los archivos sonoros y audiovisuales convergen la fragilidad de los documentos y el desarrollo de la tecnología digital. Esto ha permitido despertar la conciencia suficiente para actuar con el objetivo de salvaguardarlos, a la vez que se han planteado nuevos retos para su descripción.

Todos sabemos que el mundo de las bibliotecas cambia y lo hace a gran velocidad con cambios profundos. También cambian las bases de datos y los sistemas de trabajo. A la vez, cambia la manera de hacer búsquedas, sobre todo con internet. ¿Qué se puede hacer, qué consideraciones o

ideas extraemos de esto? Creo que las asociaciones profesionales son las que pueden intervenir a escala nacional en las bibliotecas y los archivos para preparar al menos un módulo específico que satisfaga las necesidades de nuestras instituciones. Pero igualmente me parece necesario que las asociaciones profesionales ofrezcan formación continuada. Es muy importante. Después, cabe asimismo aquello que hemos hecho recientemente, presentarnos como partners para la formación con las universidades. Hemos colaborado en dos nuevos másters universitarios en Suiza sobre archivística pura, en general los alumnos han hecho ya un máster en historia y han recibido alguna experiencia en archivos. Se basan en una educación muy tradicional, muy clásica para archivos. Nos hemos presentado como especialistas para el audiovisual y hemos propuesto intervenir en una formación de uno o dos módulos para alargar esta formación, cuando ha sido posible. De modo que hemos podido intervenir, añadiendo esta formación audiovisual que, en un 90% de los casos, es musical.

Lo que buscamos desde el principio es seguir criterios idénticos con las bases de datos. Deberíamos hablar de un nuevo modelo de catalogación, los FRBR. Es un modelo de catalogación y documentación todavía poco utilizado. Solo las grandes instituciones lo usan, como la Library of Congress o la British Library, y solo parcialmente. Pero es un modelo utilísimo para nuestras necesidades de documentación. Cuando una biblioteca decide aplicar un modelo de catalogación, sin embargo, debe analizar cuáles son sus necesidades.

Después, finalmente, está la cooperación internacional. Hemos tenido bastante buenas experiencias, para entender cómo funcionan otros archivos y bibliotecas, otras colecciones musicales. También es provechosa la participación en congresos internacionales. Saber qué se hace, hacia dónde se va, qué viene, tratar de participar en ello. Siempre propongo algo que hacemos en la FNS, un seminario de formación continua, organizamos un seminario de una sola jornada, pero muy profunda y práctica.

Apéndice

Cursos y ofertas formativas internacionales en documentación audiovisual, 2011

[Fuente: IASA, http://www.iasa-web.org/training_events_list]

Fecha	Evento	Localización	Página Web
20 Nov 2011 - 25 Nov 2011	Specialization Course in Audiovisual Management	Lisboa, Portugal	http://www.mediaxxi.com/education-training/Documentos/Curso_Audiovisual/...
16 Nov 2011 - 18 Nov 2011	5th International Workshop of Sound and Audiovisual Archives	Ciudad de México, México	http://www.fonotecanacional.gob.mx/seminario/seminario5.html
7 Nov 2011 - 9 Nov 2011	Understanding and preserving audio collections	Londres, Reino Unido	http://www.bl.uk/blpac/audio.html
19 Oct 2011 - 21 Oct 2011	Symposium: Mysteries of Magnetic Tape Revealed!	Sioux City, Iowa, EUA	http://www.midwestarchives.org/2011fallregistration
17 Oct 2011 - 21 Oct 2011	Organization, marketing and use of archival digital content	Bry-sur-Marne, Francia	http://www.ina-sup.com/en/about-ina-sup/frame-future-restoration-audiovi...
12 Sep 2011 - 16 Sep 2011	Long-term Audiovisual Preservation: Strategy, Planning & Tools	Bry-sur-Marne, Francia	http://www.regonline.com/builder/site/default.aspx?EventID=970982
16 Aug 2011	Workshop on AV Collections for Non-Specialist Librarians	San Juan, Puerto Rico	http://www.ifla.org/en/events/workshop-on-av-collections-for-non-special...
11 Jul 2011 - 29 Jul 2011	SOIMA 2011: Safeguarding Sound and Image Collections	Riga, Letonia	http://www.incca.org/news/160-2010/792-soima-2011
22 Jun 2011 - 25 Jun 2011	Preservation of Digital Audiovisual Works	Creta	http://transistor.ciant.cz/2011/module-i-preservation-techniques-and-met...
20 Jun 2011 - 24 Jun 2011	Preservation and digitization of audiovisual media	Bry-sur-Marne, Francia	http://www.ina-sup.com/en/about-ina-sup/frame-future-restoration-audiovi...
26 May 2011 - 27 May 2011	New Challenges in the audiovisual archiving digital domain	Toronto, Canadá	http://www.fiatifta.org/index.php/archives/3196
11 May 2011	Audio Archives 101: Identification, Organization, Preservation	Los Ángeles, EUA	http://www.arsc-audio.org/conference/pdf/2011PreliminarySchedule.pdf
28 Mar 2011 - 1 Apr 2011	World Collections Programme Audiovisual Archiving Training	Johannesburgo, Sudáfrica	
24 Mar 2011 - 25 Mar 2011	Dématérialisation des archives et métiers de l'archiviste. Les chantiers du numérique.	Louvain-la-Neuve, Bélgica	http://www.uclouvain.be/326802.html
1 Feb 2011	First SHAMAN training event	Frankfurt am Main, Alemania	http://shaman-ip.eu/shaman//events#ancla_event202

la documentación y la investigación musical en el seno de las bandas de música no profesionales: el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi

Àngel Luís Ferrando Morales

Director de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi
Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoi

Los archivos de las bandas de música, tanto las profesionales como sobre todo las no profesionales, son un espacio documental del que todavía nos queda mucho por explorar. De gran envergadura en muchos casos y con notables y sugerentes contenidos, nos encontramos ante un mundo que puede aportar mucho a la todavía escasa musicología del siglo XIX y a la excesivamente restrictiva del XX. En los últimos años, no obstante, se observa un ligero cambio en lo que respecta a la importancia que cobra el estudio de estos conjuntos patrimoniales. Son ya varios los archivos que se pueden consultar en la red, poniendo al alcance de los estudiosos y el público en general bien sea un sencillo inventario, o bien un catálogo bastante pormenorizado, como en el caso que nos ocupa, que permite una primera aproximación a los contenidos de los fondos y sus colecciones.

El archivo de la Corporación Musical Primitiva del Centro Instructivo Musical Apolo de Alcoi es, sin duda, uno de los más antiguos, extensos y genuinos del conjunto bandístico. La CMP es una de las sociedades musicales más veteranas y con más solera del territorio nacional y su archivo y biblioteca presentan las características y peculiaridades de una entidad decimonónica que está cercana a cumplir los dos siglos de existencia. Además de la lógica presencia mayoritaria de la música para banda en su archivo, tanto original como transcrita, encontramos gran cantidad de música para tecla e instrumentos solistas —tanto impresa como manuscrita—, junto a sus correspondientes instrumentaciones para algunas de las tres formaciones en las que se estructuraba la sociedad musical: banda, orquesta y capilla. En el último cuanto del siglo XIX, la sociedad alcoyana, en plena expansión industrial, elevará el piano a la categoría de instrumento «imprescindible» por

lo que su presencia se multiplicará en este conjunto. Finalmente, las escuelas que tradicionalmente han albergado dichas sociedades musicales ha provisto a sus archivos de un variado material didáctico y pedagógico para la formación de sus educandos.

Entre los fondos reunidos a lo largo de los años, muchos de ellos originales y en cierta manera inéditos, destacan las aportaciones de compositores —alcoyanos y foráneos— a la música original y funcional para la tradicional fiesta de Moros y Cristianos, coincidiendo precisamente —una vez consolidado dicho repertorio en la sociedad burguesa— con la época de máxima expansión y esplendor de esta manifestación musical. Si tenemos en cuenta que la Sociedad Apolo y su Banda Primitiva son las instituciones que han visto nacer y formarse a los tres protagonistas de la música funcional de la fiesta, dicho corpus, notable y voluminoso, es lógico que se custodie entre esas paredes. Nombres como los de Juan Cantó Francés (1856-1903), autor del que se considera primer pasodoble pensado para dichas fiestas; Antonio Pérez Verdú (1875-1932) responsable de la que se nos presenta como «primera» marcha mora como tal, y finalmente Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005), creador de la primera marcha cristiana, están unidos al CIM Apolo y la CMP de Alcoi.¹ La mayoría de estas composiciones se guardan en formato manuscrito y muchas de

1 Aunque se trata de un aspecto que no compete directamente a la documentación, es importante señalar que esta cuestión se encuentra en proceso de revisión por algunos estudiosos, que adelantarían unos años la aparición de ese repertorio específico, barajándose otros nombres u otras composiciones anteriores de los mismos autores como las primeras. En cualquier caso se trata de las composiciones que tradicionalmente se consideran, por sus características específicas, las más representativas.



Portada de *Benixerraix* (1904), de Camilo Pérez Laporta

ellas como copia única, dado que fueron escritas por directores de la banda en activo, para atender alguna necesidad concreta, y en algún momento de su vida en el que depositaron su patrimonio en el archivo. Aunque la música festera no sea su fondo más valioso —tradicionalmente ha sido objeto de un cuidado y protección más acusados, pero son otros los fondos que atraen el interés de los estudiosos—, es sin duda alguna el más representativo. Sin embargo, solamente representa una parte de los fondos, a los que se unirán la producción de aquellos profesionales nacidos en el seno de las bandas, residentes en Madrid, Barcelona o Valencia, inmersos en los círculos culturales de esos centros e influenciados por las corrientes estéticas del momento.

Este trabajo pretende ser una breve aproximación a un material musical variado y misceláneo. Protagonista de buena parte de la música española de los siglos XIX y XX, la banda aporta un aspecto complementario —más funcional y de carácter marcadamente social— de la realidad musical de dicho periodo. De igual manera, este artículo pretende paliar la difusa imagen de las propias sociedades musicales —objetivo inusual de estudios musicológicos por su carácter no profesional y por estar activas en un período más abierto— y ampliar la visión de la práctica y la enseñanza de la música en su seno.

1. Orígenes de la sociedad musical, su biblioteca y su archivo

Aunque no podemos afirmar rotundamente que el origen de las sociedades musicales y su expansión se debe a un factor concreto, cada día está más presente la idea de una paulatina separación del músico «profesional» en activo desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII o los inicios del XIX, hacia un estadio más «amateur» siguiendo los presupuestos establecidos desde el fin del Antiguo Régimen. La aparición del ciudadano, lejos de la Iglesia y del Estado, coincide con la irrupción en escena de instituciones como la milicia. Dentro de este marco tenemos que situar el inicio de las primeras bandas no profesionales, fuera del estamento profesional y militar, aunque en cierta manera herederas y deudoras de ello.

Por otra parte, la función de las capillas de música en los municipios más o menos grandes se fue ampliando paulatinamente con el paso del tiempo. No solo se atendían las funciones del culto en la iglesia, sino también las necesidades de tipo municipal, facilitando el tantas veces señalado proceso que convierte a nuestros juglares medievales en ministriles renacentistas. Dicho proceso generará, así mismo, una nueva manera de entender la música por parte de una burguesía industrial ascendente, que tendrá mucho que ver —y en este caso concreto se observa perfectamente— con la aparición y consolidación de las bandas. Dichas formaciones instrumentales, aunque de inspiración militar en primera instancia, también heredarán la práctica de las funciones religiosas dentro del templo y por tanto no debe sorprendernos la distribución en tres agrupaciones instrumentales que presentaran muchas bandas de este momento y que se mantendrán hasta bien entrado el siglo XX: banda, orquesta y capilla serán habituales en la constitución de nuestras sociedades musicales y por supuesto de la que ahora nos ocupa.

Básicamente podemos hablar de estas dos vías de gestación y génesis de la actual banda —capilla y milicia— o de las dos conjuntamente, una hipótesis que cada día va tomando más cuerpo. Los contenidos del propio archivo apoyan esta última posibilidad, así como su forma y organización. A las funciones de la antigua capilla se les sumó una nueva forma de entender la música y a sus intérpretes. Ello produjo una transformación natural mucho menos traumática de lo que hasta ahora suponíamos y que viene corroborada por la documentación; en el camino encontramos a las mismas personas —verdaderos grupos estructurados por familias y rangos— y en el fondo, las mismas funciones. La antigua «banda de milicianos» que siempre se ha considerado como germen de la actual banda, tendría cabida en esta estructura, donde sus componentes prolongaban la tradición de la capilla y su trabajo público. Solo cambiaba la concepción del propio oficio, de la práctica musical y su función social.

Si tomamos, pues, como más plausible y lógica la idea de una continuación en las funciones de la capilla municipal a las que se une una nueva manera de entender la música, la educación mu-



Ejercicios para clarinete, de Camilo Pérez Laporta

sical estaba por fuerza comprometida y así parece que nos lo indica también la documentación. No obstante, no debemos olvidar que tal y como se desarrolló el fenómeno bandístico en la Comunidad Valenciana —modelo tradicional en cantidad y calidad de este tipo de sociedades— la educación musical de los jóvenes ha estado siempre en manos del maestro de primeras letras, un factor sin duda influyente en este panorama social.² Esto podría ayudarnos también a entender mejor una «innata» predisposición a la música desde la infancia, asumida como «afición» social natural y el acercamiento casi inevitable a la música por parte de un numeroso sector de la población, con las consecuencias que de ello se derivan y que son conocidas por todos. La formación de los jóvenes en el arte musical será pues una prioridad y el disfrute de la música se pondrá al alcance de

.....

2 No es este el lugar para hacer una cita extensa, pero de esto tenemos constancia documental desde tiempos muy lejanos, cuando el maestro de capilla, muchas veces también por su condición de religioso, aparece como el maestro de primera instancia de la infancia y la juventud de nuestros pueblos.

todos mediante la formación que ofrecerán estas instituciones. La CMP es uno de estos casos.

Por último, la banda y su escuela —academias se denominarán en aquel momento—, ambas del primer cuarto del siglo XIX, vivirán bajo el techo del Centro Instructivo Musical Apolo desde el último cuarto de aquel siglo haciendo realidad su objetivo fundamental: «el cultivo de las artes, ciencias y letras, muy especialmente la rama que se refiere a la música y fomento de las tradiciones de Alcoy».³ El CIM Apolo siempre ha sido una entidad dedicada a la enseñanza y aunque en el momento actual las tareas están más desigualmente repartidas, patrocinar la investigación y el estudio de su propia historia, así como la de «sus socios más relevantes y sus músicos más eminentes», también forma parte de los fines de esta asociación sin ánimo de lucro. En su seno se creó en 1902, de entre sus socios músicos y no músicos,

.....

3 Estatutos vigentes del Centro Instructivo Musical Apolo [2004], artículo 1º. Pueden consultarse en línea en <<http://www.cimapolo.com>> [última consulta 27 noviembre 2011].

la *filà* Abencerrajes, que desde 1904 toma parte en las tradicionales fiestas de Moros y Cristianos de la ciudad, particularidad que favoreció la creación de música para la fiesta ya señalada anteriormente. Mucho más recientemente, en la década de 1990, se constituyó la última de las formaciones musicales que tienen su sede en Apolo: la *colla de dolçaines i tabals La Cordeta*, precisamente para dar salida y actividad musical a los estudiantes de dichas especialidades en la Escuela de Música. Su archivo, que por razones prácticas se encuentra separado del de la banda, va creciendo en volumen también desde su creación, aunque siempre circunscrito a la música tradicional contemporánea escrita especialmente para este tipo de formaciones.

A lo largo de sus años de existencia, el CIM Apolo de Alcoi ha luchado incansablemente por la difusión de la música mediante organización de conciertos, participación en certámenes, animación de sus asociados con charangas, cuadros escénicos y un sinfín de actividades. Cabe destacar el esfuerzo de transcripción de música clásica de autores universales y la promoción de la música de raíz valenciana, recogida en la producción sinfónica de autores «de la casa» como el ya citado Juan Cantó Francés o Camilo Pérez Laporta (1852-1917), entre otros, que constituye en su conjunto un patrimonio del que la sociedad se siente profundamente orgullosa. Un rasgo distintivo será también el hecho de que tanto directores como compositores han surgido, se han formado y han desarrollado su actividad profesional en la propia casa. Muchos son los casos, aunque destacan con luz propia nombres como José Jordá Valor (1839-1918), la familia formada por el propio Camilo Pérez Laporta, sus hijos Camilo Pérez Monllor (1877-1947) y Evaristo Pérez Monllor (1880-1930) o Julio Laporta Hellín (1870-1928). A estos nombres, ya en el siglo XX, se les unen personalidades tan destacadas como las de Gonzalo Blanes Colomer (1882-1963), Rafael Casasempere Juan (1909-1995) o finalmente Amando Blanquer (1935-2005). De las aportaciones de todos ellos, incluyendo composiciones propias, arreglos, transcripciones o copias manuscritas de otros autores, el archivo se ha ido nutriendo a lo largo de los años. De algunos de estos creadores se conserva prácticamente la totalidad de la obra.

Con Francisco Agulló Gadea como presidente del CIM Apolo, se dio en los años sesenta del pasado siglo un empuje cultural a la Sociedad. Gracias a su impulso, la Música Primitiva, la *filà* Abencerrajes y todo el entramado que aglutinaba Apolo, tomaron conciencia de aquello de lo que eran depositarios. Otras sociedades, en aquellos tiempos, consiguieron el beneplácito del Apolo y se vieron recompensados con donaciones y copias, especialmente la biblioteca de la Asociación de San Jorge, entidad de carácter religioso que organiza las ya mencionadas fiestas de Moros y Cristianos y declarada de utilidad pública.

2. Legados a lo largo de su historia y formas de ingreso

El archivo de la CMP ha ido creciendo a lo largo de su historia por diferentes vías: materiales propios generados por la banda, sus compositores y sus directores; la compra o encargo de materiales externos y, finalmente, las donaciones. En un primer momento se nutrió básicamente de música religiosa, por las razones ya expresadas con anterioridad, y si se traza una línea cronológica en este sentido, la primera música de la que tenemos verdadera constancia en el archivo es precisamente para el culto. A partir de una consolidación progresiva de la banda como ente público, también en el aspecto civil —sin duda su mayor logro— el archivo irá creciendo y diversificando sus fondos con estas nuevas aportaciones.

De alrededor de los años cincuenta del siglo XIX son las primeras partituras de que disponemos, aunque parecen copias de otras anteriores. Esto no debe extrañarnos en un contexto nuevo, en formación, donde a diferencia de lo que sucedía en la Iglesia, la práctica de la música formaba parte de la individualidad de cada uno y no se tenía un concepto de conjunto ni una vocación de transmisión escrita posterior. Era muy habitual que nadie, salvo el propio instrumentista, tuviera interés por la conservación e inventario del repertorio. Por su parte, el maestro de capilla actuaba, con su producción, del mismo modo que actuaban nuestros directores decimonónicos. Hasta bien entrado el siglo XX, sus colecciones llegarán al archivo como copias de trabajo, borradores o copias privadas que se quedarán allí mientras el director —muchas veces también compositor,

figura habitual en esta banda— desempeñe su labor en la sociedad. Si él desaparece, es frecuente que su legado también desaparezca del archivo, a menos que acabe su vida dirigiendo la banda, lo que ha sucedido en algunas ocasiones, o que su producción se haya incorporado al repertorio habitual de la formación musical.

A tenor de lo señalado hasta ahora, podemos distinguir varios tipos de fondos. El primero de ellos se ha formado y consolidado con las aportaciones de estos compositores y directores de «la casa». Como ya se ha señalado en la introducción, es probable que estemos hablando de la colección más genuina, pero desde hace un tiempo se sabe que no es la más importante por su valor intrínseco. Estos legados presentan características y peculiaridades que excederían en mucho este artículo: copias de trabajo, borradores, obras presentadas a concursos de composición, música funcional e incidental para las fiestas, música de carácter religioso para las funciones religiosas de la capilla, etc. En general se trata de un corpus manuscrito y en muchos de los casos dedicado por el propio compositor a cualquiera de los estamentos que engloba la Sociedad Apolo. Se trata, por tanto, de un conjunto de obras exclusivas, o al menos inencontrables en cualquier otro lugar, en la mayor parte de los casos.⁴

La compra y encargo de materiales, tanto impresos como manuscritos,⁵ son también una parte

4 Ejemplo de ello sería la única copia conocida del *Capricho para clarinete* de Enrique Calvst y Serrano (¿?- Madrid, 1897), escrito para banda y clarinete solista hacia 1880. Esta pieza ha sido estudiada recientemente por el clarinetista Pedro Rubio, que ha escrito una reducción para clarinete y piano y la ha grabado junto con Ana Benavides en el volumen III de *El clarinete romántico español* (Bassus ediciones), un CD que recupera piezas, inéditas en su mayor parte, de autores españoles del siglo XIX.

5 En el caso de los manuscritos, tanto encargos como compras a copistas, arreglistas y compositores, es frecuente encontrar ejemplos que aportan más información que la propia musical contenida en sus pentagramas. En este sentido, encontramos registros firmados en diferentes épocas y por diferentes copistas y compositores que nos aportan información sobre, por ejemplo, la actividad musical en períodos bélicos —es paradigmático para la documentación española en este sentido el intervalo entre 1936-1939, en fase de estudio actualmente dentro de este archivo—, o especialmente significativos para la historia porque aportan información sobre la recepción y repercusión de determinados personajes públicos, situaciones sociales y políticas o avances científicos y tecnológicos.

importante del día a día del archivo desde sus inicios. En este sentido, teniendo en cuenta el devenir editorial de la música para banda, podemos encontrar ejemplares impresos de especial valor o significación, por tratarse de primeras ediciones o de transcripciones de obras orquestales realizadas y publicadas durante el siglo XIX. Editoriales emblemáticas para la música de banda como las francesas Evette & Schaeffer, Heugel et Cie., o Hartmann, conviven con las clásicas Peters, Breitkopf & Härtel o Durand, y con las españolas Idefonso Alier, Bonifacio Eslava, Zozaya o la de Antonio Romero entre otras. Si nos centramos en la música para banda, orquesta y capilla, esto es, si exceptuamos las partes para piano solo, encontramos algo más de 1.000 manuscritos frente a los 1.500 impresos. En el caso del piano, generalmente música impresa, encontramos aproximadamente unos 1.200 títulos. No obstante, podemos asegurar que algunas de estas partes para piano son, como ya se ha señalado con anterioridad, reducciones de otras obras, por lo que se presentarán en formato manuscrito.

Dentro del conjunto general, distinguimos entre los casi 700 guiones, las 860 partituras generales y las más de 1.200 partituras para piano solo. De igual modo podemos distinguir entre las casi 450 obras manuscritas firmadas por el autor —la mayoría de las veces también autógrafo del propio compositor— y los poco más de 70 impresos que presentan dicha característica. No obstante, es difícil en este momento ofrecer números definitivos, ya que también hay que contemplar parámetros como la pérdida de materiales en los diferentes traslados de domicilio, la inexistencia de partituras o guiones por no ser necesarios o simplemente los extravíos y extracciones circunstanciales del archivo por el propio uso. En cualquier caso, estamos hablando de originales, tanto manuscritos como impresos y nunca de material fotocopiado o microfilmado.⁶

Finalmente, encontramos también la fórmula de la donación, tanto de personas e instituciones internas o vinculadas con la CMP, como de otras ex-

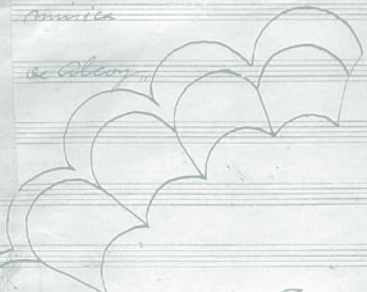
6 A lo largo del presente trabajo, solamente se incluirán en los datos estadísticos aquellos materiales y documentos originales que se conservan en el archivo, nunca fotocopias, microfichas o soportes digitales.

150

América

de Alcoy

Partitura



Alhizan

(La Alcazaba)



Capricho Oriental

شهر الأندلس

Dedicado a mi amigo
Principal "Pepé Sanz"
entusiasta de esta arte musical
como prueba de amistad

En el "Generalife"
(encima de la Alhambra y el Albaicín)
Granada 3 Junio 1925
Evaristo P. Monllor



COLECCIÓN MUSICAL
"PRIMITIVA"
- ALCOY -
ARCEVO Musical
Registro n.º 1667
Fecha

Portada de Alhizan (La alcazaba), de Evaristo Pérez Monllor

ternas y sin una vinculación importante. Dentro de este capítulo, el archivo posee varias donaciones de compositores, directores, intérpretes o sus herederos. Estos fondos presentan diferentes y variados contenidos, pero en general predomina la música pianística, entendiendo como tal no solo la original para este instrumento, sino también las reducciones de obras orquestales, bandísticas o los propios guiones para piano de las composiciones propias. Se deben incluir en este apartado también los borradores de trabajo, que aportan habitualmente datos interesantes e inéditos. Las características y peculiaridades de esta sociedad musical han hecho frecuente esta fórmula de ingreso en el archivo, llevada a la práctica incluso por personas sin ninguna relación directa con la sociedad.

Después de la Guerra Civil, la figura básica para la organización del archivo fue Ernesto Valor Calatayud (1927). Además de ser un estudioso de la música alcoyana y sus compositores —es el autor del *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos* (1988) cuyo antecedente es el *Catálogo de músicos alcoyanos* (1961) y que actualmente siguen siendo obras de referencia—, su trabajo, restauración y cuidado del archivo son de una gran trascendencia. Entre otras cosas se ocupó de la preparación de libros de registro que por primera vez permitían dos tipos de búsqueda: por autores y por géneros. Además de su buen hacer y de mantener viva la tradición de la casa en el respeto y conservación de todo aquello que tuviera como soporte el papel pautado, tuvo la suerte de poder obtener información y testimonios de primera mano, lo que hizo único e irreplicable su trabajo.

3. Contenido del archivo: colecciones y catálogos

De un total de unos cinco mil ítems aproximadamente, como ya hemos señalado, podemos distinguir cinco grandes grupos en los que se estructura el archivo: música para banda, música para orquesta, música de cámara, piano y material didáctico-pedagógico. Diferentes conjuntos y plantillas instrumentales, según las épocas, gustos e instrumentación, están presentes en este conjunto documental. Desde dúos hasta conjuntos considerables, cercanos a las orquestas de cámara, son habituales en el corpus de la música religiosa, fundamentalmente funcional y con composiciones de circunstancias para la práctica del culto. Entre otras, podemos encontrar for-

maciones básicas de la capilla, que incluyen un grupo de cuerdas reducido y vientos, según las necesidades o los efectivos con los que se podía contar en cada momento.

En el actual catálogo los diferentes fondos del archivo aparecen juntos, numerados correlativamente, aunque la búsqueda se puede realizar desde diferentes parámetros, individual o en grupo, lo que da acceso a una ficha de cada uno de los registros. Además de los campos de autor y título, otros parámetros que podemos utilizar para la recuperación es el de los diferentes géneros, según un listado elaborado por nosotros mismos en función de nuestras necesidades, o la distinción entre transcripciones y instrumentaciones originales. Esta distinción es cada vez más necesaria en el mundo de las bandas, ya que antaño nutrían sus archivos fundamentalmente de transcripciones. Hoy quizá observamos la tendencia contraria, debido al auge que la música original para banda ha experimentado en cuanto a su composición y publicación editorial.

Dentro del primer grupo, música para banda, encontramos más de 2.400 referencias, donde distinguimos entre banda sinfónica (si incluye la cuerda) con un total de 168 obras registradas a día de hoy; pequeña banda con 19 registros; banda con cornetas y tambores —frecuente en otros momentos de nuestra historia, nuestra música y nuestras bandas— con un total de 32 obras catalogadas; banda con coro con 29 registros, o finalmente, banda con instrumentos solistas —incluyendo la voz— con 4 registros. Los instrumentos tradicionales —en nuestro ámbito concretamente la *dolçaina* (dulzaina) — también se combinan en ocasiones puntuales con la banda, como solistas generalmente, creando un grupo de composiciones de gran valor documental.⁷ De todo este conjunto de música, 736 son transcripciones y alrededor de 300 son obras dedicadas exclusivamente al CIM Apolo, la CMP o la *filà* Abencerrajes, es decir al conjunto de la sociedad.

.....
7 *La Nochebuena en Alcoy*, obra original para banda de Camilo Pérez Laporta —por citar un ejemplo— probablemente sea la primera obra sinfónica que incorpora la *dolçaina* como instrumento solista. Corría el año 1917 [su uso en la música funcional para las fiestas era ya frecuente] y el maestro alcoyano no dudó en escribir una partitura en la que a la banda sinfónica de la época se añadía un solo de *dolçaina*. Nuestra biblioteca conserva la partitura manuscrita del autor.

En el segundo grupo, música orquestal, podemos también distinguir formaciones grandes como es el caso de las 158 para orquesta sinfónica catalogadas hasta la actualidad. A estas hay que sumarles las 166 obras del repertorio sinfónico que incorporan coros, un grupo importante si tenemos en cuenta lo que se ha señalado antes con referencia a la práctica de la música religiosa, incluyendo lógicamente todo el corpus litúrgico. También aparecen en este apartado más de 300 obras para pequeña orquesta o capilla, composiciones religiosas en la gran mayoría de los casos y que hay que encuadrar en la prolongación —antes señalada— de la capilla religiosa del XVIII y de los inicios del XIX. Dentro de esta sección incluimos, también por esta razón, las obras para voces con acompañamiento de órgano (123 registros), coro solo (40 registros) y las 4 para voz solista. En total 624 registros de música para orquesta de uno u otro tipo y 167 de voces, con acompañamiento o sin él.

Como también se ha dicho ya, dentro del grupo de cámara, podemos encontrar una gran variedad de instrumentaciones, desde las piezas para instrumento solo (una veintena de registros para órgano, violonchelo, violín, trompa o arpa) hasta las 127 para grupo instrumental variable, las 14 para orquestina de jazz o las 3 para metales y percusión. De entre todos estos instrumentos, lógicamente, el mayor protagonismo lo tiene el piano, que encontramos en su doble papel de solista y de acompañante.

Más de un millar de registros podemos distinguir donde aparece el piano, en diferentes formaciones, como las seis piezas para violín y piano, las dos para flauta y piano, las 26 para piano y coro —lógica también esa combinación por las razones ya señaladas anteriormente sobre la música religiosa— o las 270 para piano y voz solista. La música para piano solo, donde podemos encontrar obras originales, reducciones pianísticas, transcripciones o las primeras versiones y borradores de algunas obras instrumentadas posteriormente para alguna de las tres formaciones de la sociedad, es la más abundante después de la de banda, y contamos en la actualidad con un total de 864 piezas registradas. Por otra parte, esta es también la instrumentación de la mayor parte de las obras aún por inventariar, como parte de un legado que nos ha llegado de los herederos legales del pianista, director y compositor alcoyano

Antonio Pérez Verdú, del que se ha hablado en la introducción. Pérez Verdú nació musicalmente en el seno de la banda de Apolo y además de su tarea como director al frente de la misma, su vida profesional estuvo vinculada a la composición, la enseñanza y la práctica pianística en diferentes sociedades burguesas de Albacete. El corpus integral de su biblioteca pianística es, por estas razones, una colección notable si tenemos en cuenta su volumen, variedad, tendencias, coherencia y funcionalidad, amén de la información complementaria que aporta en cuanto al momento que vivía la sociedad española burguesa, sus gustos y la gestión de su ocio.

Finalmente, encontramos obras vinculadas a la función formativa, pedagógica y didáctica de las bandas. Desde su fundación y hasta la actualidad, esta institución —como la práctica totalidad de las bandas— ofrece sus servicios educativos por medio de las imprescindibles escuelas de música, realizando una verdadera labor social que va mucho más allá de la mera preparación para los futuros componentes de la plantilla instrumental. Una gran parte de las obras conservadas no están inventariadas porque su uso, control y gestión compete a la dirección de la Escuela de Música Amando Blanquer de la CMP, pero no obstante —y dejando de lado manuales clásicos que podemos encontrar en multitud de instituciones musicales y educativas, y que actualmente perviven en ediciones modernas aunque aquí muchas veces las encontramos en primeras ediciones y/o primeras ediciones nacionales— hay algunos materiales que merecen un trato especial y así aparecen en los registros del archivo. Por ejemplo, un conjunto de veinte *Ejercicios para clarinete* (1898) que, divididos en dos partes —aunque solo se conserva la primera de ellas— debemos a Camilo Pérez Laporta para la formación de su propio hijo, el también compositor Evaristo Pérez Monllor,⁸ y que este completó con otros seis estudios, escritos por él mismo u otros autores y dedicados a su padre (1902). Del propio Evaristo se conserva también una copia manuscrita y bellamente decorada de una selección de los estudios de Romero para uso personal, así como una selección anónima de estudios firmados y recopilados en 1900, dentro del entorno de la extinta Banda de Alabarderos.

.....

⁸ Esta obra también aparece en el CD *El clarinete romántico español* mencionado *supra*, nota 3.

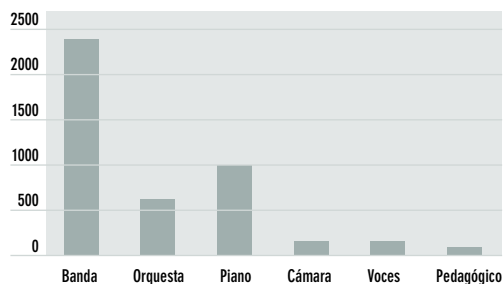


Gráfico 1: Distribución del archivo de la CMP por instrumentación

Los diferentes géneros y estilos son también un parámetro para realizar diferentes búsquedas dentro del archivo. Esta opción es en gran parte heredera y deudora de los primeros libros de registro realizados por Valor en la segunda parte del siglo XX. Es una herramienta existente en la gran mayoría de los inventarios de las bandas aficionadas, atendiendo fundamentalmente a la funcionalidad, rapidez y eficacia de las búsquedas. La actividad cotidiana de las bandas necesitaba en muchas de las ocasiones una búsqueda por géneros —a veces desplegada en exceso y extremadamente minuciosa para la mentalidad actual— para poder confeccionar el repertorio adecuado para una práctica o función concreta. En este sentido, es interesante reseñar las más importantes de las divisiones por géneros que todavía hoy perviven, aunque pendientes de una necesaria revisión. Si iniciamos nuestro recorrido por la música funcional para las fiestas, la sección más numerosa sin duda, encontramos un total de 937 pasodobles (que distingue entre pasodobles, pasodobles toreros y festeros); 188 marchas moras, 180 marchas, 66 marchas cristianas, 38 marchas militares, tres fanfarrias, dos pasacalles y tres piezas para «boatos».⁹

Siguiendo con la música religiosa, encontramos 450 motetes, 127 marchas de procesión (que también se podrían incluir en la sección anterior por su funcionalidad dentro de las distintas manifestaciones festivas), 69 misas, 17 oratorios y una pieza de canto llano. La música sinfónica presenta

.....

⁹ Se trata de composiciones específicas que «acompañan» a los cargos especiales de la fiesta de Moros y Cristianos, capitán o alférez, y a todo su séquito. Generalmente son piezas de corta duración concebidas para ser interpretadas en movimiento, sin duda uno de los momentos álgidos dentro del tradicional desfile festero.

sus formas más clásicas con 93 suites, 88 sinfonías, 86 poemas sinfónicos, 85 oberturas y preludios, 22 rapsodias, 20 conciertos y 13 ballets. En el archivo podemos encontrar 94 himnos de variada procedencia y contenido. Las formas teatrales aparecen bien representadas —siempre como fantasías o selecciones— por las 327 zarzuelas, las 169 óperas y los tres musicales. De igual modo, la música cinematográfica de encuentra representada por 33 títulos. La música de menores dimensiones o menor instrumentación la encontramos en un número notable de piezas agrupadas bajo el nombre de «momento musical» (665 registros); 58 canciones, cinco piezas de canto coral y dos catalogadas como «folk». Finalmente, composiciones netamente bandísticas en un periodo de máximo esplendor de las sociedades musicales como dinamizadores de la música popular, aparecen en una más que considerable colección de 639 bailables y 28 popurrís. Este tipo de música, muy habitual de aquel momento concreto, aporta también mucha información sobre la cultura del ocio de la sociedad española entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX.

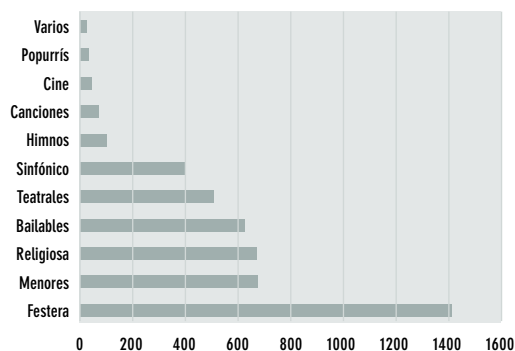


Gráfico 2: Distribución del archivo de la CMP por géneros

4. Estado de conservación y mantenimiento

Casi desde su creación y a lo largo del tiempo, podemos distinguir diferentes líneas de actuación en cuanto a la conservación y el mantenimiento del archivo, una premisa constante en la mentalidad de la CMP y el CIM Apolo. Entre todas ellas, se encuentran también las diferentes mejoras que han ido realizándose durante la vida del archivo y la sociedad que lo sustenta. En general, se puede

afirmar que el estado de conservación de la casi totalidad de los fondos es buena en la actualidad. No obstante, varios traslados de domicilio y las condiciones adversas para la conservación de algunas de sus ubicaciones —fundamentalmente a causa de la humedad— han deteriorado una parte, aunque relativamente pequeña, del archivo. Además, como en cualquier otro archivo de sus características y con sus circunstancias, el propio uso, los préstamos y algunas salidas sin un control riguroso, han producido pérdidas.

También el mantenimiento de todo el legado patrimonial ha sido constante preocupación para la sociedad, sus músicos, sus dirigentes y sus directores. En este sentido, podemos destacar el desvelo de sus depositarios por dotar al archivo de las mayores medidas de seguridad posibles para una sociedad de estas características. Después de diferentes ubicaciones y de una mejora de los contenedores donde se ubican los originales, el archivo se encuentra actualmente en una cámara cerrada con puerta de seguridad y dispositivo para incendios. También como medida de seguridad, se están digitalizando sus fondos de forma constante y progresiva, archivándolos en soportes digitales externos. A pesar de todo ello y como ya se ha señalado con anterioridad, aunque se ha tenido un especial cuidado para la conservación del patrimonio musical, la documentación administrativa de carácter histórico no ha tenido tanta suerte, y se ha descuidado mucho su conservación a lo largo del tiempo. La sociedad ha perdido mucha correspondencia, contabilidad, etc., que ahora sería de gran ayuda para estudiar más profundamente las colecciones conservadas.

5. Accesibilidad, instalaciones y personal

Al archivo de la CMP se puede acceder personalmente o por internet. Desde hace relativamente pocos años (2007), en la página web¹⁰ puede consultarse el inventario completo del archivo con la totalidad de sus registros. En dicho inventario aparecen también datos de carácter técnico referi-

dos a la partitura o la obra musical en cuestión.¹¹ Como señala nuestra página web, históricamente Apolo y la CMP eran entidades ciertamente reacias a ceder o facilitar copias de sus manuscritos —la parte quizá más interesante del archivo—, pero nunca ha cerrado las puertas a los estudiosos que se han pasado por allí con la pretensión de ver y conocer *in situ* aquello que les ha interesado. Desde hace unos años, la situación descrita anteriormente no solo está cambiando, sino que son cada vez más habituales las visitas de doctorandos e investigadores. Solamente se exige rigor académico y el compromiso formal de no hacer un uso comercial de los fondos consultados. De la misma manera, se exigirá que, si es el caso, se facilite por parte del investigador la información sobre las posibles publicaciones que de ello se deriven.

Actualmente el CIM Apolo y la CMP digitalizan sus fondos a petición de los investigadores que lo deseen —siempre que no sean obras dedicadas a la CMP, la *filà* Abencerrajes, la propia Sociedad Apolo o algunos de los fondos no catalogados o en proceso de estudio en ese momento—, aunque al tratarse de una sociedad sin ánimo de lucro y con recursos muy limitados para la conservación y mantenimiento del archivo, las peticiones han de ser pequeñas y requieren un tiempo de espera inevitable. Generalmente se deja a consideración del beneficiario ofrecer una aportación económica voluntaria, o lo que quizá es más positivo para la entidad, contribuir como un socio más. Las obras editadas de autores con derechos en vigor, lógicamente, tampoco se pueden reproducir sin permiso expreso de sus titulares.

Por las razones apuntadas anteriormente y por el escaso personal y el horario reducido, las visitas al archivo y las peticiones de sus fondos han de concertarse mediante correo electrónico a info@cimapolo.com donde el propio responsable del archivo se pondrá en contacto con los peticionarios y concertará día y hora si es necesario. También en la web puede descargarse el formulario para las peticiones, que se considera —junto al correo explicativo— requisito indispensable para iniciar

.....
 10 Actualmente y desde su creación, el responsable de la web <<http://www.cimapolo.com>> es Jaume Jordi Ferrando Morales.

.....
 11 Además del inventario, disponemos ya de un incipiente catálogo informático actualmente en periodo de pruebas, que ofrece la posibilidad de búsqueda por diferentes campos e información bastante detallada en cada uno de los registros.

todo el proceso. Se dispone de espacio para las consultas y el trabajo del investigador, así como acceso a la red, pero el personal del archivo solamente dispone de un horario reducido para atender o permanecer en el archivo. De todas maneras, todos estos detalles se concertaran con el responsable, dependiendo de la naturaleza de la consulta, petición, trabajo o permanencia.

6. Conclusiones: características y particularidades del archivo

Como queda claro a lo largo del trabajo, queda muchísimo por hacer en el campo de la documentación y posterior estudio de los numerosísimos archivos que forman parte del patrimonio de las bandas de música. Todo un vasto conjunto de datos, documentos y legados que puede —y debe— aportarnos mucho a la parcial visión de la música y su historia, mediante un variado e interesante material musical, protagonista de buena parte de la música europea —y muy especialmente en nuestro territorio— de los siglos XIX y XX. Su estudio debe llevarse a cabo si queremos tener una visión más global de la actividad musical y una información más plural, que sin duda nos ayudará a establecer asociaciones, comprender más algunas situaciones y explicar movimientos estéticos y culturales. En este ámbito no debemos olvidar la gran labor de las bandas en el campo de la pedagogía y la formación musical, tanto específica mediante sus centros educativos, como general para un gran público que, en un momento concreto, conoció a los compositores y sus obras por medio de este instrumento. Formación musical y cultural para una sociedad a la que, junto al mero disfrute y conocimiento del arte musical, también ayudó a la promoción de personalidades, líderes políticos, ideas, avances tecnológicos o noticias cotidianas.¹²

Frente al estudio de autores, composiciones y géneros, queda mucho por investigar en el campo de la instrumentación, la composición de la plantilla instrumental y su evolución a lo largo del tiempo. De igual modo, resta mucho por hacer

con respecto a la música orquestal, de cámara, vocal y los fondos vinculados con la formación musical. Concluido el inventario de los fondos, un primer estadio necesario para abordar cualquier trabajo de investigación posterior, cada una de estas parcelas necesita atención específica. Al respecto, como ya se ha dicho, están en marcha varios trabajos cuyos resultados ya se han publicado en algún caso.¹³

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX se concentran las principales originalidades, coincidiendo con la Revolución Industrial: un hecho singular de Alcoi dentro del contexto valenciano. Una emergente burguesía industrial con recursos, se implicaría en la difusión de la cultura y en potenciar la creación local y el mecenazgo. Por esta razón el trabajo de los compositores locales, impregnado de influencias y estéticas del momento en todo el territorio nacional, se entrelaza con el de sus maestros y amigos europeos, especialmente otros valencianos y catalanes. Muchos de los fondos del archivo son testigos de estas asociaciones y vínculos no manifiestos.

Afortunadamente, desde hace un tiempo, algunos estudiosos e instituciones se están preocupando por todo este patrimonio y, ciertamente, la necesidad de difundir y poner en valor estos fondos, está cada vez más presente en la conciencia colectiva y entre los intereses de la musicología y sus protagonistas. Un primer paso sería el conocer el contenido de los diferentes archivos de nuestras sociedades musicales con un simple trabajo de inventario básico. Ese inmenso conjunto de información generaría una base de datos ingente para iniciar trabajos posteriores, que a buen seguro abrirían un conjunto de estudios de variadísimo e insólito perfil, con datos inéditos en su gran mayoría. Somos conscientes de que se trata de un trabajo arduo, denso y a largo plazo, lo que en ningún caso debe desanimarnos a continuar en el empeño.

12 Los autores actuaban en algunos casos, mediante los títulos de sus obras o con notas y dedicatorias en la propia partitura, como auténticos medios de difusión de noticias y personajes locales, nacionales e internacionales.

13 Un ejemplo que puede consultarse de forma sencilla en la red es la tesis doctoral de Francisco José Fernández Vicedo, titulada *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX* (Universidad de Granada).

Movilidad para personal no docente en el Koninklijk Conservatorium de Bruselas bajo el proyecto Erasmus

Mercedes Fernández Menéndez

Ayudante de Biblioteca

Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner

El pasado mes de junio, al igual que ocurriera en el anterior curso académico, fui beneficiaria de una ayuda para movilidad de personal no docente bajo el proyecto Erasmus como ayudante de bibliotecas del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner.

La institución de destino ha sido el Koninklijk Conservatorium de Bruselas. Este centro tiene carta Erasmus y un convenio de colaboración con el Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, elementos indispensables para poder llevar a cabo la movilidad profesional. La elección de este centro y no otro, vino determinada por un consenso entre la persona encargada de la Oficina de Relaciones Internacionales del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias (CONSMUPA) y yo, como beneficiaria. Se buscaba un conservatorio superior donde la biblioteca tuviera un fondo histórico importante y hubiera personal de habla inglesa, y por tanto se consideró que Bruselas, capital europea, era una buena opción. Se estableció contacto con el director de la biblioteca del Koninklijk Conservatorium de Bruselas, Johan Eeckeloo, que manifestó su conformidad para que se llevara a cabo la movilidad. Se elaboró y presentó un plan de trabajo, que fue aceptado por las instituciones de origen y de acogida, que incluía el objetivo global y los objetivos específicos, los resultados que se esperaba obtener con las actividades de formación o aprendizaje y un programa del periodo de formación.

La institución de acogida. La biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas

El Real Conservatorio de Bruselas data de 1813. Es una escuela superior de Arte Dramático y Música donde se han formado muchos de los mejores actores y músicos de Bélgica y de otras partes de Europa; como anécdota, Adolphe Sax, inventor del saxofón y otros instrumentos de viento, estudió en el Conservatorio de Bruselas. Inicialmente instalado en el palacio de los Thurn y Tassis, los edificios que ocupa actualmente en la rue la Regence se edificaron entre 1872 y 1876, cuentan con tres alas dispuestas en torno al un tribunal de honor y son obra del arquitecto Jean-Pierre Cluysenaar (autor también de las célebres Galerías Saint-Hubert).

En 1967 se produjo la división de la institución en dos entidades lingüísticas autónomas: el Conservatoire Royal de Bruxelles (sección francófona) y el Koninklijk Conservatorium Brussel (sección flamenca). Ambas instituciones se reparten los edificios y trabajan conjuntamente. La sede principal de ambas sigue siendo el edificio de rue la Regence en la capital belga; los fondos documentales de la biblioteca también se comparten. Actualmente el Koninklijk Conservatorium ha entrado a formar parte de la llamada Erasmus-hogeschool Brussel, que tiene su origen en 1995, cuando una serie de instituciones académicas se fusionaron y formaron la escuela universitaria autónoma flamenca. Hoy en día, con más de 4000 alumnos, es la mayor institución universitaria y académica de habla flamenca en Bruselas y está conformada por numerosos departamentos y campus universitarios que imparten diferentes disciplinas (turismo, trabajo social, arquitectura, ciencias industriales, música, etc.)



Vista exterior del edificio del Real Conservatorio de Bruselas

La Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas, abierta en 1832, alberga más de un millón de ejemplares, de los cuales la mayor parte son partituras, pero también contiene monografías sobre música, grabaciones sonoras, documentos iconográficos etc., y constituye una de las principales colecciones de música de Bélgica. Está especialmente representada la música de los siglos XVII y XVIII gracias a la compra de dos colecciones privadas, la Westphal y la Wagener. La biblioteca abre al público un total de treinta y una horas y media a la semana en periodo lectivo. Además de ofrecer sus servicios a la comunidad académica, también pueden acceder a ellos usuarios no vinculados a la institución previa solicitud y el pago de una cuota de siete euros por cada año académico.

La movilidad profesional tuvo una duración de una semana y consistió en una observación del trabajo llevado a cabo en esta biblioteca, con prácticas diarias del mismo bajo la tutoría de los distintos profesionales. La integración en el departamento fue total, gracias a la buena disposición de las personas de la institución de acogida que ya habían elaborado previamente un calendario de actuaciones y enseñanzas. Del mismo modo, se siguieron sus horarios, se colaboró con

sus tareas diarias de información bibliográfica, de catalogación y se obtuvo interesante información acerca de todo tipo de recursos electrónicos.

El intercambio de información fue recíproco, pues yo comenté como se realizan las distintas tareas en mi centro de trabajo y este intercambio de experiencias resultó ser extremadamente provechoso, puesto que algunas prácticas en el centro de acogida no habían sido contempladas en el de origen y viceversa y se estableció un canal de comunicación que permitirá en un futuro a corto plazo una mejora en los servicios y utilidades del centro.

Se espera más colaboraciones en tanto en cuanto es posible que una persona del centro de acogida solicite venir al CONSMUPA para ver in situ nuestra biblioteca. Del mismo modo, algunas prácticas de nuestro centro van a ser tomadas como referencia de actuación (blog de la biblioteca, repositorio de documentos y sistema integrado de gestión bibliotecaria). Por nuestro lado hemos obtenido permiso para copiar su sistema de recursos electrónicos gratuitos.

Conviene destacar que la Biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas es una institución claramente orientada a la conservación y organiza-

ción del patrimonio documental. El sistema de almacenamiento de materiales de la biblioteca es el de acceso restringido al depósito, frente al acceso abierto. Esta elección es muy lógica teniendo en cuenta la cantidad de materiales tan grande que posee, que si estuvieran en acceso abierto precisarían una cantidad de espacio mayor; también influye el alto valor de parte de la colección, con numerosas obras originales, incunables, etc.. El edificio tiene un total de siete plantas, de las cuales seis están dedicadas al depósito.

La atención al público se basa en los medios tradicionales: atención personal en sala, telefónica y por correo electrónico.

Por otra parte, las tecnologías de la información y comunicación se han incorporado de forma parcial: por un lado, no hay un empleo sistemático de aquellos elementos que puedan ayudar a romper la distancia con el usuario; en su sede digital no poseen una sección de novedades, no se presentan las nuevas adquisiciones, tampoco mantienen un espacio en alguna red social; sin embargo la biblioteca lleva a cabo una labor de alfabetización informacional muy importante entre los alumnos del centro, gracias a un sistema de enseñanza en línea que le permite ofrecer algunos cursos y tutoriales, no solo referidos a sus colecciones y el correcto uso de la biblioteca, sino también a cuestiones tales como datación de documentos, discernimiento entre unas ediciones y otras, etc.

Sorprende la existencia de cuatro tipos de catálogos para poder conocer la colección de la biblioteca. En cada uno de ellos se encuentra información sobre una parte de los fondos documentales; en concreto se trata de:

- Wotquenne: una colección de libros que contienen el catálogo de la colección de la biblioteca desde su apertura en 1832 hasta el año 1912. Es un catálogo exhaustivo y muy detallado, en francés y solo accesible en formato original en la propia biblioteca;
- Fichas manuscritas: colección de fichas catalográficas escritas a mano, que abarcan parte de la colección de la biblioteca desde 1832 hasta 1999. Están en francés, son de difícil lectura y en muchas ocasiones se hayan en mal estado;

- Fichas mecanografiadas: asientos bibliográficos escritos a mano que abarcan parte de la colección de la biblioteca, concretamente los documentos adquiridos en el periodo de 1962 hasta 1973, también están disponibles solamente en francés;
- Catálogo en línea, que contiene solamente un 2% de la colección de la biblioteca. Está accesible en red, pero el volcado de los materiales se hace aproximadamente cada seis meses, así que una novedad tarda mucho en poder ser visualizada.

No poseen un sistema integrado de gestión bibliotecaria, el préstamo sigue siendo tradicional y el catálogo que se puede consultar vía internet se alimenta de una base de datos creada específicamente para el centro en 1997 y que luego debe ser migrada. Esta situación genera que los tiempos de espera por los materiales sean muy dilatados, no hay inmediatez en el contacto entre biblioteca y usuarios.



Vista de una de las plantas de depósito de materiales de la biblioteca



Vista exterior de la biblioteca

La biblioteca del conservatorio de Bruselas, como comentábamos con anterioridad, da servicio a dos centros y se haya a su vez también separada en dos secciones, con dos directores, empleados y becarios de un centro u otro y con presupuestos independientes, aunque la colección está accesible a todos los usuarios por igual. En total entre doce y dieciséis personas trabajan en la biblioteca (según el número de becarios que estén colaborando en ese momento).

El conservatorio neerlandés aporta 450 estudiantes, 150 profesores y un total de 20 miembros del personal de administración y servicios. El conservatorio francófono por su parte tiene 525 alumnos, 120 profesores y otros 20 miembros del personal de administración y servicios. La biblioteca tiene un total de 600 usuarios del servicio de préstamo al año, número relativamente bajo teniendo en cuenta la cifra total de usuarios potenciales, que en una biblioteca tan especializada y tan bien surtida como esta deberían de corres-

ponderse casi con el número de usuarios reales. El número de préstamos totales al año es de aproximadamente 6000. Se contabilizan 4000 consultas anuales en la sala de lectura, 5000 documentos consultados, se atienden aproximadamente 1000 consultas por vía telefónica o correo electrónico y se escanean 550 documentos. Este servicio de escaneo de materiales es muy interesante y permite a los usuarios obtener documentos que de otra manera no estarían accesibles por su antigüedad, estado de conservación, carácter único, etc. Una persona contratada a tiempo parcial está encargada de llevar a cabo esta tarea y el tiempo medio de espera para acceder a un documento escaneado varía entre tres días y una semana.

La biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas organiza exposiciones en la biblioteca y en la web con carácter periódico. Elige un autor o una época y la ilustra a través de la documentación original que alberga en sus fondos; fotografías del compositor, cartas manuscritas, originales autógrafos, primeras ediciones, etc. Constituye de este modo un lugar único para el estudio de la mayor parte de los compositores belgas de las dos últimas centurias y es un elemento de dinamización cultural importante dentro del propio conservatorio.

La estancia en la biblioteca facilita el conocimiento de situaciones bibliotecarias complejas, como en el caso de la biblioteca del Koninklijk Conservatorium Brussel, que debe dar servicio a dos instituciones con dos equipos directivos etc. Esta situación se acerca a la que se produce en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner del Principado de Asturias, donde conviven dos instituciones, el Conservatorio Profesional de Oviedo y el de Grado Superior del Principado de Asturias. Este escenario ocasiona circunstancias cuanto menos peculiares, y determina unas condiciones de trabajo muy particulares. En el caso belga se presenta además el agravante de los problemas lingüísticos. Fue muy provechoso y gratificante comprobar que a pesar de las diferencias que separan los dos centros, el de origen y acogida, muchas problemáticas profesionales son las mismas y las soluciones empleadas no difieren mucho.

Conclusiones

La experiencia de conocer de primera mano la realidad bibliotecaria en otro país de Europa es una forma de fomentar el intercambio de competencias y experiencias sobre métodos de trabajo en el mundo de la biblioteconomía y documentación, y permite también que el personal se beneficie lingüística y culturalmente de la experiencia, aprovechando los conocimientos y prácticas de la institución visitada que pueden ayudarnos a mejorar en nuestro puesto de trabajo.

En este caso concreto ha sido especialmente interesante el ejemplo que la biblioteca del Real Conservatorio de Bruselas ofrece de integración, al estar el centro dividido en la sección francófona y la flamenca, pero ofreciendo servicio por igual a ambos centros, que puede ser un espejo en estos tiempos en que la multiculturalidad es una realidad que avanza de forma rápida.

Se ha fomentado el intercambio de competencias y experiencias sobre metodología profesional. En

este sentido todos los esfuerzos que se han hecho en los últimos años en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner para introducir la web 2.0 al servicio de los usuarios, han sido objeto de interés por parte de la biblioteca de acogida, mucho más orientada a la conservación documental.

Como había ocurrido en una anterior movilidad profesional, se intenta ampliar y mejorar la visibilidad en Europa del Conservatorio Superior de Música del Gobierno del Principado de Asturias Eduardo Martínez Torner, algo que consideramos puede ser interesante para asentar futuras colaboraciones profesionales, se busca también que la experiencia sirva para afianzar contactos entre los dos centros, que puedan materializarse en el intercambio de alumnos o de personal docente.

Se constata que a pesar de las diferencias que separan los diferentes conservatorios musicales en Europa, la mayor parte de las preocupaciones profesionales, y las soluciones aplicadas, son similares.



Sala de consulta de la biblioteca

El legado de Fernando Ruiz Coca en el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Vicent López

Universidad Autónoma de Madrid

El presente artículo pretende dar a conocer el legado de Fernando Ruiz Coca (1915-1997), crítico musical, gestor y director —entre otros cargos— del Aula de Música del Ateneo de Madrid desde su creación en 1958 hasta 1975.¹ Dicho legado fue ofrecido por sus herederos a la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) a través del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM) y desde el curso académico 2006-2007 se encuentra depositado en la fonoteca de este centro.

Durante el mes de octubre de 2005, siendo entonces director del CSIPM,² recibí una llamada telefónica de Nuria de Tena Dávila Morales, sobrina de Ruiz Coca, que me comunicaba el deseo de su difunto tío de donar a una universidad su colección de discos y biblioteca musical. Acepté de inmediato el ofrecimiento y se lo hice saber al entonces Vicerrector de Extensión Universitaria y Cooperación, Pedro Martínez Lillo. Poco después llegaron al centro, tras diversos traslados, los documentos mencionados junto con el archivo personal de Ruiz Coca, que integran su legado, cuya descripción ofrecemos a continuación:

.....

1 Cfr. Ángel Medina: «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», en *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre – 5 de noviembre de 1985*, vol. 2, Madrid: INAEM – Ministerio de Cultura, 1987, pp. 369-397; «Ruiz Coca, Fernando», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares Rodicio, coord.), vol. 9, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, p. 478; «Ateneos» [4. *Aula de Música del Ateneo de Madrid*], *ibidem*, vol. 1, pp. 838-842.

2 A partir del uno de diciembre de 2010 en que fui cesado al frente del CSIPM, la dirección fue asumida directamente por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Divulgación Científica de la UAM.

- 2.449 discos de vinilo. La colección incluye muy a menudo reseñas sobre las grabaciones, escritas casi siempre por el propio Ruiz Coca. El estado de conservación es en general bueno, y el repertorio incluye no solo obras maestras de la música clásica (a veces en varias versiones) sino también músicas y géneros más infrecuentes y diversos.

- 1.585 monografías y 386 ejemplares de revistas. Son publicaciones de temática musical. Al igual que ocurre con los discos, esta biblioteca incorpora reseñas del propio Ruiz Coca, dedicatorias, cartas, etc.

- 7 cajas con carpetas con documentación diversa. Estas carpetas contienen materiales muy variados: documentos agrupados por temas, como por ejemplo: «Musicología vanguardia / Críticos y musicólogos», «Radio / TVE», etc.; documentación referente a festivales y ciclos de música, como por ejemplo el Festival de Música y Danza de Granada, anales de la Fundación Juan March, cursos de música, cartas de instituciones, etc.

- Archivo personal. Integrado por 2.044 sobres que guardan documentación variada referida a personas (intérpretes, compositores, críticos, etc.), temas (*Cine y Música*, *Literatura y Música*, *Acústica*, etc.), ciudades, países, asociaciones e instituciones. Se trata de toda la documentación (recortes de prensa, cartas, programas de conciertos, borradores de críticas, reseñas de eventos musicales, fotografías, informes...) generada o recibida por Fernando Ruiz Coca a lo largo de su vida como gestor y crítico musical.

Este legado se convirtió en una importante aportación que, sumada al resto de los fondos que posee la fonoteca del CSIPM,³ venía a reforzar su naturaleza como centro de investigación.⁴

La primera atención técnica recibida por el fondo vino de la mano de Idoia Aguirre Gonzalo, alumna de un postgrado de archivística, en octubre de 2006. Esta especialista realizó una práctica que incluyó el etiquetado de todos los cajones del archivo personal de Ruiz Coca, en función de sus contenidos, el inventario parcial de algunos sobres y finalmente una enumeración de tareas pendientes para describir el fondo y que este resultara consultable. Posteriormente, durante el curso académico 2008-09, y gracias a la mediación de Idoia Aguirre, los expertos en el tratamiento de archivos personales María José Remón Ripalda y Juan José Moreno y Casanova elaboraron un informe que precisaba de nuevo el protocolo necesario a seguir para ordenar el fondo Ruiz Coca. Finalmente, en julio de 2011, la universidad ha encargado a una becaria la instalación e inventario definitivos, previos a la necesaria catalogación.

Por mi parte, desde el curso académico 2009-10 impartí en la UAM el curso de postgrado «La actividad musical española a través del Aula de Música del Ateneo de Madrid (1958-1975): una mirada retrospectiva a la creación y tendencias musicales», a lo largo del cual trato de familiarizar a los alumnos con la obra y el legado de Ruiz Coca, despertando su interés por una época que, debido a su cercanía, no parece existir para ellos. Una época de actividades culturales intensas, enormemente viva en su acontecer diario en medio de unos medios y circunstancias muy poco alentadores entonces.

.....

3 Al antiguo fondo de discos y libros, que junto al archivo sonoro y documental del *Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música* la Fonoteca del CSIPM posee, hay que añadir la donación de discos y libros que Federico Mayor Zaragoza, realizó en el curso 2003-04, como también las donaciones de discos realizadas por los profesores James Amelang y Enrique Muñoz, en los cursos 200-08 y 2008-09, respectivamente

4 La celebración en el CSIPM, del 5 al 16 de marzo de 2007, del Curso de Humanidades Contemporáneas de la UAM, *Archivos, Bibliotecas e Investigación Musical: la necesidad de un entendimiento entre documentalistas, musicólogos e intérpretes*, como primer fruto del convenio de colaboración entre AEDOM y la UAM, supuso el establecimiento de una interesante línea de investigación a la vez que ofreció una ocasión para la difusión entre los ponentes de los fondos que posee el CSIPM.

Algunos ejercicios de memoria en torno a la figura de Fernando Ruiz Coca

Los músicos españoles —compositores e intérpretes— tenemos mucho que agradecer a Fernando Ruiz Coca. La creciente actividad que se ha desarrollado en Madrid desde hace veinticinco años ha encontrado siempre en él no sólo un crítico agudo y generoso, bien preparado y con una amplia y elevada idea de los movimientos artísticos, sino un colaborador entusiasta y un organizador inteligente que ha sabido promover en todo momento cuanto de nuevo y de interesante podía encontrarse en las corrientes estéticas del momento.

Así comenzaba la presentación que Ramón Barce hacía de Ruiz Coca en el programa de mano del concierto homenaje dedicado a su persona, y que promovido por Juventudes Musicales Españolas de Madrid, se celebró en el auditorio del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el uno de abril de 1976.⁵

La figura de Fernando Ruiz Coca se nos presenta hoy como una referencia nuclear de una época en el ámbito de la música española. La documentación que ofrece su archivo es una fuente privilegiada de información al descubrirnos datos y hechos sobre personas e instituciones, un filón en definitiva de documentos generados, recibidos y ordenados por un observador de primera fila, por un eficiente gestor cultural que nunca buscó el protagonismo sino la calidad de un trabajo al servicio de la música y la cultura. En la persona de Ruiz Coca, está el crítico con una buena formación musical y humanística, y sobre todo está el gestor y organizador de eventos culturales lleno de coraje y buen criterio para acometer empresas desde un pensamiento sensible.

Su interés por la creación musical española en aquellos tiempos de aislamiento y atraso es uno de los mejores avales para juzgar su perfil cultural y humano. Desde un talante abierto a la cultura en su sentido más alto, y la autoridad que transmite el trabajo bien hecho, Fernando Ruiz Coca fue capaz de convocar, a lo largo de quince años

.....

5 Ejemplar conservado en el archivo personal de Fernando Ruiz Coca, CSIPM de la UAM.

(1958-1973), en su Aula de Música del Ateneo de Madrid, a los mejores y más inquietos compositores e intérpretes españoles de entonces.

Como muy bien ha señalado Ángel Medina, es en los primeros seis años del *Aula*, de 1958 a 1964, cuando su actividad cobra mayor importancia,

habida cuenta de la ausencia de iniciativas y aportaciones significativas coetáneas. El período 1965-73 no es menos importante en función de las actividades y programación específicas, pero la joven música española empezaba a encontrar nuevos cauces de difusión que enriquecieron la veterana labor del Aula de Música.⁶

Algunos de nuestros compositores más consagrados hoy, como Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, encontraron entonces el apoyo a sus primeros trabajos en las actividades del *Aula*. Este archivo personal de Fernando Ruiz Coca guarda sin duda muchas fuentes para conocer la intrahistoria de la llamada Generación del 51 de la música española.

Naturalmente, la trayectoria de Ruiz Coca no comienza con la creación del *Aula de Música*; que él fuera elegido para dirigir este emblemático espacio cultural en tiempos severos y difíciles es la prueba de que hay una trayectoria anterior que le hace acreedor de una confianza que él sabe aprovechar. Como crítico musical su trayectoria es dilatada y arranca en 1946. He aquí la relación de medios donde colaboró desde sus inicios: entre las revistas especializadas, además de ejercer como asesor musical de la revista *Bellas Artes*, escribió en el semanario *SIGNO*; la *Revue Internationale de Musique* y *La Vie Musicale* (París-Bruselas); *La Actualidad Española*; *Ateneo*; *La Estafeta Literaria*; *Teresa*; *Índice* y otras. En prensa diaria, fue crítico musical desde 1957 de *El Alcázar*, de *Nuevo Diario* desde su fundación, y de *Ya* desde 1975. Así mismo, fue director de la colección Libros de Música de Ediciones Rialp, y de la sección musical de la Enciclopedia Proliber Navarra.

Por otra parte hay que hacer constar su actividad gestora y sus tareas como representante español en diversos foros nacionales e internacionales: cofundador y miembro de las primeras Juntas Directivas de las Juventudes Musicales Españolas;

Fédération Internationale de Jeunesses Musicales, UNESCO; fundador y director del Aula de Música del Ateneo de Madrid; miembro de los comités organizadores de los festivales América-España (Instituto de Cultura Hispánica, Madrid) y Antonio de Cabezón (Festivales de España, Burgos); Secretario General de la Comisaría General de la Música (Dirección General de Bellas Artes, 1969); Secretario Permanente Técnico del Consejo Asesor de la Música de esta misma dirección general (hasta su extinción) y consejero en la comisión especializada de programas musicales de Radio Nacional de España.

Así mismo, las actividades que Ruiz Coca despliega a lo largo de su vida y que podemos seguir a través de estos documentos tienen como principio rector la construcción de una cultura que integra todas las artes, junto a un pensamiento que busca el diálogo, el cultivo de las humanidades en su sentido más elevado y fecundo porque respeta al otro y se hace respetar. En las reflexiones que nos ha dejado sobre la educación musical, la situación de nuestra música y sus intérpretes y creadores, la música es una parte más de la formación y la cultura, y en este sentido su pensamiento se adelanta a su tiempo. Así se pronuncia cuando señala el sentido que quiere dar a las jornadas de trabajo que tienen lugar en el Aula de Música del Ateneo de Madrid que él dirige durante dieciséis años:

Se quieren pues, coloquios de tono y altura universitaria en torno a esta música, tan significativa y fiel a nuestro tiempo, y, quizá, por eso mismo, tan ignorada por la pereza, la evasión y la nostalgia, ayudadas eficazmente, en nuestro caso, por la inexplicable exclusión de los estudios musicológicos de nuestra universidad.⁷

Los tarjetones que han quedado en su archivo personal, anunciando los conciertos y los ciclos de conferencias, debates y coloquios que cada curso tienen lugar en el Aula, son de alguna manera la programación docente que de forma libre y espontánea vienen a llenar un vacío, haciendo posible un estreno, o bien descubriendo el interés de una música cuyo autor resulta totalmente ignorado en España.

6 Ángel Medina: «Ateneos», op. cit., p. 839.

7 Ibid., p. 840

En 1985 se celebraba en Salamanca el Congreso Internacional *España en la Música de Occidente* y en la ponencia de Ángel Medina, titulada «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», se daba buena cuenta del papel jugado por Ruiz Coca en el Aula ateneísta. Hoy resulta emotivo y alentador leer la carta que el propio Ruiz Coca dirigía a Ángel Medina, con fecha 22 de marzo de 1987, agradeciéndole su ponencia en aquel congreso:

Querido amigo: Acabo de recibir las actas del Congreso Internacional de Musicología celebrado a últimos de 1985 en Salamanca, y en ellas encuentro la ponencia, que yo no conocía, presentada por ti con el título de «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid», en la que dedicas extensa atención a «mi» Aula de Música del Ateneo.

Quiero agradecerte vivamente este reconocimiento público de aquella labor que, no sin dificultades, cumplió, creo, una tarea útil en sus años, para la historia de nuestra música, con su pretensión de integrarla en la general de la cultura.

Y tanto mayor es mi agradecimiento cuando que este pequeño capítulo de la evolución de la música española parece haber caído en el olvido; sin embargo, sin aquellos azarosos años, no tendría explicación el actual florecimiento de la composición entre nosotros.⁸

Hoy, desde una universidad, podemos rescatar estos empeños para convertirlos en un activo de la memoria y no en un pasivo de la nostalgia: forman parte ya de nuestro patrimonio cultural.

En el año 1991 el Ministerio de Cultura concedía a Fernando Ruiz Coca la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes de Música y Danza. Recuperar ahora este legado, para *pensarlo* y asimilarlo desde nuestro presente, es una eficaz y poderosa arma para enfrentarnos a la deficitaria situación cultural que padecemos, y es sobre todo la mejor respuesta, a la labor de este bienhechor de nues-

tra vida y cultura musical. Conocer —con el rigor documental que nos proporciona este legado— una época que no está tan lejos en el tiempo, es un importante estímulo que puede ayudarnos a entender mejor nuestro presente.

Sirvan ahora como colofón a este ejercicio de memoria sobre Fernando Ruiz Coca las acertadas apreciaciones y reflexiones que uno de los beneficiarios de su labor, el compositor Tomás Marco, hacía en la prensa con motivo del homenaje ya referido, que se le tributó en el año 1976:

La vida musical está muy necesitada de una serie de personas, escasísimas por desgracia, que con verdadero desinterés y afán apoyen durante largos años las iniciativas, ilusiones y realizaciones de creadores e intérpretes. Papel vital que, sin embargo, suele quedar en segundo plano y, por lo menos en España, rara vez obtienen reconocimiento. Dentro del panorama musical madrileño del último cuarto de siglo, pocas labores tan eficaces, calladas y amplias como la de Fernando Ruiz Coca. En los años en que rigió el Aula de Música del Ateneo, supo convertirla en el centro vivo de la música en nuestra capital. Debates, conferencias, coloquios, conciertos y numerosísimos estrenos de autores españoles de todas las generaciones y estéticas tuvieron allí lugar, y la historia reciente de la música española, empezando por el propio *Grupo Nueva Música*, sería muy otra sin el Ateneo, esto es, sin Fernando Ruiz Coca, puesto que desde su marcha del caserón de la calle del Prado, la institución ha dejado de contar para la música viva. Ruiz Coca [...] ha sido un magnífico exegeta de la música de estos años, alentando y orientando, con una modestia ejemplar a pesar de sus méritos.⁹

8 Copia conservada en el archivo personal Fernando Ruiz Coca, CSIPM de la UAM.

9 Tomás Marco: «Concierto homenaje a Fernando Ruiz Coca», *Arriba*, 6-IV-1976.

Los registros sonoros en la Biblioteca Digital Hispánica

Cayetano Hernández Muñiz

Servicio de Registros Sonoros
Departamento de Música y Audiovisuales
Biblioteca Nacional de España

La Biblioteca Digital Hispánica (BDH) es un recurso en línea (<http://bdh.bne.es/bnearch/>) que permite la consulta gratuita de miles de documentos digitalizados, cuyos originales, en todos los soportes (libros, publicaciones periódicas, partituras, mapas, dibujos, grabados, fotografías, manuscritos...), forman parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE). Este portal se creó en 2008, con el apoyo de la empresa Telefónica, para contribuir a cumplir la misión encomendada a la BNE de reunir, conservar, catalogar, gestionar y difundir el patrimonio bibliográfico, visual, sonoro, audiovisual y digital español. Cumple con normas y protocolos internacionales que facilitan su participación en proyectos digitales de la Unión Europea como *Europeana*.

Primera fase

En junio de 2011 ha comenzado la incorporación a esta biblioteca digital de los registros sonoros, en una primera fase que comprende los más antiguos conservados en la BNE: los discos de pizarra y los cilindros de cera. Se están incorporando solo aquellos que fueron digitalizados hace años.

Los 6.507 discos de pizarra descritos en el *Catálogo de discos de 78 rpm en la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1988) fueron digitalizados en soporte CD-DA y cinta DAT entre 1995 y 2000 por empresas externas (en el catálogo llevan la signatura de reproducción con prefijo SONCD) y hasta ahora solo podían escucharse en las instalaciones de la BNE (Sala Barbieri de la Sede de Recoletos de Madrid). Estas reproducciones digitales de conservación, hechas en *wav* (un formato sin compresión, con una frecuencia de muestreo de 44.1 Khz, y una resolución de 16 bits), son las que ahora se están volcando en la BDH después de haberse convertido a un formato de acceso o difusión *mp3* (con una frecuencia de muestreo

de 44.1 Khz, y velocidad de transferencia de 96 Kbps), formato comprimido que permite una transferencia más rápida en Internet. Se pueden escuchar libremente en *streaming*, es decir, de manera que los archivos sonoros se escuchan pero no se descargan permanentemente en el ordenador del usuario.

A este respecto, la BNE firmó en 2010 un acuerdo con sociedades de gestión de derechos de autor e interpretación, como la SGAE y la AIE, para poder subir dichas grabaciones a su página web, mediante el pago de unas cuotas adaptadas a la naturaleza de esta institución bibliotecaria y su carácter de centro conservador y difusor de la cultura española. Aunque la Biblioteca podría utilizar dicho acuerdo para difundir grabaciones sonoras más recientes, de momento solo lo aplica a las grabaciones más antiguas.

Estas grabaciones representan una parte muy significativa de la producción nacional española desde 1924 hasta 1957, recogida gracias a las disposiciones de depósito legal de 1938 (decreto de 13 de octubre de 1938 sobre Depósito Legal de Obras) y 1942 (órdenes ministeriales de 1 de diciembre de 1942, que desarrolla el anterior decreto, y de 10 de julio de 1942 sobre Propiedad Intelectual de Obras Fonográficas). La colección abarca todos los géneros musicales, desde óperas, sonatas, conciertos, zarzuelas... hasta pasodobles, tangos, canciones populares, flamenco, fox-trots, etcétera; los discos fueron editados por algunas de las compañías más importantes que trabajaron en España, como la Compañía del Gramófono Odeón (con los sellos Pathé, MGM, Odeón, La Voz de su Amo...), Columbia (con los sellos Alhambra, Decca...), Philips Ibérica, Transoceanic Trading Company, etc. Entre estas grabaciones se encuentran también muestras del llamado «archivo de la palabra», que incluye voces de per-

sonalidades literarias, políticas o científicas (Alfonso XIII, Azaña, Unamuno, Azorín o Ramón y Cajal, entre otros), así como poesías, cuentos, relatos humorísticos, cursos de idiomas o sonidos varios.

Asimismo estaban digitalizados desde hace años unos 3.000 discos de pizarra más procedentes de compras y donativos, que igualmente se están volcando en la BDH.

También forman parte de esta fase inicial las que históricamente son las primeras grabaciones sonoras: los cilindros de cera o de fonógrafo (en concreto, la mayoría de los 457 que posee la BNE, ya digitalizados por sus anteriores propietarios). Se trata de grabaciones, principalmente de fabricantes españoles, realizadas entre 1897 y 1904, cuya calidad de reproducción es desigual, debido no solo a la fragilidad y antigüedad de los soportes, sino también a los procedimientos rudimentarios con que se hicieron las grabaciones, aunque su valor histórico es indiscutible. A veces, la velocidad de reproducción de los cilindros puede estar acelerada, error que deberá corregirse con una nueva grabación.

El proceso de trabajo en esta primera fase consiste en la revisión de los registros bibliográficos del catálogo de la BNE (gestionado por el sistema integral Unicorn), su marcado mediante un campo de área local del formato MARC 21 (899) con un código asignado a tal fin para proceder después a la extracción de los registros, y la comprobación de la calidad sonora de las copias digitales de difusión en *mp3* (trabajos hechos en el Departamento de Música y Audiovisuales). Los lotes revisados se pasan al Área de Biblioteca Digital, que carga los objetos digitales de audio en la BDH. Como resultado, en la interfaz de la BDH se visualizan los siguientes datos: una versión simplificada del registro bibliográfico, que ofrece solo algunos de los campos del registro MARC (título, autor, datos de publicación, etc.); un enlace que lleva al propio registro bibliográfico en el catálogo *online* de la BNE (a su vez, en el registro bibliográfico del catálogo hay un enlace al archivo digital sonoro en *mp3*); otro enlace que permite buscar el documento sonoro en otros catálogos o recursos *online* tales como *Europeana*, *Worldcat*, *Hispana*, etc.; y el objeto digital en formato *mp3*, que se presenta al usuario a través de una

aplicación de *streaming* basada en la tecnología Flash y que incorpora unos controles básicos (reproducción, pausa, y control de volumen). Esto, además de permitir al usuario escuchar el recurso prácticamente desde el primer momento —no ha de descargarse antes del servidor de forma íntegra—, impide su manipulación como fichero, lo cual era una de las exigencias del acuerdo con la SGAE para permitir su difusión.

El sistema de gestión de objetos digitales utilizado es Digitool, que cumple con los estándares Z39.50, OAI-PMH y Dublin Core.

Los metadatos, conjuntos de informaciones relacionadas con los objetos digitales para facilitar su descripción, búsqueda, uso y gestión, son de dos tipos: metadatos descriptivos (en formato MARC 21 XML, derivados de los registros bibliográficos de Unicorn) y metadatos técnicos, que acompañan al archivo *mp3*. En la BDH se ofrecen al usuario solo los metadatos descriptivos que, como veíamos, se extraen directamente del catálogo de la BNE.¹

En conclusión, en esta primera fase se ha utilizado material ya digitalizado, y el trabajo ha consistido en hacer posible su difusión a través de la BDH.

Segunda fase

Tras la buena acogida del público y el amplio eco en los medios de comunicación de esta primera etapa el Departamento de Música y Audiovisuales ha propuesto a la Dirección de la BNE dos proyectos de digitalización masiva de documentos sonoros para los próximos años, que constituirán una segunda fase en su difusión a través de la BDH:

1º. Digitalización de unos 10.000 nuevos discos de pizarra y unos 5.000 de vinilo (primeras grabaciones de vinilo de los años cincuenta). Con este proyecto se cubrirá la digitalización de toda la colección histórica de sonido grabado de la Biblioteca.

2º. Digitalización de una selección de rollos de pianola (un centenar de los aproximadamente 6.000 con que cuenta la BNE), y las

.....

¹ Datos proporcionados por Pedro de Arce Trujillo, del Área de Biblioteca Digital.

coleccionas completas de hilos magnéticos (13), discos perforados Ariston, Herophon, Ariosa y Symphonion (en torno al centenar), y cintas abiertas, casetes y discos incluidos en archivos personales como los de Rafael Rodríguez Albert (17 cintas de distintos tamaños), Manuel Parada (27 cintas con parte de su música para cine), Gerardo Gombau (34 cintas con ensayos, música concreta, música electroacústica), Julián Bautista (2 casetes con parte de su música grabada), archivo familiar Villar (5 discos de pizarra), Antonia Mercé (48 discos de pizarra), Pedro Machado de Castro (grabaciones caseras en VHS con entrevistas a distintas personalidades de la música), Ramón Pelinski (unas 100 cintas con el trabajo de campo sobre la música de los esquimales inuit), José Pagán (unos 3000 discos de vinilo), etc. También se incluye en este proyecto la digitalización de la colección de cintas del archivo de la palabra de AECID (antigua Biblioteca de Cultura Hispánica), que recoge la grabación de sus actos culturales y va a ser cedido a la BNE, así como una selección del archivo musical del estudio de grabación Kirios, donado a la BNE.

El proceso de la digitalización supone las siguientes tareas: limpieza de los documentos; digitalización o conversión de los archivos analógicos en archivos de audio digital en formato *wav*, que constituyen los archivos de conservación o ficheros máster; su conversión en archivos de acceso o difusión en internet en formato *mp3* con la máxima calidad para este medio. Los archivos finales se entregan en distintos soportes (disco duro, CD-DA, DVD) a la BNE, tras los correspondientes controles de calidad en las distintas etapas. Estos trabajos se realizan de acuerdo con pautas internacionales como las *Guidelines on the production and preservation of digital audio objects* (2009) de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA-TC04).

La digitalización de los discos de pizarra, vinilo e hilos magnéticos requiere solamente del trabajo de los técnicos de sonido, pero para digitalizar los discos perforados y rollos de pianola, que *stricto sensu* no son grabaciones sonoras, sino música codificada, se necesita su reproducción mecánica utilizando los aparatos correspondientes: el orga-

nillo de lengüetas libres (en el caso de los discos Ariston, Ariosa y Herophon), la caja de música (con los discos Symphonion) y la pianola (con los rollos), para poder grabar el sonido producido.

El proceso técnico a cargo de los documentalistas comprende la revisión de la catalogación, en el caso de que ya exista, o, en caso contrario, una nueva catalogación completa (bibliográficos, fondos, autoridades), así como el marcado de los registros.

Tanto en los trabajos en curso en 2011, como en la proyectada digitalización para los años próximos, no ha habido ningún criterio de selección de registros, puesto que se han incluido todas las grabaciones sonoras antiguas que posee la BNE (esto se justifica no solo por motivos de difusión sino por la obligación que la Biblioteca tiene de preservar todos sus fondos): los 457 cilindros de cera, los aproximadamente 21.000 discos de pizarra, el centenar de discos perforados, los 13 hilos magnéticos, los discos de vinilo más antiguos (los de los años cincuenta, alrededor de 5.000). Tan solo se ha hecho una selección en los rollos de pianola, eligiendo unos 100 que contuvieran música española, a ser posible sin partitura ni grabación sonora entre nuestros fondos. Si esta digitalización masiva continuara posteriormente con el resto de los discos de vinilo (el total de estos documentos en la BNE es de unos 300.000) y las casetes (alcanzan las 150.000), sería necesaria una selección (por criterios tales como sellos, colecciones, géneros, intérpretes, autores, etc.).

Estos proyectos se enlazan con el de digitalización masiva de partituras, ya muy avanzado (en la BDH, a finales de 2011, ya están disponibles más de 1.600 partituras de las cerca de 32.000 que están previstas). Próximamente también se van a digitalizar en la BDH los catálogos impresos de rollos de pianola y discos de pizarra que custodia la BNE, según un proyecto del grupo de trabajo de registros sonoros y audiovisuales de AEDOM.

Por último, la BNE, dentro de sus planes de digitalización y preservación, se está planteando la necesidad de redigitalización de archivos sonoros originalmente digitales correspondientes a los primeros años de producción y comercialización de este tipo de grabaciones: CDs de audio y cintas DAT.

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

Dublín, 24-29 de julio de 2011

Jon Bagüés - Eresbil

El Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales se celebró en el campus del Trinity College, situado en el corazón de Dublín. La lista de asistentes fue de 362 incluyendo participantes, exhibidores y personas acompañantes, pertenecientes a 37 países.

LUNES, 25 DE JULIO

Sesión inaugural: Geminiani y Handel en Dublín

El renombrado director de orquesta Christopher Hogwood dictó una amena y documentada conferencia sobre el músico Francesco Geminiani (Lucca, 1687-Dublín, 1762), su obra y relación con Dublín. En relación a las ediciones de su música, previstas en el proyecto Francesco Geminiani Opera Omnia, proponía como alternativa a las ediciones urtext lo que denominó como «ediciones escrupulosas».

<http://www.francescogeminiani.com/>

Katharine Hogg, de la Gerald Coke Handel Collection de Londres, disertó sobre la relación de Handel con Dublín, y en especial sobre su visita en 1741-1742, basándose principalmente en la documentación existente en el Foundling Museum, así como en otras fuentes.

<http://www.open.ac.uk/researchprojects/music/handel-project.shtml>

<http://www.gfhandel.org/>

http://www.foundlingmuseum.org.uk/exhibit_handel.php

Working Group on Access to Music Archives

El grupo de trabajo sobre Acceso a Archivos Musicales realizó una sesión de trabajo. Tras ver el desarrollo del proyecto en diversos países, se plantearon diversas opciones para el logro del principal fin del grupo: el establecimiento de una base de datos internacional que recoja información procedente de varias fuentes. Una de las posibilidades que se planteó a lo largo del congreso fue la relación inicial con el proyecto RISM, así como con el proyecto de colecciones de programas de IAML-UK.

Archivos de Orquesta, música y mujer

Sabina Benelli, del Teatro alla Scala, de Milán, presentó las diversas tipologías de usuarios, planteando la posibilidad de crear un directorio que relacionara los distintos archivos de las orquestas.

Maria Elisa Peretti, de la Fundación de la Orquesta Sinfónica del estado de Sao Paulo, presentó la recuperación de música instrumental, principalmente sinfónica, de compositores brasileños, bajo el sello Editora Criadores do Brasil. Han editado 100 obras de una treintena de compositores.

<http://www.osp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=editora>

Leanne Langley, historiadora, presentó por su parte la evolución de la presencia de la mujer en la orquesta del Queen's Hall a partir de su inicio en el año 1913.

Informes de las ramas nacionales

De entre la enorme cantidad de actividades y datos aportados por los representantes de las ramas nacionales, se pueden mencionar las siguientes informaciones:

La rama australiana ha puesto al día su página web:

<http://www.iamlaustralia.yolasite.com/>

Italia ha actualizado el directorio de bibliotecas e instituciones de documentación musical. En julio de este mismo año 2011 han editado la *GUIDA ALLA CATALOGAZIONE IN SBN - Musica a stampa/ Libretti a stampa/Registrazioni sonore musicali/Video musicali*. Puede accederse en línea a la publicación:

<http://www.urfm.braidense.it/risorse/norme.php>

La rama japonesa anunció el cierre el pasado año 2010 del MIC japonés.

La rama holandesa anunció igualmente restricciones en su país, ya que a lo largo de este año 2011 desaparecerán 6 de las 60 instituciones miembros de IAML.

La rama UK-Ireland ha incluido una publicación sobre *copyright* y bibliotecas musicales en su página web: *Public Performance Licences: An information guide*

Music and film activities in public libraries.

http://www.iaml.info/iaml-uk-irl/resources/pub_per_licenses.pdf

La rama norteamericana anunció la fusión entre la propia rama de IAML con la Music Library Association MLA:

<http://musiclibraryassoc.org/about-blog.aspx?id=739&blogid=82>

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

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

MARTES, 26 DE JULIO

Comisión de Bibliografía

Remi Castonguay, de la Yale University, habló de las posibilidades que abre el uso de las redes sociales para contenidos bibliográficos, presentando como muestra la cuenta twitter

<http://twitter.com/#!/yalemusiclib>

Clemens Gresser, de la University of Cambridge, llamó la atención sobre el riesgo de la pérdida de interés por parte de las generaciones de los nacidos en los años 80 y 90 del pasado siglo, proponiendo el uso de los blogs:

<http://iamlbiblio.tumblr.com/>

Andrew Justice, de la University of North Texas, propuso una base de datos para organizar las colecciones digitales institucionales. Dicha propuesta fue posteriormente debatida en el Council y aprobada como grupo de trabajo para los próximos tres años.

Rupert Ridgewell, de la British Library, hizo un repaso de las lagunas que existen en los recursos de recuperación de la información para el acceso a materiales como la música impresa y manuscrita posterior a 1800; los programas de concierto; los catálogos de venta de editoriales; los comentarios de los discos; los libretos; o el epistolario. Siguiendo el ejemplo de algunos proyectos desarrollados por la musicología, como el proyecto Hofmeister, base de datos de 330.000 fichas recogidas de los catálogos de música europea que distribuía Hofmeister entre 1829 y 1900:

<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>

propone una mayor relación con otros cuerpos profesionales, como por ejemplo el proyecto Early Music Online, de digitalización de 300 impresos musicales antiguos:

<http://www.earlymusiconline.org>

Acceso a colecciones de archivo

Ramona Riedzewski, del Victoria and Albert Museum, explicó los cambios legales introducidos por la ley FOI Act del año 2000 en UK (1997 y 2003 en Irlanda), que abandona los 30 años de protección a los datos públicos en los archivos públicos. La directiva inglesa obliga a contestar una petición en 20 días laborables, en los que se realizan las recomendaciones sobre si se puede tener o no acceso a la documentación.

Sandra Tuppen, de la British Library, presentó un proyecto de base de datos de interpretaciones, sirviendo de modelo The Wandering Minstrels, una sociedad de intérpretes de música tradicional. Para la descripción se ha tomado como referencia las FRBR.

VOXPOP

En la sesión presentada por la Rama de Bibliotecas Públicas dedicada a la presencia y difusión de la música tradicional, Jordi Reig, del departamento de documentación del Institut Valencià de la Música, presentó el proyecto *Fonoteca de Materials*, de difusión de la música tradicional de Valencia.

<http://ivm.gva.es/cms/es/catalogo-fonoteca-de-materials.html>

Sesión plenaria sobre el Futuro de IAML

Moderada por Jim Cassaro, la sesión se inició con la presentación de los extremos que toda planificación estratégica debiera tener en cuenta, incluyendo tanto los aspectos organizativos como los que afectan a las personas. Se propusieron como áreas de estudio la Estructura, el *Outreach* (difusión-ayuda a países en vías de desarrollo), las Conferencias y la Educación. El debate fue intenso, pero insuficiente para llegar a acuerdos. Se decidió que se recogerían aportaciones tanto de las ramas nacionales como de miembros individuales al cuestionario

<http://www.iaml.info/en/node/651>

El Vicepresidente Antony Gordon será el encargado de recoger y sintetizar las reflexiones y propuestas.

Sesión conjunta del Grupo de trabajo AMA / RISM

El objetivo de la sesión era interesar al proyecto RISM de control de manuscritos musicales sobre los objetivos del Grupo de trabajo AMA (Access to Music Archives), principalmente para entrever vías de trabajo comunes para el control de los manuscritos musicales del siglo XIX y XX.

Cristina Farnetti, del proyecto la Stravaganza de Roma, presentó el proyecto italiano «Archivi musicali del Novecento», de descripción a nivel de colección de fondos relacionados con la música y los músicos italianos del siglo XX:

<http://80.241.231.187/archivimusicali/guida.html>

Isabel Lozano, de la Biblioteca Nacional, en Madrid, presentó el prototipo ideado por ella misma y desarrollado en la Biblioteca Nacional de inventariado de fondos personales e institucionales que

logra ensamblar la descripción a nivel archivístico (ISAD-G) con la descripción a nivel bibliotecario (MARC)

<http://www.bne.es/es/Catalogos/ArchivosPersonales/index.html>

Se discutió posteriormente las posibilidades de cooperación entre el proyecto AMA y RISM, proponiendo un intercambio de información y análisis de utilización del directorio RISM-C para realizar una guía sucinta de fondos musicales en bibliotecas y archivos.

MIÉRCOLES, 27 DE JULIO

Comisión del Outreach

Se analizaron las diferentes acciones que desarrollan las ramas nacionales de la IAML para promover ayudas a países en vías de desarrollo. El representante norteamericano comentó que el programa Outreach de la MLA, además de esas ayudas, también lleva a cabo acciones con nuevos miembros de la asociación, con vistas a incentivar el aspecto educacional de los jóvenes.

Subcomisión sobre ISBD y Música

Se discuten los objetivos de la subcomisión, que inicialmente acogía la problemática de la descripción de los manuscritos musicales. Se planteaba abrir el concepto de «non published materials», no solamente a los manuscritos musicales sino también a los documentos audiovisuales no publicados. Se trataron problemas como nuevos campos, por ejemplo para indicar que un ítem pertenece a una serie archivística, o la problemática de qué se debe indicar en el campo de «publisher» en el caso de los audiovisuales.

Impresos musicales en la biblioteca de la Universidad de Maynooth

En las excursiones que se realizan tradicionalmente la tarde del miércoles visitamos la biblioteca de la Universidad católica de Maynooth donde nos enseñaron la biblioteca antigua, que tiene entre sus fondos impresos españoles antiguos provenientes de los colegios irlandeses de España que se cerraron en 1952.

<http://library.nuim.ie/russell-library/guides-catalogues>

JUEVES, 28 DE JULIO

Sesión conjunta Grupo de trabajo AMA con el Grupo de trabajo Access to Performance

El objetivo de la sesión era reflexionar sobre los puntos en común de los dos proyectos, uno de acceso a fondos y colecciones de archivo y el otro de acceso a colecciones de documentos efímeros. Ruppert Ridgewell explicó que el proyecto de UK-Ireland con respecto a las colecciones de programas va a confluir con la base de datos Cecilia, en una versión mejorada, pero con la misma estructura. Ambos proyectos ven la necesidad de mejorar las autoridades de instituciones y de sedes de concierto. Se considera que podría ser un aspecto en el que podría haber colaboración con AMA. Igualmente se considera que sería conveniente disponer de un listado de tipos de documentos unitario.

Investigación en manuscritos musicales

Agostina Zecca Laterza aportó el trabajo realizado sobre los manuscritos musicales publicados en Nápoles entre 1780-1820 en base a los documentos existentes en el Istituto Banco di Napoli.

Roland Pfeiffer, del Deutches Historisches Institut in Rom, habló de las ediciones realizadas de manera manuscrita por Gratti & Cencetti editors, a partir de 1821, en base a los documentos conservados en el Palazzo Massimo alle Colonne, con más de 130 manuscritos de óperas.

Jolanta Byzkowska-Sztaba, de la Biblioteca Nacional, Varsovia, mostró la colección de música manuscrita e impresos antiguos de la abadía cisterciense de Mogita, cerca de Cracovia.

VIERNES, 29 DE JULIO

Archivos de música tradicional

Isabel Lozano, de la Biblioteca Nacional de España, presentó el trabajo de inventariado y catalogación que se está realizando con los archivos de la Sección Femenina, utilizando el prototipo desarrollado en la Biblioteca Nacional de inventariado de fondos personales e institucionales. Además de las fichas el proyecto incluye la imagen digitalizada de los documentos, entre los que se incluyen todas las fichas con las canciones populares recogidas a partir de 1941.

http://www2.bne.es/AP_publico/irBuscarFondos.do#

Nicholas Carolan mostró la historia y actividades del Irish Traditional Music Archive, de Dublín. Sus documentos primarios son principalmente grabaciones sonoras desde 1890. Incluyen en el término tradicional todo documento relacionado con las formas tradicionales, incluyendo las reutilizaciones del folklore.

<http://www.itma.ie/>

Descubriendo colecciones

Zoja Seyckova, del Bohuslav Martinů Institute, Praga, presentó el proyecto de recoger todo lo relacionado con el compositor checo, centrándose en la importancia de los programas para estudiar la difusión de la música. El proyecto representa parte de los trabajos preparatorios para documentar la edición de la obra completa de Bohuslav Martinů, previsto en 100 volúmenes a lo largo de los próximos 50 años.

<http://www.martinu.cz>

Colin Coleman, de la Royal Society of Musicians, Londres, entidad creada en 1738 para prestar ayuda asistencial a los músicos, mostró los trabajos que están realizando con los archivos de la entidad.

Jana Vozková, de la Czech Academy of Sciences, Praga, mostró un interesante trabajo de reconstrucción de la procedencia del fondo documental de 250 ms. de partituras de música religiosa del sur de Bohemia

INFORMACIONES VARIAS

- . El Newsletter de la IAML se modifica y desaparece como publicación independiente para integrarse en la página web; tendrá un editor específico.
- . El WG (grupo de trabajo) Music Ontology se da por finalizado.
- . Se crea un nuevo WG – Website development.
- . Se crea un WG para la planificación de una base de datos en línea sobre colecciones digitales de instituciones miembros de la IAML.

. Se crea un WG for Conservatory libraries and accreditation para estudiar la homogeneización de las bibliotecas en centros de enseñanza.

. Se crea el Strategic Committee, para encauzar todas las ideas relacionadas con el proceso de reflexión sobre el futuro de la IAML.

. El proyecto RILM ha revisado el cuadro de clasificación.

<http://www.rilm.org/searching/classes.html>

. El proyecto RIdIM ha tenido un congreso en Brasil y tiene previsto establecer un grupo propio en Colombia.

<http://rcmi.gc.cuny.edu/>

. El proyecto RIPM sigue adelante con el suplemento de texto completo. Ofertan que quien se adhiera antes de 2013 tendrá luego el acceso gratuito.

<http://www.ripm.org/>

. El proyecto RISM anuncia que la serie B-1 será incluida en la web. La serie A-II será editado en CD-ROM, pero en tres años esperan ofrecerla en línea.

<http://www.rism.info/>

PRÓXIMO CONGRESO DE LA AIBM

MONTRÉAL, del 22 al 27 de julio de 2012

<http://aibm.montreal2012.info>

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 del artículo en soporte informático, en formato recuperable para su eventual revisión. Se indicará el editor de textos utilizado si es diferente de Microsoft Word.
- (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 electrónica de AEDOM: admin@aedom.org. 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, con preferencia antes de verano, 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) La publicación de un texto en el *Boletín* implica la autorización para que AEDOM pueda reproducirlo igualmente en formato pdf descargable desde la página web de la asociación, siempre con posterioridad a su aparición en formato impreso, así como a 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 2012) 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 2011) será de \$ 50 USA, más gastos de envío.

Los números atrasados de *Boletín DM* y del anterior *Boletín AEDOM* están a la venta al precio de 20 € el ejemplar. Quedan fuera de la venta el último aparecido y los dos anteriores.



AEDOM Asociación Española
de Documentación
Musical

