EL ARTÍCULO DE ÆDOM

# ÁNGELES DE LA GUARDA: EL PAPEL DE LOS ARCHIVEROS AUDIOVISUALES AYER, HOY Y MAÑANA

Chris Clark[1]
Head of Public Services and Database Manager
The British Library National Sound Archive
Chris.Clark@bl.uk

**RESUMEN**

Se examinan brevemente algunos de los cambios que han tenido lugar durante el siglo en el que los archivos sonoros han existido y, cómo esos cambios han impactado en la preservación, documentación, y servicios a los usuarios, que son las principales preocupaciones de los archiveros audiovisuales en su papel como guardianes de la herencia audiovisual. Se da tratamiento especial a las grandes promesas y pequeños desencantos en los últimos diez años, desde que la profesión comenzó a buscar mejoras y nuevas posibilidades en el área digital. El archivero está visto

[1] Texto de la presentación realizada en la Asamblea anual de AEDOM, Madrid, 2001. Trabajo recibido: 27/03/2002. Aceptado: 2/4/2002

Clark, Chris. "Ángeles de la guarda: el papel de los archiveros audiovisuales ayer, hoy y mañana". *En: AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 7-24

metafóricamente como un ángel, al igual que en algunas grabaciones antiguas que tenían el logo famoso del "Angel de la Grabación". Se advierte también a los archiveros, según una encuesta reciente en los EEUU, que el interés está creciendo entre los investigadores en la manera en que las fuentes han sido seleccionadas, preservadas y catalogadas.

**Palabras clave:** Archivos audiovisuales

**ABSTRACT**

This is a brief examination of some of the changes that have taken place during the one hundred years that sound archives have existed and how those changes impact on preservation, documentation and service provision, which are the main concerns of audiovisual archivists in their role as guardians of the audiovisual heritage. Special attention is given to the big promises and minor disappointments of the last ten years since the profession began to seek improvements and new possibilities in the digital environment. The archivist is viewed metaphorically in the guise of an angel, as were some of the earliest recordings that bore the famous "recording angel" logo. There is also a warning to archivists as recent surveys in the United States indicate an upsurge of interest among scholars in the way in way that resources have been selected, preserved and catalogued.

**Keywords:** Audiovisual archives

Esta exposición es una versión extendida de la que presenté en el seminario *Los Archivos Sonoros y Visuales en América Latina* en México el noviembre pasado, en que describí unos proyectos de la Biblioteca Británica en el contexto general del universo cibernético. En esta versión quisiera revisar muy brevemente la historia de los archivos audiovisuales anteriores a la 'era digital' porque entiendo que los problemas y cuestiones, los retos que enfrentan los archiveros audiovisuales, serán poco conocidos por el grupo AEDOM.

En la edición corriente de la revista americana *CLIR Issues* (1), podéis leer un reportaje de la convención en agosto de la Sociedad

Americana de Archiveros. Se titula *Que sucede a los archivos?* y describe dos intervenciones. La primera intervención describe el sistema ERA (Electronic Records Archives) en Washington DC, que a lo mejor puede servir en el futuro como arquetipo para esas instituciones, como la mía en Londres, que se ocupan de preservar la multiplicidad entera de formatos digitales. La segunda revela nuestra profesión en una luz francamente nueva. En la Universidad de Michigan han estudiado la manera en que la gente construye la memoria colectiva y han llegado a la conclusión de que a medida que los archiveros introducen medios tecnológicos para la preservación del patrimonio, se aumenta el interés de los investigadores en los archiveros mismos –es decir, están examinando la memoria colectiva de la gente, cómo se construye, por quién y con qué resultados y motivos.

Esta doble perspectiva vale también para mi ponencia que consiste, por una parte, en una historia de normas y proyectos, y por la otra, en una mirada metafórica a la profesión del archivero audiovisual ayer y hoy, al momento que llega a la era de los almacenes digitales y de las redes electrónicas.

¿Qué será esta metáfora? Se nota que se usan mucho las metáforas celestiales en la historia de la grabación del sonido, y también, en nuestros días, en Internet. Tiene algo que ver, creo, con el aspecto intangible y misterioso de los dos medios. Cuando preparaba la versión de esta exposición para el seminario arriba mencionado de México, consulté desde Londres el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de aquel país, esperando hallar en la ciudad en que vive el escritor colombiano, Gabriel García Márquez, ejemplos celestiales y tropecé en seguida con este título mágico-realista: *Ángeles de la guarda.*

En esta primera parte de mi exposición, que se puede considerar como la era de registros y de archivos analógicos, vamos a mirar cuatro temas:

1. ¿De qué consiste el patrimonio audiovisual: una cantidad de soportes o de datos?
2. Conocimiento sobre la conservación de soportes análogos
3. Archivos audiovisuales: los pioneros y el desarrollo de IASA

4. El problema del acceso

La metáfora que empleo para esta primera parte es *El ángel de grabación*. Véase la imagen del logo http://www.angelrecords.com/about.asp.

Después, miraremos la manera en que el trabajo de un archivero audiovisual (yo, por ejemplo) ha cambiado durante los diez años anteriores al entrar en la era digital. Tres imágenes metafóricas (2) nos servirán para explorar estas fronteras nuevas:

*El ángel generoso*: esperanzas y realidades en los primeros proyectos digitales. Véase el dibujo precioso en http://www.theatlantic.com.issues/2000/09/mann.htm

*El ángel agobiado*: juntando dudas colectivas. Véase el dibujo por Andrea L Peterson en http://elfwood.lysator.liu.se/loth/a/l/alicuanan/enormouswings.gif.html

*El ángel archivero*: preparado para un futuro incierto pero lleno de los encantos del pasado. Véase la reproducción de la pintura *Angelus Novus* de Paul Klee en http://www.ets.uidaho.edu/diversity/paul_klee.htm

## EL ÁNGEL DE GRABACIÓN

El logotipo más famoso en la historia del sonido grabado será el perro 'Nipper' de *La Voz de Su Amo*, que ahora forma parte de la compañía EMI. Pero antes, hasta 1909, hubo otro logotipo de la misma compañía: el ángel de la grabación (Recording Angel). El escritor Evan Eisenberg, en su maravilloso libro que lleva ese mismo título, *The recording angel: explorations in phonography*, lo describe así:

> *"este primer emblema, querubín con alas, tumbado en un disco que graba con una pluma, implica que el negocio de la compañía es determinar lo que va a ser el más allá de cada músico"*

El diseñador de este logotipo fue Nathan Birnbaum –y hay un chiste (3):

Nathan Birnbaum, abogado, muere y sube al cielo. Al llegar a las puertas celestiales un coro de ángeles empieza a cantar en su honor. Se acerca el Ángel de la Grabación, y sonriéndole suavemente le dice: "Birnbaum - le hemos esperado mucho rato. Vd. ha vivido mil veintiocho años. ¡Eres más viejo que Matusalen!" "No sea tonto", dice Birnbaum: "tenía 56 años cuando morí". "¿56 años?" pregunta el ángel, igualmente perturbado. "¿Es Vd. el Nathan Birnbaum?" "Que sí" - "Abogado?" "Sí". "Pero en el libro aquí pone 1028 años." "Lo siento, pero son 56". "Pues ha de haber algún error - a ver". Lee otra vez y se golpea la frente con la mano - "Ay, ya veo el error. ¡Hemos calculado las horas cobradas a sus clientes!"

Este chiste os lo he contado, no por la calidad del humor, sino porque se trata de la longevidad. La longevidad de las grabaciones (los soportes y su contenido) es el factor mas determinante de la profesión del archivero audiovisual. Hemos de encontrar un soporte que sea duradero, que tenga larga vida, que dure más de esos 1028 años, aunque en realidad la mayoría no lleguen a 56.

## ¿SOPORTES O DATOS?

Pero ¿estamos hablando de los registros mismos, la información que milagrosamente llega a nuestras orejas por el aire desde el tocadiscos, o los soportes, las encarnaciones de los registros? En nuestra profesión hay que separar los dos. Nos hemos dado cuenta de que ahora es inútil intentar la preservación de los soportes originales, porque sabemos que tarde o temprano se estropearán todos, o por el deterioro interno, o por daño externo. Además, cada uno de los soportes necesita tecnología distinta para reproducir los sonidos, y esta tecnología cambia muy a menudo y se hace cada vez más sofisticada. Aunque podemos reconstruir una máquina para reproducir registros en cilindros de cera, será casi imposible reconstruir los circuitos y microchips de una máquina DVD o CD –este es el problema actual que tenemos con las cintas Betamax que en los años '80 se conside-

raba mejor que VHS. Mi institución, por ejemplo, tiene unos 10 mil cassettes Betamax y muy pocos repuestos. Fijaos que hay 15 tipos de soportes en el NSA, y cada tipo tiene variedades: cada uno necesita una política distinta de almacenamiento y manejo. Suerte que no tenemos mucho en vídeo. En el Museo Vidipax en Nueva York los tienen todos, unos 45 formatos distintos en el año 1996: ¿quién sabe la cantidad 5 años más tarde?

He dicho que el tiempo es el factor determinante: el eslabón más flojo es la caída en desuso de la tecnología.

## CONOCIMIENTO

Cuando empecé a trabajar en el NSA en 1979, el soporte preferido para conservar era la cinta magnética hecha de polietileno, de calidad profesional. Habían varias marcas buenas: Zonal, EMI, Sony, Agfa, Ampex.

Hay bastante conocimiento sobre la conservación a base de cinta. El libro de mi colega, Alan Ward *Manual of Sound Archive Administration* (4) aún se utiliza bastante y el autor esta pensando poner algunos capítulos en Internet, donde ya hay varias fuentes parecidas, como la guía excelente de John Van Bogart publicado por CLIR (5).

En 1996 nos enteramos de que casi todos los fabricantes de cinta magnética estaban a punto de suspender la producción. IASA escribió una carta abierta a cada uno de ellos para avisarles de las consecuencias para el patrimonio audiovisual: no nos hicieron caso. De repente tuvimos que cambiar la política, pero no se puede decir que era una crisis para nosotros. Cinco años más adelante, Dietrich Schüller, Director del Phonogrammarchiv en Viena, se hizo detestar por los conservadores en IASA al proclamar que no nos interesaba más la búsqueda de los soportes eternos, sino la preservación de los datos eternos en un sistema electrónico, y en aquel entonces se oyó por la primera vez el termino *Digital Mass Storage System* (DMSS).

Poco a poco los demás empezaron a entender el juicio de Dr Schüller: en realidad no tenían alternativas después de 1996. La Comisión Técnica de IASA publicó una directriz sobre la protección del patrimonio audiovisual, y acaba de salir una nueva edición el verano pasado (6).

Se ve que han publicado poco sobre estas cosas en español, y quizás los términos y conceptos de los que estoy hablando van a ser desconocidos. Pero si no hay alternativa a leer en inglés o en alemán, por lo menos ahora tenéis el glosario plurilingüe (inglés, francés, alemán, español) de UNESCO (7).

## ARCHIVOS AUDIOVISUALES HASTA HOY

En 1999 el Phonogrammarchiv en Viena celebró su centenario, y un año después la institución hermana en Berlín. A lo mejor este hito pueda significar que los archivos audiovisuales han llegado a la mayoría de edad. Mientras tanto, IASA, en el mismo año celebró solamente sus 30 años de existencia. Empezó en 1969 y tres años más tarde habían 77 socios. Treinta años más tarde somos más de 400. Hay tres grupos principales de archivos: los que se pueden considerar como archivos nacionales y que normalmente existen como departamentos de las bibliotecas nacionales, como aquí en Madrid y allá en Londres. Si existe el depósito legal, entonces el archivo será responsable de la discografía nacional también, como en Francia. El conjunto de estos archivos, típicamente, comprende registros comerciales, registros particulares (o inéditos) y pueden abarcar la totalidad de lo que se puede grabar: historia oral, la naturaleza, literatura, música de todo género, sonidos mecánicos, idiomas y dialectos. Una categoría muy importante de archivos se halla en las compañías de la radio y televisión en que la selección será dirigida por la producción y las necesidades futuras de la compañía. Luego hay archivos más pequeños y más específicos, dedicados por ejemplo a la historia oral o la etnomusicología: se hallan normalmente en las universidades o academias.

## EL PROBLEMA DEL ACCESO

Si pensamos que habíamos arreglado las cuestiones sobre la preservación, han quedado aún los problemas del acceso. Los registros que más buscan los investigadores son los de la radio y televisión, pero ningún archivo de radio que yo sepa, permite que el público entre para hacer investigaciones, o por lo menos sin pagar. No disponen de los recursos. Algunos, como la BBC, tiene buenas relaciones con la Biblioteca Británica y, a lo mejor, hay mejor nivel de acceso a este tipo de grabación en Inglaterra que en otros países. Existe también el problema de la fragilidad de los formatos viejos, como discos 78 y LP. No podemos permitir que el público maneje estos soportes, así que tenemos que pagar a una persona que reproduzca los registros para el público y en el NSA se calcula que cada cita para escuchar nos cuesta unas 15.000 ptas. La documentación es difícil: crear una entradas para todos los títulos en un CD típico necesita unas 10 veces más de tiempo que crear una entrada para un libro: poniendo en el catálogo de autoridades todos los participantes, títulos uniformes, géneros desconocidos, etc.

Esto quiere decir que hasta ahora los archivos tienen pocos usuarios y los administradores no vacilan en discutir que esto quiere decir que no necesitamos más fondos.

## LOS USUARIOS

No nos ayuda el hecho de que los académicos todavía tienen sospechas acerca del valor de los sonidos grabados para la investigación, pero creo que esto va a cambiar porque hemos visto antes los mismos prejuicios académicos hacia los periódicos. En cuanto a los músicos, por ejemplo, están escuchando cada vez más los registros y para cada opinión desfavorable hay otra favorable, según las conclusiones del libro de Timothy Day *A century of recorded music*. Hace poco escribió Daniel Leech-Wilkinson (8) del King's College de Londres que:

"Si los investigadores toman en serio comprender como funciona la música, las interpretaciones ofrecen las mejores pruebas que hay. Esto es la razón del porqué estudiar la música interpretada es un campo tan rico y emocionante. Hay mucho que aprender, y el procedimiento de aprender –escuchando registros– es encantador."

Alrededor de un 50% de los usuarios del NSA en Londres escuchan la música –clásica, jazz, popular, tradicional. El otro 50% por ciento escuchan registros orales, por ejemplo producciones en vivo de los teatros de Londres, poesía, entrevistas, opiniones, la evolución de idiomas y dialectos y la historia oral, recursos muy fuertes y complementarios a las colecciones impresas de la Biblioteca Británica. Durante mucho tiempo se ha visto que el uso de este conjunto va aumentando poco a poco.

## LA LLEGADA DE LA ERA DIGITAL

Hace unos veinte años llega un gran cambio al trabajo del archivero audiovisual.

La compañía Philips anunció su sistema de grabación en 1978: los primeros discos compactos (CD) llegaron a las tiendas japonesas en 1982 y el NSA adquirió sus primeros ejemplos del nuevo medio un año mas tarde. En aquel año mismo el NSA empezó a producir copias digitales.

El formato del CD ocasionó grandes cambios en la industria musical y en la manera en que se escuchaba la música. El sonido limpio quería decir que, por primera vez, se podía escuchar la música electrónica y la música para instrumentos de percusión sin las ambigüedades introducidas por los sistemas analógicos.

Pero aunque también desaparecieron los problemas arriba mencionados, los archiveros audiovisuales no se fiaban de las afirmaciones extravagantes de la industria de que este nuevo producto era indestructible. Unas pruebas sencillas demostraron que todavía era

fácil estropear un CD y más tarde nos dimos cuenta que algunas marcas eran propensas al deterioro interno. Cuando un disco 78 se rompe, hay varias maneras en que se puede restaurar la información que contiene: estos remedios no existen para los discos compactos. Pero la ventaja más grande de la grabación digital es que podemos evitar la pérdida de información al hacer copias sucesivas. Se puede decir que una copia digital es una copia exacta –un clon.

En los años ochenta también se introdujeron unos formatos digitales de cinta: VHS, Betamax, DAT. Y ya llegamos al umbral de la era digital en los archivos audiovisuales y a la segunda parte de esta exposición.

## *EL ÁNGEL GENEROSO*: ESPERANZAS Y REALIDADES EN LOS PRIMEROS PROYECTOS DIGITALES

Al cruzar el umbral, se oyen declaraciones optimistas por todas partes en el universo cibernético. Estas declaraciones han servido para aumentar el respeto del papel de los bibliotecarios y archiveros. Opiniones como ésta del dueño del Internet Archive, Brewster Kahle, son típicas:

> "La meta del acceso universal a nuestro patrimonio cultural está a nuestro alcance. Con la tecnología digital actual podemos construir colecciones completas, y con las redes digitales podemos poner éstas a disposición de los estudiantes y los eruditos en todo el mundo." (9)

Estas frases resuenan en el objetivo principal de muchas instituciones, incluso la mía, pero ¿qué papel nuevo podemos hacer exactamente?

Se está viendo ya que en ciertos países internet es la forma preferida del consumidor para escuchar la música: en el año 2000, por ejemplo, calculaban la cantidad disponible en la red de ficheros MP3 entre cien millones y más de un billón. El ofrecimiento audiovisual probable de la British Library dentro de diez años llegará a unos 10,000 títulos. ¡Deberán ser títulos especiales!

Sin embargo, la actitud ha sido optimista y generosa y podemos imaginar el archivero como ángel beneficioso, repartiendo discos como rayos del sol, tal como el dibujo que acompaña el excelente artículo de Charles Mann sobre los derechos (10). Esta actitud nos ha sostenido durante la ronda primera de proyectos digitales de los años 90. También sirve de imagen de la generosidad de las fuentes de subvención, como la Comisión Europea, que típicamente cubre el 50% de los gastos en los proyectos. Vamos a examinar, brevemente, uno de esos proyectos, que se llamaba *Jukebox.*

*JUKEBOX* (11)

El Proyecto *Jukebox* se desarrolló entre los años 1993 y 1996. Participaron tres archivos –de Londres, Roma y Aarhus (Dinamarca) con ayuda técnica de Noruega. Seis bibliotecas participaron como lugares de prueba. Se escogieron 1200 títulos representativos de las tres colecciones, digitalizados por la norma MPEG1, nivel 3 (que ahora se conoce como MP3) y transmitidos por ISDN. Los catálogos en línea no existían y tuvimos que crear un catálogo especial para los 1200 títulos. La prueba no duró mas que tres meses en 1996 y tuvimos que borrar los datos después, según un acuerdo con los propietarios del copyright de los títulos que seleccionamos.

El proyecto sirvió para confirmar que los sonidos grabados tienen una importancia especial en nuestro patrimonio cultural, y que se aumenta el interés de los investigadores en este medio.

Tuvimos que resolver cuestiones de copyright. Lo hicimos junto con las sociedades de gestión colectiva y así fundamos un ambiente favorable para negociar en el futuro.

Crear el catálogo de *Jukebox* indicó que las normas de los catálogos bibliográficos, como MARC y AACR2, no servían bien a los documentos audiovisuales porque las entradas en el catálogo típico no correspondían a títulos individuales sino a los fonogramas enteros. (12)

Aprendimos mucho sobre las expectativas de grupos distintos de usuarios y sobre la actitud, entonces negativa, de la industria musical frente a las redes digitales.

Concluye el informe final del proyecto con una lista de recomendaciones:

- el reparto debe ser por medio del redes digitales (Internet) en vez de ISDN
- los catálogos de los participantes tienen que ser en línea y capaces de interoperar –esto ha sido el tema del proyecto hermano *Paragon*
- los permisos de los propietarios de copyright han de ser permanentes
- incluir documentos de otros campos, por ejemplo –textos, mapas, imágenes, partituras
- Este informe fue escrito hace seis años. ¿Que ha sucedido entretranto?

## MÚSICA EN INTERNET

Una cosa importante que ha sucedido entretanto es que la industria musical ha cambiado su actitud negativa frente a Internet y las empresas mayoritarias han lanzado varios servicios y productos nuevos, por ejemplo *MusicNet* http://www.musicnet.com (que ofrece los catálogos de EMI, Warner, BMG y Zomba en asociación con AOL). También *pressplay* http://www.pressplay.com, respaldado por Yahoo, que va a ofrecer los catálogos de Universal, Sony y, otra vez, EMI. En vista del éxito fenomenal de Napster y otros programas "peer-to-peer" (como http://gnutella.wego.com, sin hablar del desarrollo de la radio en internet (véanse, por ejemplo, http://www.andante.com) se puede decir que estos servicios llegan muy tarde, quizás demasiado tarde. Lo que sí que se puede decir es que hoy existen muchísimas oportunidades para escuchar cualquier tipo de música y otras categorías de sonidos grabados, como la historia hablada, todo sin el apoyo de las bibliotecas ni de los archivos audiovisuales.

## *EL ÁNGEL AGOBIADO*: JUNTANDO DUDAS COLECTIVAS

Lo que acabo de explicar nos ha bajado un poco los humos. Presentar un proyecto fructuoso como *Jukebox* fue muy agradable para nosotros, emocionante también, pero estaba claro que tendríamos que moderar nuestras ambiciones. Mientras tanto hemos visto cantidades de iniciativas digitales, seguidas por una cantidad de nuevas normas, así que ha sido difícil no sentirse agotado, o agobiado por tanto peso. Como el ángel en el cuento de Gabriel García Márquez (13) que cayó a la Tierra debido a una tormenta violenta, el archivero puede sentirse incapaz de volar.

Y hay otra preocupación. No se puede comprar un sistema completo de almacenamiento digital y construir un sistema que satisfaga todos los deseos de una biblioteca nacional... es carísimo.

¿Podremos evitar, pues, el destino del ángel de García Márquez, quien, explotado por la familia que le recluyó, se alejó un día sin llevar a cabo su misión? Creo que sí, porque ahora vemos que las instituciones están juntando sus dudas colectivas en busca de soluciones prácticas y económicas y en los sitios donde no hay sistema actual, por lo menos están preparando el camino, desarrollando, por ejemplo, sus catálogos.

## DESPUÉS DE *JUKEBOX* AL NSA

En el Archivo Nacional de Sonido (NSA), donde trabajo, aceptamos una actitud paciente, desarrollando nuestros servicios según los recursos disponibles. Al principio concentramos la atención en el catálogo. El catálogo de sonidos grabados del NSA se llama *cadensa* (http://www.cadensa.bl.uk) y lo lanzamos en 1995. En enero 2001, iniciamos el servicio en línea. En *cadensa* se describen mas de 2 millones y medio de sonidos. Más de 200 personas lo utilizan cada día.

En 2001 también instalamos los medios técnicos para "stream" los sonidos mismos que se descubren en *cadensa*. Hemos escogido el

producto RealAudio y va a aparecer una selección mas amplia de la colección en nuestras páginas de web en el futuro cercano.

Sonidos como esta canción folklórica de nuestras colecciones de música tradicional. Aquí (fig. 1) se ve una entrada típica en *cadensa*, con enlaces, que incluye un unlace http (MARC 856: Electronic access) que activa el archivo de sonido. Esta fórmula sencilla servirá de base para desarrollar un servicio más general.

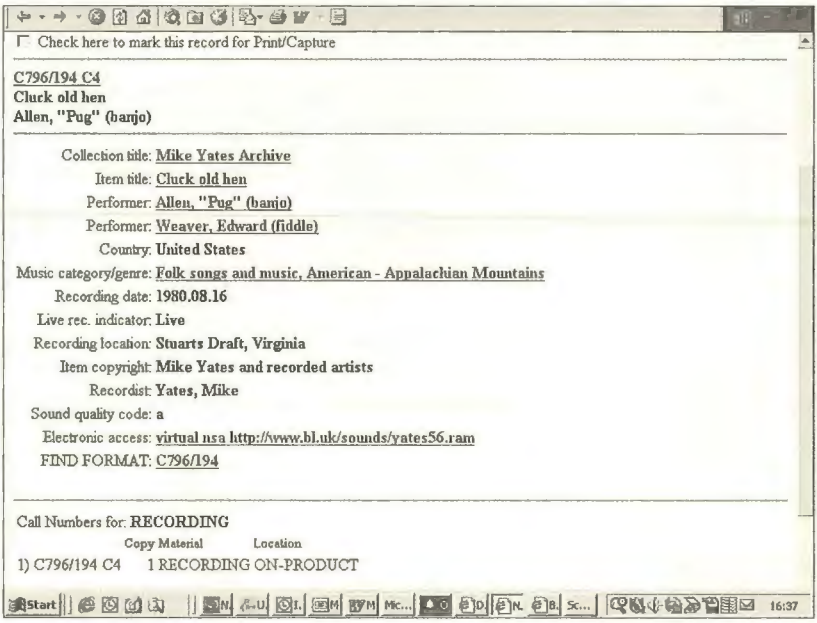



Fig. 1. Entrada en el catálogo *cadensa*

En el proyecto actual del desarrollo de *cadensa* estamos investigando dos campos afines:

- la posibilidad de que *cadensa* sirva como interfaz de búsqueda al almacén digital de la Biblioteca Británica (DLS), y que los datos en *cadensa* puedan formar una parte importante de los

metadatos que acompañarán los títulos que ingresamos al almacén;

- la posibilidad de introducir nuevas técnicas de interoperabilidad por la participación de la Biblioteca Británica en el proyecto nuevo, The European Library (TEL). Seguramente esto va a incluir el protocolo Z39.50, pero también queremos investigar OpenURL y OAI (Open Archives Initiative).

Se supone que las soluciones técnicas en los dos casos utilizaran esquemas XML.

## LO QUE NOS ENSEÑA LA NUEVA ETAPA DE PROYECTOS DIGITALES

Hemos visto que iniciar proyectos no es difícil. Elaborar y sostener servicios, sí que es difícil. Sin embargo, una nueva etapa de iniciativas promete hacer las cosas más fáciles para las instituciones tales como la British Library:

- aprovechando los adelantos de la interoperabilidad, por ejemplo OpenURL (http://www.sfxit.com/openurl/openurl.html);
- aprovechando normas que se están elaborando en iniciativas colegiadas, por ejemplo el esquema metadata METS (http://www.loc.gov/standards/mets/) para la transferencia de los datos, las investigaciones de UVC (Computador Universal Virtual (14)) para la conservación de datos a largo plazo, el nuevo proyecto apoyado por la Comisión Europa, ERPANET (Electronic Resource Preservation & Access NETwork;
- OAIS (Open Archival Information System http://ssdoo.gsfc.nasa.gov/nost/isoas/ref model.html) –modelo ejemplar para muchos almacenes digitales, incluso para los del British Library.

El gran cambio para nosotros, en mi opinión, será perder una parte de nuestra independencia que ha resultado del carácter especial de los formatos audiovisuales. Aunque nadie opinará que todos

los campos son iguales en las redes digitales, hay convergencia de formatos y la gente empieza a pedir un conjunto de formatos para llevar a cabo sus investigaciones. Esto significará, entonces, trabajar más estrechamente con socios de diferentes campos.

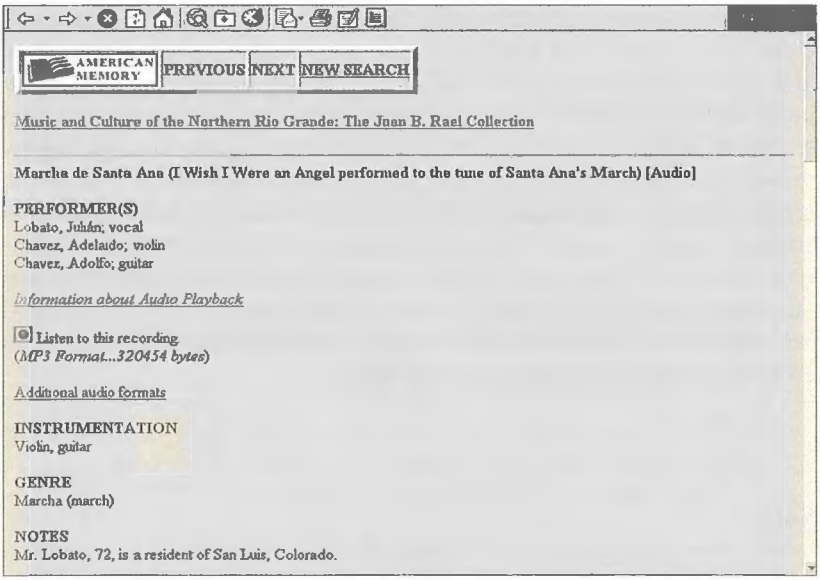
Otra cosa: solo vislumbramos, en los proyectos de antes, la complejidad de los archivos electrónicos, y sobre todo la tiranía de los cambios impredecibles en la conexión irrompible entre el fichero electrónico, el software, el sistema operativo y el hardware. Ahora hay mejor conocimiento y entendemos que la disciplina tiene que ser aún más rigurosa que antes: hace falta la precisión en los metadatos y una ardua vigilancia sobre la conservación de los datos si esperamos que la gente siga fiándose de nuestras acciones. Hay que tener en cuenta siempre que se supone que sustentamos por nuestras acciones la facultad creadora, no una nueva esclavitud.

## *EL ÁNGEL ARCHIVERO*: PREPARADO PARA UN FUTURO INCIERTO PERO LLENO DE LOS ENCANTOS DEL PASADO

¿Tenemos, pues, una nueva percepción del archivero de hoy en la pintura *Angelus Novus* de Paul Klee?

El primer dueño de esta pintura fue el escritor y filósofo Walter Benjamin y publicó una interpretación de la pintura. Resumiendo, vemos el ángel, ojos y boca abiertos, espaldas al futuro y contemplando la tempestad del pasado. Esta tempestad la llamamos el desarrollo.

El ángel parece asustado, pero aviso también, y me parece que ilumina bien la situación del archivero de hoy, quien, a pesar del peso casi insoportable del desarrollo, o más bien del patrimonio que guarda, puede conseguir riquezas y tesoros y presentarlos de manera encantadora. Como, por ejemplo la magnífica colección multi-media en Internet, *American Memory* de la Biblioteca del Congreso, que incluye una selección divertida de canciones en español interpretadas por los habitantes de los estados de Colorado y de Nuevo México durante los años 1940: en la cual sale, por casualidad, otro ángel:



AMERICAN MEMORY | PREVIOUS | NEXT | NEW SEARCH

Music and Culture of the Northern Rio Grande: The Juan B. Rael Collection

**Marcha de Santa Ana (I Wish I Were an Angel performed to the tune of Santa Ana's March) [Audio]**

PERFORMER(S)
Lobato, Juhán; vocal
Chavez, Adelaido; violin
Chavez, Adolfo; guitar

*Information about Audio Playback*

Listen to this recording
*(MP3 Format...320454 bytes)*

Additional audio formats

INSTRUMENTATION
Violin, guitar

GENRE
Marcha (march)

NOTES
Mr. Lobato, 72, is a resident of San Luis, Colorado.

Las notas en la entrada del catálogo para esta canción incluyen una transcripción de las palabras. El verso primero nos servirá de epitafio:

> *"Quisiera de ser ángel*
> *con ángeles estar*
> *y vienen coronados*
> *y me van a izotar." [sic]*

No hablamos aquí del patrimonio mundial, según la visión de Brewster Kahle, sino de fragmentos. Preguntaría yo, ¿cómo no va a ser así?

En conclusión, ¿qué es el papel que estoy proponiendo para nosotros los archiveros audiovisuales? Aunque he llamado *Angel Archivero* a la tercera imagen, en realidad yo creo que se trata de una mezcla de todos los tres aspectos. Los sistemas de almacenamiento del futuro próximo nos ayudarán a mejorar nuestros servicios de acceso: el rango de posibilidades que encuentra el usuario será enri-

quecido, aún más generoso. Mientras tanto, la labor de mantener estos sistemas electrónicos, sin duda preocupándonos de mantener al mismo tiempo los sistemas análogos de que hablaba en la primera parte de esta exposición, nos va a agobiar de cuando en cuando. Pero la responsabilidad que aceptamos en servir a la gente en esta manera tan positiva, tan pacífica nos animará, nos ayudará a volver a tomar vuelo. Estando advertidos y trabajando colegialmente podemos cumplir nuestra misión. Pero, acordándonos del proyecto de la Universidad de Michigan con la cual hemos empezado, primero tenemos que poner nuestras propias cosas en orden porque tal vez el próximo investigador no se interese en vuestros impresionantes acervos, sino en lo que vosotros hayáis hecho con ellos.

## Notas

1 Jerry George. What's happening to archives? *CLIR issues* (no.24, nov-dec 2001) http://www.clir.org/pubs/issues/issues24.html

2 Varias imágenes buscadas en Internet servian para ilustrar la presentación que hice en Madrid en diciembre que no se podía reproducir aquí sin permiso de los dueños.

3 http://www.jokes-4-you.com/lawyej/lawyer3.htm

4 Alan Ward. *A Manual of Sound Archive Administration*. London: Gower, 1991

5 John Van Bogart. *Magnetic tape storage and handling*. CLIR Report (pub54), 1995.

6 IASA Technical Committee. *Standards, recommended practices and strategies* (September 2001). http://www.llgc.org.uk/iasa/iasa0013.htm

7 UNESCO. *Glossary of terms related to the archiving of audiovisual materials*. http://www.unesco.org/webworld/audiovis/avarch/glossary.pdf

8 Daniel Leech-Wilkinson. In: *Aural history*. London: The British Library, 2001

9 Brewster Kahle, et al. Public access to digital material. *D-Lib Magazine* (October 2001) http://www.dlib.org/dlib/october01/kahle/10kahle.html

10 Charles C Mann. 'The heavenly jukebox'. *The Atlantic* (Sept 2000) http://www.theatlantic.com/issues/2000/09/mann.htm (4 instalments)

11 Project Jukebox final report. http://www.sb.aau.dk/Jukebox/finalrep.html

12 Sí que se puede analizar los títulos individuales por medio de AACR2 (13.5A, 13.6). IASA, al compilar sus Cataloguing Rules (IASA 1998) ha intentado aumentar estas provisiones que en AACR2 siguen siendo, a mi ver, insuficientes en este contexto.

13 Gabriel García Márquez. *Un señor muy viejo con unas alas enormes*.

14 Una version html de Raymond Lorie *The long-term preservation of digital information* se halla en http://www.google.com/search?q=cache:C0yTKNQrcfgC:www.almaden.ibm.com/u/gladney/Lorie.pdf+UVC+computer&hl=en

# EL DERECHO DE COPIA EN LAS BIBLIOTECAS MUSICALES: ¿TODAVÍA ES POSIBLE UN CONVENIO EQUILIBRADO...?[1]

**Périgueux: 19e Congreso de la AIBM - 8-13 julio 2001**

Comité sobre el Derecho de Autor, Presidente, Anne Le Lay

Anne Lelay
Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt.
Bibliothèque
anne.lelay@cnrbb.org

**RESUMEN**

Los problemas a los que las bibliotecas musicales se enfrentan en relación con el préstamo y el derecho de copia son de gran envergadura y de difícil solución. En el congreso de la AIBM se le dedicaron dos sesiones en las que se presentaron la situación actual. Los diversos "actores" del mundo de la documentación musical expusieron sus opiniones al respecto quedando bien establecido que la normativa vigente obliga a las bibliotecas a retomar su posición. La imposibilidad de préstamo y de copias hace necesario acudir a la negociación a nivel nacional con los representantes de los derechos de autor. Los principios de la IFLA sobre el acceso y la disponibilidad universal entran en conflicto con los derechos de autor.

[1] Resumen realizado de las sesiones que sobre derecho de copia en las bibliotecas musicales tuvo lugar en el congreso de la AIBM de 2001, celebrado en Périgueux (Francia). Traducción revisada por Miquel Àngel Plaza-Navas. Trabajo recibido: 24/10/2001. Aceptado: 15/11/2001

Lelay, Anne. "El derecho de copia en las bibliotecas musicales: ¿todavía es posible un convenio equilibrado...? En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 25-32

**Palabras clave**: Partituras; Grabaciones sonoras; Préstamo; Fotocopias; Derechos de autor

Con este título algo provocador, se celebraron dos sesiones. Durante la primera, tres ponentes dibujaron el posicionamiento actual de las tres organizaciones internacionales que cada uno de ellos representaba. En la segunda, varios de los actores implicados en el tema de los derechos de copia expusieron sus opiniones al respecto.

Carole Croella explicó la función de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y describió los diferentes convenios internacionales que han tenido lugar, desde el Convenio de Berna en 1886 (http://www.ompi.int/treaties/ip/berne/index-es.html) hasta los dos tratados más recientes, realizados en la Cumbre de Ginebra, en diciembre 1996, sobre el derecho de autor (http://www.ompi.int/treaties/ip/copyright/index-es.html), y sobre la interpretación o ejecución y fonogramas, conocidos conjuntamente como "Tratados de Internet", (http://www.ompi.int/treaties/ip/performances/index-es.html) que establecen normas internacionales destinadas a impedir el acceso no autorizado y la utilización de obras creativas en Internet u otras redes digitales. Recordó que, para poder empezar a regir, es necesaria la ratificación de 30 países, algo que hasta la fecha no ha sucedido. En particular, los países de la Comunidad Europea no han ratificado todavía estos tratados aunque, sin embargo, tendrían que hacerlo rápidamente. Mientras que los Estados Unidos transpusieron[2] estos tratados muy rápidamente, en 1998, la Comisión Europea únicamente inició los trabajos de transposición en 1997.

En el texto presentado por Graham Cornish, se describieron las posiciones de la IFLA (International Federation of Library Associations and Institutions, http://www.ifla.org/), es decir el conjunto de

[2] Transponer: Traspasar, adoptar unas leyes, normas, etc. a la legislación nacional teniendo en cuenta las características de ésta.

las asociaciones de bibliotecarios, a nivel general, no solo musical. Expresó los deseos y esperanzas de todos los bibliotecarios en el terreno del derecho de autor.

Claudine Belayche, representante de la ABF (Association des Bibliothécaires Français, http://www.abf.asso.fr/) dentro de EBLIDA (European Bureau of Library, Information and Documentation Associations, http://www.eblida.org/) centró su explicación en la acción de la organizaciones francesas y europeas de bibliotecarios. A propósito de la directriz de 22 de mayo 2001, 2001/29/CE, los gobiernos nacionales tienen que transponerla a la mayor brevedad, es decir antes del 22 de diciembre 2002, en sus legislaciones nacionales. La libertad para cada gobierno se encuentra en la decisión de integrar todas o parte de las posibles excepciones o limitaciones contempladas (explícitamente mencionadas en el artículo 5) sobre la estricta prohibición a reproducir documentos digitalizados (de todas formas, las partituras están excluidas de toda exención posible).

A la mañana siguiente, en la segunda sesión, tuvo lugar una mesa redonda en la que participaron varios "actores" implicados en los derechos de copia dentro de la "cadena musical" (compositores, editores, intérpretes, discográficas, bibliotecas). Para empezar, un compositor, François Rossé[3] (Burdeos, Francia), que intenta editar sus obras. Jenny Vacher-Desvernais, en nombre de los editores (Confédération Internationale des Editeurs de Musique, CIEM/ICMP, París). Por parte de los intérpretes, la persona invitada no pudo llegar a tiempo a la conferencia. Fue Anne Le Lay, ex-intérprete, la que se ofreció para dar el punto de vista del colectivo de quienes desean ejecutar las obras y, si es posible, grabarlas para su difusión. Frédéric Goldsmith representaba al SNEP (Syndicat National de l'Edition Phonographique). Yves Alix (Bibliothèque du cinéma, París), cronista jurídico en el periódico "Ecouter-Voir", representó la opinión de los bibliotecarios. Y, finalmente, un abogado, Emmanuel Pierrat (Colegio de abogados de París), especialista en el derecho de comunicación y

[3] Compositor a quien el grupo francés de la AIBM encargó una obra, *Cris de cerise*, para el concierto conmemorativo del cincuentenario de la asociación internacional.

edición, cronista jurídico en el periódico "Livre-Hebdo", bien conocido por los bibliotecarios y libreros franceses, y él mismo autor de varias obras –ha dirigido una obra colectiva intitulada *El Derecho de autor y las bibliotecas*–, fue el responsable de iniciar el debate tan esperado.

Era lógico que Emmanuel Pierrat diera inicio a la mesa redonda ya que, como abogado, defiende sucesivamente representantes de todas las categorías anteriormente citadas y, también, a falsificadores, herederos, etc... En primer lugar, ofreció algunos apuntes históricos en el terreno del derecho de autor con dos siglos ya de vida, y recordó que también la música forma parte integrante de este derecho incluyendo igualmente lo que se ha venido a denominar en derechos conexos. Desde sus mismos inicios estos dos tipos de derechos no han coincidido forzosamente, algo que ha complicado las cosas y mucho. Sin embargo, los legisladores franceses, europeos, americanos, han asimilado bastante bien estas contradicciones y, también, los desarrollos posteriores relacionados con las nuevas tecnologías, los nuevos papeles de los participantes culturales y, también, la realidad de que una biblioteca no es ya solamente un lugar de almacenamiento y conservación sino un lugar de difusión cultural que tiene que estar sometida al derecho de autor y al derecho de la propiedad literaria y artística. Estos actos de difusión de la cultura (préstamo, lectura, representación, reproducción, la puesta en línea) están hoy claramente sometidos a la autorización necesaria por parte de los detentores de los derechos y herederos de los mismos.

¿Es susceptible la nueva directriz europea de aportar modificaciones relevantes y prácticas? A esta pregunta, Emmanuel Pierrat contesta que hoy la cree desprovista ya de sentido: esta directriz solo recuerda o aplica lo que cada legislación nacional ya ha dispuesto en el terreno del derecho de autor y lo que cada uno considera que son sus propios derechos, sus propias excepciones y su propia cultura o de aplicación en su cultura.

Esta explicación de la directriz fue juzgada como "muy novelesca" por Frédéric Goldsmith y Jenny Vacher-Desvernais. En primer lugar, Frédéric Goldsmith recordó que la directriz nació a partir de una reflexión en común por parte de numerosos políticos y juristas a nivel

internacional en el seno de la OMPI. Se dieron cuenta rápidamente de que las nuevas tecnologías obligaban a dicha reflexión, a nivel mundial, sobre el derecho de autor para intentar evitar mayores complicaciones en la protección del derecho. Esta reflexión llevó a dos tratados en 1996, los tratados de la OMPI sobre el derecho de autor y sobre la interpretación o ejecución y fonogramas. Los Estados Unidos los adoptaron muy rápidamente (1998), mientras que la Comisión Europea empezó sus trabajos de transposición a partir de 1997. Una de las razones para este retraso es que cada país quiso que esta directriz reflejara su situación particular. El impacto de esta directriz es muy fuerte, pero solo al nivel de los principios: cada país tiene derecho a no transponer las excepciones del artículo 5, también tiene derecho a modificar su ámbito de forma más limitada y, a transponerlas o mantener la situación preexistente. Jenny Vacher-Desvernais añadió que esta pregunta ya se ha hecho a nivel de la Comisión Europea: ¿necesitábamos una directriz ya que, de hecho, ya disponíamos de los tratados de la OMPI de 1996 sabiendo que era necesaria la ratificación de 30 países para que se pudiera aplicar de forma efectiva? La comisión tuvo que tomar una iniciativa porque veía a los diferentes estados miembros transponer estos tratados de forma particular y no conforme a la necesaria armonización a nivel europeo. De ahí que hayamos perdido tanto tiempo con relación a los Estados Unidos. Pero los estados miembros van a adherirse a los tratados de la OMPI muy rápidamente. Esto permitirá un adelanto a nivel internacional en el marco de la sociedad de la información y una puesta al día de Europa con respecto a los Estados Unidos. Un segundo aspecto de esta directriz que no ha sido tocado todavía es el de la parte relativa a la protección de las medidas tecnológicas, algo que será preciso llevar de la forma más armonizada posible al terreno de juego del mercado europeo.

François Rossé dio su punto de vista como compositor: él desearía poder vivir mejor a partir de su trabajo como creador y sería bastante favorable a una reconsideración de los problemas de sucesión. Emmanuel Pierrat recordó que el concepto del derecho de autor "post-mortem" es un idea que ya ha sido desarrollada con frecuencia... y, por otro lado, hay un idea que circula retomada por las so-

ciedades de autores y compositores alemanas que se denomina "el dominio público de pago". Comentó que el discurso del compositor era algo paradójico ya que es favorable al derecho de autor, pero le molesta pedir las autorizaciones a los demás compositores para poder utilizar su música. Es cierto que el primer problema es de orden financiero y el segundo más artístico.

Jenny Vacher-Desvernais completó este discurso dando el punto de vista de los editores: la visión del editor acompaña mucho la reflexión del compositor y la completa porque el editor asegura el peso financiero de la inversión. Una proporción muy importante de los ingresos así generados por el derecho de autor es reinvertida en la creación futura. Es la razón por la que la directriz, en materia de duración de protección, ha sido fundamental tanto para el compositor –aunque François Rossé se queje– como para el editor porque puede ser una duración muy larga para así compensar la inversión inicial en la creación musical. Pero, hasta la fecha, los editores son generalmente hostiles al dominio público de pago. Todavía Jenny Vacher-Desvernais recordó la misión importante de los editores en materia de ediciones críticas, reediciones y, también, sus funciones fundamentales para animar la creación y a los compositores.

Frédéric Goldsmith indicó que la duración de la protección del derecho de autor no impide que el autor pueda disponer de recursos con los que vivir mientras desempeña su profesión: muchas sociedades civiles de gestión colectiva de los derechos de autor proponen ayudas importantes para la creación y no hay que vacilar en pedir subvenciones, conseguir "sponsors", etc.

Hablando de las bibliotecas, Frédéric Goldsmith hizo hincapié en las necesidad del derecho de autor y el impacto de la diseminación de las obras sin remuneración. Los derechos de autor no tienen que reemplazar a los estados, a las entidades territoriales que tienen otros recursos importantes para ayudar a la educación. Pero muchos problemas pueden encontrar una solución en convenios contractuales, en particular con las sociedades de gestión colectiva, especialmente adaptadas a las situaciones de las fonotecas, consulta de documentos, etc. Desde luego, el derecho de préstamo es un tema cen-

tral aunque no se haya tocado principalmente. Cuando el disco ha salido de la biblioteca, no es posible controlar su recorrido, no es posible controlar la copia. Pues entonces es preciso remunerar el préstamo y, es preciso negociar el derecho de préstamo como tal. Y, al menos, nadie mejor que las sociedades de gestión colectiva para llevar a cabo este tipo de negociaciones. Los países latinos y los países nórdicos tienen tradiciones jurídicas muy diferentes pero la vía contractual verdaderamente tiene que estar privilegiada.

Los editores tienen exactamente las mismas posiciones que favorecen la vía contractual. En ese momento Jenny Vacher-Desvernais lamentó las declaraciones de principios de la IFLA, algunas de las cuales son contrarias a la ley. Yves Alix, como bibliotecario, ha considerado estas declaraciones "ilegales pero interesantes", lo que es un poco diferente... Pero Yves Alix admite que la lista de recomendaciones de la IFLA es más bien una petición de principios: no es una base de negociación, representa solo los deseos de los bibliotecarios, lo que quisieran poder hacer, en un mundo ideal. Cada uno de nosotros tiene sus prioridades. Las prioridades de los editores están claras: ellos tienen ciclos financieros que necesitan una remuneración y, la preservación de las fuentes de rentas son fundamentales tanto para los editores como para los compositores. Recordó también que la excepción al derecho exclusivo del autor, si es observada en la ley, tiene que considerarse con mucha prudencia, porque no permite con la facilidad requerida una flexibilidad en el diálogo en función de las necesidades de cado uno ni tampoco su adaptación a una tecnología en constante avance.

Una negociación: ¿de quién y con quién ? Federica Riva (Conservatorio A. Boïto, Parma, Italia) expuso la situación italiana donde una nueva ley (diciembre 2000) prohibe ahora a las bibliotecas prestar las partituras. Parece ser que esta ley se promulgó bajo la presión directa de los editores. Al Conservatorio de Milán se le ha ocurrido una solución: concertar convenios directamente con los compositores... Pero Yves Alix indica que, si los bibliotecarios italianos no tienen el derecho de prestar estos documentos es, por supuesto, debido a la falta de autorización; es decir que, en cada situación queda la

posibilidad de una negociación con los representantes de los editores para ajustar precisamente las condiciones en las que el préstamo sea posible. Tenemos que entender que, ahora, en los presupuestos de las bibliotecas, deberá existir una parte en constante crecimiento para el pago por las utilizaciones de las obras. Una condición esencial es que esta carga se quede en "razonable"...

François Rossé relanzó el problema de la disponibilidad de la música impresa con el problema de su alquiler: algunos editores practican exclusivamente el alquiler, y François Rossé considera estas partituras como perdidas. Anne Le Lay puntualiza que algunos compositores hasta vacilan en darse a editar, por el motivo de asegurarse que sus obras sean estudiadas e interpretadas... Jenny Vacher-Desvernais recordó la necesidad de tener un enfoque muy pragmático y de la necesidad de negociaciones a nivel nacional. Lo mismo confirmó, en resumen, Frédéric Goldsmith, aunque a los bibliotecarios les gustaría conseguir guías internacionales de negociación. La ocurrencia de tener una especie de cobertura internacional, de negociación internacional es buena, pero tenemos que tener en cuenta las diversidades locales, las situaciones nacionales específicas: la verdadera negociación, la financiera, se efectuará a nivel nacional con los derechohabientes o sus representantes o mandatarios. Anne Le Lay confirma y concluye que, si queremos ir deprisa, más vale negociar directamente a nivel nacional, lo que no impide además llevar a cabo los contactos internacionales...

# EL REGISTRO DE ARCHIVOS MUSICALES[1]

Inger ENQUIST[2]

**RESUMEN**

Los archivos musicales han tenido y tienen su importancia en el seno de la AIBM. Este artículo trata de la realización de un proyecto de registro a nivel nacional, es decir cómo mantener una especie de registro de archivos musicales y qué puede resultar problemático y útil en ello. La mayor parte de los ejemplos provienen de Suecia, el país originario de la autora.

**Palabras clave:** Archivos musicales; Registro

**ABSTRACT**

Musical archives have its importance inside the AIBM. This work deals with how to develop a project of registration of musical archives and what kind of problems and benefits one can obtain. The Swedish experience can be of great help to anyone with similar interests.

**Keywords:** Musical archives; Registration

[1] El presente trabajo se presentó en el congreso de AIBM de 2001. Ha sido traducido por Jon Bagüés, María Elvira y Miquel Àngel Plaza-Navas.

[2] Trabajo recibido: 22/11/2000. Aceptado: 15/02/2001. Inger Enquist es archivera en la Biblioteca Musical de Suecia en Estocolmo, donde trabaja en el ámbito de archivos y documentación. Es Past-president de la Rama de Archivos y Centros de Documentación Musical de la AIBM, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales así como Secretaria actual del Grupo de Trabajo sobre Registro de Archivos Musicales.

Enquist, Inger. "El registro de archivos musicales". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 33-47

## AIBM Y LOS ARCHIVOS

Las cuestiones archivísticas han tenido espacio propio en la AIBM desde hace ya bastantes años: en 1984 fue creado un Grupo de Proyecto sobre Archivos (Project Group on Archives) dentro de la Comisión de Bibliografía. En su inicio el Grupo de Proyecto intentó recoger información sobre archivos musicales en diferentes países. Para ello se envió un cuestionario pidiendo información sobre cómo eran adquiridos materiales de este tipo, prácticas de listados y descripción de materiales de archivo, directorios y registros de archivos musicales, desarrollos en informatización, acceso a los materiales, etc. Tres fueron los aspectos que inmediatamente concentraron el trabajo futuro, a saber, la recuperación de la información, el tratamiento de los materiales de archivo y el intercambio de información sobre archivos musicales.

La importancia de los archivos musicales en la AIBM fue aún mayor cuando, en 1989, se creó la Comisión de Archivos. La cuestión del intercambio de información sobre archivos musicales fue adquiriendo cada vez mayor relevancia. "¿Qué archivos musicales existen y dónde están custodiados?" era la pregunta que necesitábamos contestar. Con vistas a buscar posibles soluciones se creó un grupo de trabajo especial, el Grupo de Trabajo sobre el Formato AMC (Informe final en 1993).

La organización ha cambiado ligeramente y, en la actualidad (desde 1993 en adelante), la Comisión de Archivos se ha convertido en la Sección de Archivos y Centros de Documentación Musical con una más amplia perspectiva como indica su propio nombre. Tenemos todavía el mismo asunto importante –lograr el medio de registrar archivos musicales. Dentro de la sección, el foro especial para ocuparse de ello es el Grupo de Trabajo sobre Registro de Archivos Musicales (presidido desde la conferencia de la AIBM del pasado año 2000 por David A. Day). Esperamos tener pronto una página web para este proyecto de registro donde podamos demostrar un prototipo de base de datos, difundir las últimas noticias sobre el proyecto, etc. Esta página web será accesible a través de la página de AIBM.

## CONSTRUYENDO UN PROYECTO

Es importante conseguir que las autoridades oficiales reconozcan nuestro proyecto de registro y subrayar que es una parte de la documentación del patrimonio nacional, así como dejar claro que los trabajos de investigación se beneficiarán de ello.

En Suecia tenemos bastante suerte de tener una sede permanente para el registro de archivos musicales. El trabajo se realiza en la Biblioteca Musical de Suecia, que es realmente la única gran biblioteca musical en el país, con algunas colecciones muy antiguas. Desde sus inicios la biblioteca perteneció a la Real Academia Musical Sueca fundada hace más de doscientos años. Actualmente, en cambio, formamos parte de un organismo gubernamental denominado Colecciones Nacionales Suecas de Música.

¿Qué archivos deben ser incluidos en un registro nacional de archivos musicales? O, por así decirlo, ¿cuáles son dignos de ser registrados?

Los archivos musicales pueden ser de varias clases:

Están, por supuesto, los archivos que deben ser tenidos en cuenta en primera instancia; aquellos correspondientes a personas como compositores, músicos, directores, musicólogos, etc. La lista es larga.

Después nos encontramos con las diferentes organizaciones y asociaciones activas en el terreno de la música. Puedo mencionar organizaciones de docentes de la música, orquestas y coros, la sociedad de musicología y muchas más. Algunas tienen forma de empresa, como editoriales o fábricas de instrumentos. Y tenemos teatros de ópera que pueden pertenecer a manos privadas o depender del Estado.

Llegamos entonces a los archivos más problemáticos: aquellos cuya naturaleza no es primariamente musical, pero que sin embargo contienen información musical. Puede ser un archivo eclesiástico con mucha información sobre la música que se desarrolló en una época en la iglesia, con manuscritos musicales, lista de miembros de la orquesta y del coro, programas, información sobre instrumentos, etc.

Otro ejemplo es un archivo conservado en los Archivos Nacionales Suecos llamado "Juramentos"; sí, esto es, cuando alguien jura ante el rey. Estos documentos han sido recogidos separadamente. ¿Por qué? Bueno, hay cédulas con un contenido especial e importante. Los hay grandes, usualmente con sellos y difíciles de intercalar con otros documentos más comunes. Uno quisiera también controlarlos guardándolos por separado. Por cierto, hay una especie de documento, consignando la importación de un conjunto musical para la corte del rey de 1621. Todos los músicos firmaron el documento y anotaron sus instrumentos. Informaciones de este tipo son realmente interesantes y, por supuesto, tienen que ser recogidas en un registro de archivos. Aunque admito que puede ser difícil hacerlo adecuadamente. Por lo cual es importante que el diseño del sistema escogido permita también el registro de archivos no musicales, extractos o series individuales dentro de un archivo. Normalmente uno quiere registrar un archivo completo, pero a veces solamente una parte del archivo tiene interés musical.

Cuando alguien me pregunta "¿Qué es un archivo de música?", solamente los ejemplos me ayudan a contestar. Mucha gente cree que un archivo musical es un archivo sonoro, pero, por supuesto, un archivo no se caracteriza por el tipo de soporte en el que la información está contenida. En términos más generales un archivo es información producida, recibida o mantenida por un individuo o institución en el ejercicio de su actividad y reflejando, por tanto, su actividad. Y, por supuesto, un archivo musical es como un archivo pero de un origen musical.

## RECOGIENDO INFORMACIÓN

La idea de un proyecto de registro es identificar, describir (registrar) información sobre archivos musicales, al margen del país en los que estén localizados. Por lo que, ¿cómo podemos recopilar información sobre los archivos y dónde podemos localizarla?

Simplemente inventariamos diferentes instituciones como archivos, bibliotecas y museos. Detallar cómo se ha hecho esto puede ser su mejor presentación. La visita de nuevos lugares e instituciones supone, normalmente, una especie de época caótica, hasta que uno empieza a saber cómo funcionan sus instrumentos de descripción y catálogos. Pero recuerde, es conveniente escribir antes de ir allí, contactar con la institución; y, si describe correctamente su proyecto, descubrirá que las personas son de mucha ayuda y podrá desarrollar una útil red de contactos. Al mismo tiempo uno aprende mucho sobre diferentes formas de considerar diversos asuntos como los métodos de trabajo, la normalización en la descripción, etc.; las bibliotecas lo hacen de una manera, los archivos de otra.

El inventariado es bueno pero cuesta. Otra vía es enviar cuestionarios. En Suecia lo hacemos una vez al año. Claro que solamente preguntamos por adquisiciones recientes de materiales archivísticos musicales –el colega que recibe el cuestionario no se pondría muy contento si se le preguntara mucho más, como efectuar un repaso general en la temática "música" en sus depósitos. Pero tener una rápida percepción en el diario de adquisiciones del último año no es demasiado molesto y la gente normalmente te ayuda con satisfacción. Otra cuestión es que los colegas a lo largo del país puedan no estar especialmente preparados para comprender materiales musicales, un hecho que, a veces, se traduce en respuestas y descripciones de documentos muy extrañas.

Existen también otras maneras de recopilar información. La bibliografía y, en especial, las notas a pie de página sobre fuentes materiales son valiosas. Acostumbro a repasar también artículos sobre archivos en revistas musicales. Diferentes instituciones publican introducciones presentando sus colecciones y, siempre miro si hay alguna información archivística de interés para el proyecto de registro.

Pero además del inventariado y los cuestionarios hay una enorme fuente real de información. Se trata de observar lo que han hecho otros antes que tú en este ámbito. Normalmente hay una documentación muy variada al respecto. En Suecia tuvimos un bibliotecario, Otto Wald, que recopiló información sobre materiales archivísticos en

manos privadas. La información se compiló en un catálogo de fichas. Esta iniciativa fue continuada por un proyecto desarrollado por nuestros Archivos Nacionales enfocado al registro de archivos privados. En mi país los paraderos y contenidos de los archivos privados no son muy conocidos debido a que los archivos privados no están bien cubiertos por la legislación. Probablemente es la razón por la que estos archivos han merecido un proyecto especial. Actualmente el registro ha pasado a ser digital y tenemos nuestra Base de Datos Archivística Nacional. Es considerablemente rica en información sobre archivos musicales. Las tentativas de facilitar acceso a esta base de datos via Internet, lo que hubiera sido realmente muy fácil de utilizar, han fracasado. Lo han imposibilitado leyes especiales en Suecia sobre la protección de datos personales, que regulan la información que está permitido informatizar sobre las personas. La idea de esta ley es, por supuesto, proteger la integridad personal, pero ha supuesto un resultado menos deseable, como el hecho de que no podamos disponer de esta información archivística en la red.

## REGISTRO

¿Cómo registramos nuestra información? Lo hacemos en el modo archivístico, lo cual no siempre es fácil, especialmente si estamos registrando algo que está conservado en una biblioteca o en un museo. Entonces puede ser difícil anotar la información, hacerla adecuada para nuestro sistema. Este es un problema al que se enfrenta uno en un proyecto de registro como éste. Puedes encontrarte con que instituciones archivísticas registren el archivo musical al completo como tal, y normalmente sin grandes detalles, quizás incluso sin registro de la correspondencia. En una biblioteca puedes encontrarte con lo opuesto, cada pieza o papel es catalogado pero el archivo como tal está repartido y no puedes realizar una visión sobre el contenido global. Si nos referimos a museos, incluso los sobres de las cartas son considerados importantes; son parte del objeto que debe ser preservado. Uno necesita mostrar respeto por estas diferencias, construir

puentes entre tradiciones y señalar las ventajas de examinar las cosas de otro modo.

Continuamos usando un sistema manual en mi biblioteca, pero desde que necesitamos tantos campos de búsqueda, que en un sistema manual significa fotocopias, estamos realmente considerando en el futuro un sistema automatizado. Puede ser un sistema usado por instituciones archivísticas, o un sistema bibliotecario con campo adicional para registro de archivos. O quizás podemos pensar en otro sistema, el que diseñe el grupo de archivos de la AIBM. Ya se han realizado diferentes esfuerzos y existe una base de datos prototipo. Quizás pueda ser también utilizado como sistema interno a nivel nacional.

Mencionaré los campos usados para el registro en Suecia. Hemos adoptado una práctica usada por nuestros Archivos Nacionales, que parecen más o menos idénticos a los campos utilizados por el Consejo Internacional de Archivos. Ellos han hecho un estándar internacional para la descripción de archivos. También el prototipo mencionado más arriba usa dicho estándar. Lo que hemos añadido en Suecia es un thesaurus musical específico para los encabezamientos de materia y tipos de documento. Por lo que, exceptuando el espacio donde describimos el contenido del archivo en nuestras propias palabras, tenemos los siguientes campos:

Procedencia
Región/Lugar
Tiempo
Número de identificación
Categoría de archivo
Propietario
Restricciones de acceso
Depositario [Repository]
Instrumentos de descripción
Copias
Fuente de información
Encabezamientos de materia
Tipos de documento

Quiero subrayar que sería posible usar un gran número de campos. Demasiados implica el riesgo de que se registren muy pocos archivos. No obstante, esos pocos estarían por supuesto muy bien documentados. Por otra parte, muy pocos campos hacen posible registrar rápidamente muchos archivos, lo que es bueno. También puede encargarse del trabajo gente poco especializada, o puede dejarse que el registro sea hecho en varias instituciones. Sugiero que se usen obligatoriamente unos pocos campos y se deje que el resto sea opcional, lo que ayuda a resolver el problema. Existe también otra ventaja –diferentes instituciones pueden añadir al registro, con la ayuda de campos opcionales, aspectos especiales que fueran necesarios para ellos. Por lo que la cuestión de qué campos usar y cuántos es una cuestión de balance. Me recuerda otras discusiones de catalogación habidas en el seno de la AIBM –varias bibliotecas nos informaron acerca de las llamadas colecciones precatalogadas. Era difícil encontrar el tiempo y el dinero para catalogar los materiales en un nivel más detallado. Parcialmente es el mismo problema; es fastidioso cuando la catalogación se convierte en demasiado sofisticada.

## ACCESO A LA INFORMACIÓN

¿Cómo se convierte la información en accesible a los investigadores o al público? Tenemos por costumbre editar cada año un Boletín que incluye adquisiciones recientes de materiales musicales de archivo en varias instituciones a lo largo del país. Actualmente queremos hacer accesible la información via Internet y realizar una publicación electrónica. Lo ideal sería tener un registro de todos los archivos musicales a los que nuestros usuarios pudieran tener acceso a través de la web. Como no estamos todavía ahí, continuamos con un registro manual. Pero es también posible buscar por temas en esta versión manual. O se puede buscar por el tipo de archivo, lo que es importante en el caso de que uno no sepa el nombre del archivo. Pero no importa lo buenos que sean los puntos de acceso, lo que necesitas es servir al cliente usando el "principio de procedencia". Con

ello quiero decir que cuando alguien viene haciéndote preguntas sobre materiales de archivo, debes dejar correr la imaginación..."¿Quién ha podido producir la clase de información que ellos buscan y dónde es probable que se encuentre semejante archivo?".

Aunque uno necesite hacer frente a varias cuestiones complicadas cuando nos enfrentamos a un registro de archivos, debo decir que, en su globalidad, el registro es muy útil. Guía a los investigadores a nuevos materiales y a documentos de los que no tenían conocimiento. Ello ocurre especialmente con archivos recogidos en instituciones pequeñas.

## APENDICE I

LISTA DE CONTROL

- Consiga que las autoridades oficiales reconozcan y apoyen su proyecto de registro. Coopere con otras partes interesadas para conseguir mayor influencia.
- Organice una red. Contemple que se organice un comité directivo. Si su proyecto es iniciado por la AIBM y su rama nacional es probable que ellos se impliquen en organizar el proyecto.
- Asegúrese de que su sistema de registro permita futuros desarrollos del proyecto. Estudie varias necesidades:
  - ¿Puede registrar tanto archivos completos como simples documentos?
  - Desde el momento en que existe un trabajo internacional en marcha en este terreno, su proyecto debería ser preferentemente compatible con él.
  - ¿Qué hay de la importación a su sistema de información procedente de otros proyectos nacionales?
  - ¿Existen productos específicos en el mercado o puede AIBM ofrecer un programa apropiado?
- Equilibre la información en su registro:
  - Suficiente para ser útil
  - No demasiado detallada con el objeto de alcanzar un gran volumen de registro.
  - Fácil de manejo con el objeto de permitir a gente variada realizar el trabajo de registro (si el registro tiene lugar en varios tipos de instituciones, puede necesitar construir puentes entre diferentes sistemas para el manejo y registro de archivos)
- Establezca puntos de acceso: encabezamientos de materias, tipos de archivos, tipos de documentos, etc. Pero sin perjuicio de lo claros que sean sus puntos de acceso, necesitará también ofrecer

asistencia personal. Los accesos temáticos a los archivos no satisfacen todavía las necesidades de la investigación.

- Elabore un plan para inventariar varias instituciones.
- Envíe un cuestionario a varias instituciones, no solamente a las musicales.
- Use documentación y encuestas ya existentes de otros proyectos.
- Asegúrese de poner accesible la información registrada en un buen medio. Si usa Internet, puede difundir su trabajo permitiendo a otras instituciones tener un enlace a su proyecto en sus páginas web.
- Coopere con otros en una amplia base, no solamente cuando convenga a su proyecto sino también en cuestiones relacionadas, como hacer accesible la herencia cultural vía Internet, el registro, escaneo de documentos, desarrollando registro de autoridades, diseño de inventarios, etc. Todo esto es popular en este momento. Contémplelo como que toma parte en esa cooperación y desarrollos.

## APENDICE II

ORGANIZANDO Y DESCRIBIENDO UN ARCHIVO

1. Reúna todos los documentos
2. Lea acerca del creador. Investigue los requisitos. ¿Quién es dueño del archivo?
   ¿Qué hay acerca del acceso?
3. Disponga un lugar apropiado para trabajar con los documentos.
4. Curiosee entre los materiales.
   Tome algunas notas sobre los tipos de documentos y años. No cambie de lugar los papeles o empiece ningún tipo de clasificación. Maneje cuidadosamente relaciones existentes entre los documentos.
5. Piense. Tómese tiempo.
6. Comience a bosquejar una posible estructura.
   Normalmente la estructura necesita ser revisada varias veces conforme el trabajo avanza y se descubren nuevos tipos de documentos o conexiones formales entre actividades. La técnica se basa en crear series documentales basadas en tipos de documentos, no temáticas. Actas, correspondencia, fotografías, etc.
7. Cuando se trabaja es práctico tomar notas sobre hechos que se incluirán en la introducción o en descripciones formales.
8. Establezca las series que son evidentes mirando los materiales.
   Empiece con las más fáciles
   Normalmente hay alguna especie de orden entre los papeles. Su trabajo deberá reflejar este orden y el trabajo del creador. Si hay un puñado de contratos con artistas, haga una serie con ellos. Continúe de esta manera. Siguiendo con los tipos de documentos relativamente fáciles, tendrá una mejor visión de conjunto de los más dificultosos. No lea todos los papeles pretendiendo clasificarlos por materia. Le llevaría demasiado tiempo, sería confuso y conduciría asimismo a pérdida de información. Observe, por

favor, cuidadosamente si existen documentos que no pertenecen al archivo; colóquelos en una serie separada al final o sáquelos fuera.

9. Decida una jerarquía entre las series de manera que las series más importantes vayan al principio.
   Ej.: las Actas ofrecen una buena visión de conjunto del trabajo y pueden ser consideradas más valiosas que los comprobantes o justificantes.

10. Notas.
    Anote de qué manera está organizada la serie; alfabéticamente, cronológicamente, numéricamente. Especifique lo que crea necesario para la comprensión del contenido de la serie. Anote si están perdidas partes de la serie. Oriente a los investigadores sobre materiales especificando aquellos materiales interesantes o indicando de qué manera deben ser usados. Realice las referencias cruzadas que crea necesarias.

11. Almacenamiento.
    Anote dónde están guardados físicamente los materiales. A menudo algunos volúmenes se guardan en estanterías especiales debido a su tamaño o necesidad de un ambiente especial como las fotografías o las cintas de grabación.

12. Las cajas
    Las cajas deberán estar bastante llenas. En ocasiones necesitará colocar más de una serie en una caja. Con ello se gana también algo de espacio. Con el fin de saber en qué caja está guardada una determinada serie, necesita indicar una referencia en el inventario.

13. Preservación
    Utilice una pluma con tinta permanente. Utilice papel permanente para su inventario. Coloque una copia del inventario junto con el archivo. Cuando trabaje con los documentos: retire clips, plásticos, etc. Hay tipos de papel que no son de larga durabilidad, por ejemplo papel coloreado, termo papel, papel de autocopia. Preferentemente marque las fotos solamente en el sobre [o

cualquier otro contenedor] en el que se encuentren. El fotocopiado daña el material. El microfilmado es mucho mejor.

14. Expurgo. Valoración
Normalmente no es necesario más de una copia de un documento. Si tiene que elegir cuál es la copia que tiene el valor informativo más importante, es recomendable guardar el que tiene anotaciones más que el que está limpio y bonito. A menudo no es necesario guardar los comprobantes antiguos; normalmente son de papel muy malo y con frecuencia se encuentra la misma información en otros documentos como los libros mayores. Discuta el expurgo, qué debe o no hacer, con el donador cuando el archivo es entregado.

15. Registros
Normalmente no son necesarios desde el punto de vista archivístico. Sin embargo, a menudo se quiere facilitar el acceso mediante registros, por ejemplo a la correspondencia, etc. Normalmente esos registros están mejor conservados al final por lo que uno puede tener una fácil visión de conjunto del resto del inventario.

16. Catalogación
Naturalmente el trabajo de ordenación y el inventariado del archivo puede ser completado con otros sistemas usados por la institución, p.e. catálogos de fichas, etc.

17. Definiciones
Un archivo es normalmente denominado "fondo" debido a los distintos significados que tiene el término archivo.

Fondo = El conjunto de los documentos, cualquiera que sea la forma o el medio, orgánicamente creado y/o acumulado y usado por una persona particular, familia o cuerpo colectivo durante el desarrollo de las actividades y funciones de ese creador.

Colección = Una acumulación artificial de documentos de cualquier procedencia reunidos sobre la base de alguna característica común, p.e. la temática

Procedencia = 1) La agencia, institución, organización o individuo que ha creado, acumulado y mantenido los documentos/archivos durante el desarrollo de su actividad antes de su traslado a los archivos o instituciones que lo conservan. 2) En terminología de manuscritos, cualquier fuente desde donde se obtienen papeles personales o manuscritos.

Principio de procedencia = El principio básico de que documentos/archivos de la misma procedencia no deben ser entremezclados con los de cualquier otra procedencia, "respect des fonds".

Principio del respeto para la estructura archivística = El principio de que la metodología usada en operaciones archivísticas, particularmente el expurgo, la ordenación y descripción, debe reflejar las variantes, formas y estructuras de los documentos/archivos y contenidos funcionales.

# SOBRE NÚMEROS Y ENTIDADES MUSICALES: ISWC

## INTERNATIONAL STANDARD MUSICAL WORK CODE[1]

[ ]

Elizabeth Giuliani[2]

Bibliothèque National de France

AFNOR

ELIZABETH.GIULIANI@bnf.fr

**RESUMEN**

En la actualidad el mundo de la documentación dispone de numerosos identificadores y códigos internacionales normalizados. El ISWC es uno más que se añade en aras de conseguir una mejor identificación y, por tanto, control de las obras musicales.

**Palabras clave:** ISWC; Números internacionales normalizados

**SUMMARY**

The world of documentation has today many international standard codes and identifiers. Another one, the ISWC, has been thought to obtain a better identification and control of all kind of musical works.

**Keywords:** ISWC; International standard numbers

---

[1] Presentación realizada en el congreso de IAML de 2001, celebrado en Périgueux (Francia).

[2] Trabajo recibido: 16/10/2001. Aceptado: 12/11/2001

Giuliani, Elizabeth. "Sobre números y entidades musicales: ISWC, International Standard Musical Work Code". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 48-55

En mayo de 1997, en el seno del subcomité 9[3] del Comité Técnico de ISO 46 (Información y Documentación), se constituyó un grupo de trabajo encargado de elaborar un proyecto de número internacional normalizado para la identificación de las obras musicales. La responsabilidad de llevar adelante dicho grupo fue confiada a un representante de CISAC[4].

Ya existía un texto anterior que sirvió de base para los trabajos. Se puso al día y se validó por los diferentes miembros de CISAC. Los aspectos más importantes fueron retomados en el proyecto definitivo sometido a votación y adoptado por unanimidad en mayo de 2001. El sector de actividad relacionado con la documentación musical tiene una tradición reconocida de coordinación y de representación colectiva. Por ese motivo es el ámbito de la música la que dispone actualmente del arsenal más completo de identificadores internacionales: l'ISMN[5] que identifica los ejemplares editados de música impresa, l'ISRC[6] que identifica los ejemplares resultado de la fijación de las secuencias de sonido y, hoy, el ISWC que identifica las "obras" musicales.

Esta norma se inscribe en el proceso general que, desde 1995 y dentro del contexto de la normalización de los formatos de codificación/descodificación de datos numéricos factibles de ser transmitidos por ordenador (MPEG[7]), llevan a cabo los poseedores de derechos con la intención de dotarse de medios, legales y técnicos, para autentificar y controlar el uso de los contenidos de la información compartidos a distancia. Los identificadores normalizados y las autoridades para el control de dichos identificadores existen desde finales de los años 70, asociados a las modalidades de difusión de la información de entonces: la publicación y la distribución de soportes. Se trata, por tanto, de completar este conjunto de identificadores adaptándolo

[3] Presentación, identificación y descripción de documentos.

[4] Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs, basée à Paris.

[5] Número internacional normalizado de la música (ISO 10957, 1993)

[6] Código internacional normalizado de grabaciones (ISO 3901, 1986)

[7] Moving picture experts group.

a los nuevos tipos documentales disponibles en Internet: el texto pero, también, los signos no escritos (imágenes, sonidos, notación musical...); los productos editoriales pero, también, los contenidos que los constituyen (obras, fijaciones...).

Es, en efecto, la noción misma de obra (entidad intangible y previa a toda expresión o manifestación) la que debe ser objeto de identificación única y unívoca. Sobre un modelo genérico deben rechazarse los identificadores propios de tipos particulares de obras: obra musical, obra audiovisual, obra textual, obra gráfica... En realidad (y el pragmatismo es el principio de la elaboración de las normas internacionales), esta ambición de modelización genérica no se ha podido observar. Por razones "políticas" cercanas, sin duda: coexistían –se enfrentaban a menudo– muchos intereses diferentes entre los circuitos de la creación, de la producción y de la difusión; pero, también, por razones intelectuales que impiden considerar la obra por sí mismo y, entonces, han de volver a colocar el primer nivel de identificación sobre una manifestación de referencia de la obra.

Hemos podido observar, por tanto, la elaboración paralela de normas particulares de identificación de obras audiovisuales (ISAN[8]) y de obras textuales (ISTC[9]). De todas formas, el esfuerzo de dar coherencias a estos identificadores se ha retomado, especialmente dentro del grupo MPEG 21, con la elaboración de *Spécifications fonctionnelles des identifiants et descripteurs à l'usage des industries musicales, cinématographiques, vidéographiques, phonographiques et de l'édition*. Este informe técnico, en vías de validación por ISO en versión inglesa y francesa, fija de la siguiente manera sus objetivos:

> "Dans les industries de contenu, la reconnaissance grandissante de l'importance stratégique de la normalisation ressort du nombre croissant d'initiatives internes à une industrie ou trans-sectorielles visant à élaborer les modèles, les normes et les protocoles nécessaires pour donner au commerce électronique des bases plus sûres et plus efficaces. L'élaboration

[8] Numero internacional normalizado de obras audiovisuales (DIS 15706)

[9] Numero internacional normalizado de textos (NP 21047)

d'une structuration multimédia (MPEG-21) par le Comité joint ISO-IEC Moving Picture Expert Group est la plus récente de ces initiatives et, peut-être, celle qui va le plus loin.

Parmi les éléments d'une nouvelle infrastructure multimédia, les mécanismes normalisés d'identification et de description des objets numériques croissent en importance comme moyens d'appuyer les transactions commerciales de contenus sur une base globale et trans-sectorielle. Dans les industries de l'édition et de la production phonographique, des identifiants normalisés sont utilisés depuis des décennies pour faciliter la distribution des produits et la rémunération. Avec le passage à la diffusion de contenus numériques sur des réseaux, on constate un besoin croissant de disposer de mécanismes efficaces et fiables pour identifier non seulement les produits en tant que tels, mais aussi bien la propriété intellectuelle incorporée à ces produits. Les identifiants normalisés jouent un rôle sans cesse de plus en plus important dans le processus de facilitation et de pistage d'une multitude de transactions qui surviennent tout au long du cycle de vie d'un objet numérique et à chaque étape de la chaîne de sa mise à disposition. En conséquence, les questions touchant à l'intégrité, à la modularité et la souplesse du profil des identifiants normalisés prennent une importance nouvelle, et "l'interopérabilité" devient une notion clé."

Es en este contexto en el que debe analizarse el caso particular del ISWC.

Incluimos a continuación las transparencias presentadas durante la comunicación de la Sra. Giuliani.

# « Of Numbers and Musical Entities »:

## ISWC, International Standard Musical Work Code

### What musical entities are likely to convey « identifying code »?

| | |
|---|---|
| Work | Don Giovanni. KV 527 |
| Expression | Vienna version (1788) / Mitropoulos Performance. Salzburg, 27 July 1956 |
| Manifestation | Neue Mozart-Ausgabe II : 5/7<br>Sony Classical SM3K64263 |
| Item | Fr BnF Vmc. 001877 (2, 5, 7)<br>Fr BnF SDC 12 068886 |

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Perigueux 2001, ISWC — 2

### What identifier for what musical entity? (1/2)

| IDENTIFIER | ENTITY | MATERIAL |
|---|---|---|
| ISAN | Work | Audiovisual |
| ISWC | Expression | Music (notated, or computer music) |
| ISRC | Expression | Sound recordings (and Audiovisual in some cases) |
| ISTC | Expression | Text |
| ISMN | Manifestation | Music (notated) |
| SDMI | Manifestation | Music (performed, digital format) |
| UPC EAN | Manifestation | Audiovisual. Sound recordings. Electronic resources |
| DOI | Manifestation? Item? | Any (digital format) |

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Perigueux 2001, ISWC — 3

## What identifier for what musical entity? (2/2)

| IDENTIFIER | STANDARDIZING AUTHORITY | TYPE OF AUTHORITY AGENCY |
|---|---|---|
| ISAN | ISO TC 46 | Owners : film producers |
| ISWC | ISO TC 46 | Owners : ethors |
| ISRC | ISO TC 46 | Owners : phonographic producers |
| ISTC | ISO TC 46 | Owners and providers |
| ISMN | ISO TC 46 | Owners-providers : music publishers |
| SDMI | | Owners-providers : phonographic producers |
| UPC/EAN | | Audiovisual, Sound recordings, Electronic resources |
| DOI | DOI fundation | Providers : publishers |

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC — 4

## Comments on the preceding chart:

- Music has more than one identifier at each entity level (except *Item*), according to whether it is notated or performed and recorded
- Audiovisual materials have no identifier at the *Expression* level
- All these ISNs are associated with metadata within huge databases
- ISN Agencies are profit organizations. They surely would be willing to pay for metadata that would ensure the accurateness of their own metadata.

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC — 5

## What is ISWC ?

- ISWC is an ISO international standard identifier (ISO 1507)
- ISWC is controled by international agency : CISAC
- ISWC is an alphanumeric code
- ISWC is linked with metadatas

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC — 6

## ISWC is an ISO international standard identifier (ISO 1507)

- ISO/TC 46/SC9 Working Group 2 was responsible to drafting the text since May 1997
- ISWC standard was approved for publication in 2001 as International Standard ISO

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC

## ISWC is controled by international agency: CISAC

- The International ISWC Agency is provided by CISAC (International Confederation of Societies of Authors and Composers)
  - postal address : 20-26 boulevard du Parc F 92200 Neuilly-sur-Seine
  - Web site : www.iswc.org
  - E-mail : info@iswc.org

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC

## ISWC is an alphanumeric code

- An ISWC consists of :
  - prefix element (1 character = T)
  - work identifier (9 digits)
  - chek digit
  - Exemple : ISWC T-034.524.680-1

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR — Périgueux 2001, ISWC

## ISWC is linked with metadatas

- Linked with the ISWC are required some kinds of descriptive datas concerning :
  - **Title information** : such as Type of title, First line of text, Original, formal, alternate… title, Part title…
  - **Information on the creators**.: such as Adaptator, Arranger, Author, Compser…
  - **Information on the type of work** : such as Version type, Composite type, Excerpt type…
  - **Information on the source of work**

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR Périgueux 2001, ISWC 10

## Questions:

- What musical entity is really identified by ISWC ?
- What kind of musical works will be really identified ?
- How coherence and interoperability between different codes, systems and models will be assured ?

Elizabeth Giuliani BnF/AFNOR Périgueux 2001, ISWC 11

# EL UNIVERSO MUSICAL DE UN PINTOR HUMANISTA: EL GRECO

Alfonso de Vicente[1]
Profesor de Conservatorio de Historia de la Música
devicente@musicologia.com

**RESUMEN**

Las relaciones entre el pintor Domeniko Theotocopuli (1540-1614) y la música han sido enfocadas tradicionalmente a partir de la iconografía organológica de sus cuadros. En este artículo se plantean nuevas lecturas musicales de sus pinturas, pero también el análisis de la estética musical que contienen sus escritos en los márgenes de dos libros de su biblioteca actualmente conservados.

**Palabras clave:** Theotocopuli, Domeniko; Música y pintura; S.XVI-XVII

**ABSTRACT**

Associations between the painter Domeniko Theotocopuli (1540-1614) and music have traditionally focused on the organological iconography of his paintings. This article proposes new musical interpretations of his paintings and analizes the musical aesthetic of his writings, located in the margins of two books of his library conserved today.

**Keywords:** Theotocopuli, Domeniko; Música y pintura; S.XVI-XVII

[1] Trabajo recibido: 22/07/2002. Aceptado: 29/07/2002

Vicente, Alfonso de. "El universo musical de un pintor humanista: el Greco". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 56-70

## INTRODUCCIÓN

> "Ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia".

Esta cita referida al Greco (1540-1614) del tratado de la pintura del pintor Jusepe Martínez (1601-82)[2] ha sido repetida por quienes se han ocupado de las relaciones entre el artista cretense y la música. Parece ser la única prueba documental que pone en relación al genial pintor con la música instrumental y hasta un novelista minucioso y sensible como Manuel Mujica Lainez en *El laberinto* traspasó, con hábitos del siglo XX, el delicioso concierto desde el comedor al estudio de las casas del Marqués de Villena donde El Greco trabajaba. Desde luego, aunque Jusepe Martínez parece a veces un biógrafo un tanto exagerado, la referencia cuadra bien con el carácter arrogante, orgulloso y tal vez dilapidador de fortunas de Doménico Theotokópuli, verdadero nombre del llamado Greco, y ello a pesar de que no conozcamos facturas o contratos del pintor con músicos, ni en los inventarios post mortem figuren libros o instrumentos musicales.

Aun siendo tan poco lo que conocemos de la relación vital del Greco con el arte sonoro, se han hecho algunas aproximaciones hacia la temática musical de su pintura (especialmente por parte de Antonio Gallego[3], a quien remitimos para una descripción de las pinturas y sus instrumentos). Sin embargo, más que el interés biográfico –visto ya que es imposible– o el valor organológico de los lienzos, aquí vamos a fijarnos en cuáles pudieron ser las ideas musicales (sobre el canto, los instrumentos, el silencio, la teoría) que El Greco hubo de tener y que podemos entrever, aunque sea en las movedizas arenas de las hipótesis, tanto en sus realizaciones prácticas como en sus escritos. En definitiva, nos hemos de limitar a exponer o intuir el lugar que la música ocupó en el pensamiento de un pintor humanista, gracias sobre todo a una documentación musical insospechada:

---

[2] Jusepe Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Julián Gállego. Madrid: Akal, 1988, p. 271.

[3] Antonio Gallego: "El Greco y la música", *Bellas Artes*, IV, 26, octubre 1973.

las anotaciones manuscritas que El Greco hizo en algunos libros de su biblioteca venturosamente conservados.

## EL SILENCIO

Empecemos por el silencio, por la no música, por la ausencia de temática musical. Porque, como en tantos otros casos, quizás El Greco sea más elocuente cuando calla que cuando dice, y más expresivo por lo que omite que por lo que representa. Poco más de media docena de cuadros de entre los centenares que salieron de sus pinceles, contienen algunos instrumentos. Precisamente uno de los rasgos que los estudiosos han advertido en nuestro pintor es el desprecio por lo anecdótico, elemento que todavía se encuentra en sus obras romanas pero que desaparece por completo a partir de su llegada e instalación en Toledo en 1577. Por ello no hay tampoco naturalezas muertas ni menos aún *vanitas* en sus escenas. El pensamiento, la fantasía y los sentimientos del hombre son los protagonistas de sus cuadros, conforme a las teorías manieristas. Tal vez por ello nunca sus personajes, santos o caballeros, se muestran acompañados de instrumentos o de partituras musicales, ni los requieren para sus actuaciones. Bien significativas son sus imágenes de San Jerónimo cardenal. Varias versiones realizó El Greco de este retrato-imagen, en el que sólo el libro abierto y la muceta carmesí permiten suponer que se trata del santo padre de la iglesia y no de un coetáneo del pintor. El Greco ha omitido uno de los atributos más usuales que acompañan estas representaciones, a saber, la trompeta curva soplada por un ángel que convoca al Juicio Final, según una carta apócrifa atribuida al santo ("vele o duerma, siempre creo oír la trompeta del Juicio"). Precisamente una copia del cuadro del Greco sí la incluye, quizás obligado el copista a situar un elemento identificativo que el genial artista había suprimido en su afán de concentrar la atención sobre el protagonista[4].

[4] Manuel Bartolomé Cossío: *El Greco*, Madrid, 1908, ed. de Natalia Cossío de Jiménez, Barcelona, R. M., 1972, p. 62.

Pero es tal vez la obra magna del Greco, la más significativa en esta estética de la música ausente, mejor aún que callada: *El entierro del Conde de Orgaz* de la iglesia de Santo Tomé de Toledo, pintado en los años 1586 a 1588. Entre el más de medio centenar de figuras que allí aparecen, sólo un pequeño y fantasioso instrumento musical acompaña, como emblema iconográfico, la figura del rey David en la parte baja y lateral de la gloria. Bien poco para cuadro tan grande y tan poblado y, sobre todo, que representa en primer plano la ceremonia litúrgica de unas exequias. Pero el cuadro narra no sólo un sepelio sino una visión milagrosa, un fenómeno místico, que llevó al gran estudioso Cossío a ir del asunto al contenido y, en un salto ilegítimo, del contenido al estilo:

> "no es místico el asunto, ciertamente, sólo por ser religioso [...] sino que es mística su interpretación, en el sentido real y directo de la mística, porque todo se halla tratado en el cuadro, no obstante su transparente realismo, misteriosa, estática y devotamente"[5].

Las derivaciones de estas opiniones han sido nefastas para entender a un pintor como El Greco, igual que ha sucedido con su estrictamente contemporáneo Tomás Luis de Victoria (circa 1548-1611), con el que algún que otro paralelismo se podría hacer. Mas, con todo, quizás sea preciso volver al tema del misticismo para autorizar este silencio musical. Porque Jonathan Brown, en su afán de desmitificar al Greco y quitarle el sambenito misticoide así como los injustificados paralelismos con Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz, ha llegado a poner la escena en un contexto real, como hace el pintor, y siguiendo la literalidad de la liturgia hacerles cantar la antífona *In Paradisum*, justo para el momento del descenso del cadáver[6]. Ciertamente es ese momento del rito funerario el que se representa de acuerdo con la leyenda del señor de Orgaz, pero los personajes del Greco no cantan ni rezan con sus labios, sino que, como veía Cossío, allí había un silencio extático y devoto, "honda intensidad contempla-

---

[5] Manuel Bartolomé Cossío: *El Greco*, p. 142.

[6] Jonathan Brown: "El Greco y Toledo", en J. Brown et al.: *El Greco de Toledo*. Madrid: Ministerio de Cultura – Fundación Banco Urquijo, 1982, p. 125-126.

tiva, que llega a dar a algunas de sus figuras aire de enajenados". Y es que el misticismo castellano no era un misticismo sonoro sino recogido hasta lo insensible, como decía la propia Santa Teresa en sus "séptimas moradas": "pasa con tanta quietud y tan sin ruido todo lo que el Señor aprovecha aquí al alma y la enseña, que me parece es como en la edificación del templo de Salomón, adonde no se había de oír ningún ruido; así en este templo de Dios, en esta morada suya, sólo Él y el alma se gozan con grandísimo silencio"[7]. Helmut Hatzfeld ha ido más allá y, a la luz de la escritora mística, ha distinguido entre los personajes, los caballeros visionarios o alumbrados, olvidados "de lo de acá", y los instrospectivos o recogidos pasivos que han muerto "casi del todo a todas las cosas del mundo"[8]. El Greco no fue un místico (en todo caso lo serían sus clientes); simplemente pintó un hecho nada musical. Si algunos historiadores han propuesto un método que desarrolle las concordancias y discordancias entre el lenguaje de los escritores místicos y el del pintor ante la descripción de fenómenos semejantes[9], el silencio (semántico y formal) podría constituir un primer campo de interacción. Pero no saquemos más consecuencias sobre influjos o lecturas no documentadas.

## LA MATERIA

Como contraste con este silencio terrenal, el pintor coloca sus instrumentos musicales en manos de ángeles y personajes celestes que revolotean en la gloria. Si esto ocurre con la imagen de David en *El entierro*, es más evidente en otros cuadros como el *San Mauricio y la legión tebana* del monasterio del Escorial (1580-84): ni un instrumento bélico acompaña al numeroso ejército romano que llena la

---

[7] Santa Teresa de Jesús: *Obras completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 3ª ed., 1984, p. 987.

[8] Helmut Hatzfeld: "Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco", en *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968, p. 251-2.

[9] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 215.

parte baja; en cambio, cuatro ángeles de la parte alta de la pintura aparecen cantando o teniendo en sus manos una vihuela de arco, un laúd y una flauta. El mismo contraste y la misma colocación de los instrumentos aparece en los otros ocho cuadros musicales del Greco: *Adoración de los pastores* del tríptico de la Galleria Estense de Módena (*ca.* 1569: cinco cantores); *Inmaculada* o *Aparición de la Virgen a San Juan*, del Museo de Santa Cruz de Toledo (1580-85: arpa, laúd, cantor); *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado (1590-95: vihuela de arco); *Coronación de la Virgen*, del Museo de Santa Cruz de Toledo (1591-92: vihuela de arco); *Anunciación*, del Museo del Prado (1596-1600: flauta, espineta, laúd, arpa, vihuela de arco, cantor); *Inmaculada Concepción* o *Asunción*, del Museo de Santa Cruz de Toledo (1607-13: laúd, flauta, vihuela de arco); *Inmaculada Concepción*, del Museo Thyssen-Bornemisza (1608-14: cantor, flauta); *Concierto de ángeles*, procedente de una Anunciación, del Museo Nacional de Atenas (1608-22: arpa, espineta, vihuela de arco, ¿corneta?, ¿laúd?, cantor). Quizás sólo una esbozada trompeta heráldica puede haber entre la cabalgata del fondo del *Cristo crucificado* (1587-96) de la Colección Zuloaga.

Si sorprendente es esta ausencia de material musical en el mundo terreno y su presencia entre nubes y alas de ángeles que levitan, más aún lo es en contraste del estilo ligero y pictórico de las glorias del Greco "como algo sensible en lo suprasensible" al decir de Rilke[10], frente a los detalles de observación realista con que representa los instrumentos: así, los trastes del mástil de la vihuela de arco, la manera de coger los arcos con la palma hacia arriba o, según Pérez Arroyo, la posición ladeada con que toca la vihuela de arco el ángel del *San Mauricio*, en lugar de colocarlo vertical entre las piernas, que coincide con la situación de una pieza inclinada 18° respecto al eje que serviría para sujetar la pica, en un instrumento de idénticas características conservado en el convento de La Encarnación de Ávila[11]. Sendos ángeles tañedores de vihuela de arco en posición se-

[10] Rainer Maria Rilke: *Epistolario español*, ed. de Jaime Ferrero Alemparte. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 271

mejante aunque mucho más difuminados y no citados por quienes se han ocupado de catalogar los instrumentos pintados por El Greco, aparecen en las dos representaciones de *La Coronación de la Virgen* del Museo del Prado y del Museo de Santa Cruz de Toledo, así como en otros muchos cuadro de la época.

La contraposición entre la materialidad sonora del mundo sobrenatural y el silencio extático del mundo terrenal, quizás tenga que ver con el pensamiento musical del pintor o simplemente con el gusto por las antítesis y el *contrapposto* del manierismo, pero carecemos de datos para poder afirmarlo. Unamuno decía que sus cuadros "parecen visiones, ensueños del natural, más que copias o trasuntos de él"[12]. J. Brown añade que al "incluir unas indicaciones realistas entre los elementos más abstractos de sus cuadros, El Greco podía subrayar la distancia que separaba su arte de la naturaleza"[13]. Si se observa un cuadro como la *Asunción* o *Inmaculada* de la capilla Oballe (Museo de Santa Cruz de Toledo), llama la atención que casi el único elemento con peso, con realidad física dentro de esa llameante fantasmagoría descorporeizada y ascendente, sea la enorme viola sostenida por un ángel en el ángulo superior derecho; no en vano ante este cuadro Hatzfeld, despreciando los ángeles tañedores, recordó el texto de Santa Teresa: "es vuelo suave, es vuelo deleitoso, vuelo sin ruido"[14]. De todas formas, los conciertos angélicos constituían, en definitiva, uno de los motivos más tradicionales de la pintura religiosa desde la alta edad media, y en absoluto un rasgo característico del pintor cretense.

---

[11] Rafael Pérez Arroyo: "Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila", *Revista de Musicología*, III, 1980, p. 244-45.

[12] Miguel de Unamuno: "El Greco", *En torno a las artes (Del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 79. Unamuno, al referirse al contraste entre las partes terrenales y los eelajes y glorias de El Greco, observa cómo la parte inferior "es conceptista, como nuestros místicos lo son; la parte superior, la celestial, es gongorina". Podrían hacerse derivaciones musicales de estas observaciones unamunianas (véanse, por ejemplo, las conexiones entre Quevedo, Velázquez y la música detectadas por Pepe Rey: "Velázquez y el poder de la música", programa de la Compañía Nacional de Danza. Madrid: Teatro Real, 2000, p. 40-75), pero nos llevarían demasiado lejos.

[13] Jonathan Brown: "El Greco y Toledo", p. 139.

[14] Helmut Hatzfeld: "Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco", p. 272.

## EL PINTOR ERUDITO

Ni los datos biográficos conocidos ni los temas musicales representados dicen mucho a nuestro propósito de bosquejar las ideas que sobre la música tenía Doménico Theotokópuli. Pero éste fue un pintor erudito, humanista, "cultivado", como se decía en el renacimiento italiano, hasta el punto de ser llamado "gran filósofo" por el también pintor y tratadista Francisco Pacheco, suegro de Velázquez[15]. Ahí es donde El Greco va a dejarnos, si bien sea de pasada, algunos datos valiosos sobre su concepto del arte de los sonidos y el lugar que ocupaba en su personal estética. Para ello contamos con los escritos que el pintor hizo en los márgenes de dos libros de su biblioteca, venturosamente conservados: *I dieci libri dell'architettura*, de Vitruvio en traducción al italiano y con comentarios de Daniele Barbaro (Venecia 1556)[16] y *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, de Giorgio Vasari (Florencia 1568)[17]. Son dos libros de arte comentados por un artista, en un idioma mezcla de italiano y de castellano, con anotaciones espontáneas y eruditas, en ocasiones ambiguas cuando no contradictorias, reflejo de un pintor, "arquitecto" y teórico inmerso en el manierismo, pero singular como ningún otro. Estas marginalia del Greco, más extensas de lo que uno pudiera pensar, sobre todo en el caso de los comentarios a Vitruvio, han sido estudiadas por los historiadores de la pintura, la arquitectura y la estética, dando voz propia al pintor entre la historia de la teoría artística, pero no conozco ninguna reflexión desde la musicología. Tratándose de un personaje como El Greco, quien además expone opiniones que no son las más comunes, merece un acercamiento, aunque sólo sea para escribir una página, bien que breve, de las relaciones entre las artes, asunto que tantos capítulos conoció durante el renacimiento y el barroco, desde Alberti a Poussin, bajo el tópico horaciano "ut pictura poesis" o el leonardesco "paragone".

---

[15] Francisco Pacheco: *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoida i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 537.

[16] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*. Incluye los comentarios del Greco a Vitruvio y su traducción.

[17] Xavier de Salas y Fernando Marías: *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Madrid: Real Fundación de Toledo, 1992. Incluye los comentarios del Greco a Vasari.

En primer lugar, y antes de exponer sus ideas, es de rigor referir lo que parecía obvio a pesar de su afición a deleitarse con los sonidos mientras comía y de la minuciosidad con que reflejaba algunos instrumentos, a saber, que el pintor no era músico ni sabía de música:

> "yo no sé de música, pero me parece que en el arte que usan los griegos se entiende la calidad en la cantidad, gracias a unas señales que hacen en la figura, que van removiendo la mano cuando cantan, pero como he dicho no sé de esto"[18].

Su declaración es contundente, a la vez que nos delata otra experiencia musical, cual es su recuerdo de los cantores griegos practicando la quironomía. Recuérdese ahora los grupos de ángeles del *San Mauricio* y de la *Aparición de la Virgen a San Juan*, para ver actitudes semejantes. En cualquier caso, la confesión de Theotokópuli confirma que no es en relación con la práctica, sino con la teoría musical, donde vamos a encontrar lo más sugerente del Greco "músico".

Pero dejemos ya la palabra al artista. El Greco se refiere a la música mientras glosa un texto de arquitectura; sus acotaciones, por tanto, van a ir siempre en relación con la utilidad de la música, ahora en el sentido de ciencia, para la construcción de edificios. La música, desde el pensamiento pitagórico y sobre todo tras la grandiosa síntesis boeciana, era un arte liberal relacionado con la matemática, que había pasado a formar parte del sistema docente del quadrivium, donde se agrupaban aquellas disciplinas "que se ven con los ojos y se pueden contar con los dedos". En cuanto técnica numérica válida para medir, la música había sido considerada no sólo útil, sino imprescindible para un arquitecto. Así lo expresa Vitruvio como su comentarista Bárbaro. Y así lo pedía Juan de Herrera, el arquitecto del Escorial, al redactar su *Institución de la Academia Real Mathemática* (1584), academia creada por Felipe II[19]. Do-

---

[18] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 237: "yo de Musica no sse pero paresseme que lArte que usan los Griegos se ytende ne la calidad la cantidad por unos sennales que azen nella figura de los quales van revolvendo la mano quando quantano ma come he decho no sse desto".

[19] Luis Robledo: "La música en el pensamiento humanista español", *Revista de Musicología*, XXI, 2, 1998, p. 419.

ménico Theotokópuli, en cambio, se alza reiteradas veces contra esta opinión clásica:

> "si Vitruvio lo hubiese visto con ojos más agudos y con mayor realismo, no habría caminado por semejante senda sino por otra; que por parecer ya músico, ya médico y, en fin, todas las artes [dominar], dejó y anuló la grandeza de la propia arquitectura[20]; del mismo modo, si Vitruvio decía que el arquitecto constructor de máquinas militares debía ser músico, El Greco comenta irónicamente "ahora no sé si la artillería se compone también de música"[21].

Más en general, el pintor se muestra critico con las dependencias entre unas y otras artes, y así rechaza también la utilidad de la música para la oratoria, a pesar de ser una opinión generalizada de tan brillantes consecuencias en la teoría y en la práctica:

> "sólo falta que el vulgo concediera que no se sabe hablar porque no se es músico u otras cosas semejantes que se podrían decir; he propuesto sólo ésta por ser la más común, si estaría bien que los oradores perdieran el tiempo en estudiar música para poder hablar y que se preciaran de ser músicos por ser buenos oradores. Esto no es razonable porque cada arte tiene simpatía natural en lo que tiene de común con otra y así se desarrolla y aumenta con ella, y como en el orador perfecto está incluido lo que tiene que ver con la música, así en el buen arquitecto esta unión será intrínseca..."[22].

---

[20] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 239: "se Vitruvio l'avesse visto con ojo mas agudo e de mas verdad non aria caminado por tal sentiero ma el altro que de pareser hora Musico ora Medico et yn fine todas las demas Artes dejo e anulo la grandeza de la misma architettura".

[21] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 236: "hora no(...) se lartelaria se conpone tanbien de Musica".

[22] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 239: "falta solo que el cumun conzedesse de non ssaver hablar que no es musico e simil hotras cosas muchas que se prestan dezir de que esta sola o propuesto por esse mas comune se serebe bien que los horadores perdessero tienpo yn estudiar Musica por lo que an de horar que se aprezassen de ser Musicos por eser bon horador esto no se alla de rason porque quada Arte de natural sibathia es lo que de otra tiene conpuesto et assi se cria jiunta et augmenta con ello e como nel perfeto horador esta serado lo que tien de la musica assi nel bon Arcbitetto esta acomunanza sera yntressico".

Precisamente todos estos comentarios del pintor son hechos a raíz de las observaciones del arquitecto latino acerca de la correspondencia entre los teatros, el sonido de los materiales y las proporciones musicales. No es que rechace por capricho la teoría de que el arquitecto deba ser músico; de hecho, páginas antes, cuando Vitruvio comenta cómo el arquitecto adornado de otras disciplinas, entre ellas la música, llega a la matemática y la filosofía, el anotador aprueba con entusiasmo al autor ("es la mayor verdad y la cosa que más se sigue de cuanto ha escrito Vitruvio"[23]) en su afán de llegar a ser un artista filósofo. Pero lo que El Greco no puede admitir es la existencia de unas reglas, de unas proporciones válidas para la música y, de acuerdo con la unidad numérica del cosmos, aplicables a la arquitectura. Para el pintor griego, la base de la arquitectura es el dibujo, el *disegno*, y no las proporciones. No por nada el arquitecto modelo del Greco era Miguel Ángel, de quien nos cuenta dos anécdotas significativas:

> Julio Clovio, miniaturista amigo del Greco, "al preguntar a Miguel Ángel sobre las medidas, le dijo que se maravillaba de él y que todos aquellos que trataban de medidas eran grandes estúpidos y desgraciados"[24]
> En otro momento nos cuenta cómo al ser interrogado el pintor florentino por las cosas necesarias para pintar "respondió dibujar y más dibujar y nunca salió de esto por más que le preguntaron; esto ocurre también con la arquitectura"[25].

El desprecio por las proporciones ("es como si aprendieras en lengua extranjera de memoria a hacer una embajada no sabiendo lo que se dice"[26]), que se observa también en sus retablos y no digamos

---

[23] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 227: "es la mayor verdad e la cosa que mas se ssigue de quanto a scrito Vitruvio".

[24] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 237-8: "preguntado a Miguel Anjelo de medidas le dijo que se maravillava del y que todos aquelos que tratavan de medidas gran gofos y desgraziados".

[25] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 236: "respondio dibujar e mas dibujar et nunca salio dello por mas que -la preguntassero- hoportunassero esto es la Architettura".

[26] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 229: "es com(o si?) en ajena lingua aprendes (...) de coro azer una enbassada no savendo lo que dize".

en sus alargadas figuras, aparece de nuevo cuando Vitruvio se ocupa de las proporciones de los instrumentos musicales; El Greco propone la variedad como norma y menosprecia toda regla ("ninguna cosa se hace bien como requieren las mecánicas, [sino] por el amor y diligencia de las manos que se pone"[27]). En realidad, no sólo está rechazando la validez de la aplicación de las proporciones musicales, sino, más allá, la inutilidad de la matemática, mostrando de esa manera ser él más un humanista que un científico y cómo para él la arquitectura no era una ciencia. De hecho, en su biblioteca apenas tenía libros de matemáticas y al referirse a la educación de un hijo, tal vez el suyo, expresa su deseo de que las matemáticas no le distraigan del estudio y el trabajo de la arquitectura. En definitiva, los artistas que seguían las proporciones librescas, no eran verdaderos artistas:

> "yo nunca he visto arquitecto matemático sino con un cierto conocimiento de las invenciones ajenas"[28].

Los pintores manieristas negaban, en general, la dependencia del arte con respecto a las matemáticas. Ahí estaba, por ejemplo, Federico Zuccaro –precisamente el pintor que regaló al Greco el ejemplar de Vasari– para señalarlo (1607):

> "pero digo –y sé que digo la verdad– que el arte de la pintura no deriva de las ciencias matemáticas, y no necesita recurrir a ellas para aprender sus reglas o sus instrumentos, ni siquiera sobre el arte de manera abstracta, pues la pintura no es hija de las matemáticas, sino de la Naturaleza y del dibujo"[29].

También era elemento de polémica entre venecianos y florentinos, desde los tiempos en que El Greco había llegado a Italia, y no es necesario decir que el pintor cretense se inclinaba del lado de los primeros. Paolo Pino escribía (1548):

---

[27] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 238: "nyncuna cosa aze bien qual richieden las mican(i)cas por lamor e dilijenzia de las manos que si poner".

[28] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 242: "yo nunqua ho visto Architetto matematico seno duna zerta conicion (de?) las invenziones ajenas".

[29] Anthony Blunt: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 149.

> "León Battista Alberti, florentino, pintor no menor, hace un tratado de pintura en lengua latina, que es más de matemática que de pintura"[30].

Si el arte no dependía de los números, nada común había, entonces, entre las artes plásticas y la música, disciplina del quadrivium. Pero el aristoxenismo del Greco iba a salvarla: no son las proporciones, sino los sentidos, quienes rigen el criterio para juzgar la música. En efecto, junto al rechazo de las matemáticas y las proporciones reguladas universales, el pensamiento del comentarista de Vitruvio muestra la otra cara de la moneda. El criterio válido no es el de los números sino el de los sentidos: el juicio del ojo en el artista plástico y el juicio del oído en el músico:

> "entiendo que si la oreja del músico es como el ojo del pintor, que es gran cosa y que, por ventura, quiero decir de esta manera, como así lo entendiera Aristógenes, que en Arte no se pueden poner en palabras las cosas, porque en verdad lo más supremo de tales artes (por no decir de todas) no se puede poner en palabras y por eso los que en pintura han hecho algo nunca trataron de medidas"[31].

El Greco muestra así, de manera clara, su postura antipitagórica y, por contra, su seguimiento de Aristógenes. Aristógenes de Tarento, filósofo griego del siglo IV a. C., es autor de unos *Elementos armónicos* conservados incompletos. Allí se aparta de la tradición pitagórica al rechazar las matemáticas para medir los intervalos, mientras por el contrario acepta el oído, el entendimiento y la memoria como principios válidos para la ciencia armónica. Sólo tardíamente fue utilizado en el renacimiento, en parte por esa postura antipitagórica, por la que también había sido rechazado por Boecio. Pero es significativo

---

[30] Xavier de Salas: "Miguel Ángel y el Greco", en Xavier de Salas y Fernando Marías: *El Greco y el arte de su tiempo*, p. 52.

[31] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 237: "yntendo que se la horeya de musico es como loyo del pintor que es gran cosa et que por aventura aquel mucho yntendera Aristoxeno que yn Arte non si puo ponerlo sinnifico desta manniera porque por verdad lo mas supremo de tales Artes –por non dir de todas– non si puo poner yn palabras y por esso los que nela Pintura ano avido algo nunqua trataron de medidas".

que sí fuera conocido y aceptado por dos teóricos como Vincenzo Galilei o Francisco Salinas, que pudo conocerlo en griego, como el propio Greco.

Esta modernidad del Greco quizás le lleva también a vincular la música con la pintura con más razón que con la arquitectura. Dice el pintor:

> "parece cosa imposible la simpatía que existe entre la música y la pintura en lo que respecta a lo exterior, que una usa la voz y la otra obra de mano, de la misma manera que existe si consideramos la misma correspondencia que tienen los dos sentidos por donde las gozamos; que por diferentes que sean los ojos de las orejas vemos que, a falta de uno se potencia el otro, como si dijéramos un mudo prudente y un ciego docto; porque sobre lo que dice Bárbaro al tratar de la música, yo lo encuentro más próximo a la pintura"[32].

La comparación o *paragone* entre las artes fue uno de los tópicos de la teoría artística italiana del siglo XVI. Puesto que este interés tenía que ver con el reconocimiento de la pintura o la escultura como artes liberales, nada mejor que el establecimiento de paralelismos o de superioridades con relación a la música, la cual siempre había sido considerada como disciplina intelectual y arte liberal. Así lo había hecho Leonardo da Vinci y tras él otros muchos.

Para Doménico Theotokópuli, en definitiva, el artista debe ser ante todo un hombre práctico y no un teórico. Más que una cosa mental o manual, el arte es sensorial y la pintura es ante todo visual. De ahí su desconfianza hacia los teóricos que no son prácticos ("digo ahora que cualquier persona de ingenio, leyendo cuatro meses a Vi-

---

[32] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 238: "paresse cosa ynposibile la sibathia que tiene la Musica con la Pintura que mira a lo esterior que una voz e la hotra obra de mano de la misma maniera que ara considerando a la misma corespondenza que tienen los dos sentidos por donde las gozamos que por tal varios que sean los hoyos de las horeyas veemos que yn falta de uno a servido laltro como diressimos un mudo –prudente un ziego– dotto por yl que de lo que yl Barbaro trata de la Musica yo allo mas particular de Pintura".

truvio [...] puede escribir sobre [arquitectura]"[33]). Una postura semejante a la que mantenía el teórico musical Francisco Salinas ("necesario es el conocimiento de la música práctica, para que esté ejercitado [...] no sólo en el canto sino también sea experto en los instrumentos"[34]), con quien El Greco compartió al menos un amigo común: el sacerdote toledano residente en Roma Pedro Chacón. En conclusión, El Greco se nos muestra como un pintor no muy interesado por la música, ni en sus obras ni en sus escritos, a pesar de su conocida sensibilidad hacia el arte instrumental. Pero nos dejó un pensamiento escrito que por lo que tiene de negativo es precisamente más significativo y moderno, resumido en dos ideas: la independencia entre las artes y la validez del juicio del oído, al estar la música dirigida a los sentidos.

[33] Fernando Marías y Agustín Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, p. 238: "dego hora que qualquier perssona de ynjenio leyendo quatro meses Vitruvio como yl Padre Zuniga poder escribir della".

[34] Francisco Salinas: *Siete libros sobre la música*, ed. de Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983, p. 29.

# INTERNET Y MÚSICA: EL PAPEL DEL COPYRIGHT

Gianni Ginesi[1]
Universitat Autònoma de Barcelona
gginesi99@yahoo.com

**RESUMEN**

El artículo es una reflexión sobre el papel del *copyright* de la música en relación a Internet. Explica los cambios producidos por el proceso de digitalización de los sonidos en el mercado discográfico y también en la circulación de la música en la Red. Además se discuten algunas de las estrategias comerciales que las empresas discográficas están realizando para conseguir un mayor control del mercado de la música de los próximos años.

**Palabras clave:** Internet; Copyright; MP3

**ABSTRACT**

This article is a reflection on the music copyright's role in Internet. It explains the changes produced by the sounds'digitalizing process in the discographic market and in the music's circulation in the Net. Moreover, it discuss some of trading strategies that discographic industries are preparing to carry out a larger control of the music market in the future.

**Keywords:** Internet; Copyright; MP3

[1] Trabajo recibido: 11/10/2001. Aceptado: 15/11/2001

GINESI, Gianni. "Internet y música: el papel del copyright". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 71-78

## INTRODUCCIÓN

La difusión de Internet durante los últimos diez años ha obligado a las industrias discográficas a enfrentarse a cambios y mutaciones que están haciendo necesaria una nueva definición de los aspectos relacionados con la distribución de sus productos. Uno de los elementos principales de esta situación es la tutela del derecho de autor, que ha visto peligrar su estado debido a la proliferación de prácticas que intentan dejarlo de lado (incluso proponer excluirlo) de Internet. Con la conciencia de la amplitud del tema de la tutela del *copyright* en Internet, y también a raíz del amplio debate público que se ha generado sobretodo en relación al caso de *Napster.com*, este artículo quiere ser una aportación al análisis del papel del *copyright* de la música en relación a Internet, con la voluntad de descubrir algunos elementos que esconden la lucha para el dominio y el control del mercado musical de los próximos años.

## DIGITALIZACIÓN Y MERCADO DISCOGRÁFICO

Para cotejar cualquier discurso sobre Internet así como para entender su funcionamiento y las razones de los varios debates, hay que tener presente que en la base de estos cambios se encuentra la digitalización de los sonidos, o sea la transformación de estos en archivos informáticos. Este proceso se lleva a cabo desde hace varios años y en un primer momento la difusión (en la segunda mitad de los años '80) de estos avances tecnológicos era anunciada como una manera para conseguir una mejor cualidad sonora y una mayor resistencia a los daños derivados del transcurrir del tiempo. A los procesos de grabación y edición digital de la música se acompañó la progresiva substitución de los anteriores aparatos analógicos por los Compact Discs y los reproductores necesarios para leerlos. Pero estas mutaciones no han producido ningún cambio de estrategia comercial por parte de la industria discográfica, ni tampoco la creación de alguna nueva forma de mercado, que ha seguido utilizando el tradicional modelo de distribución.

En el momento en que el desarrollo de las tecnologías informáticas fue tangible para los consumidores, a través de una cada vez mayor utilización de ordenadores y sobretodo de Internet –que rápidamente integró unas claras finalidades comerciales– se produjo un primer cambio en las estructuras del mercado discográfico. Se crearon las primeras empresas de distribución capaces de vender los CD directamente a los consumidores de todo el planeta. Los resultados obtenidos provocaron que las mismas productoras discográficas empezaran a vender directamente al público sus CD, haciendo ellas mismas de distribuidoras y de tiendas *online*. De este modo, el papel de algunos intermediarios 'tradicionales' (o sea implantados en un determinado territorio) se vió cada vez más reducido y limitado. No obstante, en esta fase aún se vende un producto determinado: un soporte material con sonidos grabados.

Pero el proceso de digitalización de los sonidos permite que la música sea desvinculada de un soporte determinado y específico. Cualquier objeto físico que puede almacenar datos informáticos es capaz de transformarse en soporte musical, con la única limitación de su propio espacio de almacenamiento. Y los archivos informáticos han encontrado en Internet un eficaz vehículo de transmisión. El único obstáculo es la excesiva dimensión de los *files* audio, problema solucionado con la creación de diversos algoritmos de compresión, como el *MPEG Layer3*, más conocido como MP3, que ofrece una cualidad sonora inferior a la de un CD pero con una importante reducción de dimensiones de almacenamiento. A la facilidad de los intercambios de archivos sonoros entre los usuarios de la red, se ha añadido la creación de paginas WEB que ofrecen directamente archivos musicales en formato MP3 o que facilitan los intercambios entre los usuarios.

La gran cantidad de intercambios y *downloads* de MP3 atrae la atención de las productoras discográficas, alertada por los posibles problemas inherentes al respecto de los derechos de autor. De aquí las primeras acciones legales a defensa del *copyright*[2] que llevaron a

[2] Recordamos que el *copyright* sobre los productos discográficos es de propiedad no solo de autores y editores, sino también de las asociaciones que se dedican al control, cobro y repartición de los derechos, y de las discográficas. En estas páginas nuestro análisis se refiere principalmente a las discográficas, y no a los autores, que a menudo representan el eslabón más débil de la cadena.

la clausura de diversas paginas WEB, alguna de las cuales han reaparecido como servidores de pago (*MP3.com*). Pero el 'caso' que más ha interesado al público en general (también a los que no eran usuarios del servicio gracias a la importancia que le han reservado los principales medio de comunicación) ha sido el de *Napster.com*, que si por un lado ha llegado a su probable conclusión judicial definitiva, no deja de ser uno de los puntos abiertos y activos de los debates y conversaciones sobre música y Internet.

## NAPSTER Y EL PRÓXIMO MERCADO DE LA MÚSICA "ONLINE"

Recordamos que *Napster.com* es una página WEB creada a finales de 1999 y dedicada al intercambio de archivos de música entre sus usuarios. El modelo de funcionamiento en que se basa es de tipo *client-server* (cliente-servidor), o sea que los usuarios son subscriptores (aunque no paguen) que se conectan entre ellos a través de unos servidores locales, situados en diversos lugares del planeta. Estos servidores almacenan los listados de todos los archivos que los usuarios del servicio comparten. La posibilidad de poder acceder a un servidor central facilita las búsquedas, pero la descarga de los MP3 funciona entre usuarios y usuarios (*peer-to-peer*) con sus propios ordenadores conectados a través del servidor central. En el momento de su creación los declarados objetivos comerciales eran de

a) funcionar como catalizador del interés de los consumidores;

b) promover una modalidad difundida de intercambio de *samplers* sonoros de baja cualidad;

c) funcionar como propulsor del mercado discográfico.

De estos tres objetivos Napster ha conseguido los dos primeros, y de una manera muy evidente: solo seis meses después de su inauguración ya tenía más de 20 millones de usuarios, que también han contribuido a que el formato sonoro MP3 se haya consolidado como la modalidad más difundida para el intercambio de archivos de música en Internet. El tercero objetivo no se ha realizado, aunque les em-

presas discográficas han reconocido que el sistema de Napster funcionaba con una notable eficacia.

Si en un primer momento algunas discográficas empezaron a colaborar con Napster (como Palm Picture, el grupo propietario de Island Records) la gran mayoría y sobretodo las cinco multinacionales del mercado discográficos (BMG/Bertelsmann Entertaiment, EMI Recorded Music, Sony Music Entertaiment, Vivendi-Universal Music y Warner Music) se pusieron en contra y la denunciaron a través de la RIAA (Recording Industry Association of America) en el verano de 2000.

En los meses siguientes BMG entra en colaboración con Napster y se retira del juicio, que es confirmado en su condena de cierre de la actividad de Napster y de reembolso a las compañías discográficas por los derechos de autor perdidos con el intercambio de MP3.

De todo este pleito lo que está claro es que no se está discutiendo solo de dinero, que por importante que sea en este asunto, solo es una parte de una estrategia económica y industrial diferente.

Como se ha comentado unas líneas más arriba, el mercado *online* permite a las industrias discográficas vender directamente sus productos al consumidor sin la necesidad de pasar por otros intermediarios. Hay que resaltar que esta situación está todavía en fase de implantación, debido a un retraso en la reacción de las discográficas y a las dificultades intrínsecas a la introducción de cambios de está dimensión en el mercado[3]. Está claro que el objetivo de las grandes compañías discográficas es el de controlar todo el mercado musical *online*, para obtener el máximo de los beneficios posibles. Pero no pueden llenar todo este mercado, y siempre habrá sectores de consumidores que no compraran sus productos musicales. Además en algunos grupos culturales existe una enraizada costumbre de intercambiar música 'entre colegas', que de momento parece muy difícil que se pueda perder o transformar.

[3] Además hay que tener en cuenta la real difusión de Internet y de su utilización comercial, muy por debajo de lo que se puede imaginar y de lo que esperaban los emprendedores.

En un mercado basado sobre los archivos informáticos las discográficas ya no pueden cobrar a los consumidores el soporte de la música, pero puede hacer pagar por el *download* de Internet. Según diversos estudios económicos este pago no puede ser por unidad (pagar una cantidad X para descargar una canción), sino en la formula de una subscripción mensual o anual, siguiendo el modelo de las *pay-TV*.

Es evidente como en una situación de este tipo el *copyright* se carga de una ulterior importancia, y esto porqué permite sumar una ulterior cantidad al precio final del *download*, y así incrementar los beneficios. Pero este beneficio tiene que ser cierto: hay que asegurarse de que la música que viaja en Internet cumpla con el respeto al *copyright*. Para conseguir un resultado de este tipo se necesita un sistema informático capaz de garantizar el *download* de músicas con *copyright*, y que estos archivos puedan permitir solo un número limitado de ulteriores copias libres del pago de los derechos relacionados. En la práctica se trata de un sistema de distribución de la música capaz de garantizar la tutela de todas las piezas con *copyright*. Con este propósito es muy interesante recordar la creación del SDMI (Secure Digital Music Initiative), un proyecto entre discográficas, productoras de hardware y de software, que en 1999 ha definido un estándard común de distribución de música digital. Entre los diversos puntos establecidos para este estándar, destacan los aspectos relacionados con el *copyright*. Se establece que de un original (CD, MP3, etc.) solo se podrán realizar 4 copias. Además de que no serán solo los archivos digitales de música los únicos en tener un *copyright* que pueda garantizar su origen y cualidad, sino que también los aparatos *hardware* no podrán reproducir aquellas músicas sin *copyright*. De esta manera se perfila una situación de control del *copyright* en dos direcciones: desde el mismo proceso de digitalización (con una especie de 'marca de agua' que identifique y garantice el origen) y a nivel de usuario, de consumidor final (con las máquinas reproductoras que seleccionan lo que pueden hacer sonar).

Todavía el estándar, aunque aceptado por los miembros del SDMI, no ha sido introducido en los productos, por unas muy proba-

bles dificultades técnicas (y comerciales) que impiden su operatividad. Sobretodo porque este standard no tiene que ser un obstáculo a la circulación de las músicas que no tienen *copyright*, como por ejemplo la de los nuevos grupos emergentes que distribuyen libremente sus creaciones en Internet.

Estos problemas evidencian los esfuerzos que se están realizando para poder conseguir un sistema informático que sea capaz de fomentar el consumo de música y al mismo tiempo de garantizar los derechos de autores, editores y discográficas en Internet. De hecho, uno de los temas de debate entorno a Napster era precisamente la presunta posibilidad de que pudiera cumplir con estos requisitos, y así garantizar estas condiciones de mercado. La ausencia de una respuesta clara a estos requisitos y la necesidad de encontrar cuanto antes una solución a estos problemas, es la probable razón del acuerdo realizado con BMG y de la falta de acuerdo con las otras multinacionales, que llevará a Napster a transformarse en una página WEB de pago.

## CONCLUSIÓN

Según algunos estudiosos la interrupción de los servicios de intercambio de documentos musicales en la red exigiría la clausura total de Internet para ser realmente eficaz, una solución evidentemente imposible. Y esto confirma el equívoco principal sobre este tema: la repetida confusión entre 'libertad de circulación' y 'libertad de utilización'. La creación del SDMI indica claramente la dirección de los esfuerzos de las discográficas para preservar los derechos de autor. El objetivo de las discográficas no es controlar Internet (la libertad de 'circulación'), sino de controlar el *copyright* de la música que se intercambia en Internet (la mayor o menor libertad de 'utilización'). Y todo esto respetando la posibilidad de la presencia de música sin *copyright* por voluntad de los propios autores.

## BIBLIOGRAFÍA

Castells, Manuel. (2001). 'Música lliure més enllà de Napster'. En: *El Periódico* de 11 de marzo de 2001.

Colli, Beppe. (2000). 'Musica e rete'. En: *Blow Up*, no. 29: 30-32.

Di Carlo, Giampiero. (2000). *La musica online*. Milano, RCS Libri.

Fernández de Lis, Patricia. (2001). 'Lo que queda de la nueva economía'. En: *El País* de 17 de junio de 2001.

Hernández, Tony. (2000). 'Recursos musicales en Internet: algo más que MP3'. En: *ADEDOM* no. 1: 3-22.

Ludovico, Alessandro. (2000). *Suoni Futuri Digitali*. Milano, Apogeo.

Matarazzo, Marina. (2001). *Musica in rete*. CUEN, Napoli

Piquer, Isabel. (2001). 'Con la música a otra parte'. En: *El País* de 18 de febrero de 2001.

# BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE LA NOVA CANÇÓ, UN FENÓMENO MUSICAL COMPLEJO

Por Maria Salicrú-Maltas[1]
Licenciada en Musicologia y en Història Contemporània
por la Universitat Autònoma de Barcelona
ethos22@hotmail.com

**RESUMEN**

El objetivo del siguiente artículo es exponer a los lectores bibliotecarios las referencias bibliográficas básicas de la *Nova Cançó*, fenómeno musical nacido en Barcelona, a finales de la década de los cincuenta. El artículo recoge la historia y el estado actual de la bibliografía. Asimismo se han criticado detalladamente cuatro investigaciones al respeto, todas ellas publicadas en los últimos veinte años. Desgraciadamente, estos trabajos han sido escritos en catalán y no existe traducción alguna en lengua castellana, circunstancia que dificulta a aquellos posibles lectores del resto del estado, pues no conseguiran obtener bibliografía específica de este relevante fenómeno musical en su lengua materna.

**Palabras clave:** Nova Cançó, Canción protesta, Cantautores, Cataluña, s.XX

**SUMMARY**

The aim of this paper is to update the basic books about the *Nova Cançó* (New Song), musical phenomenon born in Barcelona (Catalonia) at the end of '50. At the same time, four of these

[1] Trabajo recibido: 15/11/2002. Aceptado: 20/11/2002

Salicrú-Maltas, Maria. "Bibliografía básica de la Nova Cançó, un fenómeno musical complejo". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 2001, 8(2): 79-105

books have been criticised in detail here. Unfortunately, these essays have been publicised in Catalan and there is not any Spanish translation. This can be a difficulty for those that do not understand Catalan.

**Keywords:** Nova Cançó, Protest song, Singers, Catalonia (Spain), 20th century

## INTRODUCCIÓN

La bibliografía musical es una de las secciones más simples y desequilibradas de la mayoría de bibliotecas convencionales. Las instituciones que deciden crear este apartado, adquieren primeramente enciclopedias de la música, bibliografías de compositores, así como otros libros de interés, normalmente acerca de los estilos musicales y de compositores anteriores al siglo XX. En el apartado también pueden encontrarse algunas publicaciones dedicadas a artistas o a fenómenos musicales de la comunidad autónoma a la que pertenece la biblioteca. Pero contrariamente no encontramos información de los fenómenos más importantes habidos o bien de todos aquellos que se están dando, principalmente por falta de fuentes publicadas, o bien, por la ínfima calidad de los libros. La mayoría de estas últimas publicaciones han sido escritas por aficionados que, al no haber cursado estudios de Musicología en la universidad, prescinden de interesantes fuentes y cuentan subjetivamente el fenómeno. Es el caso de la "*Nova Cançó*" (Nueva Canción), fenómeno musical iniciado en Cataluña a finales de la década de los cincuenta. Consecuentemente en muchas de las bibliotecas catalanas no se encuentra bibliografía al respecto, o simplemente han adquirido una publicación. En las siguientes páginas, hemos intentado aproximar a los especialistas cuál es el estado actual de la bibliografía publicada, para conocer las características y los defectos que encontramos para poder aconsejar cuál es la más indicada para los lectores.

## PRÓLOGO

El fenómeno musical de la *Nova Cançó* nació en Cataluña a finales de los cincuenta, cuando en plena dictadura franquista un grupo de personas entusiastas de la canción cantada en catalán, decidieron que debían luchar para reconquistarla. Creyeron que la música podría servir para la normalización lingüística del catalán. Y no se equivocaron, aunque el fenómeno que se desarrolló fue muy complejo.

El embrión del que más tarde fueron los *Setze Jutges (Dieciséis jueces)*, el grupo pionero de lo que más tarde se etiquetaría como "*Nova Cançó*", nació en el comedor de Miquel Porter-Moix en la Calle *Major de Sarrià*, número 35 de Barcelona. Desde 1957, todos los jueves por la noche se reunían allí Miquel, su amigo Lluís Serrahima, la esposa de éste, Remei Margarit y el guitarrista Jaume Armengol. Su objetivo era componer y cantar canciones en lengua catalana. Se priorizaba el hecho de cantar en catalán ante la calidad musical del producto. La gente que acudía allí, tenían la esperanza de que otros los seguirían. Así en Cataluña se volvería a cantar en catalán. Sin embargo, para algunos también existían otros objetivos.

El núcleo se dio en Barcelona por distintos factores. En primer lugar porque los fundadores formaban parte de familias vinculadas con la élite cultural de la ciudad. Debido a esta razón, los hijos habían crecido yendo a conciertos en sitios emblemáticos como el *Palau de la Música* o el *Liceu*, recibiendo clases de música y participando en entidades musicales desde muy pequeños. Estas características, junto con un marcado sentido de la Catalanidad, provocaron el nacimiento de "los jueces". Según el primer "juez" Miquel Porter-Moix:

> "Para mí, la música era muy importante y me parecía absolutamente lógico utilizarla para hacer propaganda de normalización. En Cataluña, cantar siempre ha resultado muy educativo".

La estima de Lluís Serrahima hacia la canción en catalán hizo que el abogado y historiador Josep Benet, le pidiera que escribiera un artículo que reflejara su deseo, en la revista *Germinàbit*. Éste, titulado *Ens calen cançons d'ara* (Necesitamos canciones actuales),

era un artículo más de una serie de escritos de opinión reivindicativos que escribía Benet. Es por eso que todos ellos empezaban siempre por el párrafo "*Ens calen*" (Necesitamos). Realmente, Serrahima tenía muy interiorizadas las canciones tradicionales de su tierra. Una vez compuso una "nueva canción" titulada *Què volen aquesta gent?* (¿Qué quiere esta gente?) para la cantautora Maria del Mar Bonet cuyas primeras notas fueron, sin darse cuenta, las mismas de las de una canción tradicional catalana *La Presó de Lleida* (La prisión de Lleida).

Al "colectivo de los jueves" le había parecido que el estilo más adecuado para llegar a la gente era la canción de autor, influenciados por la *Chanson Française*. Consecuentemente, cantarían acompañados de una guitarra. Este mediano instrumento era capaz de ser transportado y afinado con facilidad. Tenía la virtud de poderse tocar y cantar a la vez. Económicamente estaba al alcance de muchas familias y se adquiría debido a cierta tradición cultural. Por otro lado, era el más querido entre los jóvenes. Muchos de ellos tocaban la guitarra en las excursiones. Además, el instrumento tenía el poder de individualizar así como ciertas connotaciones de lucha.

Con el paso de los meses, el comedor de Porter-Moix se quedó pequeño. Entraba y salía gente e incluso venían intelectuales a escucharlos como fue el caso de los escritores Salvador Espriu y Maria Aurèlia Capmany. La gente del barrio hablaba de los encuentros y la noticia se extendió por Barcelona. Fue entonces cuando algunos catalanes profesionales de la canción, quienes siempre habían cantado en castellano, grabaron discos en su lengua materna, entre ellos Josep Guardiola y las Hermanas Serrano.

Por aquel entonces, Porter-Moix hacía dos años que había empezado a cantar en los interludios del *Teatre Viu*. Aquel 1958 actuó con Remei Margarit en el *Centre Comarcal Lleidatà*. En enero del año siguiente fue cuando Serrahima escribió *Ens calen cançons d'ara* donde aparecían los anhelos y objetivos del grupo que se juntaba los jueves para componer y cantar en catalán. Aunque algunos lo han argumentado a posteriori, el artículo no fue nunca concebido como el manifiesto de los *Setze Jutges*.

En el transcurso del año, el grupo ensayaba semana tras semana y realizaba conciertos. Algunos de los más importantes fueron los celebrados en el *Orfeó de Sants*, un concierto realizado en la población costera de *Premià de Mar* y otro que se organizó en el *Centre Comarcal Lleidatà* en Barcelona. El día 19 de diciembre de 1961 actuaron en el *Centre d'Influència Catòlica Femenina* (CICF). En los carteles enunciativos se podía leer: *La poesia de la Nova Cançó*. Fue después de este importante concierto cuando el grupo decidió que debían ponerse un nombre. Como reafirmación de su estima ante la lengua catalana, quisieron que el nombre fuera el principio de una frase hecha: *Setze jutges d'un jutjat, mengen fetge d'un penjat* (Dieciséis jueces de un juzgado, comen hígado de un ahorcado). La frase había sido defendida por el periodista y escritor Josep Maria Espinàs, el miembro del colectivo "de los jueves" que en aquél tiempo era conocido socialmente, habiendo obtenido diferentes premios literarios.

Una de las pocas fotografías de los primeros "jutges" posando expresamente (Oriol Maspons, 1964)

Desde aquel momento, principios de 1962, la sociedad catalana fue testigo del nacimiento del nuevo fenómeno musical que los medios de comunicación empezaron a etiquetar como *Nova Cançó*. Muy pronto empezaron a conocerse otros artistas. Desde un principio, uno de los más queridos fue un chico que había empezado a cantar en València, su tierra natal, de nombre Ramon Pelegero Sanchís (Raimon). Con el tiempo, el fenómeno musical se convirtió en un movimiento político cultural. La *Nova Cançó* pasó a ser un fenómeno muy amplio, abarcando distintos estilos musicales, como el folk, el rock, etc. Los nuevos estilos musicales convivían con la canción de autor de los *Setze Jutges*.

El grupo fue creciendo hasta ser "dieciséis jueces" en 1966: Miquel Porter-Moix, Remei Margarit, Josep Maria Espinàs, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, Maria del Carme Girau, Martí Llauradó, Maria Amèlia Pedrerol, Joan Ramon Bonet, Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach, fueron los dieciséis "jueces". Los no fundadores, pasaron a formar parte del grupo porque algunos de sus compañeros, o bien Lluís Serrahima, lo sugirieron. El abogado, junto a su esposa Remei Margarit, escuchaba a aquellos que se acercaban a su casa. Si mínimamente afinaban y componían letras trabajadas, los invitaba a formar parte de "los jueces". Este fue el caso de Maria del Carme Girau. Guillermina Motta, pasó a formar parte del colectivo gracias a las referencias de Francesc Pi de la Serra, el quinto "juez". En otras ocasiones, fueron un grupo de "jueces" los que escuchaban al candidato. Nunca se trató de un examen, como algunos autores han argumentado.

Aquel 1962 empezaron a organizarse los primeros "Recitales de canciones" en lengua catalana en muchas poblaciones, como nos lo corroboran algunos documentos del archivo del Gobierno Civil de Barcelona. La radio y las discográficas ayudaron a su promoción. Así la música interpretada en catalán llegó a gran parte de la sociedad catalana. Según el primer "juez", Miquel Porter-Moix:

> "Veíamos que se estaba gestando algo. Tanto en la prensa como en la radio empezaron a hablar de ello en 1961. Tanto

Fotografía de J.M. Espinàs en concierto (Colita, 1962?)

si era a favor o en contra, el hecho que los medios de comunicación hablaran de ello era muy importante. El objectivo era hacer llegar el discurso".

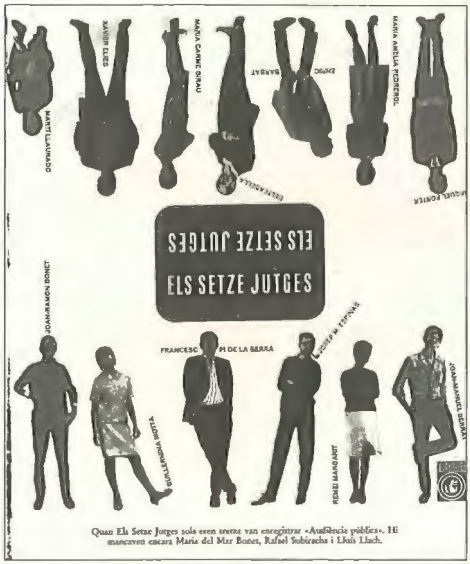
En el mismo año, entraron a formar parte del colectivo Delfí Abella y Francesc (Quico) Pi de la Serra, el cuarto y quinto "juez" respectivamente. También, el tercer "juez", Josep Maria Espinàs, ganó el *Premi al Disc Català* con su disco *Espinàs canta a Brassens*, editado por la recién fundada discográfica *Edigsa*. Según nos cuenta Josep Porter-Moix, hermano de Miquel, en su libro publicado en 1983 (páginas 34-35):

"La canción catalana amplió sus horizontes en las piscinas de l'Atmella del Vallès el 24 de agosto de 1963, en el primer festival monstruo de canción exclusivamente catalana, organitzado en motivo de la primera convocatoria del premio del disco catalán. El premio lo ganó el disco *Espinàs canta a Brassens*"

Concierto en el Palau de la Música Catalana (Barcelona). De izquierda a derecha: Francesc Pi de la Serra, Remei Margarit, Enric Barbat, Guillermina Motta i Xavier Elies (foto: Colita, 1963?)

Era la primera vez en muchos años que se organizaban premios de la música cantada en catalán. Asimismo, Raimon actuó por vez primera en la capital catalana y sobresalió ante los "jueces" por su gran capacidad comunicativa. Poco después pasaron a formar parte del colectivo la valenciana Maria del Carme Girau y el mallorquín Joan Ramon Bonet, y con ellos distintos dialectos de la lengua catalana. Más tarde entraron otros nuevos "jueces", entre ellos Joan Manuel Serrat, el "juez" número trece.

Finalmente, en 1966, se incorporaron Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach. Sólo algunos de los dieciséis, los más profesionales, consiguieron ser un fenómeno de masas.




Portada del disco "Audiència pública". Cuando los "jutges" eran todavía 13

(disco editado por Concèntric, 1966)

Pero, desde muy pronto, el objetivo inicial de los "jueces" fue dejado de lado por algunos. Por eso puede considerarse que los *Setze Jutges* nunca fueron un colectivo homogéneo. Los hechos se desarrollaron de manera natural. Algunos de ellos dejaron de tocar, otros cambiaron su estilo, otros el idioma, etc... Debido a las diferentes y variadas trayectorias de los cantantes, el desarrollo posterior no fue unánime. Cada artista tendía a cantar lo que más deseaba y algunos dejaron de componer "nuevas canciones", como fue el caso de Guillermina Motta. Otros "jueces" decidieron componer e interpretar sus canciones en castellano, inglés o en otras lenguas, así como muchos versionaron composiciones. Hubo otros "jueces" que pasaron a formar parte del *Grup de Folk*, como fue el caso de Maria del Mar Bonet, o bien probaron en el mundo del rock, como Francesc Pi de la Serra. Un grupo pasó a escribir letras muy comprometidas, de protesta, por el contexto dictatorial habido, aunque todas las canciones podían ser consideradas "de protesta" implícitamente por el mero hecho de ser cantadas en catalán. Fue como algunos afirman:

> "Se puede decir que es cierto que la *Nova Cançó* nunca llegó a existir propiamente como un movimiento articulado estéticamente ni ideológicamente de una manera precisa, y ciertamente no se estructuró orgánicamente como tal, pero lo que es cierto es que tuvo, por espacio de veinte años, cierta cohesión, cierto denominador común, ante toda su complejidad y diversidad interna" (García-Soler 1996:106).

En el mismo momento y debido al contexto mundial que se dio en los años sesenta, nacieron en algunos países latinoamericanos y europeos otras "nuevas canciones". Todos estos fenómenos musicales, menos la *Chanson* francesa y la canción de protesta norteamericana, nacieron después que lo hiciera la *Nova Cançó*, como se dio en España con los fenómenos de cantautores nacidos en Euskadi, Galicia o en tierras de habla castellana. Todavía no existe ningún estudio que haya comparado estas manifestaciones culturales. ¿La *Nova Cançó* influenció a muchos de ellos? ¿Por qué en algunos países americanos los fenómenos adquirieron el nombre de "Nueva Canción"? Alguna relación debió de existir, pues hubieron ciertos intercambios entre ellos, tanto personales como versionando canciones. Por ejemplo, Raimon, tuvo que actuar en el extranjero, sobretodo en Europa y América donde se relacionó con interesantes personajes populares, tales como el cantautor chileno Víctor Jara, el uruguayo Daniel Viglietti o el estadounidense Pete Seeger, entre otros.

En Cataluña, aunque los "jueces" fueran desmembrándose y siguiendo trayectorias distintas, no terminó la *Nova Cançó*. A partir de 1969 fue muy importante el rock cantado en catalán, el cual se etiquetó con el nombre de *Rock Català*. ¿Pero hasta cuándo duró el fenómeno? Existen diferentes teorías al respeto.

Según Jordi García-Soler, en su libro *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, el autor argumenta que el fin del fenómeno se dio en 1980, citando que las circunstancias anómalas anteriores habían dejado de existir. Cuatro años después, el cantautor Miquel Pujadó defendió que la fecha final del fenómeno era 1970, pues consideraba que las canciones que se componían "ya no eran nuevas" y que consecuentemente había nacido un nuevo fenómeno, el de la *Cançó Catala-*

*na*. En cambio, Joan Manuel Serrat, siempre ha defendido que "La Nueva Canción murió el día en que murió Franco" (Planas 1996:10), ya que vincula el fenómeno con el contexto político. Serrahima comparte esta idea. El filólogo Llorenç Soldevila, argumenta que la fecha final fue en 1987, año en que empezó el segundo *boom* del *Rock Català*. Finalmente, para el primer "juez", Miquel Porter-Moix, el fenómeno de la *Nova Cançó* no ha terminado musicalmente. Aunque argumenta que no es correcto denominarla "nueva". Considera que se debería usar el término "actual", pues todavía hay músicos activos en nuestros días que formaron parte de esta manifestación cultural.

¿Cuál de las tesis anteriores es la correcta? ¿Hasta que punto podemos afirmar que un fenómeno musical nacido en determinadas circunstancias políticas finaliza cuando éstas desaparecen?

Ante todo deberíamos reflexionar, pues actualmente siguen activos muchos artistas que nacieron en aquél fenómeno; algunos "jueces", otros cantautores, cantantes de rock, el *Grup de Folk*, etc. Miquel Porter-Moix defiende que:

> "La fecha final todavía está abierta porque aún quedan objetivos para conseguir. Para mí, hasta que no haya una normalidad absoluta en el uso del catalán, no se habrá terminado la lucha".

María del Mar Bonet. Recital en el Teatre Lliure (1978?)

## HISTORIA DE UNA BIBLIOGRAFÍA

En 1968, el escritor Manuel Vázquez Montalbán publicó en lengua castellana *Antología de la Nova Cançó Catalana*, donde incluía en las páginas finales una interesante cronología de los hechos. En el libro aparecían entrevistas y otras informaciones acerca del fenómeno, así como algunas letras de canciones.

En 1975 se publicó en Prada del Conflent (Departamento de Pirineos Orientales, Francia) el libro *La Nova Cançó Catalana*, una antología acompañada de algunas letras de canciones, donde aparecían los cantantes más representativos de la *Nova Cançó* en esta región de habla catalana, como fue el caso de Jordi Barre, Teresa Rebull o el Grupo *Guillem de Cabestany*.

Apenas un año más tarde de la muerte del general Franco se publicó en España el libro de Jean-Jacques Fleury *La Nueva Canción Española* y, en Cataluña el primer libro dedicado exclusivamente a la *Nova Cançó*, un fenómeno que ya había terminado para algunos por aquél entonces. Esta publicación pionera fue escrita por el periodista musical Jordi García-Soler quien tituló el libro *La Nova Cançó*. El autor concebió la investigación en dos partes; un resumen del fenómeno y un diccionario de todos los artistas que habían formado parte de éste. Como él mismo escribió en el prólogo de su segundo libro *Crònica Apassionada de la Nova Cançó*, publicado veinte años después:

> "Es una crónica apasionada después de una primera aproximación, la de un libro que ha sido copiado, fusilado y plagiado, citándolo o ni siquiera nombrándolo, incluso, en algún caso penoso, después de haber sido blasfemado y descualificado" (García-Soler 1996:11).

Toda la información de este libro se había editado anteriormente en formato reportaje en el *Diario de Barcelona*, y se hizo una publicación bajo el título *1959-1974. Quince años de canción en Cataluña* que albergaba las 61 entrevistas que el periodista realizó. De García-Soler, también encontramos una publicación acerca de la *Nova Cançó* editada en otra lengua, en este caso en alemán: *Die Nova*

*Cançó*. Sólo tenemos otros pocos ejemplos de investigaciones del fenómeno en otras lenguas. Es el caso de algunas tesinas o tesis universitarias realizadas por estudiantes de Dinamarca, Francia, Alemania o Bélgica.

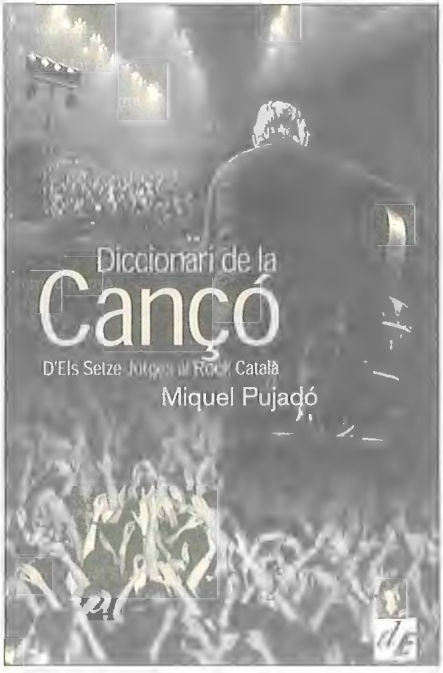
En 1978, la escritora catalana Maria Aurèlia Capmany, fue la encargada de escribir la información que acompañaba al doble álbum *Dies i hores de la Nova Cançó*, donde también aparecían algunas fotos de los artistas. Un año después, fue la primera y última vez que un autor extranjero publicó un libro acerca del fenómeno catalán con *Diguem no-Sager wir nien! Lieder aus Katalonien* de Tilberg D.Stegmann. En 1982, Joan Ramon Mainat publicó *Tretze que canten*, donde se publicó la biografía, discografía y fotografías de trece artistas que formaron parte del fenómeno.

En 1986, el periodista musical Xevi Planas publica en la revista *Presència* el artículo *Vint-i-cinc anys de Cançó* y el año siguiente, para commemorar los 25 años del nacimiento del fenómeno, se publicó *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*, que como indica el título, limita el marco geográfico a la mayor de las Islas Baleares. También se publicó *Crónica de la Nova Cançó* de Bartomeu Mestre Sureda. Aquel mismo año, Josep Porter-Moix editó *Una historia de la Cançó*, de la que hablaremos más tarde con detalle. Por aquél entonces, la *Revista Musical Catalana* dedicó un dosier a la conmemoración y la revista valenciana *El Temps*, un suplemento especial, todos ellos en lengua catalana.

En 1993, el filólogo Llorenç Soldevila i Balart publica parte de su tesis doctoral *La Nova Cançó (1958-1987)*, de la que también hablaremos más tarde y, tres años después, en el 35 aniversario del nacimiento de la *Nova Cançó*, los cantautores que protagonizaron el fenómeno en la comarca de Lleida, publicaron *Can-64. La Nova Cançó a Lleida*. Así mismo, el periodista musical Xevi Planas escribió un interesante resumen en la revista *Presència*, como ya había hecho él mismo una década atrás. Jordi García-Soler publica, en 1996, *Crónica apassionada de la Nova Cançó*. En 1998, Magda Bonet y Jordi Turtós escriben *Cantautores en España* y, Fernando Lucini, hace lo mismo con *Crónica cantada de los silencios rotos*. Las obras de Gar-

cía-Soler y Lucini son de muchísima importancia por su contenido innovador. Finalmente, en el mes de marzo de 2000, el cantautor Miquel Pujadó escribió, en la introducción de su *Diccionari de la Cançó*, la historia de la música popular catalana desde 1950 hasta nuestros días, abarcando el fenómeno de la *Nova Cançó*, así como la *Cançó* y el *Rock Catalán*.

Paralelamente, y a lo largo de todos estos años, se han publicado cancioneros, libros con las letras de las canciones, biografías o libros de entrevistas (ver bibliografía final), así como material audio y discografía (ver apartado DISCOGRAFÍA).




Portadas de los libros de Jordi García-Soler (1996) y Miquel Pujadó (2000)

## ESTADO ACTUAL DE LA BIBLIOGRAFÍA

Como hemos observado, sobre el fenómeno musical de la *Nova Cançó* se ha publicado distinta bibliografía. Encontramos desde biografías de artistas, libros dedicados a distintos cantautores, libros de canciones y algunas publicaciones que de manera parcial o global, intentan exponer la historia del fenómeno. Algunos casos que corroboran la parcialidad son los libros: *Tretze que Canten, La Nova Cançó a Lleida, Crónica Cantada de los silencios rotos, 25 anys de Nova Cançó a Mallorca, Antología de la Nova Cançó catalana, La Nueva Canción en España*, distintas biografías de artistas que formaron parte del fenómeno, los artículos de las Enciclopedias de *Edicions 62* y de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, etc.

Entre los autores que intentan exponer una visión global de la historia del fenómeno destacan los libros de Josep Porter-Moix, Llorenç Soldevila, Jordi García-Soler y Miquel Pujadó, a los que seguidamente prestaremos atención al ser los más interesantes. Todos ellos han sido escritos per personas de sexo masculino, tres de ellos formaban o forman parte del mundo musical catalán. Josep Porter-Moix fue manager de *Els Setze Jutges* y es hermano del primer juez Miquel Porter-Moix. Jordi García-Soler fue crítico musical del fenómeno y amigo personal de distintos artistas, mientras que Miquel Pujadó es cantautor desde 1980. Sólo Llorenç Soldevila, natural de Argentona y licenciado en Filología Catalana, dio en su momento una visión distinta al hecho, observándolo "desde fuera".

Esos cuatro libros han sido escritos con algunos años de diferencia, y posiblemente el más tardío –escrito por Miquel Pujadó– es el más completo, aunque se retroalimente de informaciones publicadas anteriormente, sobretodo del segundo libro escrito por Jordi García-Soler *Crònica Apassionada de la Nova Cançó*. En cierta manera, podemos considerar el libro de Pujadó como parcial, ya que es en buena parte, un libro-diccionario, pero contiene esta interesante introducción donde sintetiza parte de la historia de la música popular catalana de la segunda mitad del siglo XX.

Si nos basamos en estos cuatro libros, podemos argumentar las siguientes afirmaciones al respeto. El libro de Josep Porter-Moix, quien después de Lluís Serrahima y del tío de la jueza Maria Amèlia Pedrerol, fue el manager de *Els Setze Jutges*, se publicó en 1987. La Generalitat de Cataluña le encargó un libro sobre el fenómeno musical de la *Nova Cançó* y el resultado fue un libro-diccionario donde aparecen la mayoría de los artistas que formaron parte del fenómeno, algunos de ellos, acompañados de fotografías. El orden de aparición es cronológico y las biografías de los artistas están introducidas en el texto. El subjetivismo es latente en el contenido. La información que nos ofrece la publicación es simple y anecdótica, aunque con datos muy interesantes. No existe un prólogo introductorio por parte del autor, ni tampoco una cronología al final, características que, junto a muchas otras, hacen de este libro un trabajo parcial, ya que no se critica con globalidad la *Nova Cançó*. Pero creemos que se trata de una publicación útil porque es una síntesis a través de la cual se pueden conocer los artistas más importantes del fenómeno. Es una publicación interesante para todos aquellos que no tengan conocimientos de la *Nova Cançó*. No existe su traducción al castellano.

Llorenç Soldevila, licenciado en Filología Catalana, publicó en 1993 *La Nova Cançó (1958-1987). Balanç d'una acció cultural*. Su libro fue innovador ya que, por vez primera, se publicaba una investigación del fenómeno desde una visión exterior, concretamente, desde la visión de un filólogo. Consecuentemente, la música quedó en segundo término y se priorizaron las letras de las canciones. La historia de la *Nova Cançó* se resumió en los capítulos iniciales hasta el año 1987 y el resto del libro, el cual tiene un total de 816 páginas, se dedicaron al análisis de la poética utilizada. De hecho, en el prólogo, el autor argumenta que su investigación no quiere ser ni "la" historia de la *Nova Cançó*, ni "una" historia del fenómeno. Consecuentemente, el contenido del libro es muy completo a nivel lingüístico, pues podemos encontrar estadísticas de los poetas catalanes más cantados, un listado de los poemas utilizados, su aplicación, etc. aunque se trata de una información lingüística parcial, pues no se critican todos los artistas que musicaron poemas, sino sólo los más importantes. Respeto al contenido musical del libro, cabe destacar

que el resumen de los primeros capítulos es muy limitado, pues no existen hipótesis del autor. Por otro lado, las fuentes utilizadas para la investigación fueron archivos personales de artistas, managers, así como de distintas publicaciones habidas en aquel momento. Cabe citar que esa investigación, pionera respeto a la poética de los artistas, tampoco ha sido traducida al castellano.

Pasados tres años de su publicación, en el prólogo del libro *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, Jordi García-Soler criticaba negativamente esta investigación de Soldevila. El autor citó que debía señalarse que entre los libros publicados los últimos años acerca de la *Nova Cançó*, había obras:

> "absolutamente blasfemables, que no únicamente han sido hechas a través de copias descaradas de publicaciones anteriores sino que, además, parten de un notable desconocimiento de la realidad cotidiana de lo que de verdad fue la *Nova Cançó*. Este es especialmente el caso de algunas de las tesis y tesinas universitarias sobre la *Nova Cançó* que, publicadas o inéditas, he tenido la oportunidad de leer. Y es sobretodo el caso del libro de Llorenç Soldevila i Balart" (García-Soler 1996:10).

Jordi García-Soler fue uno de los periodistas que más articulos escribió durante la dictadura sobre la *Nova Cançó*. Consecuentemente es una persona con altos conocimientos del fenómeno y de muchos de sus personajes. En 1976, Jordi García-Soler se convirtió en el primer autor que escribió sobre el fenómeno, convirtiendo *La Nova Cançó* en el primer libro de referencia de los melómanos catalanes, como ya hemos citado. Pero, años después, el autor quiso profundizar más sobre el tema. Pasados veinte años, en 1996, el autor escribió *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, una historia del fenómeno musical aparentemente muy completa y de referencia. Pero como él mismo argumenta en el prólogo de la publicación, se trata de una visión subjetiva de la *Nova Cançó*. Consecuentemente, el libro está desequilibrado, pues el autor cita muchas argumentaciones de aquellos artistas que más aprecia, mientras que otros son citados brevemente. Por otro lado, García-Soler cuenta su visión de los hechos, de

nuevo, una observación "desde dentro", ya que prescinde de fuentes exteriores, como documentos o fuentes orales, aunque sí acude a la prensa, ya que él fue uno de sus principales redactores. Ésta circunstancia provoca que él mismo haga y deshaga sus hipótesis ante algunos temas de debate. También demuestra no haber estudiado música en ninguna escuela específica, ya que el vocabulario utilizado no es coherente.

Ante todo, estamos delante del libro más completo, pues llega hasta nuestros días, ya que el autor unió el fenómeno de la *Nova Cançó* con el de la *Cançó* y el del segundo *Rock Català*, nacido a partir de 1987. Los detalles, anécdotas, nombres y datos son muchísimos, circunstancia que "apasiona" al lector que tiene ya conocimientos al respeto, aunque resulta ineficaz para aquellos que desconocen los hechos. Sobretodo porque el autor da por sobreentendidos muchos nombres y circunstancias, pues trata el fenómeno de forma global. Es muy relevante el hecho que el autor tuvo en cuenta el contexto histórico del momento. Realmente, fue negativo que una persona de la calidad, carisma y *background* de Jordi García-Soler, no hubiera escrito "la" historia del fenómeno. La decisión la tuvo la Editorial Flor del Viento, quien quiso un libro parecido a una novela: la reseña personal de García-Soler ante la *Nova Cançó*.

Pero cabe valorar positivamente su contenido. Aunque esté escrito desde una visión subjetiva, la información y el orden establecido siguen una lógica, que es capaz de entusiasmar a todos aquellos que conocen el fenómeno, bien porque lo han vivido o porque lo han estudiado. Pero desgraciadamente el ensayo no ha sido traducido al castellano.

Finalmente, debemos criticar el libro de Miquel Pujadó. El autor forma parte de la generación de intérpretes de canción catalana que surgieron en la década de los ochenta. Consecuentemente, su frustración ante la inexistencia de un plan general de la música en Cataluña y del poco apoyo de los medios de comunicación y de las instituciones, es constante. Una de las especialidades del cantautor es interpretar canciones de *Georges Brassens*, uno de los miembros más destacados de la *Chanson Française*. Gracias a la investigación que

está realizando para su tesis doctoral, en la Universitat de Barcelona, Pujadó fue recopilando mucha información del mundo musical en Cataluña a partir de 1950. Positivamente, retocó y amplió una base de datos con los grupos con los que había estado trabajando y publicó el *Diccionari de la Cançó. Dels Setze Jutges al Rock Català.* Se trata de un libro-diccionario, muy útil como herramienta de consulta. En la introducción de éste, es donde el autor publicó una pequeña síntesis de parte de la historia de la música popular de la segunda mitad del siglo XX en Cataluña.

Pero de nuevo se trata de una historia subjetiva donde el lector puede apreciar la frustación personal del autor y sus ansias de protagonismo en el fenómeno de la *Cançó* catalana. Consecuentemente, desvaloriza a otros fenómenos musicales como el *Rock Català*, así como otras manifestaciones musicales habidas en Cataluña por el simple hecho que fueron más ayudados económicamente que la *Cançó*. Por otro lado, aparecen hechos muy relevantes de los fenómenos musicales de la *Nova Cançó* y de la *Cançó*, curiosamente con el mismo orden que se citan en el segundo libro de Jordi García-Soler *Crònica apassionada de la Nova Cançó*. Esta característica se da en toda la síntesis, llegando de nuevo, la información hasta nuestros días. Respecto al contenido, debe señalarse que se trata de un resumen con pocas hipótesis innovadoras, producto de la retroalimentación del estudio de Jordi García-Soler.

Sin duda, la retroalimentación ha contribuido a considerar estos libros como "parciales", debido a su limitado contenido, pues en ellos no se han incorporado informaciones obtenidas de nuevas fuentes. Para corroborarlo, podríamos haber citado algunos párrafos de los cuatro libros y así percibir la copia, pero como todos ellos han sido publicados en catalán, hemos preferido resumir algunas de las retroalimentaciones más típicas. Por ejemplo, los cuatro libros citan que los *Setze Jutges* se crearon en diciembre de 1961, cuando verdaderamente ya existían desde 1958, aunque no tenían nombre. También, los cuatro autores defienden que los jueces se separaron en 1968, cuando nunca se hizo ninguna reunión final sinó que, de forma natural, años antes algunos jueces se fueron desvinculando de los

demás. Como tercer ejemplo, cabe dar importancia al hecho que las publicaciones tildan a los jueces-fundadores como burgeses, cuando aunque sí lo fueron algunos de sus padres nunca ellos se sintieron así. También debemos dejar de lado la argumentación que el artículo *Ens calen cançons d'ara* fue el manifiesto de los *Setze Jutges*. En este artículo se publicaron las ideas y anhelos que tenía Lluís Serrahima y las personas que se juntaban los jueves en la casa de Miquel Porter-Moix. Por otro lado, no como argumentan las cuatro publicaciones, debemos defender que los tres últimos jueces –Maria del Mar Bonet, Rafael Subirachs y Lluís Llach– no fueron denominados por los otros jueces como *La Novíssima Cançó*, sinó que fue un miembro cercano al grupo quien empezó a denominarles así.

Tampoco es cierto, circunstancia contraria a las argumentaciones de tres de las cuatro fuentes que hemos trabajado, que existiera un examen de entrada a los *Setze Jutges*. Simplemente, si alguien de los jueces creía que un candidato mínimamente afinaba y componía, éste entraba en el colectivo. Quien no formó parte del grupo fue porque no tenía esas dos cualidades.

## CONCLUSIONES: RECOMENDACIONES A LOS BIBLIOTECARIOS

A modo de conclusión, podemos argumentar que la *Nova Cançó* fue un fenómeno musical que nació en Barcelona (Cataluña) a finales de los años cincuenta. Fue una manifestación reivindicativa que consiguió alcanzar gran importancia social, cultural y política. En efecto, en la *Nova Cançó* participó una cantidad de gente considerable así como motivó a que nacieran nuevas iniciativas musicales como conciertos, premios o distintas discográficas. Sin duda, los medios de comunicación, radio y prensa, contribuyeron a la difusión y duración. El alto número de conciertos programados y los centenares de discos editados, son un reflejo de la relevancia del fenómeno.

Sin duda, la *Nova Cançó* nació por el contexto político existente. La opresión social y, sobre todo, cultural de la dictadura franquista hizo que el fenómeno musical se socializase rápidamente y se convir-

tiera en una manifestación política. Por aquel entonces las verdaderas armas de protesta contra el régimen eran las letras de las canciones. Por otro lado, la *Nova Cançó* consiguió ser un fenómeno reivindicativo a nivel lingüístico:

> "El principal propósito de los que impulsaron la *Nova Cançó* era utilizar la música cantada en catalán como vehículo de expresión popular que contribuyera a normalizar la lengua y la cultura de los Países Catalanes, amenazadas por un régimen dictatorial" (Planas 1996:10).

Consecuentemente, la *Nova Cançó* consiguió un mercado discográfico en lengua catalana.

Por todos estos factores, no debemos prescindir de la *Nova Cançó* cuando investiguemos la Cataluña Contemporánea, no sólo por su importancia a nivel autonómico, sinó que debe tenerse en cuenta su relevancia a nivel estatal y su proyección internacional, tanto en algunos países europeos como en América.

Por esas y otras razones, consideramos que debe existir cierta bibliografía de dicho fenómeno en los apartados de música de las bibliotecas españolas.

Después de estas argumentaciones podemos preguntarnos si existe realmente una bibliografía que nos cuente la verdadera historia del fenómeno. En la actualidad podemos citar que todavía no se ha publicado una investigación de estas características. Sobre todo porque ningún autor ha tenido en cuenta otras posibles fuentes informativas, como las orales o las documentales. Si se investigan algunas de ellas, el investigador podrá percibir la existencia de una esquizofrenia entre las fuentes bibliográficas y las fuentes orales o documentales. Consecuentemente, podemos entrever que la *Nova Cançó* fue un fenómeno musical bastante complejo y que, por lo tanto, debe ser investigado más profundamente.

Sin duda, debemos corroborar lo que argumentó Llorenç Soldevila:

> "Respecto a las historias escritas sobre la *Nova Cançó*, cabe resaltar que hasta el momento presente no se ha publicado

ninguna historia exhaustiva ni mínimamente rigurosa. Ha habido intentos parciales o más globales que sufren distintas necesidades muy condicionantes para que tengamos una visión mínimamente científica del fenómeno" (Soldevila 1993:19)

Desgraciadamente, no hay ningún libro que englobe científicamente el fenómeno. Así pues, deberemos aconsejar a las bibliotecas que es muy difícil poder adquirir alguna publicación actualizada del hecho y sobre todo, en lengua española. Aquellas biografías publicadas en castellano por Ediciones Júcar –*Raimon, Pi de la Serra*–, con el paso del tiempo han perdido su importancia. Sólo se ha publicado en castellano el libro de Fernando Lucini (*Crónica Cantada*) y el de Magda Bonet y Jordi Turtós (*Cantautores en España*), así como algunos artículos en la prensa. Pero en ninguno de los casos son publicaciones específicas de la *Nova Cançó.* Sin duda, se deberían localizar aquellos artículos aparecidos en la prensa, que de un modo sintético, han resumido el fenómeno. Podríamos recomendar el libro de Vázquez-Montalbán (*Antología*), aunque de nuevo estaríamos aconsejando una publicación no actualizada. Quizá se debería solicitar a la Editorial Flor del Viento la edición en castellano del segundo libro de Jordi García-Soler (*Crònica Apassionada*) y percibir así como se vivió el fenómeno. También se podría aconsejar a la Generalitat de Cataluña la traducción del libro de Josep Porter-Moix, aunque éste estaría destinado a todos aquellos lectores que sólo necesitaran una pequeña pincelada del fenómeno. Recordemos, de todas formas, que ésta sería una medida provisional a la espera de una publicación de rigor, pues ninguna de las dos publicaciones es científica, y por lo que hace a la segunda citada, no está actualizada.

El estado de la cuestión para las bibliotecas catalanas es distinto, aunque no es positivo. El consejo que podemos dar a todas las bibliotecas de esta región, es que deberían adquirir todos los libros acerca del fenómeno, con especial atención a la segunda publicación de Jordi García-Soler (*Crònica apassionada*), así como al *Diccionari* de Pujadó. También se deberían conseguir todos aquellos artículos publicados en la prensa donde se ha sintetizado el fenómeno.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

El siguiente apartado puede ser de gran ayuda, pues en este aparecen otros libros que no han sido citados en el artículo, tanto en lengua catalana como en castellano.

A.A.D.D. (1996) *Can-64. La Nova Cançó a Lleida (El compromís d'uns cantautors als anys 60).* Lleida: Pagès Editors.

Blay, Pep (2002) *Sopa de Cabra. Si et quedes amb mi.* Barcelona: Rosa dels vents.

Bonet, Magda (1993) *Pau Riba.* Barcelona: Edicions La Magrana.

Bonet Verdaguer, Maria del Mar (1998) *Quadern de viatge.* Barcelona: Columna edicions.

Cadenas, Núria (2002) *L'Ovidi.* Barcelona: Editorial Tresiquatre.

Espinàs, Josep Mª (1974) *Pi de la Serra.* Madrid: Ediciones Júcar (Los Juglares).

Fleury, Jean-Jacques (1976) *La Nueva Canción Española.* Barcelona: Hogar del libro.

Galeano, Eduardo (1977) *Conversaciones con Raimon.* Barcelona: Granica Editor.

Gámez, Carles (1992) *Serrat (un camí compartit).* València: Editorial La Máscara.

García-Soler, Jordi (1976) *La Nova Cançó.* Barcelona: Edicions 62.

García-Soler, Jordi (1996) *Crònica apassionada de la Nova Cançó.* Barcelona: Flor del Vent Edicions.

Jones, D.E; Baró, Jaume (1995) *La Indústria musical a Catalunya.* Barcelona: Editorial llibres de l'índex.

Lucini, Fernando G. (1998) *Crónica cantada de los silencios rotos (voces y canciones de autor 1963-1997).* Madrid: Alianza Editorial.

Mainat, Joan Ramon (1982) *Tretze que canten.* Barcelona: Editorial Mediterrània.

Manresa, Joan (1994) *Maria del Mar Bonet.* Barcelona: Edicions La Magrana.

Mansanet, Víctor (1998) *Lluís Llach (Alè de revolta).* València: Editorial La Máscara.

Morandeau, Cathy (Ytak) (1992) *Lluís Llach (La geografia del cor).* Barcelona: Alter Pirene.

Padilla, Ramón (1968) *Canciones de Protesta del Pueblo Norteamericano.*Barcelona: Ediciones de Cultura Popular S.A.

Pelegero Sanchís, Ramon (1974) *Raimon, poemes i cançons.* Barcelona: Editorial Ariel (Col.lecció Cinc d' Oros).

Pérez, Marc (2002) *Lax'n'Busto. De watt a watt.* Barcelona: Edicions Discmedi.

Planas, Xevi (1994) *Companyia Elèctrica Dharma (El Toc llunàtic).* Barcelona: Edicions de la Magrana.

Planas, Xevi (1986) "Vint-i-cins anys de Cançó". *Presència,* nº 774, pp. 6-41.

Planas, Xevi (1996) "Cançons que tornen, 35 anys de la Nova Cançó". *Presència,* nº 1247, pp. 8-15.

Pomar, Jaume (1983) *Raimon.* Madrid: Ediciones Júcar.

Porter-Moix, Josep (1987) *Una historia de la cançó.* Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Pujadó, Miquel (2000) *Diccionari de la cançó (Dels Setze Jutges al Rock Català).* Barcelona: Edicions de l'Enciclopèdia Catalana.

Soldevila i Balart, Llorenç (1993) *La Nova Cançó (1958-1987), balanç d'una acció cultural.* Argentona: l'Aixernador Edicions.

Talleda, David (2000) *Què pensa Gerard Quintana?* Barcelona: Deria Editors.

Turtós, J. Bonet, M. (1998) *Cantautores en España.* Madrid: Celeste Ediciones.

Vázquez Montalbán, Manuel (1968) *Antología de la Nova Cançó*. Barcelona: Edicions de Cultura Popular.

DISCOGRAFÍA

Existe un gran número de trabajos discográficos de la *Nova Cançó* debido a la importante cantidad de grupos que formaron parte de ella. La diversidad musical del fenómeno contribuyó a una riqueza musical sin precedentes en Cataluña. Las discográficas *Edigsa*, *Als 4 vents* y *Concèntric* principalmente, creadas con el objetivo de divulgar a los cantantes de aquel momento, tuvieron un papel primordial. Por primera vez, gran parte de la sociedad catalana adquiría discos o *singles*.

Todas aquellas bibliotecas españolas que dispongan de fonoteca musical, pueden adquirir los siguientes discos para complementar y percibir así el ambiente de la *Nova Cançó*. Estos complementan la bibliografía básica citada anteriormente.

Los principales trabajos discográficos que deberían estar en las fonotecas sobre la *Nova Cançó* serían, en primer lugar, discos de *Els Setze Jutges* o bien de Raimon, Núria Feliu, Ovidi Montllor, Marina Rossell, Jaume Sisa, Pau Riba, Xavier Ribalta, Guillem d'Efak, Oriol Tramvia, Ramon Muntaner, Celdoni Fonoll, Dolors Laffitte, Maria Cinta, Glòria, Jordi Barre, Teresa Rebull, Gisela Bellsolà, Miquel Cors, Salvador Escamilla, Pere Tàpies, Salomé, Tomeu Penya, Biel Majoral, Quintín Cabrera o Marià Albero, entre otros intérpretes solistas.

Tampoco podemos olvidar todos aquellos artistas dedicados al mundo del jazz, como el pianista Tete Montoliu, así como los trabajos de grandes músicos como Manuel Camp (piano) o Toti Soler (guitarra).

Otros trabajos representativos de la *Nova Cançó*, son los grabados por distintos artistas conjuntamente, como el *Grup de Folk*, *Grup Estop*, *Guillem de Cabestany*, Can-64 (Lleida), *Esquirols*, *Coses*, Ia &

Batiste, *Els Xerracs*, *Els Tres tambors* o *La Trinca*. Asimismo, son interesantes los primeros discos de rock o de otros estilos populares, como los de grupos como "Máquina", "Agua de Regaliz", *Iceberg* o la *Companyia Elèctrica Dharma*.

También son relevantes los discos de todos aquellos artistas que propiciaron la normalización linguística del catalán dedicándose a cantar a los niños. Incluídos en la etiqueta de *Animació infantil*, destacaron: Xesco Boix, Àngel Daban, Noè Rivas, Toni Giménez, Lluís Maria Panyella o el grupo *Ara va de bo*, entre otros. También se crearon grupos de pequeños intérpretes como *Els Xipis*. Hubo otros discos de artistas que optaron por la canción popular catalana, como Jaume Arnella, el grupo *Al Tall*, Uc o *Els Valldemossa*. También se grabaron discos de distintas formaciones de *havaneres*, entre ellos, *Els Pescadors de l'Escala* así como discos de orquestas de baile, como *L'Orquestra Plateria*.

No olvidemos que, contrariamente, algunos artistas de orígen catalán, siempre cantaron en castellano, como ha sucedido a posteriori.

Si nos basamos en discos concretos, destacan los siguientes hasta 1975:

Miquel Porter: *Miquel Porter canta les noves cançons* (EP 1962)
Josep Maria Espinàs: *Espinàs canta Brassens* (1962),
Francesc Pi de la Serra: *Francesc Pi de la Serra* (1967)
Joan Manuel Serrat: *Joan Manuel Serrat* (1967)
Maria del Mar Bonet: –sin título específico– (1968), –sin título específico– (1970)
Lluís Llach: *Els èxits de Lluís Llach* (1969), *Com un arbre nu* (1972)
Raimon: *Raimon* (1964), *Per destruir aquell qui l'ha desert* (1970), *A Víctor Jara* (1974)
Jaume Sisa: *Qualsevol nit pot sortir el sol* (1975)
Pau Riba: *Dioptria* (1969)
Marina Rossell: *Si volíeu escoltar* (1977)
Grup de Folk: *Folk I, II* (1968)

Pere Tàpies: *Per a servir-vos* (1973)
Xavier Ribalta: *La poesia catalana* (1968)
Ramon Muntaner: *Cançó de Carrer* (1975)

En estos discos aparecen grabadas muchas de las canciones que tuvieron gran reclamo social. Sin duda, no podemos olvidar títulos como:

Miquel Porter: *Les floristes de la Rambla.*
Remei Margarit: *L'Oriol.*
Josep Maria Espinàs: *L'agenda, A la vora de la nit, L'esperança.*
Francesc Pi de la Serra: *L'Home de carrer.*
Guillermina Motta: *Els snobs, Remena, nena.*
Joan Manuel Serrat: *La tieta, La guitarra, Paraules d'amor, Ara que tinc vint anys.*
Maria del Mar Bonet: *Què volen aquesta gent?, No trobaràs la mar, L'àguila negra, aigo, Alenar, Me n'aniré de casa, Jim.*
Lluís Llach: *L'Estaca, Cal que neixin flors a cada instant, El bandoler, Abril 74, Laura.*
Raimon: *Al vent, Diguem no, D'un temps d'un país, Jo vinc d'un silenci, Veles e vents.*
Jaume Sisa: *Qualsevol nit pot sortir el sol, L'Home dibuixat.*
Pau Riba: *Noia de porcelana, Taxista, L'Home estàtic.*
Ovidi Montllor: *La samarreta, La fera ferotge.*
Grup de Folk: *No serem moguts, La cruel guerra, Els Macarrons, Les pometes.*
Pere Tàpies: *La moto.*
Xavier Ribalta: *La gent de diners, Cançó dels miners.*
Ramon Muntaner: *Cançó de Carrer*

# SOPORTES DE LA DOCUMENTACIÓN *

Jesús Tejada Giménez[1]
Armonía Funcional. Tecnología Musical.
Dto. Expresión Artística. Univ. de La Rioja.
jetejada@dea.unirioja.es

**RESUMEN**

El soporte de la documentación constituye una variable importante en la realización de tareas. El soporte impreso ofrece una serie de ventajas respecto al electrónico. Los datos parecen indicar una demanda sostenida de documentación impresa y sugieren que la documentación electrónica sirve como herramienta para localizar y obtener los documentos impresos correctos, mientras que la documentación impresa sirve para ser leída con comodidad, en el lugar y en el momento que el usuario desea. La documentación electrónica no elimina totalmente la necesidad de la documentación impresa, tan sólo la reduce. Por tanto, es necesario diseñar la documentación teniendo en cuenta las necesidades de información del usuario.

**Palabras clave:** Documentación electrónica; Documentación impresa

* Este artículo ha sido realizado utilizando algunas partes de mi tesis doctoral (Materiales y estrategias en relación con la información procedimental para el aprendizaje de un programa de edición de partituras por usuarios inexpertos. Ann Arbor, MI: Pro-Quest Information & Learning) así como de un trabajo de investigación ("Variables en el aprendizaje de programas informáticos por usuarios universitarios riojanos. Efectos de materiales electrónicos, ejercicios impuestos y adiestramiento colaborativo". Reporte técnico de investigación no publicado. Logroño).

[1] Trabajo recibido: 28/10/2001. Aceptado: 25/11/2001

Tejada Giménez, Jesús. "Soportes de la documentación". En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical, 2001*, 8(2): 106-118

## DIFERENCIAS ENTRE SOPORTE IMPRESO Y ELECTRÓNICO

El soporte de la documentación constituye una variable importante en la realización de tareas, dado que impone al usuario del documento diferentes estrategias de actuación. El soporte impreso ofrece una serie de ventajas respecto al electrónico: el documento impreso es más familiar para el usuario; la información puede ser presentada en secuencias más largas, lo que permite ver más información de forma simultánea; si se integran gráficos, estos pueden ocupar más espacio y disponer de una mayor resolución, por tanto pueden ser de mayor tamaño y con mayor nivel de detalle; además, se puede realizar anotaciones en los márgenes del documento y éste puede ser trasladado y leído en cualquier parte.

Por su parte, el documento electrónico facilita una mayor velocidad y facilidad de acceso, tiene menores costos de elaboración, dispone de una interactividad que permite al usuario seleccionar múltiples niveles de información y permite ser almacenado en un único lugar en lugar de tener que acceder a diferentes volúmenes (Brockmann, 1990; Shneiderman, 1989). Referido a la información musical, el soporte electrónico permite además la escucha y modificación del documento en tiempo real.

Se pueden distinguir diferencias físicas, organizativas y retóricas entre documentos electrónicos e impresos (Brockmann, 1990). Las diferencias físicas tienen un efecto importante tanto en la legibilidad como en la velocidad lectora. Aun a pesar del desarrollo tecnológico habido en la construcción de dispositivos electrónicos para la visualización de datos –pantallas planas de rayos catódicos, pantallas TFT, etc.– la resolución de pantalla es un factor que afecta a la forma y a la claridad de las imágenes electrónicas con una consiguiente disminución de la calidad del texto electrónico cuando se compara con el texto impreso. Así, mientras que en una página impresa se usan alrededor de 17.500 puntos para representar una letra; esta resolución disminuye a 1000 puntos en una impresión láser y a un centenar de puntos en un monitor de rayos catódicos para ordenador.

La alineación completa de un texto a izquierda y derecha impone un espaciamiento no proporcional entre letras que influye en la capacidad del lector para formar palabras. Además de este problema, la justificación completa del texto impide al lector utilizar los finales de línea como guías visuales, con la consiguiente probabilidad de que al acabar de leer una línea de texto salte a otra no consecutiva o vuelva a repetir la que acaba de leer. Aunque la alineación del texto no constituye una diferencia entre ambos soportes, resulta ser un factor de influencia en la velocidad y comprensión lectora: un texto impreso justificado a ambos lados se lee mejor que un texto electrónico en idénticas condiciones. En relación a las partituras con notación occidental convencional, una separación no proporcional de las figuras rítmicas respecto al *tactus* impone un dificultad añadida en la interpretación del código rítmico, dado que el lector no ve de un golpe de vista las agrupaciones de figuras respecto del pulso.[2]

Una diferencia física es la densidad de texto en pantalla. En las mismas condiciones físicas, una página impresa completa de texto se lee mejor que una pantalla de texto electrónico. Esto es debido a que el texto electrónico impone a los ojos un trabajo adicional; mientras que el contraste entre letra y fondo es alto y constante en un documento impreso, en un monitor la inestabilidad de la imagen tiende a disminuir este contraste y provoca la aparición de fatiga ocular (Knowles, 1988). Esto, sumado a los problemas de legibilidad causados por los factores mencionados anteriormente, aceleran la aparición de cansancio mental en el lector de texto electrónico. Este cansancio mental provocado por la variabilidad del contraste es extensible a las partituras electrónicas. Sin embargo, no parece afectar a su legibilidad. Muy al contrario, algunos recursos de programas informáticos como el desplazamiento automático para la lectura "a vista" (véanse Band in a Box, Logic Platinum, Cubase, Performer) parecen

[2] Es posible que esta característica tenga relación con las leyes gestaltianas de proximidad y agrupamiento. Otro factor que influye en la velocidad de la lectura de notación occidental convencional es la agrupación en plicas de los valores iguales o inferiores a corchea; cuando las notas están sin plicas, sus valores rítmicos son más complejos de leer que cuando las notas están unidas.

mejorar la velocidad de lectura al no tener que cambiar de línea y no perder momentáneamente la guía visual que representa el salto de un sistema a otro.

En cuanto a las diferencias de organización, la documentación electrónica dispone de un menor número de ayudas de navegación o de acceso que la documentación impresa. En ésta, los usuarios pueden comparar simultáneamente las cabeceras de varias páginas o capítulos que le ayudan a comprender los niveles de jerarquía en la estructuración del texto. De forma similar, pueden localizar la información mediante los pies de página. En un monitor, el usuario sólo dispone de la extensión de la pantalla; es casi imposible comparar cabeceras y determinar el nivel de información de la documentación electrónica (Brockmann, 1990). Cuando el usuario de un manual impreso se ha orientado mediante las oportunas ayudas, puede adoptar uno o varios de los siguientes modos de navegación:

a) de forma lineal, es decir, de página a página, de principio a fin
b) usando la tabla de contenidos para localizar secciones específicas
c) yendo desde un punto a otro punto, desde una palabra específica del índice a la palabra dentro del cuerpo documental
d) hojeando el documento mediante las cabeceras o los gráficos.

Un manual electrónico no dispone de todos estos métodos.

Cuando se trata de documentación técnica de programas informáticos, todavía existe otra ventaja adicional a favor del soporte impreso: el usuario puede mantener un manual impreso siempre a la vista y tener a su disposición el programa en pantalla. En cambio, un manual electrónico ocupa toda la pantalla y oculta cualquier tarea que el usuario esté realizando sobre el programa objeto de aprendizaje, aumentando la probabilidad de que éste olvide el problema que motivó su consulta (Brockmann, 1990). Esta ventaja queda reducida cuando se trata de información de tipo procedimental, es decir, cuando el usuario quiere saber cómo realizar una determinada operación en el programa. En este caso, la inclusión del vídeo como modalidad de presentación de información es mucho más efectiva y eficiente que la

modalidad de texto o combinada (texto y gráficos). De ahí que este tipo de documentación sea frecuente en muchos programas informáticos, entre ellos los de música (cf. Coda, 2001; Tejada, 2002).

Respecto a las diferencias retóricas, el conocimiento de la localización absoluta y relativa de cada tema y el espacio que ocupa cada uno permite al lector encontrar partes, seguir el hilo argumental y extraer las ideas principales del texto. La apariencia física de un libro es análoga a su organización conceptual y estructural: el usuario puede ver dónde comienza y dónde acaba. Los capítulos están separados por espacios en blanco que proporcionan al lector una indicación en su progreso de lectura. El lector puede determinar el porcentaje leído del libro comprobando el número de hojas que ha pasado. La documentación electrónica no tiene estas características. Los usuarios inexpertos en el uso de documentación electrónica se sienten desorientados al no poder deducir su organización. Esto es en parte debido a que sus experiencias lectoras con libros les hacen esperar una estructura análoga en los documentos electrónicos. En el caso de la simple "traducción" de un formato por otro, esto es así.[3] Pero cuando el escritor técnico necesita hacer efectiva su documentación electrónica, utiliza las características específicas del soporte electrónico. Por ejemplo, lo referido a la "escritura visual" –alineación de texto, separación de líneas, uso de elementos para destacar conceptos, profusión de gráficos, diferentes niveles de profundidad de la información, etc.– y al interface gráfico de usuario –ubicación de botones de navegación a la izquierda o arriba, titulación de pantallas, sistema secundario de navegación, ayudas bajo demanda del usuario y en diferentes niveles de profundidad, etc.

---

[3] Existen en Internet muchos documentos electrónicos "educativos" que son simples traducciones del formato impreso al electrónico. Me refiero a ciertos materiales de algunas titulaciones "on-line" que ofertan universidades e instituciones públicas y privadas. Los cuerpos documentales creados mediante una simple traducción violan muchos de los elementos que caracterizan al soporte electrónico y que permiten mejorar la velocidad y comprensión lectoras así como la orientación dentro del sistema documental, resultando en documentos ineficaces en su soporte. Es curioso observar que el usuario, aun cuando tenga experiencias tecnológicas previas, se siente incapaz para trabajar en línea con este tipo de documentos y frecuentemente acaba imprimiéndolos.

## LECTURA DE TEXTOS ELECTRÓNICOS

La dificultad en la comprensión de textos electrónicos ha sido puesta en evidencia mediante un factor indirecto: el número de páginas que imprime un usuario de manuales electrónicos. Resulta clarificador el estudio realizado por Girill y otros (1987a; citado en Horton, 1994) sobre la relación de líneas impresas-líneas leídas en un sistema de documentación electrónica: a lo largo de diez años, se halló una disminución en dicha relación, que pasó de 117 líneas impresas por cada línea leída en el año 1977 a 19 líneas por línea leída en 1986. Las conclusiones de este trabajo sugiere el abandono de la inercia del usuario por el medio papel como medio preferido, aunque no su reemplazo por el soporte electrónico. No obstante, los datos del estudio hay que tomarlos con precaución, pues otra investigación que abarcó el mismo período halló un incremento global del número de líneas impresas (Girill y otros, 1987b; citado en Brockmann, 1990).[4]

Estos datos parecen indicar una demanda sostenida de documentación impresa y sugieren que la documentación electrónica sirve como herramienta para localizar y obtener los documentos impresos correctos, mientras que la documentación impresa sirve para ser leída con comodidad, en el lugar y en el momento que el usuario desea. La documentación electrónica no elimina totalmente la necesidad de la documentación impresa, tan sólo la reduce (Horton, 1994).

No obstante, los usos cambian en función de la frecuencia. El número de documentos electrónicos se ha incrementado debido al uso de Internet. Las diferencias físicas y organizativas mencionadas anteriormente son cada vez más difusas en estos documentos, concurre una menor densidad de texto en pantalla y un mayor número de gráficos, fotos y diagramas que integran información visual y ver-

[4] Se han realizado estudios empíricos de contraste texto-hipertexto con el fin medir sus efectos sobre la comprensión lectora y la toma de decisiones. Desgraciadamente, estos trabajos han mostrado resultados dispares. Esto quizá sea debido a diferencias en la metodología utilizada, en los sujetos experimentales y en los formatos de hipertexto usados. Cf. León (1997) para una revisión somera de estos estudios.

bal para evitar la carga cognitiva en el usuario. El mundo de la documentación técnica ha sufrido un profundo cambio desde los estudios mencionados anteriormente. Los manuales electrónicos de programas informáticos incluyen texto, sonido, gráficos y enlaces cruzados; muchos usan animaciones y vídeo.

Se ha afirmado que las diferencias entre los medios de presentación de información son significativas en dos formas. En primer lugar, difieren "respecto al montante de traducción mental desde el sistema simbólico externo al modo interno que precisan". Segundo, "respecto a los tipos de destrezas mentales que requieren en el proceso de extracción de conocimiento" (Salomon, 1979, citado en Ebersole, 1997). Se ha afirmado que la información de televisión o de vídeo es percibida por el receptor como un tipo más pasivo de información que la ofrecida por los materiales impresos. De esta afirmación se deduce que el incremento de recursos mentales requeridos para la codificación de información resulta en un decremento de la comprensión, por tanto, que se ejerce menos esfuerzo mental viendo información de vídeo que cuando se leen libros (Salomon, 1984; citado en Park y Hannafin, 1993) y justifica a su vez la efectividad y eficiencia de la información de vídeo frente a otras modalidades en la presentación de información procedimental.

No obstante, aunque se ha reconocido que la modalidad de presentación de información es una variable muy importante en el aprendizaje –y no olvidemos que la documentación constituye también un material de aprendizaje–, han sido relativamente escasas las investigaciones que han abordado su contraste (cf. Tejada, 1999; Tejada y Sáenz de Jubera, 2001).

## ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE EN LA DOCUMENTACIÓN TÉCNICA

Dado por supuesto que la documentación constituye un material de aprendizaje, es importante que en su diseño se observen determinados principios didácticos. Algunos estudios han propuesto varios criterios de calidad en la documentación técnica, por

ejemplo, la facilidad de uso, la progresividad de la instrucción, la relevancia y concisión de la información (cf. Horton, 1994). En los aspectos formales, el diseñador de documentación técnica debe destacar los elementos estructurales que sirven de puntos de apoyo en la búsqueda de información mediante diferentes recursos formales: color, vídeo inverso, intensidad, cajas de texto, tamaño, espaciamiento, estilos de texto, tipografía (Horton, 1994). En cuanto a los aspectos de contenido, los conceptos, palabras clave y principios se hacen más detectables mediante el uso de diferentes recursos de amplificación cosmética o de repetición pues provocan en el usuario un desplazamiento de la atención[5] (Park y Hannafin, 1993).

A finales de los años setenta, el minimalismo revolucionó el mundo de la documentación técnica y del adiestramiento informático al abordar un diseño y elaboración de materiales centrado en el usuario: los manuales deben ser breves, han de contener actividades prácticas de realización de documentos basadas en objetivos del propio usuario, deben ayudar al usuario a detectar y corregir errores y han de permitir la lectura no lineal siempre que sea posible (Carroll y otros, 1987; Lazonder y Van der Meij, 1993).[6]

Los principios minimalistas en el diseño de documentación técnica hacen que el investigador interesado reflexione no sólo en las modalidades de presentación de la información, sino también en las estrategias de aprendizaje implícitas en un determinado manual: aprendizaje por inferencia y descubrimiento, aprendizaje mediante

---

[5] Un interesante trabajo que aborda el efecto de las características tipográficas en la comprensión de textos se puede ver en Frase y Schwartz, 1979.

[6] Varios autores delinean los principios minimalistas. Estos tienen una fuerte influencia de la psicología cognitiva y describen cómo debería ser la documentación minimalista, pero no necesariamente cómo diseñarla:

a) Proporcionan al usuario una inmediata oportunidad para actuar, es decir, poseen un enfoque orientado a la acción que estimula y apoya la exploración.

b) Fijan la herramienta en el dominio de la tarea, es decir, se diseñan actividades instructivas que son tareas reales.

c) Proporcionan información para el reconocimiento y corrección de errores.

d) Elaboración del manual para que el estudiante pueda hacer, estudiar y localizar.

lectura, aprendizaje mediante ejemplos y aprendizaje mediante ejercicios. [7] Es decir, estrategias directivas o no directivas. Su estudio es muy importante en la documentación utilizada en dominios complejos y mal estructurados como la música. Todavía hoy este modelo no ha sido generalmente adoptado por las grandes compañías, aun a pesar de haberse demostrado su efectividad, eficacia y rentabilidad frente a otras aproximaciones de diseño y elaboración de documentación.

Respecto a la documentación técnica de programas, se ha sugerido que una estrategia directiva de aprendizaje puede ser más efectiva en el adiestramiento informático de usuarios inexpertos (Tejada, 2001). Utilizar una estrategia directiva en el aprendizaje de un programa informático implica la inclusión y distribución estratégica de ejercicios recopilatorios a lo largo de la documentación y su realización por parte de los usuarios. Ello les permite mantener en memoria procedimientos vistos con anterioridad mediante la práctica recurrente de las funciones del programa. Esta recurrencia en la acción facilita la automatización, lo que constituye uno de los recursos más efectivos durante la construcción del conocimiento procedimental. Es posible que estas estrategias de aprendizaje para usuarios inexpertos influyan en la comisión de un menor número de errores y favorezcan también la adquisición progresiva de un modelo jerarquizado de aplicación de procedimientos, evitando los errores posteriores debidos a inconsistencias del programa.

Pero, para facilitar contextos efectivos de aprendizaje, es fundamental tener en cuenta las conductas intencionales del usuario. Estas conductas se deben concretar en la realización de tareas reales y significativas para él. El usuario necesita aprender un programa

---

[7] En otro lugar (Tejada, 1999) se abordaron someramente los principios minimalistas en el diseño de documentación técnica. Para una aproximación más profunda, aconsejamos al lector los trabajos de John Carroll (1990; 1998). Estas dos publicaciones referencian a su vez los trabajos de investigación empírica realizados sobre el minimalismo. Cf. los estudios empíricos de Tejada (2002) y Wiedenbeck, Zila y McConell (1995) para las estrategias de adiestramiento utilizadas en documentación técnica.

para realizar una tarea determinada.[8] Por tanto, es necesario diseñar la documentación teniendo en cuenta las necesidades de información del usuario. El equipo de trabajo que diseña la documentación debe, en primer lugar, tipificar el tipo de usuario para el que va a elaborar la documentación. En segundo lugar, averiguar qué es lo que necesita, bien mediante trabajos de campo o a través de experimentos de laboratorio que permitan registrar lo que dice y hace. Después, diseñar los manuales de acuerdo a estas necesidades mediante una traducción de las capacidades del sistema informático a tareas reales y significativas para el usuario, lo que implicará la segmentación y ordenación de las unidades de la documentación en función de tales tareas. Por último, tomar la decisión sobre el soporte de la documentación, la inclusión de modalidades de presentación de información como el vídeo y, en el caso de diseñar un manual electrónico, la construcción de un interface gráfico cuyo manejo requiera poco coste cognitivo por parte del tipo de usuario previsto y que permita la adición en capas de diferentes niveles de información.

## Agradecimientos

Los trabajos de investigación que informan este artículo fueron financiados parcialmente por el Gobierno de La Rioja a través del Instituto de Estudios Riojanos y por la Universidad de La Rioja a través de los departamentos de Ciencias Humanas y Sociales y Matemáticas y Computación.

---

[8] Desafortunadamente, todavía hoy se sigue diseñando documentación técnica desde una perspectiva del sistema informático: la documentación explica lo que el programa es capaz de hacer, aborda las funciones de forma descontextualizada, sin imponer un *escenario* real y significativo para el usuario. De esta forma, el usuario aprende a utilizar las funciones del programa mediante la práctica sistemática con todos y cada uno de los menús, ventanas, botones de pantalla, herramientas... una tras otra, mecánicamente y sin una oportunidad para que pueda conferir significado a su práctica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brockmann, R. (1990) *Writing better computer user documentation. From paper to Hypertext.* (2ª ed). New York: John Wiley & Sons.

Carroll, J. (1990) *The Nürnberg Funnel: Designing Minimalist Instruction for Practical Computer Skill.* Cambridge, MA: MIT Press.

Carroll, J. (ed) (1998) *Minimalism Beyond the Nurnberg Funnel.* Cambridge, MA: MIT Press.

Carroll, J., Smith-Kerker, P., Ford, J., and Mazur-Rimetz, S. (1987) "The minimal manual". *Human– Computer Interaction,* 3, 2. 123-153.

CODA (2001) *Finale 2002* (programa de ordenador). Eden Prairie, MN: Coda Music Technology Inc.

Ebersole, S. (1997). "Cognitive Issues in the Design and Deployment of Interactive Hypermedia: Implications for Authoring WWW Sites". *Interpersonal Computing and Technology,* vol. 5, nº 1-2, Abril, 1997 19-36. (On-line) Disponible en: http://jan.ucc.nau.edu/~ipct-j/1997/n2/ebersole.html

Frase, L. y Schwartz, B. (1979) "Typographical cues that facilitate comprehension". *Journal of Educational Psychology,* 71. 197-206.

Girill, T., Luk, C. y Norton, S. (1987a) "Reading patterns in online documentation: how transcript analysis reflects text design, software constraints, and user preferences". En *Proceedings of the 34th International Technical Communication Conference* (Denver, 10-13 de mayo, 1987). Washington: Society for Technical Communication. RET 111-114. (citado en Horton, 1994).

Girill, T., Luk, C. y Norton, S. (1987b) "Towards automated consulting: design feedback from the performance of online documentation". En *Proceedings of the 50th ASIS Annual Meeting* (Boston, 4-8 octubre 1987). Medford, NY: Learned Information

(American Society for Information Science). 85-90. (citado en Brockmann, 1990).

Horton, W. (1994) *Designing and writing online documentation.* (2ª ed.). New York: Wiley & Sons.

Knowles, B. (1988) "Similarities and Differences in Developing Effective Online and Hardcopy Tutorial". En Doheny-Farina, S. (ed) *Effective Documentation. What We Have Learned from Research.* Cambridge, MA: MIT Press

León, J. (1997) "La adquisición de conocimiento a través del material escrito: texto tradicional y sistemas de hipertexto". En Vizcarro, C. y León, J. (eds) *Nuevas tecnologías para el aprendizaje.* Madrid: Pirámide.

Park, I. y Hannafin, M. (1993) "Empirically-based guidelines for the design of interactive multimedia". *Educational Technology Research and Development,* 41(3). 63-85.

Salomon, G. (1979) *Interaction of media, cognition, and learning.* San Francisco: Jossey-Bass. (citado en Ebersole, 1997).

Salomon, G. (1984) "Television is easy and print is tough: the differential investment of mental effort in learning as a function of perceptions and attributions". *Journal of Educational Psychology,* 74. 647-658. (citado en Park y Hannafin, 1993).

Shneiderman, B. (1989) "Reflections on authoring, editing and managing hypertext". En Barrett, E. *The Society of text. Hypertext, Hypermedia and the social construction of information.* (4ª ed., 1995) Cambridge, MA: MIT Press.

Tejada, J. (1999) "Editores de partituras y elaboración de documentación técnica para el autoaprendizaje". *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical,* año 6, nº 1. 25-77.

Tejada, J. (2001) "Estrategias directivas y no directivas en el aprendizaje informático de usuarios inexpertos". En Perales, J. y otros (eds) *Actas del Congreso Nacional de Didácticas Específicas*

(Granada, 1-3 de febrero de 2001). Granada: Grupo Editorial Universitario. 647-656.

Tejada, J. (2002) *Materiales y estrategias en relación con la información procedimental para el aprendizaje de un programa de edición de partituras por usuarios inexpertos.* Ann Arbor, MI: ProQuest Information & Learning.

Tejada, J. y Sáenz de Jubera, M. (2001) "On Paper or Hypermedia? the Effect of Procedural Information in Digital Video Format in the Learning of a Music Score Editor Program by Novice Users". En Willis et al. (eds) *Proceedings of the Educational Media 2001Conference* (Tampere, Finlandia, 25-29 junio 2001). Charlottesville, VA: AACE Press. 1888-1895.

Wiedenbeck, S., Zila, P. y McConnell, D. (1995) "End-user training: an empirical study comparing on-line practice methods". *ACM CHI'95 Conference on Human Factors in Computing Systems.* New York: ACM Press. On-line: http://www1.acm.org:82/sigs/sigchi/chi95/proceedings