

Año 11 2007

# BOLETÍN **DOM**

**Asociación  
Española  
de Documentación  
Musical**

**Entrevista con Massimo Gentili-Tedeschi,**  
ex presidente de la Asociación Internacional  
de Bibliotecas Musicales (AIBM/IAML)

**Nieves Iglesias:**

La música en la Biblioteca Nacional de España

**Florence Gétreau:**

La catalogación de la iconografía musical en Francia  
(1936-2006)

**Dossier:**

Los proyectos internacionales de documentación musical:  
participación española y estado de la cuestión  
(In memoriam Joana Crespi)



## BOLETÍN DM

Órgano de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM)  
Rama española de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM/IAML)

**Coordinación:** Jorge García

**Diseño y maquetación:** Juan Nava diseño gráfico

**Imprime:** Litolema

**Depósito Legal:** V-809-2008

**ISSN:** 1888-4814

### Envío de originales:

**Boletín DM**

**AEDOM**

Apartado 35094

28080 Madrid

aedom@aedom.org

### Asociación Española de Documentación Musical

**Presidente:** Carlos José Gosálvez Lara (Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)

**Vicepresidenta:** Carmen Millán (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

**Secretario:** Jorge García (Instituto Valenciano de la Música)

**Tesorero:** Koldo Bravo (Musikene. Centro Superior de Música del País Vasco)

**Administración:** José Luis Maire

### Domicilio social (solo a efectos legales):

Fundación Xavier de Salas

Calle Pedro de Valdivia, 4

28005 Madrid

AEDOM agradece la colaboración de la Fundación Xavier de Salas

**Año 11** 2007

BOLETÍN **DM**

Asociación  
Española  
de Documentación  
Musical

EDITORIAL	07
<b>Una nueva etapa</b>	
ENTREVISTA	08
<b>Massimo Gentili-Tedeschi</b> , expresidente de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales: «No hay que perder de vista...»	
ARGUMENTOS	14
<b>Nieves Iglesias</b> : La música en la Biblioteca Nacional de España	
DOSSIER	44
<b>Los proyectos internacionales de documentación musical: participación española y estado de la cuestión</b> - In memoriam Joana Crespi	
<b>Antonio Álvarez Cañibano</b> : Joana Crespi, en el recuerdo	
<b>1 PROYECTOS INTERNACIONALES: MANUSCRITOS Y BIBLIOGRAFÍA</b>	46
- <b>Antonio Ezquerro</b> : Nuevos retos para la catalogación de fuentes musicales en ámbito hispánico. El caso de RISM-España	
- <b>José Ignacio Cano Martín y María José González Ribot</b> : BIME. Bibliografía Musical Española.	
<b>2 OTROS PROYECTOS INTERNACIONALES</b>	53
- <b>Cristina Bordas</b> : Iconografía musical. Proyecto RidIM en España	
- <b>Jon Bagüés</b> : Los proyectos Access on music archives y Access to performance ephemera	
<b>3 CÓDIGOS INTERNACIONALES</b>	58
- <b>Montserrat Morato</b> : ISMN, Número Internacional Normalizado para Música Escrita.	
- <b>Mari Luz González</b> : El ISWC (International Standard Musical Work Code)	
- <b>Margarida Ullate</b> : El código ISRC (International Standard Recording Code)	

VENTANA INTERNACIONAL	72
<b>Florence Gétreau:</b> La catalogación de la iconografía musical en Francia (1936-2006): Una perspectiva disciplinar	
LUGARES	80
<b>Montserrat Bergadà:</b> Biblioteca del Orfeó Català. En el centenario del Palau de la Música Catalana	
<b>Clara Costa y Álida Reig:</b> El fondo Eduardo López-Chavarri Marco en la Biblioteca Valenciana	
<b>Blanca Díez y Mariela Arrúe:</b> El fondo Andrés Isasi en la biblioteca de la escuela de música Andrés Isasi de Getxo	
PIEZAS	92
<b>Rosa Isusi, Greta Olson:</b> Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: El Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso	
<b>Susan Campos:</b> Un proyecto de cooperación de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica	
REFERENCIAS Y NOTICIAS	100
<b>Jon Bagüés:</b> Arriaga (1806-1826): ediciones musicales en torno a un centenario	
<b>Cristina Urchueguía:</b> Un mapa del tesoro musical	
<b>José Antonio Benito:</b> Últimas publicaciones de la Sociedad de la Vihuela	
ACTIVIDADES DE AEDOM	108
<b>Jon Bagüés:</b> Asamblea de la IAML – Sydney, julio 2007	
NORMAS DE PUBLICACIÓN	114

D



## Una nueva etapa

Con este número nuestro boletín entra en una nueva etapa. Es un cambio que salta a la vista, en primer lugar, por el cambio de formato y de aspecto, ahora mucho más actual y atractivo. Sin pretender compararnos ni medirnos con las revistas comerciales preparadas por empresas del ámbito la comunicación, sí hemos querido que nuestro anuario tenga un perfil más periodístico. De ahí los sumarios en la cubierta, que singularizan cada número e informan sobre sus principales contenidos. En cuanto a tamaño, nos hemos aproximado al de la revista *Fontes*, órgano de la IAML y nuestra hermana mayor, por así decirlo. Queremos dar las gracias al diseñador gráfico Juan Nava, que ha colaborado generosamente en esta mejora de la imagen y en el replanteamiento de nuestro logotipo.

La estructura interna del boletín apenas se ha modificado. Ha demostrado ser una herramienta útil para todos los socios de AEDOM, y sus secciones habituales responden a las necesidades reales del colectivo. Por eso el eje medular de la publicación sigue intacto. No obstante proponemos algunas innovaciones. La entrevista, por ejemplo, nos permite acercarnos a personajes y cuestiones de actualidad dentro de nuestro ámbito con un planteamiento diferente al del artículo ensayístico o el del informe. La lectura más ágil de las entrevistas añade un color diferente al boletín, que creemos que no está de más.

Con el amplio dossier *in memoriam* Joana Crespi iniciamos la publicación de colecciones de artículos que abordarán temas monográficos desde diversos puntos de vista. Este primer dossier recoge –actualizadas– las contribuciones a la jornada que sobre *Los proyectos internacionales de documentación musical: participación española y estado de la cuestión* se llevó a cabo en Barcelona, el 16 de diciembre de 2005, como homenaje a quien fuera, desde su cargo en la Biblioteca de Catalunya, una de las primeras impulsoras de AEDOM y de este mismo boletín. Es de justicia poder recordarlo cuando iniciamos una nueva andadura.

Finalmente quienes hacemos el boletín nos sentiríamos muy gratificados si recibiéramos opiniones de nuestros socios y sobre todo sugerencias para continuar adelante. Nuestras puertas están abiertas, como siempre.

## Massimo Gentili-Tedeschi, ex presidente de la IAML

«No hay que perder de vista el fin último del bibliotecario musical: hacer que el patrimonio sea conservado, pero también tocado y escuchado»

DM ha decidido inaugurar esta serie de entrevistas con Massimo Gentili-Tedeschi, presidente de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM/IAML) entre 2004 y 2007. En noviembre de este último año, Gentili-Tedeschi atendió con suma habilidad nuestra solicitud y se avino a responder por escrito el cuestionario que le presentamos.

Jorge García

**DM. Usted fue arquitecto antes que bibliotecario. ¿Qué le aportaron esos estudios técnicos a su trayectoria posterior?**

GT. Ya en mi tesis de licenciatura comencé a combinar la arquitectura con la música, pues se trataba de un estudio de la cultura musical en el ámbito milanés que incluía el proyecto de un centro musical con teatro, escuela y biblioteca. En el curso de mis años como bibliotecario me ha sido de gran utilidad la lógica de los proyectos arquitectónicos, sobre todo para la redacción de normas y la creación de páginas web.

**DM. Su primer trabajo en una biblioteca surgió como resultado de su interés en la música antigua. Usted forma parte de las primeras generaciones de músicos que se preocuparon por el conocimiento y el estudio directo de las fuentes originales. ¿Cómo era el movimiento historicista italiano en esos años?**

GT. En mi caso la preocupación por las fuentes originales, el estudio de la técnica del instrumento y la búsqueda de instrumentos históricos fue todo a la vez. Entonces no había buenas copias de instrumentos, ni facsímiles, ni una verdadera escuela. Se encontraban instrumentos antiguos a precios accesibles, se trabajaba mano a mano con los profesores (Emilia Fadini,<sup>1</sup> sobre todo) y se recorrían las bibliotecas para encontrar música original. Era una labor pionera de descubrimiento, de la cual proceden muchos músicos magníficos. Trabajar en las bibliotecas formaba parte de esa investigación.

**DM. Es usted responsable de la sección musical de la Biblioteca Nazionale Braidense en Milán. ¿Hizo alguna clase de estudio formal de biblioteconomía, o es principalmente autodidacta?**

GT. Claudio Sartori<sup>2</sup> fue mi único maestro auténti-

co, y me dio un curso acelerado: «¿quieres hacer fichas? ¡adelante, ficha!». Luego se valió de los gruñidos y los bolígrafos rojos para ayudarme a ver los errores que cometía. Me equivoqué muchas veces antes de hacer una ficha correcta que luego me sirviera de modelo; pero por el camino había comprendido el oficio, aprendiendo a respetar las reglas, a seguir la lógica de la catalogación, y entendí el sentido del equilibrio entre detalle y síntesis, entre las cosas esenciales y superfluas en la catalogación. Digamos que no he seguido un curso «académico» de biblioteconomía (por lo demás en la década de 1970 en Italia no se ofrecían cursos de este tipo), pero no puedo decir que sea autodidacta: ¡un maestro como aquel era y es difícil encontrarlo!

En cuanto a la biblioteca, en realidad no contiene mucha música, solo algunos tratados y algunas obras antiguas, una hermosa colección de libretos –9.000 en total, desde el siglo xvii al xix– y el fondo Disertori, que comprende las transcripciones de música antigua hechas por Benvenuto Disertori a principios del siglo xx. La biblioteca se llama nacional, pero en realidad en Italia hay muchas bibliotecas nacionales, que corresponden a los antiguos estados previos a la unificación, o sea que en realidad juega un papel a escala regional.

**DM. Dirige usted también el *Uffici Ricerca Fondi Musicali*, en Milán. ¿Cuáles son sus características? ¿Cuál es su misión como catálogo nacional de la música?**

GT. Este centro no contiene música, sino únicamente catálogos nacionales. Pero a diferencia de la biblioteca, este centro sí que tiene un cometido nacional. Desde 1965 –en realidad Sartori ya había iniciado el trabajo para RISM en 1954– hasta 1998 el centro ha conservado una copia de las fichas (o las ha sacado

de los catálogos impresos) de la música impresa y manuscrita conservada en las bibliotecas italianas de todo tipo: públicas, privadas, de la iglesia, etcétera. A diferencia de RISM, sin embargo, Sartori estableció 1900 como límite cronológico, de modo que el catálogo recoge ahora muchísimas composiciones del xix que no están documentadas en un repertorio colectivo. A partir de 1986 el catálogo de la música impresa fue incorporado al catálogo *on line* de las bibliotecas italianas, y en 2005 hemos escaneado el catálogo de los manuscritos, indizando los principales campos y haciéndolo accesible a través del sitio web del centro. Tenemos otros catálogos menores (el de libretos, que está publicado, y uno de correspondencia) y algunos microfílm de música italiana de 1500-1600.

La «misión» del centro está cambiando; ya no nos ocupamos directamente de catalogar, porque para eso está el catálogo en línea, sino que nos ocupamos más bien de documentación, por un lado participando en el desarrollo de reglas y estándares nacionales e internacionales, y por otro procurando difundir su aplicación, proporcionando la documentación en línea a través del sitio web. En este sentido me gusta definirme, más que como bibliotecario musical, como bibliógrafo musical: soy un poco refractario a todo lo que se refiere a la vida «normal» de una biblioteca.

**DM. En el año 2000 dio un curso en Barcelona sobre la catalogación de la música en Italia. ¿Ha cambiado mucho desde entonces la situación en su país?**

GT. Sí: ahora las bibliotecas pueden catalogar y gestionar la música impresa y manuscrita directamente en el catálogo nacional, en línea, con todos los datos especializados, sin esperar el volcado en el ordenador de los datos de procedimiento. Y junto a la revisión de las reglas nacionales de catalogación, estamos publicando las reglas para la catalogación de música.

**DM. En España el mundo de las bibliotecas, el de las bibliotecas especializadas más todavía, es algo remoto para el gran público y los medios de comunicación. Ese desconocimiento es un fenómeno internacional, imagino...**

GT. ¡Ya lo creo que sí! Es el aspecto dramático de nuestra actividad: muy pocos saben de nuestra existencia, y esos pocos hacen lo posible para que dejemos de existir cuanto antes... No es muy divertido. Los aspectos negativos son tantos que no sabría por dónde empezar: la reducción del personal, la cada vez menor atención a la especialización, el recurso al empleo precario que no se «fideliza» al no pertenecer a una institución en particular; la cada vez menor atención a la tutela del patrimonio, con la excusa de la reducción de gastos; la escasa atención a la música «clásica», considerada, incluso a escala europea, como un «reducto» porque no alcanza las cifras y el rango de negocio de la música comercial; en Italia, una educación musical de niveles pésimos. Y la «googleización» de internet no ayuda, porque los usuarios se vuelven cada vez más perezosos y se conforman con lo poco que encuentran a mano después de una búsqueda superficial.

**DM. En ese contexto, y con esa marginalidad, ¿cómo puede atraerse más la atención de patrocinadores y políticos hacia la conservación del patrimonio musical?**

GT. Me temo que sean ustedes quienes deban explicármelo a mí: ¡ustedes siempre han sido unos valientes! Desde luego, a veces se encuentran personas sensibles que mantienen la fe en el valor de su propio trabajo, pero la fatiga es constante. Aquí muchas cosas se hacen a escala regional, donde es más fácil encontrar atención; en algunas regiones como el Piamonte, o, en el pasado, las Marche, los administradores se han mostrado muy sensibles al problema y han financiado programas de censo y catalogación de colecciones y de fondos; en otras, como Lombardía, se han establecido relaciones muy estrechas para sacar adelante la catalogación compartida, y para organizar cursos de actualización y puesta al día; en otras, desgraciadamente, apenas se hace nada. Además, el nivel central está demasiado «alejado» para llegar a un contacto directo, y se produce el riesgo de colaborar más con los bibliotecarios del Istituto Centrale per il Catalogo Unico que directamente con el ministerio. Desde luego, a través de ellos se ha conseguido dedicar mucha atención al problema de la catalogación y la

**«En mi caso la preocupación por las fuentes originales, el estudio de la técnica del instrumento y la búsqueda de instrumentos históricos fue todo a la vez. Trabajar en las bibliotecas formaba parte de esa investigación»**

digitalización del patrimonio musical, pero se tiende a trabajar en proyectos antes que en un conjunto sistemático, poniendo más atención en el resultado llamativo inmediato que en el valor científico real, y por eso se realizan fuertes inversiones en proyectos avanzadísimos que sin embargo conciernen a muy pocos documentos, y se deja a un lado el resto. Por ejemplo, en una intervención sobre el archivo de Ricordi se digitaliza todo el material relativo a *La Bohème* y *Falstaff* –las dos partituras, las cartas del periodo en que fueron compuestas las óperas, los borradores de las escenas, etcétera–, haciendo una operación parcial y fragmentada, y se relega a un futuro incierto la intervención sobre otros miles de documentos, menos espectaculares pero también mucho menos estudiados.

**DM. Usted comenzó a colaborar con RISM en 1975. ¿Cómo entró en contacto con ellos?**

GT. De manera muy sencilla: RISM, a través de su representante italiano, Elvidio Surian, que conocía a Emilia Fadini, me puso en contacto con Sartori, y el azar se ocupó de lo demás. ¿Qué puedo decir? El trabajo me encontró a mí, no al revés: si de pequeño me hubieran dicho que me iba a convertir en un bibliógrafo musical, ¡creo que me hubiera muerto de risa!

**DM. Antes de ser presidente de IAML ha sido usted presidente de la rama italiana y también vicepresidente de IAML. En el caso del mundo las bibliotecas, ¿es especialmente importante el asociacionismo?**

GT. Sí, absolutamente. Por varias cosas. Quizá en primer lugar por las relaciones humanas. Debo a la IAML una grandísima parte de mi trabajo y de las actividades que he podido desarrollar a través de ella, y eso desde el primer momento en que me integré. Pensar en una biblioteca como un lugar de personas conocidas marca la diferencia, tanto en el trabajo diario, cuando se trata de ayudar a un lector, cuanto en el desarrollo de proyectos comunes. Las reuniones de trabajo son una ocasión para reencontrarse con los amigos, y aquí no puedo sino recordar con tristeza a esa extraordinaria amiga que fue Joana Crespi. Pero las asociaciones profesionales son fundamentales para el intercambio de ideas y de experiencias, para la elaboración de proyectos comunes, para hacer más «visible» la actividad profesional, sea respecto a las asociaciones mayores (pienso por ejemplo en la IFLA – Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecas) o en

otras asociaciones generalistas nacionales), sea respecto a las instituciones, y *last but not least*, para ayudar a los más débiles, con la indispensable ayuda exterior. El «precio» a pagar es actuar, participar activamente en ellas: todos pueden dar algo y recibir otro tanto a cambio.

**DM. Es usted responsable de la puesta en marcha de *The Italian Music Homepage*. ¿Sigue dependiendo de usted? En unos pocos años, Internet ha crecido tanto que el mantenimiento de estos sitios web se ha vuelto muy exigente y complejo, tanto desde el punto de vista de la información como del diseño.**

GT. En efecto he tenido que cambiarlo todo, por muchos motivos. El sitio antiguo se había vuelto demasiado estático y grande como para poderlo administrar en su totalidad. Ahora se encuentra en el servidor del centro Ricerca Fondi Musicali ([www.urfm.braidense.it](http://www.urfm.braidense.it)) y está diseñado como parte integrante del sitio de la biblioteca. Está dedicado sobre todo a la documentación bibliográfico-musical, con informaciones profesionales como normas de catalogación, estándares, glosarios terminológicos, directorios y repertorios, organizados en buena medida como bases de datos administradas también en colaboración e inmediatamente visibles a los usuarios. Otra área facilita un acceso inmediato a catálogos nacionales e internacionales, incluido el catálogo digitalizado de los manuscritos musicales, y una ventana de peticiones permite a los usuarios enviar fácilmente solicitudes de información. He eliminado en cambio la parte de actualidad, y aquellas que requerían continuas puestas al día, como las relativas a conciertos, concursos, acontecimientos, la radio y las cosas más alejadas de mi actividad de bibliógrafo. La respuesta me parece buena, a juzgar por las cartas que recibimos. En el futuro haremos accesibles también los libretos de la Braidense que hemos digitalizado y trataré de dotar de una mayor interactividad al sitio, pero siempre teniendo como punto de referencia la documentación profesional.

**DM. Usted ha sido siempre pionero en cuestiones de automatización en bibliotecas y en temas relacionados con internet. ¿Hacia dónde cree que apunta el futuro de las bibliotecas musicales?**

GT. Acabo de volver de un seminario sobre web 2.0 y bibliotecas 2.0. En la práctica, web semántico, portador de contenidos reconocibles e interactivos, y biblioteca que disfruta plenamente de estas potencialidades. Fascinante y ambiguo, como siempre.

Sobre todo si se ve sin ningún sentido crítico, como desgraciadamente veo que sucede a menudo en el mundo anglosajón. Los escenarios que nos presentan los futurólogos son siempre un poco inquietantes: bibliotecas como *chat lines*, distribuidores automáticos de música las 24 horas del día y los 7 días de la semana, El Corte Inglés del saber en el que nadie sabe ya nada, y nadie sabe distinguir un pésimo MP3 creado por un ordenador de una escu-

por volverla más dinámica, y para convencer a los socios de llenarla de contenido. Como de costumbre, algunos la usan mucho y proporcionan muchos materiales, y otros son un poco perezosos. Tiene funciones muy interesantes, como la posibilidad de activar el RSS para recibir las últimas noticias sin abrir la página, o la posibilidad de crear uno mismo sus propios *bookmarks* para las páginas que se consultan con mayor frecuencia, o la de personalizar la

## «Me gusta definirme, más que como bibliotecario musical, como bibliógrafo musical: soy un poco refractario a todo lo que se refiere a la vida ‘normal’ de una biblioteca»

cha en vivo. No, por más que la tecnología sea fascinante, pienso que «detrás» debe haber siempre un ser humano que te tiende una mano. Es verdad que debemos prestar un servicio cada vez más rápido, aquello de «apriete un botón» y consiga la música, pero luego hay que ser capaz de tocarla, y entonces no hay web que resista. ¡Y que no me hablen de esputideces como bibliotecas en *Second life*!

**DM. Usted ha trabajado directamente en la migración de RISM a formato MARC. ¿Sería posible agilizar más los proyectos de este tipo para que no quedaran rezagados respecto de los avances en el ámbito de la catalogación automatizada?**

GT. Es difícil: la conversión de los datos es siempre un proyecto largo y complejo, especialmente cuando la estructura de los datos es muy diversa. Pero creo que ahora la estructura MARC de los datos de RISM puede servir de modelo incluso para otras bases de datos. Desde luego, desarrollar bases de datos nacionales da un trabajo enorme.

**DM. Y respecto al resto de proyectos «R» (RILM, RIdIM y RIPM), ¿cuál es su situación actual, si es posible expresarla en pocas palabras?**

GT. Creo que todos tienen equipos de gestión de primer orden, y están avanzando de manera espléndida. Desde luego, RILM y RPM ya tienen una actividad consolidada, mientras que RIdIM es por comparación un recién nacido, pero estoy seguro de que enseguida alcanzará la madurez.

**DM. A propósito de webs, ¿cómo ve la página de IAML? ¿Cumple bien todas sus funciones?**

GT. Gabriele Gamba ha hecho un esfuerzo notable

apariencia del sitio. Me gusta, la encuentro moderna y rica, pero en gran medida depende de las contribuciones de todos nosotros. Y aportar materiales es fácil, como cualquiera puede comprobar por sí mismo.

**DM. ¿Y la revista *Fontes*? Esta clase de boletines, como el propio de Aedon, ¿siguen teniendo sentido impresos en papel?**

GT. Este año hemos tenido un interesante debate a ese respecto. Es una cuestión delicada, que no afecta solo al papel de la revista sino al de su función para la IAML. Me encuentro entre quienes «todavía» aprecian las obras en papel, y el placer de hojear las revistas. Ello permite la lectura donde quiera que uno esté, sin depender siempre de un ordenador; no hace falta recordar que hay mucha gente sin posibilidad de acceso económico a un ordenador y una red de alta velocidad. Cierto, la facilidad de encontrar el material en red tiene un peso extraordinario. Pero creo que todavía por mucho tiempo será bueno pensar en una convivencia entre la revista en papel y la web. La red tiene sus ventajas, pero no hay que mitificarla.

**DM. ¿Cómo ha cambiado la IAML desde 2004 hasta 2007, el periodo en el que usted ha sido presidente?**

GT. ¡Bonita pregunta! ¿Cómo ha cambiado? ¿Ha cambiado la IAML o simplemente somos tres años más viejos? A lo mejor he envejecido solo yo, o tal vez esto es ya un gesto de nostalgia... La impresión es que empieza a echarse en falta la llegada de nuevas generaciones.

**DM. ¿Cuáles cree que han sido los principales logros durante sus años de mandato?**

GT. ¡Esto tendrá que contestarlo algún otro! Me ha encantado el debate sobre el futuro de la IAML suscitado por las propuestas de cambios en sus estatutos. Áspero, a veces, pero con un calor sanguíneo y un entusiasmo que acarrearán seguramente buenos resultados.

**DM. ¿Le hubiera gustado hacer algo que no ha podido hacer?**

GT. Es algo difícil de argumentar: el presidente de la IAML no tiene posibilidad de «hacer» muchas cosas, sino más bien de «hacer hacer» cosas a los demás... Cuando me veía a punto de acabar el mandato he

**DM. ¿Hay alguna clase de contacto con esos países del este, o con Portugal y Grecia, por ejemplo, que todavía no forman parte de la IAML?**

GT. Es una cuestión importante. En el pasado, ha habido algunos socios que han jugado papeles muy importantes en estos países, pero nunca ha llegado a desarrollarse una rama nacional estable, con capacidad de crecer, desarrollar proyectos y tener influencia en la vida cultural nacional e internacional. Es lo que pasó incluso en Italia y España, hasta que no se formó una especie de resorte y al cabo de pocos años los socios se multiplicaron y las asociaciones se volvieron extremadamente activas en todos los sectores. Son cosas casi casuales, al mismo tiempo: la presencia de un bibliotecario parti-

## «Las asociaciones profesionales son fundamentales para el intercambio de ideas y experiencias, pero hay que participar activamente en ellas»

comparado lo que se había hecho con lo que me hubiera gustado que se hiciera, y creía que me iba a desilusionar, pero he tenido que cambiar de opinión: me hubiera gustado estrechar los lazos con la IFLA y hacer más «visible» la IAML, pero en realidad las propuestas de actualización del formato Unimarc y la elección de Aurika Gergeležiū en la sección de bibliografía suponen un buen paso en esta dirección; o hacer más por la ayuda exterior, pero en el fondo tal vez hemos conseguido alguna cosa buena en Armenia. Espero de todos modos haber podido transmitir mi amor por el trabajo que hacemos.

**DM. ¿Qué retos inmediatos cree que encontrará su sucesor?**

GT. Sobre todo el del recambio generacional y el de la extensión de la asociación a nuevos países: la precarización del trabajo tiene como consecuencia un envejecimiento cada vez mayor de los trabajadores estables, que no son sustituidos. Esto me da miedo, porque en unos pocos años las instituciones corren el riesgo de encontrarse completamente «al descubierto». Cuando pienso en la extensión hacia nuevos países pienso en América Latina, en algunos de los países de la antigua Unión Soviética, en Asia y en África, que seguimos viendo como lugares «étnicos», asistiendo impotentes a la dispersión de sus tradiciones y de su patrimonio. Cuento mucho con el nuevo equipo directivo para afrontar esos problemas, y haré cuanto pueda para ayudarles.

cularmente activo, que reúna en torno a sí un grupo cada vez más amplio de colegas, y que conduzca a la consolidación de una actividad cada vez más institucionalizada. La dificultad es conseguir que se cree un grupo cohesionado, si las instituciones muestran el más completo desinterés respecto a estas actividades. Y cuando el grupo local es muy pequeño, basta que una o dos personas cambien de trabajo o se jubilen –como ha sucedido de hecho en Portugal o en Grecia– para que el grupo pierda rapidísimamente la consistencia y la capacidad de incidir, y los resultados obtenidos se echan a perder. Lamentablemente intervenir desde el exterior, sin buenos contactos a escala local, es prácticamente imposible.

**DM. La gran mayoría de los países miembros de IAML, en efecto, son europeos o de América del norte. Además de estos solamente encontramos a Japón, como único país asiático, Australia y Nueva Zelanda. ¿Cómo son las relaciones actuales con esas otras naciones jóvenes que usted mencionaba antes?**

GT. El problema no es solo geopolítico. En 2005 participé en el congreso bienal del IMC (International Music Council), y conocí a personas y organizaciones muy activas en sus propios ámbitos musicales en países sudamericanos y del sudeste asiático, iniciativas surgidas no ya por una intervención «tercermundista» desde el exterior, sino sobre la base de intereses locales: asociaciones de compositores,

grupos que se ocupan de preservar las tradiciones musicales, escuelas y teatros. Todos sabemos de las tradiciones musicales sudamericanas, de la importancia de teatros como el Colón o el Coliseo en Buenos Aires. Me cuesta entender por qué en esos lugares sea tan escaso el interés por el patrimonio bibliográfico musical, ya sea desde el punto de vista de la conservación o desde el de la difusión. Cierto que las barreras lingüísticas con los países no anglófonos son difíciles de superar. Por parte de la IAML hay que hacer un esfuerzo por la ayuda exterior, y quienes hablamos lenguas de procedencia latina podemos jugar un papel importante. ¡Pero ya sé que cuesta encontrar tiempo para dedicarse a una tarea que resulta de todo menos fácil!

**DM. ¿Puede hacer algo la IAML para favorecer el progreso de las bibliotecas musicales en los países menos desarrollados?**

GT. Creo que sí. Se trata por una parte de establecer contactos con los bibliotecarios, para implicarlos en la propia vida de la IAML, y después conseguir apoyarles en su esfuerzo por desarrollar sus bibliotecas, procurándoles asistencia técnica, equipos, fondos, pero sobre todo ayudándoles en sus relaciones con sus respectivas instituciones. Mi experiencia en Armenia fue excepcional tanto desde el punto de vista profesional como desde el humano, y espero que la IAML haya podido contribuir a la salvación de una biblioteca en peligro. En países como Estonia la IAML (y sobre todo el grupo finlandés) ha podido dar un fuerte impulso al incremento de la vida de las bibliotecas y bibliotecarios musicales. Por desgracia, sin embargo, a veces al desinterés de las instituciones se suma la imposibilidad de los bibliotecarios musicales de hacerse ver y escuchar, y en estos casos ayudarles es una empresa realmente complicada.

**DM. Para todo esto hacen falta recursos. La IAML ¿vive solamente de las cuotas, o tiene otros ingresos?**

GT. Hubo un tiempo dorado en el que los fondos llegaban hasta nosotros con cierta facilidad, pero en los últimos años prácticamente los únicos ingresos han sido los de las cuotas de los asociados.

**DM. En AEDOM, rama española de la IAML, hay un porcentaje alto de socios individuales que no representan a ninguna institución. En otros países la situación está más equilibrada. ¿Cómo ve este fenómeno?**

GT. La relación entre socios institucionales e individuales varía mucho, en efecto, según países: Austria y Bélgica tienen muy pocos socios individuales, mientras que en Suecia o en Japón son la mayoría. También hay que tener en cuenta que la función de unos y de otros es muy diferente: hay bibliotecas que solo están interesadas en recibir *Fontes*, y otras en las que por contra los funcionarios están implicados en las actividades de la asociación en su calidad de representantes institucionales; hay socios individuales que están convencidos de colaborar con la asociación es esencial al progreso de su propia actividad y perciben su papel «social», y hay jubilados que mantienen a través de la IAML un vínculo con los colegas, o incluso un modo de mantenerse activos en su profesión. Es una modalidad que me agrada, he de decir, porque contribuye a la riqueza de la asociación.

**DM. Supongo que la música es el corazón y la razón última de sus actividades profesionales. ¿Ha podido usted combinar las dos facetas laborales durante los últimos años? ¿Va ahora a regresar a la música con más intensidad?**

GT. No, lamentablemente no: la biblioteca ha absorbido todo mi tiempo, como temía. Grabé un último disco en 2001, luego poco a poco he tenido que abandonar mi actividad como músico profesional. Sin añoranzas, me digo para convencerme a mí mismo; disfruto con mis hijos, que tienen perspectivas mucho mejores que las mías. Solo espero no acabar preso de lo que llamo «mística del trozo de papel», no perder de vista el fin último de la profesión del bibliotecario musical: ¡hacer que este extraordinario patrimonio que custodiamos sea conservado y consultado, cierto, pero luego también tocado y escuchado!

#### NOTAS

1 Emilia Fadini, intérprete de clave y fortepiano, además de musicóloga. Ha sido profesora en el conservatorio de Milán. Especialista en Scarlatti.

2 Claudio Sartori (1913-1994). Musicólogo y bibliógrafo italiano que dio clases en los conservatorios de Bolonia y Milán. Estudiante del mundo de la edición y de la bibliografía musical, creó y dirigió el *Uffici Ricerca Fondi Musicali* en Milán y fue un importante impulsor de la catalogación.

## La música en la Biblioteca Nacional de España

Nieves Iglesias

Directora del Departamento de Música y Audiovisuales

Nunca se ha caracterizado la Biblioteca por hablar mucho, más bien ha vivido casi siempre dentro de una nube de silencio que ha ocultado no pocos hallazgos y triunfos y buena cantidad de personalidades importantes. Tan importantes y con tan buena voluntad que han sido capaces de mantener a flote una institución bastante complicada, a menudo contra vientos y mareas amenazantes.

No ya como una de esas personalidades, sino simplemente como el trabajador que más derecho tiene en este momento a alzar la voz, aunque no sea más que por el tiempo vivido dentro de sus muros, tomo ahora la palabra. Y comienzo, en beneficio de futuros lectores, por presentarme. Ingresé en la Biblioteca el año 1966, tras las oposiciones, nada fáciles, al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, nombre que acabó abreviándose. Lo de la Biblioteca fue una elección clarísima y que me venía de antiguo, de cuando, siendo niña, utilizaba los servicios de una sala que, dentro del edificio de Recoletos y abierta al jardín, actuaba como biblioteca pública. La puntuación que había obtenido en dichas oposiciones me habría facilitado el acceso a otras bibliotecas, en las que incluso el sueldo era mejor. Pero yo había decidido que mi sitio era la Biblioteca Nacional, la que consideraba la primera entre todas las bibliotecas, sin que entonces tuviera la más mínima noticia de eso de «cabecera del sistema bibliotecario español» que, después, he oído tantas veces. Para no dar más la lata y no perderme en mi tema predilecto, recomiendo la lectura de unas memorias breves, escritas en clave de humor, que publiqué en el año 2004 y que llevan un título en el que se parodia un lema bibliotecario un tanto ramplón: *Sic vos... et vobis*.<sup>1</sup>

Mi primer destino me colocó en la sección de clasificación donde, por culpa mía, me quedé a medias de las posibilidades de la CDU y apenas llegué a plantearme la filosofía de los encabezamientos de materia. En el año 1969 pasé a dirigir

la que entonces se llamaba Sección de Música y Archivo de la Palabra Hablada, nombre muy barroco en el que se dejaba ver la conmoción que había causado en la vieja institución, acostumbrada a los viejos pergaminos y al papel, la llegada de nuevos inventos, en este caso, las grabaciones sonoras, de las que, en la denominación de la unidad administrativa que las acogía, se destacaba exclusivamente aquella parte que no se dedicaba a la música.

Ahí empezó un desastre que aún no se ha arreglado. Los documentos sonoros que se habían ido depositando fuera de Madrid, de acuerdo con el cumplimiento de la primera legislación de depósito legal, la del año 1938, en su momento entraron en la Biblioteca y se sumaron, para espanto de los trabajadores, a los fondos de la Sección de Música. Mucha música había, pero también estaba presente la palabra. Como ya se puede suponer, aquel primer núcleo de discos de «pizarra» se vería pronto agobiado por la avalancha de discos de vinilo, de casetes, de cartuchos, de discos compactos, etc., etc.

Los cambios de estructura de la Biblioteca han sido tan frecuentes que quizá antes de hablar convendría aclarar el momento en el que estamos ahora, pensando en situar ese sector de la Música al que queremos referirnos. Por Real Decreto de 25 de abril de 1986 a la Biblioteca se la había dado oficialmente una nueva organización que aparece desarrollada en Orden Ministerial de 10 de junio de 1986. La ley de 28 de diciembre de 1990 de Presupuestos Generales del Estado para 1991 transforma a la institución en organismo autónomo de carácter administrativo. Por decisión interna, supongo que consensuada con autoridades ministeriales, en 1992 se establece una nueva, y comprimida, relación de puestos de trabajo. Por ella desaparece el anterior gran Departamento de Referencia, que era por muy poco la actual Dirección Técnica, y se crean varios departamentos

con la intención de fijar una separación, favorecedora de nuevos puestos de trabajo, entre el proceso del libro moderno y el de las publicaciones seriadas (Control bibliográfico de monografías y revistas), los servicios básicos a los usuarios (Sala General de Lectura, información bibliográfica, etc.), el mantenimiento de las colecciones (Adquisiciones, Depósito Legal), la conservación y descripción bibliográfica del fondo antiguo (Patrimonio, con Raros y Manuscritos) y, finalmente, de las secciones especiales, es decir de lo que no se podía encuadrar en las anteriores (dibujos, grabados, fotografías, mapas, partituras, grabaciones sonoras y videgrabaciones).

Estas secciones especiales se reorganizan de nuevo en 1999 agrupándose en un Departamento de Colecciones Especiales en el que, junto con Dibujos y Grabados (tradicionalmente Bellas Artes) y Geografía y Mapas, se incluye el Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales, denominación que siguió a la anterior y en la que la Biblioteca daba entrada oficialmente a otro documento que ya llevaba tiempo instalado en las estanterías, las videgrabaciones.

Y, finalmente, en el año 2006 se llega a la independencia de la música y a una categoría administrativa que nos hacía equivalentes a otros departamentos con más tradición. Nos bautizan como Departamento de Música y Audiovisuales, donde ya se ve clarísimo que el avance ha sido un tanto relativo porque no conseguimos abandonar los soportes de audio y vídeo y copiar a otras grandes bibliotecas, como la de Francia.

Los fines y funciones, variando el vocabulario, son los mismos de siempre y no vale la pena volver a hacer una nueva enumeración.

Ya estamos situados.

A mí, y a prácticamente a todos los que trabajan ahora, y a los que hemos ido trabajando sucesivamente en la Sección, Servicio, Departamento etc., nos gusta seguir aludiendo a esa parte de la Biblioteca de una manera más familiar, como Sección de Música, claramente incompleto, puesto que no cumple la misión de enumerar todos los tipos de documentos que se reciben, limitando el contenido, con evidente injusticia, a la música.

Sea como sea estamos dentro de un «contenedor» muy grande, disfrutamos con fruición de las ventajas que de ello se derivan y clamamos al cielo cuando eso supone que nos cortan las alas en beneficio de otro sector más necesitado o más llamativo o más querido o más comprensible por el común de autoridades y de investigadores.

No hay muchas historias de la Sección de Música, si exceptuamos la supercitada que escribió mi antecesora en 1966 para que se incluyera en el volumen LXXIII que a la Biblioteca dedicaba la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Posteriormente han aparecido cierta cantidad de artículos, míos o de otros compañeros, en los que se hace referencia a lo que se iba consiguiendo, a lo que se pretendía conseguir o incluso a lo perdido para siempre. A pesar de todo yo siento ahora, puede que no sea tarde, no haber dedicado más tiempo a dar suficiente publicidad a lo que se hacía, cuando veo como muy evidente que, pese a todas las carencias, olvidos o desatenciones que nos han rodeado siempre, la inventiva y el esfuerzo nos llevaban por buen camino.

Para seguir la línea que hemos trazado de cambios en la estructura, en las denominaciones etc., podemos empezar por tratar del personal.

### Personal

Sería irse a una especie de relato novelado el contar cómo era la Sección de Música cuando yo llegué en 1966. Recuerdo como mi máxima colaboradora a una bibliotecaria del cuerpo que entonces se llamaba de Auxiliares, hoy Ayudantes, y a otra persona, contratada, que trabajaba con ella. Eso era todo. Se catalogaba escribiendo a mano en unas fichas alargadas que acababan siendo el fichero topográfico y de las que se sacaban otras para los ficheros de los lectores que no sé dónde estaban (los lectores; las fichas aún las conservamos). Hoy me maravilla recordar aquel trabajo tan pausado y tan humilde, me maravilla no haber caído en un total desaliento y haber sabido ordenar, guardar, conservar la cantidad de documentos que llegaban, con la esperanza –con el sueño– de que alguna vez podríamos hacer algo con todo aquello. A finales de los años sesenta los

vinilos arrasaban, eran el soporte del momento, y la edición en papel recogía las creaciones de los conjuntos musicales y algunas pruebas de investigaciones musicológicas, después del interés que había despertado en los editores (muchas veces compositores, muchas veces integrantes de agrupaciones musicales) la ley de depósito legal del año cincuenta y siete, que parecía que les ofrecía todo tipo de protección.

Poco a poco el personal fue aumentando y se recibía ayuda exterior con planes que iban recibiendo distintos nombres. Por ejemplo, fue muy llamativo el ingreso de personal procedente de instituciones que desaparecían, como la Sección Femenina, etc. Aunque nunca se consiguió ponerse al día en nada.

En contraste con la actividad que se deduce de lo que queda muy resumido anteriormente y con otras circunstancias, como la cada vez mayor presencia en diversos planes de cooperación nacionales e internacionales, y, sobre todo en contraste con las metas que a lo largo del tiempo nos hemos ido fijando nosotros mismos, el aumento de personal ha seguido un ritmo diferente, si con tan suave adjetivo se puede calificar el hecho de que, en algún momento, hayamos llegado a ser menos trabajadores que diez años antes. Sin embargo, gracias a la incorporación a la Biblioteca de presupuestos que tenían en principio otro destino, y, posteriormente, de una regularización de estos presupuestos, se ha podido recurrir al sistema de la contratación de servicios con la empresa privada, a la que se le ha entregado la realización de proyectos concretos. De esta manera, la ordenación de los nuevos depósitos –con la utilización de carpetas de papel especial o de cajas de archivo–, el alta de firmas y descripción de los ejemplares, la catalogación de los nuevos ingresos o de cierto fondo antiguo, se está contratando hace tiempo.

¿La parte positiva de este nuevo hallazgo? Que sin esta ayuda habría sido imposible llegar hasta donde estamos ahora. ¿La parte negativa? Que se trata siempre de personal eventual en cuya formación el personal fijo de la Biblioteca tiene que invertir tiempo y esfuerzos. Podemos añadir la responsabilidad que sentimos ante la situación

laboral de estos trabajadores de empresas, nunca maravillosa, y que crea incomodidades y preocupaciones que se suman a la que nos produce la tampoco nada buena del personal estable, que en ese adjetivo suma todas sus ventajas... ¡y ya es bastante!

El paso de Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales, por irnos a lo más cercano, a Departamento de Música y Audiovisuales ha tenido importantes repercusiones en la organización interna. Cada uno de los tipos de documentos a los que se aludía en ese primer Servicio se ha convertido en otro Servicio, de manera que la estructura actual es la siguiente:

#### Departamento de Música y Audiovisuales

Servicio de Partituras  
Servicio de Registros sonoros  
Servicio de Audiovisuales

lo cual ha permitido que estas unidades administrativas puedan tener secciones propias, cuyo desarrollo, de momento, está un tanto anquilosado y hoy incluyen únicamente el mantenimiento de la Sala de Lectura (con los temas de circulación, etc.), el tratamiento de las partituras antiguas o el de los documentos relacionados con la palabra.

#### Instalaciones

Después de que la separación de Bellas Artes, que tuvo lugar *in illo tempore*, llevara a la Sección de Música –en cuanto a situación física! – a las máximas alturas del edificio del Paseo de Recoletos, en zona que había pertenecido al Archivo Histórico, como lo demostraba algún legajo olvidado en las viejas estanterías de madera, a continuación, durante más de veinte años (hasta el 2000) dicha Sección ocupó la planta tercera en una zona interior que se llamaba «martillo», no sé por qué. Todo aquello era consecuencia de las reformas que la Biblioteca, metida desde siempre en la harina de las obras, había llevado a cabo con gran afán en los años setenta y que intentaban, con una patente falta de medios, dar a la decimonónica institución un tono más ligero. Pero había lo que había, y a Música se le adjudicó la mitad de una planta en la que convivían los lectores, los trabajadores y los depósitos, separados

por ligerísimas mamparas de madera. La difícil convivencia, la llegada masiva de documentos, la necesidad de colocar al personal... obligaron a ir ocupando otros espacios abandonados por servicios que no es el momento ahora de contar dónde se iban yendo. Así la sala de lectura se instaló en la planta segunda y los fondos se repartieron entre esta nueva sede y la planta cuarta, que se demostró en seguida muy peligrosa por la falta de control en las temperaturas.

Esta afición de la Biblioteca a reformar su interior, cosa que yo ya había comprobado antes incluso de entrar a trabajar en ella, cuando iba allí a estudiar, se exacerbó terriblemente a partir de la definición de un llamado Plan director que se presentó, creo, en el año 1986. A partir de ahí, y con el ímpetu que daba el que aquello se consideraba la última y definitiva remodelación de la Biblioteca Nacional, comenzó un largo periodo en el que apenas se sabía cuáles eran los caminos abiertos para ir de un lado a otro y en el que las conversaciones de los trabajadores, que tanto molestaban a los investigadores, se vieron reforzadas por excavadoras, taladradoras, etc.

Con una gran moral intentamos entonces no solo mantener los servicios a los investigadores, sino ¡aumentarlos!. Un ensayo de Fonoteca que yo me encontré montado cuando llegué, en la entrada del Salón de Actos, entonces en la zona de la calle Jorge Juan, nunca había llegado a funcionar, y nosotros, aprovechando el traslado de la Sala de Lectura a la planta segunda, volvimos a ensayar un mini montaje de puestos de escucha de grabaciones sonoras.

Ya en 1999 la situación de las obras se iba aclarando y la oferta que se nos hizo nos parecía un sueño. Se nos había adjudicado el ángulo que partiendo en la calle Villanueva de la frontera con el Museo Arqueológico, dando la vuelta –torreón incluido– seguía por el Paseo de Recoletos hasta casi la barrera que imponían las columnas de la fachada central, detrás de las cuales, debajo mismo del frontón, se había situado la Sala Noble dedicada a altas reuniones, es decir, las del Real Patronato.

La situación nos pareció maravillosa, aunque ya empezábamos a ver ciertos problemas. Como en la nueva planificación se había proyectado la construcción dentro de uno de los patios de una torre dedicada a depósitos –los Depósitos Sur– de los variados documentos de las secciones especiales, que ocupaban precisamente, una encima de la otra, toda aquella zona sur, y aquello no se había acabado, y por otra parte la piqueta amenazaba nuestra zona «martillo», nos vimos obligados a hacer un traslado, a habilitar justo en la esquina de Villanueva y Paseo de Recoletos una pequeña sala de lectura y a convertir absolutamente todo lo que se había proyectado para ésta en depósitos provisionales.

Así estuvimos por lo menos un año, hasta que fue posible desplazar los múltiples documentos a su destino ¿definitivo? –nada menos que cuatro plantas de estos depósitos– y pensar en montar la Sala de Lectura en el espacio que tenía destinado. Esto supuso un trabajo complicado y duro, al tenernos que enfrentar con distintos soportes, con distintos formatos y encontrarnos en la obligación de pensar, comprar y colocar nuevas carpetas, nuevas cajas, nuevos ficheros, etc.

Contar con cuatro plantas de depósitos para los materiales de los que era responsable el que todavía se llamaba Servicio de Partituras, Registros sonoros y Audiovisuales era un regalo de imposible valoración. A la altura de la sala de trabajo, en comunicación con la zona sala que se dedicaba a la recepción de los ingresos diarios, se colocó la colección de libros antiguos y modernos, es decir, desde lo que era la base de la Sección de Música (Biblioteca Real, legado Barbieri) a las publicaciones de contenido musical que se iban comprando o respondían a la legislación de Depósito Legal. Ya aclararemos más tarde que la separación entre libro y partitura no estaba nada clara al principio, cuando ni siquiera se planteaba dicha cuestión en una cantidad de documentos mínima y con un espacio muy limitado. Una planta inferior recibió las cajas de partituras que se habían ido formando en el siglo XIX con distintas procedencias, incluso conjuntos no bien definidos de la biblioteca Barbieri y, sobre todo, la música impresa y manuscrita que llegaba de los Registros de la

Propiedad Intelectual. A continuación iniciaban su camino por las estanterías miles de cajas con la producción española controlada por la legislación de Depósito Legal o por las compras.

Dos plantas más por encima de la dedicada a libros se llenaron con grabaciones sonoras y con videgrabaciones. En ambos casos los distintos soportes (casetes, vinilos, cds... o Betamax, VHS, VDs) exigieron distintos contenedores. Y no es nada fácil moverse con las cantidades y la variedad que han alcanzado estos documentos.

Lógicamente esto es una simplificación de lo que se puede encontrar en nuestros depósitos, donde hay que colocar, además, los archivos de compositores, que deben mantener su independencia, las últimas compras o donativos –que en material sonoro y audiovisual son de un extraordinario volumen–, materiales tan diferenciados como fotografías, cartas, planchas metálicas, sin contar con que necesitan su espacio los ficheros rotatorios con los microfílmes, los antiguos ficheros topográficos o el archivo administrativo del Departamento.

En esta distribución de espacios para depósitos no se puede olvidar, ni siquiera hablando de la Sección de Música, la presencia de esa otra sede de la Biblioteca Nacional (de inestable silueta, puesto que incorpora periódicamente nuevos módulos), la de Alcalá de Henares, llamada una temporada CNAD, Centro Nacional de Acceso al Documento. Recibe, en cuanto a partituras, la colección de reserva, es decir los duplicados de Depósito Legal y los triplicados que entran como consecuencia de la aplicación a ciertas partituras, especialmente las relacionadas con la enseñanza, del ISBN, que, en su momento, será el ISMN, número internacional específicamente dedicado a la música. Además allí van a parar muchos documentos que Recoletos no puede guardar. Todas las casetes ingresadas por Depósito Legal, gran parte de la colección de vinilos que se guardan en ficheros rotatorios o en compactos. Casi todo está catalogado e incorporado a la base de datos y el servicio a los investigadores se hace con petición anticipada. La sede de Alcalá será también el destino definitivo de los discos de laca que ya están digitalizados, de manera que se conviertan

también en ejemplares de reserva, dejando a los investigadores el uso de las copias en cintas DAT o en disco compacto. Además, organizadas de una manera más o menos temática, allí se envían periódicamente cajas con publicaciones menores con las que nos ilusionaría mucho enfrentarnos en una especie de inventarios que les dieran el valor que les corresponde como obras de referencia. Las amplias salas del edificio de Alcalá de Henares permiten un buen juego no solo para depósitos sino también para equipos de trabajo.

Conclusión: siete años después de que Música ocupara las nuevas instalaciones, ya empezamos a tener problemas. Veinte años después de que la Biblioteca se comprometiera en una obra desmesurada ya piensa que la solución no está ni siquiera en las nuevas naves que se añadan en Alcalá.

### **Sala de Lectura. Bibliotecas de referencia. Investigadores**

El Departamento de Música cuenta con una zona para atender a sus lectores que tiene nombre propio, Sala Barbieri. Ocupa un espacio bastante amplio, y en una inútil –pero en este caso consoladora– comparación, no sale mal parada en relación con espacios de uso similar de otras grandes bibliotecas. La última reforma ha mantenido en las salas de lectura y de trabajo la altura de techos original y el aumento de superficie se ha limitado a la construcción, en los laterales, de unas entreplantas muy estrechas, que en el primer caso ocupan tanto el interior de la fachada, que da al Paseo de Recoletos, como el de uno de los patios interiores. La variedad de los documentos que recibe y procesa el Departamento (libros, partituras, grabaciones sonoras y videgrabaciones) ha condicionado el equipamiento de esta sala. En el centro, dos mesas alargadas, copia de las antiguas que en tiempos se encontraban en la sala de consulta de libros raros y hoy en el salón general, ofrecen, cada una de ellas, diez puestos. Debajo de las entreplantas a las que se ha hecho referencia se han instalado cuatro puestos de consulta informatizada, con impresora, y cuatro puestos para consulta de los documentos audiovisuales, cuyo control ha exigido el montaje de unas cabinas desde las que unos técnicos están encargados

de su manipulación. Disponen los investigadores de fotocopiadora y lectores de microficha y microfilm con reproductor.

Tres colecciones de libre acceso facilitan la labor de investigación: dos formadas por monografías, una de tema musical y otra dedicada al cine, y una tercera en la que se han colocado únicamente partituras impresas. Las dos primeras ocupan estanterías que están a la altura de la sala y la última, en su mayor parte, está colocada en uno de los altillos. Puesto que son las más habituales no voy a dedicar mucho espacio a la explicación de las dos colecciones de monografías, aunque sí conviene contar algo. En el caso de la dedicada a la música, partiendo de un esquema básico de CDU, se ha ido reuniendo un conjunto en el que están presentes lo que se considera obras básicas de referencia que pueden resolver consultas concretas de nuestros usuarios. En un resumen rápido: bibliografías de contenidos (especialmente de publicaciones periódicas), bibliografías nacionales, bibliografías, catálogos de bibliotecas, discografías, estudios de la edición musical (con inventarios de la producción de los editores), enciclopedias de instrumentos musicales o catálogos de colecciones, biografías colectivas de personas dedicadas a cualquier campo de la música (compositores, intérpretes, etc.), información sobre compositores concretos (incluyendo listas de obras y catálogos temáticos), iconografía musical, obras sobre distintas épocas o distintos países, catálogos de diferentes géneros musicales e inventarios de archivos musicales.

Se ha dedicado especial atención a las grandes obras de los proyectos internacionales, el Répertoire Internationale de Sources Musicales (RISM), el Répertoire Internationale de Presse Musicale (RIPM), el Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale (RIDIM), a los trabajos de otras bibliotecas nacionales (British Library, Bibliothèque Nationale de France) o a los inventarios de archivos musicales, en los que destaca claramente la labor realizada en España.

El total ha superado ya lo manejable, casi dos mil obras. En este momento se está revisando para retirar lo que se considera de alguna manera obsoleto e, incluso, cambiar obras de consulta bási-

cas que, por su antigüedad, necesitan un cuidado especial y sustituirlas, cuando es posible, por nuevas ediciones o facsímiles.

La especial organización del Departamento nos ha obligado a montar también una biblioteca dedicada al cine, seleccionando únicamente obras de consulta que puedan servir de apoyo a las personas que están utilizando, con fines de estudio, el fondo de más de ochenta mil videgrabaciones. Son unas setecientas obras organizadas en grupos temáticos.

Pero me parece más novedosa la biblioteca de consulta de partituras. Complicada de organización, bastante costosa de adquisición y no muy fácil para los investigadores, es una gran oferta de la Sala Barbieri. Llegar al momento en el que estamos ahora, con más de cinco mil obras, ha supuesto bastante tiempo dedicado a la selección, compra y organización de los documentos. Se incluyeron las colecciones clásicas: *Corpus mensurabilis musicae*, *Corpus scriptorum de musica*, la *Paléographie musicale...*, junto a las colecciones especializadas de grandes editoriales, como *Archivum musicum*, *Das Chorwerk*, *Hortus musicus*, etc. Y no se quiso prescindir de dos grupos importantes. El primero era el dedicado a lo que recibe un nombre muy clásico, los monumentos de la música de cada país, *Musica britanica*, *Portugaliae musica*, *Monumenta musica neerlandica*, *Monumenti di musica italiana*, con la presencia española de los Monumentos de la música española, de la que es responsable el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Al segundo grupo pertenecen las ediciones críticas y operas omnia de los compositores más representativos. Esta colección está colocada, prácticamente en su totalidad, en uno de los altillos de la Sala Barbieri. Los investigadores pueden solicitar la consulta a través del sistema habitual de fichas en la sala y también realizar una consulta directa, para lo que cuentan con cinco puestos, próximos a las partituras, dotados de las herramientas informáticas adecuadas.

Aunque ya hay una presentación en la página web, y se está trabajando en la preparación de una plantilla de recuperación de los documentos, creo que el esquema total solo se puede conocer

a través de una publicación que se actualizaría de vez en cuando y que nos permitiría conocer el contenido general, algo un poco difícil, dada la cantidad de obras con la que contamos.

En la relación anterior apenas se ha citado la edición española, que no está tan presente como la extranjera en las colecciones de libre acceso, ni de monografías, ni de partituras. Por motivos de conservación hemos limitado su consulta directa. Aquellas obras de producción española que consideramos ediciones críticas, se siguen guardando en los depósitos y los lectores tienen acceso a ellas a través de la petición establecida en todas las salas de lectura de la Biblioteca. Sin embargo, como uno de nuestros principales objetivos es la difusión de lo español, se está preparando una publicación en la que aparecerán los trabajos españoles que se consideren importantes para la investigación. Seguramente se incluirá en una serie de Guías de la Sala Barbieri que está ya en proceso.

A pesar de que últimamente se había facilitado la obtención de los carnés de la Biblioteca, adelantando la consulta del fondo moderno de 1957 a 1931, en un claro olvido de la razón que establecía el límite en la legislación de Depósito Legal, hoy ciertos robos aireados suficientemente en la prensa –y no de obras de música– han endurecido nuevamente la consulta. La variedad de los fondos de la Sección de Música, a la que ya hemos aludido, hace que existan distintas posibilidades de acceso según la antigüedad y rareza de los documentos. El horario de apertura en la Sala de Música se ha ampliado a las tardes, de manera que los investigadores pueden utilizarla de nueve de la mañana a nueve de la noche, de lunes a viernes. Se ha establecido también un sistema de petición anticipada.

Aparte de la atención en la Sala se ofrecen otros servicios que aún plantean ciertos problemas. Las reproducciones, en fotocopia o en microfilm, de los documentos en papel está limitada, como en todas partes, por la legislación de Propiedad Intelectual. Y en el caso de los documentos audiovisuales, además de seguir encontrándonos con estos límites, vemos dificultada nuestra actuación por el hecho de no contar todavía, pese a los dis-

tintos intentos por conseguirlo, con las tarifas, que debe aprobar el Ministerio de Cultura, para hacer copias de grabaciones sonoras o de video-grabaciones.

Las peticiones de reproducción de partituras –como también, aunque menos, la consulta en sala– siguen como una estela a nuestro avance en la catalogación. Por las solicitudes masivas de microfilmación recibidas de varios centros universitarios, se diría que nuestro programa de control bibliográfico de las partituras del siglo XIX ha sido todo un éxito.

Relacionado con la sala y con los investigadores, lo que evidentemente es muy mejorable es la difusión de nuestras colecciones. La ampliación de apertura de la sala de lectura es una medida un tanto incompleta si no se añade algo más que suponga una política de difusión que debería ser tan amplia como publicar noticias en la página web, entrar definitivamente en los proyectos de digitalización, e, incluso, establecer un sistema de publicaciones que irían presentando aspectos parciales de nuestras colecciones. Ya se ha aludido a las guías que pueden empezar con la presentación de las bibliotecas de referencia de la Sala o con algunos documentos que se encuentran a disposición de los investigadores y que estos desconocen, como los CD-Rom de referencia.

### **Colecciones. Formas de ingreso**

El primer error al hablar de la colección de música de la Biblioteca sería limitarla a los espacios del Departamento de Música y de sus cuatro plantas de depósitos. Basta ver que el *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, publicado por el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas entre 1946 y 1951, obra de Higinio Anglés y José Subirá, recoge en sus tres volúmenes documentos de Raros, de Manuscritos, de Bellas Artes, del Depósito General y, por supuesto, de la Sección de Música.

Y no es este pequeño problema en el momento de decidir responsabilidades en la descripción bibliográfica o de preparar actividades. Algo que con el tiempo, cierta paciencia y cambios de estilo se irá solucionando.

La música está desde luego presente en la Biblioteca Real. Se puede consultar el catálogo de la exposición *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760, de Felipe V a Fernando VI*. (Madrid, 2 de junio-19 de septiembre, 2004), en el que el capítulo «La música en la primera mitad del siglo XVIII y su representación en la Biblioteca Nacional» recoge algunos ejemplos de esa procedencia. Los tratados de José de Torres (*Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa...* Madrid, 1702), de Santiago de Murcia (*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, 1714), de Antonio Martín y Coll (*Arte de canto llano*, Madrid, 1719), el *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín* (París, 1756), de José Herrando, etc. o libros de danza como el *Breve tratado de los passos de danzar a la española* de Pablo Minguet (Madrid, 1758) llevan el sello de la Biblioteca Real.

Una vez decidido este primer núcleo y establecidos los sistemas de ingresos más o menos fijos, la Biblioteca intenta seguir creciendo. No se puede decir que estuviera en la primera línea de interés para que los coleccionistas nos ofrecieran sus obras, ni como donativo, ni siquiera en venta, pero la Biblioteca es mucha Biblioteca, después de cuarenta vueltas las obras acaban desembocando aquí, donde más de una vez se encuentran a sus hermanos que han seguido otros caminos. La explicación de todo la veremos dentro de algún tiempo. Como ejemplo, de *Jugar con fuego*, de Barbieri, tenemos el manuscrito (que entró con la compra de la colección de originales en 1999), otro manuscrito que el compositor regala, con dedicatoria autógrafa, al Duque de Osuna (y que ingresa también en la institución al cabo de algún tiempo), las primeras ediciones próximas al estreno (procedentes de la legislación de Propiedad Intelectual), los ejemplares incorporados a archivos de otros compositores, etc. En la colección del mismo compositor, que será el paradigma de la formación del contenido de la Biblioteca, se encuentra la edición del *Méthode de solfège et de chant* (París, 1826), obra de José Melchor Gomis (1791-1836), que éste envía a su amigo Santiago Masarnau, añadiendo una dedicatoria manuscrita y una copia litográfica de una carta de Rossini. En nuestra colección a todo esto se añade el sello y la signatura de la biblioteca de Barbieri... Más de una vez se unen los nombres de los grandes bi-

bliófilos en un solo ejemplar de una misma obra. Por ejemplo el *Arte de musical de canto d'orgam, e canto cham...* de Antonio Fernández, publicado en Lisboa en 1626, tiene dos anotaciones manuscritas: «Lisboa, 20 de setiembre. P. de Gayangos» y «Me lo regaló el mismo Gayangos en 16 de enero de 1868. Barbieri»

Manuel Sánchez Mariana, en *Bibliófilos españoles: desde sus orígenes a los albores del siglo XX*, publicado por la Biblioteca Nacional y Ollero y Ramos en 1993, reconstruye parte de estas historias.

El siglo XIX, en el que la Biblioteca pasa a ser Nacional abandonando la antigua denominación de Real, será prolijo en inventar nuevos sistemas que mejoren los ingresos. Aunque, sigo insistiendo, todavía falta bastante para que la Biblioteca conozca su propia historia. Alguna vez se podrá utilizar, con resultados sorprendentes, la información que se va incluyendo en los registros de fondos, que recogen, referidos a cada ejemplar, datos de procedencias, sellos y marcas, dedicatorias manuscritas, etc.

Aparte de incautaciones, desamortizaciones, etc., que tienen su momento concreto, también se recurre a la legislación. Otro estudio que también espera su momento es el de la repercusión de la legislación de Propiedad intelectual en las bibliotecas españolas. La primera ley de 1847 se ve superada pronto por la de 1879 que ya regula los depósitos de manera definitiva. Para no repetirme, sugiero la consulta de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*, publicado por la Biblioteca en 1997. El prólogo repasa las distintas disposiciones legales, las reclamaciones de autores y editores, las quejas contra los funcionarios encargados de la gestión del Registro, etc. Además da noticia, copiando exactamente la inscripción que aparecía en el *Boletín*, de las 14.000 obras de música práctica que se registraron entre las fechas citadas, gran parte de las cuales guarda la Biblioteca. Podemos ampliar esta estadística si incluimos las monografías de tema musical que en esta selección no se tuvieron en cuenta, y llegar a la conclusión de que ahora se puede llegar a un conocimiento bastante aproximado de la producción musical española gracias a las consecuencias de esta legislación, pese a incumplimientos muy españoles.

Poco asequible es todavía la literatura administrativa que genera la propia Biblioteca y donde se podría seguir el caos que provoca el ingreso de cientos de publicaciones que los trabajadores son incapaces de tratar adecuadamente, situación a la que aluden en las memorias anuales los directores. Según sus palabras, objeto masivo de registro, y, por lo tanto, de entrada en la institución, son las obras musicales y las de teatro, las más susceptibles de ser copiadas.

Con el preámbulo de la legislación que en plena guerra civil se ocupa de la entrega de publicaciones por Depósito Legal, se llega al decreto de 1957, efectivo desde 1958, organización definitiva hasta que los nuevos soportes la han dejado obsoleta. Habría que consultar dos fuentes importantes: Guillermo Guastavino Gallent, *El Depósito Legal de obras impresas en España: su historia, organización y resultados, 1958-1961* (Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1962) y el *Boletín de Depósito Legal de obras impresas* que recoge la descripción bibliográfica de las obras que se iban entregando, y que se mantuvo, con muchas dificultades, durante diez años, hasta ser absorbido en 1969 por la *Bibliografía española*, que no era ni mucho menos tan ambiciosa, puesto que se dedicaba exclusivamente a las monografías.

Desde el año cincuenta y ocho la Biblioteca sabe que cada día tiene que dar entrada a cientos –serán miles– de piezas, lo que va a condicionar la distribución de espacios y de personal. Todo esto se ha contado repetidas veces. Vamos añadir algo más nuevo. La catalogación masiva de partituras, a escala abreviada (prescindiendo exclusivamente de las entradas secundarias), emprendida en el Departamento de Música en el año 2006 y centrada especialmente en aquellos documentos a los que se había tenido que renunciar por falta de tiempo y personal, es decir la llamada «música ligera», publicada entre los años cuarenta y setenta, nos ha llevado a algunos descubrimientos que habrá que contar de manera más detallada de la que se va a seguir ahora. Una publicación tendría que recoger no ya los registros bibliográficos de diez, doce mil –no sé calcular cuántas– partituras, sino, al menos, unas conclusiones de lo que era la edición musical y quiénes eran los responsa-

bles de mantenerla. Nos interesa destacar ya que la edición era bastante considerable, que partía de compositores o intérpretes, que la distribución era gratuita y se rogaba enviar los impresos que garantizaban la interpretación a la Sociedad de Autores. Cuando apareció el decreto de Depósito Legal despertó tan alto interés entre los que se dedicaban a publicar buscando la ejecución pública, que las obras ya presentadas en el Registro de la Propiedad Intelectual se volvieron a entregar, con la documentación requerida, en las oficinas del Depósito Legal. Prueba de esta doble entrega la tenemos en el Departamento. Y aunque muchas veces hemos protestado por la proliferación de sellos, firmas, etc. en las portadas de las partituras, en este caso nos atrevemos a disfrutar de la información que nos proporcionan.

La legislación de Depósito Legal hace tiempo que está resultando inadecuada a los sistemas actuales de producción. Periódicamente se plantea la voluntad de modernizarla. La llegada a la Biblioteca Nacional de todo aquello que debe tener su destino definitivo en la Sección de Música, disfruta de bastantes agujeros negros, aun dejando de lado lo que sería un control de lo que no se difunde por los canales habituales. Existe algún contraste: por ejemplo el ingreso de partituras, si se examina la Bibliografía española, está favorecido por un deseo de protección de derechos que se le supone a la ley de Depósito Legal, sin embargo eso no sucede así con los otros documentos en los que no se entrega todo lo que se difunde. Como la ley no apoya suficientemente las reclamaciones, y por otra parte los agentes productores no acaban de ver las ventajas de semejante «impuesto», lo que no entra se consigue a veces con una simple llamada telefónica, o se pierde definitivamente. Es frecuente que las instituciones oficiales sean las más reacias a las entregas y, por citar un caso de recalcitrante pereza, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas nos mantiene en vilo con la continua reclamación de sus publicaciones, especialmente del *Anuario musical*.

Conviven, ya se ha dicho, en las colecciones del Departamento de Música (cosa rara si pensamos en otras grandes bibliotecas nacionales), partituras, grabaciones sonoras y audiovisuales. En el

primer caso, la tipología viene impuesta, aparte de la separación entre manuscritos e impresos, por las distintas posibilidades que ofrecen los diferentes formatos musicales, pero en los otros dos las variantes son mayores, sobre todo en las grabaciones sonoras, donde responden a los hallazgos de la investigación en la recogida, conservación y reproducción del sonido.

Como apoyo al estudio y al trabajo existe una rica colección de monografías, muy mejorada los últimos años por el aumento en los presupuestos dedicados a adquisiciones.

Sin caer en la doble tentación de repetir historias sabidas o difundir novedades que estarán en otro sitio, para aclararnos, vamos a resumir los sistemas que han sido más habituales en los ingresos, y que no creo exagerado aglutinar, conociendo un poco la historia, en tres, empezando con aquel núcleo inicial del que fueron responsables los afanes de Felipe V:

- Incautaciones de bibliotecas particulares, como consecuencia de resultados favorables –o desfavorables, según se mire– en guerras y que se podrían iniciar en el conflicto dinástico de principios del siglo XVIII, o sea en el origen de la Biblioteca Real.
- Disposiciones legales que, según el momento, obligan a la entrega de ejemplares a autores, impresores, editores, etc. Las más importantes han sido las leyes de Propiedad Intelectual y las de Depósito Legal.
- La simple compra.

Mirando este rápido esquema se puede pensar que en la actualidad existe una gran división de las colecciones entre fondo antiguo y fondo moderno.

Definir el fondo antiguo tampoco es fácil. Como se puede ver en el catálogo de Higinio Inglés y José Subirá, las partituras, tanto manuscritas como impresas, se han distribuido de manera algo ilógica entre los Servicios de Manuscritos y Libros Raros y el de Música. En cuanto a las grabaciones sonoras podemos considerar «antiguo» lo que se fabricó desde el invento, finales del siglo XIX, hasta la aparición de microsurco, lo cual dejaría dentro nada menos que cilindros de cera, discos

de 78 rpm, rollos de pianola... aunque ya deberíamos incluir las primeras casetes, los cartuchos y dentro de nada los vinilos. No cabe duda de que aquí estamos jugando con otro criterio que se refiere más que al momento de la fabricación a la sustitución de un sistema por otro.

El fondo moderno acogería todo lo demás, que no ha llegado todavía a la recogida de las grabaciones en la red, etc.

En cuanto a la compra, este es el punto en el que podríamos introducir más motivos de triunfo, si a eso vamos. Los presupuestos de adquisiciones en la Biblioteca se mantienen en dos apartados –que si es necesario pueden experimentar un trasvase– el que facilita la entrada de obras modernas y el que se dedica a los documentos antiguos de todo tipo, cuya entrada en la institución está condicionada por el dictamen de una Comisión de Adquisiciones. A lo largo de los años que he trabajado en la Sección de Música la cuantía de estos presupuestos ha mantenido un claro ritmo de mejora. Algunas de las compras que se han hecho últimamente hace no mucho tiempo habrían sido impensables. Este cambio en la Biblioteca creo que no ha sido equivalente al que ha tenido lugar en otras instituciones españolas. A la Comisión citada llegan ofertas de documentos que muchas veces son materia principal de otros centros que, según comprobamos poniéndonos en comunicación con ellos, en un intento de distribución lógica de las colecciones, no pueden hacerse cargo de la compra.

Particulares o libreros presentan sus ofertas a la Biblioteca y muchas veces no hay más remedio que atender a las subastas, sin que estemos totalmente de acuerdo con este sistema que supone, como poco, la subida de precios. Girando hacia la anécdota, hay que reconocer que la Biblioteca Nacional es una buena plataforma para contemplar el mundo. Puede resultar fantástico ver la reacción de una sala de subastas con ocasión de una compra llamativa –¿tendré que escribir otro libro?– porque malo si la institución no interviene, el lote no se compra y se deja perder un patrimonio documental, del que más de una vez parecía que éramos los únicos responsables, y malo si se ejerce el maravilloso derecho de tanteo y se compra, cosa que a veces se interpreta como una cierta prepotencia.

Lo que nosotros podemos oponer al recurso cada vez más habitual de los vendedores a relacionarse con las casas de subastas, es el investigar por nuestra cuenta qué interesa comprar y emprender las negociaciones, aventura algo peligrosa y que puede acabar mal.

Las compras exigen bastante dedicación al personal del Departamento, porque, aunque algunos encargos de monografías no españolas de edición actual se tramitan en la unidad administrativa que centraliza la gestión de todas las adquisiciones, dicho personal es en definitiva el responsable de la selección de los materiales propios. Lógicamente son los trabajadores de música los que sienten la necesidad de determinadas obras y los que reciben las desideratas de los investigadores.

Como pienso que una relación exhaustiva de compras tendrá que ser materia de una publicación más amplia, lo que va a seguir es solo una serie de consideraciones sobre lo que ha sucedido en los últimos años. Sin que hubiera un propósito claro en ello, las adquisiciones se ha ido diferenciando en:

- archivos, más o menos completos de: compositores, de autores literarios, musicólogos u otros profesionales de la música
- otras colecciones
- fondos y documentación de editoriales
- piezas sueltas
- otros materiales que no son libros o partituras

De casi todo habló ya Carlos José Gosálvez Lara en «La Biblioteca Nacional: bibliotecas y archivos de música particulares integrados en el Servicio de Partituras».<sup>2</sup>

Su relación de ingresos en la Biblioteca, por compra o donativo, de diversas colecciones o archivos, que presenta en orden cronológico, no deja pasar las circunstancias que rodean estos ingresos y que acabarán, cuando se conozcan, por decir mucho de las personas empeñadas en que la música formara parte del patrimonio de la institución y del patrimonio bibliográfico en general. Solamente completaré algunos de sus datos, incluyendo una pequeña crítica sobre el resultado

de tanta actividad. Me atrevo a afirmar que todavía no se ha utilizado en todas sus posibilidades la gran colección del Departamento de Música. No sé si la culpa es de los propios bibliotecarios, pero lo que sí sé es que ni la Administración ha sabido dotar suficientemente a la institución ni la propia sociedad lo ha exigido. De esta manera muchas veces los documentos – comprados, regalados, producto de disposiciones legales– no han pasado la barrera que les habría permitido llegar a los investigadores. Y en otros casos, estos no han sabido hacer el uso adecuado de lo que se les ofrecía.

### Archivos de compositores

Integrados en su mayor parte por originales de sus obras y a veces completados por documentos particulares, correspondencia, fotografías, etc.

Si intentáramos hacer una relación de ellos, nos encontraríamos en seguida con el nombre clave de Barbieri, que crea la sección de Música y enreda con su donativo prácticamente a toda la Biblioteca. Su nombre se monta al de otros, porque él lo quiso así comprando bibliotecas de contemporáneos, o porque lo ha querido el azar. Carlos José Gosálvez llega en su estudio al legado que el compositor hizo de su colección a la Biblioteca, en 1894, cuyo ingreso efectivo se retrasa unos años, a causa de diversas circunstancias. Los libros más raros de música, los impresos del siglo XVI, que se unen a los mismos procedentes de la Biblioteca Real, partituras españolas, alemanas, francesas, a veces colecciones enteras dedicadas a un género, libretos de zarzuelas y conjuntos de papeles. Es difícil recomponer lo que simultaneó la entrada con la dispersión. Hablaremos de nuevo en el capítulo de las publicaciones. Hay que añadir que en 1999, la Biblioteca compra en subasta los originales de las obras del compositor, que habían quedado en la familia desde el momento en que Barbieri las dejara en testamento a una hija y que, también tras ciertas vueltas y revueltas, acabaron en unas manos únicas. Esta venta pública supuso para nosotros un no sé si calificarlo de fracaso, porque se había mantenido relación con los herederos durante bastantes años intentando la compra directa. La subasta, una de

las más llamativas, provocó un cierto lío entre las de instituciones dedicadas al siglo XIX.

Por estar unido a Barbieri en la aventura del Teatro de la Zarzuela, salto a Joaquín Gaztambide. Forman parte de la colección de música los borradores de las composiciones de Gaztambide. Carlos José Gosálvez da una fecha de ingreso cercana a su muerte, 1870. Pero el archivo de la Biblioteca nos da otra fecha, 1906. La Junta Facultativa de Archivos pide informe a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la compra de los originales de las composiciones musicales de Gaztambide, ofrecida por su hija, Consuelo Gaztambide. El 7 de enero del 1907 un grupo de expertos nombrado para tal fin, manda un informe a la Junta Facultativa, copiando parte del informe de la Real Academia y manifestando su desacuerdo en algún punto importante:

«La citada Academia ha hecho un prolijo y detenido examen de estas obras dividiéndolas en cuatro grupos: 1º Borradores que comprenden las 19 zarzuelas y una *Salve* a cuatro voces. 2º Partituras de 18 zarzuelas y de un himno a Méjico (este último inédito). 3º Autógrafos solo parcialmente, que contienen números sueltos de obras no mencionadas, muchas de ellas en los grupos anteriores, y 4º Manuscritos de composiciones musicales de Gaztambide que no son autógrafos y que comprenden la partitura de una de las zarzuelas mencionadas en el 2º grupo y de una canción y una jota. Entiende la mencionada Academia que siendo estas obras fruto de ingenio tan esclarecido como el de D. Joaquín Gaztambide, debe el Estado adquirir estos manuscritos no a título de compra, sino mediante una gratificación a la poseedora en la forma que esta solicita; pues bien se echa de ver por los términos de su instancia, la causa principal que la mueve a desprenderse de ellos.

Sobre la cuantía de esta gratificación, añade, conviene observar que no hay legislación ni costumbre en lo relativo a adquisición de obras musicales de esta índole, tal vez porque carece también en absoluto esta importantísima rama del Arte de Exposiciones y Concursos Nacionales. De aquí que no haya primeras ni segundas, ni terceras medallas para músicos, como periódicamente se otorgan a pintores, escultores y arquitectos, pero ¿quién dudará de que el autor de los *Madgyares*, *Catalina*, etc. merece figurar en primera línea entre los artistas españoles más famosos?.

Teniendo, pues, en cuenta que si la Música hubiera gozado de las mismas ventajas que sus hermanas, y el Maestro Gaztambide se hubiera sometido al Jurado más riguroso, este le habría concedido las mas altas recompensas, la Academia entiende y repite que el Estado debe adquirir las obras citadas, con destino a la Biblioteca del Conservatorio de Música y Declamación y entregar a la Sra. Doña Consuelo Gaztambide, viuda de Jiménez Delgado, seis mil pesetas, cantidad que la ley fija para la adquisición de cuadros cuyo autor ostente la Medalla de honor en sus ejecutorias.

Aquí termina el dictamen de la Academia, y con tales precedentes pasa este expediente a la Junta de Archivos, a fin de que, en vista de lo preceptuado en el art. 2º del R. D. de 1º de junio de 1900, manifieste si procede la adquisición, valorando en caso afirmativo el total de los manuscritos y proponiendo el ulterior destino que ha de darse a los mismos.

En cuanto al primer extremo, o sea si procede o no adquirir estos manuscritos, la ponencia entiende que, dado el indiscutible mérito de las obras de este eximio compositor, según la autorizada opinión de la Academia de Bellas Artes, debe el Estado adquirir estos manuscritos, pero no como recompensa al mérito de su autor, para lo cual no hay consignación en los Presupuestos, sino por la utilidad que reporta reunir en nuestras bibliotecas estos archivos musicales que a semejanza de los que respecto a música religiosa se conservan en nuestras catedrales, podrán servir para el estudio de la música española el día no lejano en que hayan desaparecido todas las reproducciones manuscritas e impresas de aquellas obras.

El 2º extremo del informe se refiere a la tasación de estos manuscritos, y en este asunto no cree la ponencia aceptable el criterio que ha servido de base a la Academia, creyendo equivocadamente que no hay legislación ni costumbre en lo relativo a la adquisición de obras musicales de esta índole, cuando en el capítulo 16 de la ley de presupuestos se consigna una cantidad anual para la adquisición de manuscritos y documentos históricos, debiendo reputarse tales los originales del Maestro Gaztambide.

Si, pues, hay crédito para adquirir estos papeles, y no es necesario limitar su precio a la cantidad de seis mil pesetas como indica la Academia recurriendo, para establecer esta cantidad, a una ficción legal, bien pudiera extenderse esta a diez mil pesetas cuando la misma Academia opina que el Estado tiene el deber de estimar en muy alto precio los frutos de ingenio tan esclarecido como el de D. Joaquín Gaztambide.

Por último, respecto al destino que ha de darse a estos papeles, la ponencia cree que pocas palabras bastarán para demostrar que deben ir a aumentar los fondos de la sección de música de la Biblioteca Nacional, porque allí serán debidamente catalogados por el personal facultativo del Cuerpo; allí podrán consultarse más fácilmente por el público; allí, en fin. Estará reunida la música de Gaztambide y Barbieri, creadores ambos y mantenedores del típico y popular género español llamado Zarzuela.

En resumen, en opinión del que suscribe, el Estado debe adquirir los Manuscritos del Maestro Gaztambide, evitando que estos se pierdan si así no se hiciere. 2º Que pueden darse hasta diez mil pesetas por los 94 artículos de que consta el catálogo de estas obras, con cargo al capítulo 16 de la Ley de Presupuestos; y 3º Que estos fondos deben destinarse a la sección de Música de la Biblioteca Nacional.

La Junta, sin embargo, acordará como siempre lo que estime más conveniente.

Madrid 7 de enero de 1907»

El archivo se acaba comprando para la Biblioteca Nacional, aunque, al final, por solo 5.000 pesetas. El Secretario de esta institución da parte al Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes del ingreso en la Biblioteca de la colección el 8 de febrero de 1907.

La correspondencia, que actualmente se guarda en el Servicio de Manuscritos, debió entrar en dos veces, porque, por una parte conocemos la solicitud de la hija al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, fechada en 10 de junio de 1922 y por otra una nueva oferta ya de la nieta.

Ahora contamos con la opinión de un director, Francisco Rodríguez Marín, en 1922.

«Doña Consuelo Gaztambide, viuda de Jiménez Delgado, solicita la adquisición por el Estado de varios borradores y autógrafos del difunto Maestro D. Joaquín Gaztambide, tengo el honor de informar a V.S. que los dichos borradores y cartas autógrafas componen una colección de 15 cartas que, aunque de carácter familiar, pueden ser útiles para quien se proponga hacer una biografía del referido celebrado compositor, además de un borrador original del coro de introducción de la zarzuela "La conquista de Madrid" y de

otro borrador autógrafo de un programa de concierto. Aunque de escaso valor literario y sin ningún mérito artístico, dichos papeles no dejan de ser curiosos y su lugar adecuado de custodia para evitar que desaparezcan, esta Biblioteca Nacional. Estimo que podrían adquirirse por la cantidad de 80 pesetas, abonándose de los fondos que para la adquisición de libros y manuscritos tienen asignado este Establecimiento, si la Superioridad no creyese oportuno adquirirlos con cargo a otros fondos.

Dios guarde a V.S. muchos años

Madrid 3 de julio de 1922  
Francisco Rodríguez Marín»

Las cartas, dirigidas a su mujer Susana Aguader, que sobrevivirá poco tiempo a su muerte, narran la terrible historia del viaje a Cuba y Méjico. Comienzan el 19 de octubre de 1868 y acaban poco más de un año después cuando ya declara su enfermedad. Muere a los quince días de llegar a España.

Tanto en el caso de la compra de originales de música como en el de la correspondencia, reconozco que he abusado de la copia. Lo haré más veces. La verdad es que no me arrepiento, porque espero dejar bien claros los esfuerzos de la Biblioteca por aumentar y mejorar sus colecciones y en cuanto a la música, la de los funcionarios que defienden que la música entra dentro del concepto de patrimonio bibliográfico.

A la lista de archivos que apareció en los *Cuadernos de Coria* habría que añadir varios más, pero nos vamos a limitar a dos:

Tomás Bretón (1850-1923): se compró en subasta en 1998. El archivo incluye partituras completas, autógrafas, que alcanzaron unos precios elevadísimos: *La verbena de La Paloma*, nueve millones de pesetas, *Tabaré*, cuatro y medio, *Los amantes de Teruel*, cinco y las *Memorias*, es decir su diario, tres.

Juan Tellería (1895-1949): autor de música sinfónica, de obras de teatro lírico, de piezas breves (pasodobles, chotis...) era especialmente llamativo porque entre sus obras aparecía el himno falangista, el «Cara al sol». Se compró el año 2000 en subasta en una sala burbujeante de periodistas.

Al día siguiente la prensa se hizo eco de la compra y la SGAE se apresuró a declarar que precisamente en sus depósitos ya se encontraba la primera versión de la obra, fechada y firmada. La Biblioteca no había dicho nada y nada siguió diciendo.

El que la Biblioteca está sometida a normas del exterior y que poco puede hacer –o poco ha podido hacer hasta ahora– queda claro en la entrada de algunos archivos, por ejemplo en el de Juan María Guelbenzu (1819-1886), que se completó en 2003, después de otros ingresos en los años 1990 y 1992. Esto indica un reparto entre diversos librerías en el momento de la compra.

Los donativos, cuya recepción no es nada fácil y está sometida a unos trámites que no siempre superamos, como la necesidad de una Orden Ministerial de aceptación, tiene también alguna muestra interesante dentro de este apartado: al donativo de las obras de Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), en 1991, se puede añadir el de Benito Morató (1891-1958), autor de zarzuelas, operetas y ¿cómo no? de mucha música ligera. El donativo de toda su colección musical nos llegó en 1999 de sus hijas en una forma cuidada, ordenada e inventariada.

### Archivos de autores literarios

La no muy clara distribución de las colecciones en los distintos Departamentos de la Biblioteca hace que a veces acojamos archivos literarios si proceden de escritores relacionados con la música, o lo que suele ser más frecuente, con el teatro lírico.

En el año 2000 se compró un conjunto documental de obras y documentos de Pascual de Frutos (1872-1939). Estaba compuesto por originales, ediciones, correspondencia, carteles y fotografías, todo bastante desordenado y en muy malas condiciones. Para la Sección era el autor de los libretos de *El guitarrico* (Agustín Pérez Soriano), *Molinos de viento* (Pablo Luna), o *Maruxa* (Amadeo Vives). Tengo que reconocer que aún no nos hemos enfrentado ni siquiera con el inventario.

Otro tanto sucede con Ramiro Ruiz *Raffles* (1888-1962), autor de éxito entre los años veinte

y cuarenta, sobre todo gracias a las revistas musicales. Su archivo, ingresado por compra en el año 2000, reúne partituras, libretos, fotografías, cartas.

Pero casi nunca es Música el destino de archivos o de «papeles» relacionados con autores literarios, que, más bien, se encaminan a Raros (que ha acabado absorbiendo la antigua Sección de Teatro), o a Manuscritos, si se trata de correspondencia. Tal ha sido el caso de una compra masiva de libretos de Miguel Echegaray o del archivo de Luis Mariano de Larra.

No sé si se ha hablado suficientemente de este archivo, al que voy a dedicar un poco de atención. Luis Mariano de Larra y Wetoret era hijo de Mariano José de Larra. Fue periodista, relacionado con la defensa de la propiedad intelectual, director artístico del Teatro Español, escritor de cuentos, artículos, poesías y novelas, pero sobre todo autor de obras teatrales y libretos. Es presencia inevitable en los estudios de la zarzuela por haberse dedicado con especial ahínco a hacer libretos a los que pusieron música Gaztambide, Arrieta, Barbieri y otros muchos. Era autor de éxito, a veces de mucho éxito, como le pasó con *El barberillo de Lavapiés*.

Este archivo se compró en subasta de Durán el 23 de abril de 2001, con alguna intervención posterior en la misma casa. El anuncio de su venta conmovió a los trabajadores de la Biblioteca que se dedicaban al teatro y a la música del XIX en España. Como en un juego de ficción las cartas que guardaba encajaban con otras que ya estaban en nuestros depósitos que o esperaban respuesta desde hacía más de un siglo o no se sabía a qué contestaban. El sistema, habitual, de hacer lotes diferentes dentro de un mismo conjunto documental había subido mucho la venta. Como ejemplo, siete cartas de Gaztambide se pagaron a 100.000 pesetas, trece de Barbieri a 200.000 y veinte de Arrieta a 150.000.

Pero ¿qué más se puede desear para el teatro lírico español que meterse en el rompecabezas que nos ofrece su archivo y que juega con los nombres de Eugenio Hartzenbusch, Adelardo López de Ayala, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Francis-

co Salas, Joaquín Gaztambide, Manuel Fernández Caballero, Manuel Tamayo y Baus, Narciso Serra, Rosendo Dalmau, Tomás Bretón, Ventura de la Vega, etc.

Como prueba de lo que he dicho anteriormente sobre la correspondencia voy a mostrar un ejemplo jugando con Barbieri (¡cómo no!) y con Larra, cuando los dos están preparando *El barberillo de Lavapiés*.

#### Archivo Larra

1874, septiembre, 1º

Escorial 1º de septiembre 74

Querido Luis: me haces más favor del que merezco creyéndome capaz de meterme a colaborador de libretos (fuera de la parte correspondiente a la música), pero como quieres en tu carta del 27 del pasado que te diga lo que opino en todo y por todo sobre el libreto *Lavapiés* y *Las Vistillas*, empezaré por decirte que su título no me satisface, y no porque deje de ser un título bueno y de cartel, sino porque no me parece adecuado a la índole de la obra. Me parecería excelente, si en ella se tratara de las célebres rivalidades que desde fines del siglo pasado hubo entre los majos de uno y otro barrio, y de ellos con los del Barquillo, pero de nada de esto se trata en los dos actos de tu obra, sino tan solo de una conspiración política de altos personajes, que se utilizan del elemento popular como auxiliar solamente, pero no de una manera tal que pueda considerarse a los barrios de Lavapiés y Las Vistillas como protagonistas de la acción. El título consabido tiene también un inconveniente, y es el de que hace al público esperar una acción basada en cuadros de costumbres y en música de manolos y manolas exclusivamente, y luego se encuentra con que es una acción seria o de intriga entre altos personajes, en la que manolos y manolas o no intervienen como elemento principal o representan solo episódicamente. Por todo lo cual creo que ha lugar a poner otro nombre a la criatura. Pasando al punto de las reminiscencias, debo empezar por dejar sentado, lo que yo entiendo por tales, que es modo alguno lo que suelen entender los gacetilleros, que las confunden con los plagios o imitaciones más o menos serviles o descaradas. Entiendo, pues, por *reminiscencias* en una obra dramática o lírica los recuerdos que despiertan ciertas cosas que *siendo originales en sí mismas*, tienen no obstante un cierto aire de familia que hace recordar otras determinadas o

conocidas de antemano. Hecha esta definición previa, te diré que tu acción y tus caracteres son originales, pero que sin embargo hay en el fondo de la obra algo que huele a *Pan y toros*. Este algo yo me lo explico del modo siguiente. El asunto principal de *Pan y toros* es una conspiración política en España y a fines del siglo pasado, cuya conspiración dirige una enamorada Princesa de Luzán, valiéndose como auxiliares, de la comedianta La Tirana y del Abate Ciruela que ponen en juego al populacho, de esta conspiración tienen conocimiento el Corregidor, y la persigue y acecha.

En tu obra el fondo es otra conspiración política en España a principios del presente siglo, en la cual lleva la batuta una enamorada Marquesita, auxiliada por Geroma la castañera y el Abate Lamparilla, que hacen intervenir al populacho. De esta conspiración también tiene noticias un Conde palaciego, que la acecha y persigue sin cesar.

El 1er acto de *Pan y toros* pasa en la Pradera del Corregidor, con vista al Puente de Segovia, y con un ventorrillo del que salen luego los conjurados, concluyendo el acto con la marcha de la dama en una calesa. Tu 1er acto pasa en el Puente de Viveros, con un ventorrillo, en el que se supone a los conjurados, y concluye con la marcha del Abate en una silla de manos.

El 2º acto de *Pan y toros* pasa en unas callejas, viéndose a la izquierda del público una taberna y a la derecha la casucha en la que se reúnen la princesa y los conspiradores. En tu 2º acto la escena es una calle, viéndose a la izquierda otra taberna, y a la derecha la casa de la Marquesita donde se reúnen los conjurados.

Los trajes de los personajes en tu obra tienen que ser, por necesidad, casi idénticos a los de *Pan y toros*; y en fin algunos otros detalles más pequeños pueden contribuir a traer a la memoria del público otros de la dicha obra, sin embargo que de la tuya ni por su plan de acción, ni por los caracteres, ni por la mayoría de las situaciones musicales tenga nada que ver con *Pan y toros*.

Conviene, pues, que medites la manera de quitar al público todo pretexto para que se acuerde del tal *Pan y toros*, aunque no sea más que para que no pueda establecer términos de comparación.

Yo no podría decirte con perfecta conciencia los medios que has de emplear para el caso, pero me parece que lo primero y principal podría ser llevar el

asunto a otra época que no fuera la de Carlos IV, ya muy vista en las Zarzuelas *Los Estudiantes*, *Pan y toros* y *Pepe Hillo*.

Respecto al Abate Lamparilla creo que también se ganaría convirtiéndole, como tú indicas) en un barbero y peluquero entrometido y charlatán, que hubiera sido antes paje de algún Obispo o donado de un convento, y que en la actualidad fuera también sangrador, memorialista, muñidor de cofradía, amigo de toreros y chulos, etc., etc., con sus mancebos de tienda, sus pasacalles y canciones, en fin, el *fac totum* del barrio. De esta manera podrías convertir la taberna del acto 2º en barbería; y si además hacías enamorada de él a la Castañera, y le dabas a estos amorcillos episódicos, y al mismo barbero más interés en la acción principal, podría entonces titularse la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*. Y digo *barberillo* porque no haya quien se acuerde del *Barbero de Sevilla* y me venga a decir que yo no soy Rossini ni mucho menos, cosa que yo me sé de sobra.

Esto es lo que por el pronto me ocurre contestar a tu carta, sin embargo ten entendido que yo no tengo confianza en mí propio, pues en materia de teatro creo que no hay quien te la menea; y que de cuantos hoy escriben para él ninguno sirve como tú para saber imaginar y disponer una obra de manera que interese al público.

Así es que dejo completamente a tu criterio este asunto, y si al fin crees que la obra debemos hacerla tal y como está, yo me pondré a escribirla con la mayor confianza, y como si a ti ni a mí nos hubiera pasado por las mientes la idea de las tales reminiscencia.

Y basta por hoy de carta, que ya me duele la muñeca de tanto escribir. Consérvate bueno y cree en el cariño de tu amigo. Paco

#### Legado Barbieri

Valdemoro, 5 de septiembre de 74

Querido Paco:

Recibir tu carta y encerrarme a trabajar fue todo uno, con esto te digo que en ella se confirmaban mis temores y la esperanza que en tu claro talento había concebido. Conforme en todo contigo, ya no hay "Carlos IV, ni reo, ni abate, ni corregidor o conde, ni «Lavapiés ni Las Vistillas», etc., etc. Hay una zarzuela de capa y espada, época de Carlos II, y una conjuración contra D. Fernando Valencult, cuya posición se verifica en

el acto 3º, en el monasterio donde escribirás la obra. Quedan algunos personajes, pero más «salientes», y se suprimen y añaden otros. El «barbero Lamparilla» tendrá más importancia, pues no puede servir de protagonista, entre otras razones porque hoy el «tenor cómico» no es la primera figura de las zarzuelas y porque no los hay de «punta» en los teatros. Caltañazor es ya una sombra de lo que fue y los nuevos no le llegan a la punta del zapato. He ahí cómo puede titularse la obra «El barberillo de Lavapiés», como pensaste tú primero, y «El barberillo del Escorial», como había yo pensado después. En la marcha de la obra procuraré alejarme cada vez más de la «otra» y por consiguiente de «Pan y toros». Hasta en las decoraciones y localidad hay enmienda. Ganaremos algunos aplausos en varias escenas añadidas de «galán» y «dama». Los amores del «Barbero y la Paloma» (que añadían parecido a la obra de Picón) quedarán originales, y por último me parece que haremos más efecto en algunas situaciones musicales por la letra, más picante y de corte más nuevo.

A lo más tardar pasado mañana, tendrás en tu poder el acto 1º corregido y concluido. Tres días después el 2º y el día 15 el 3º, con mi humilde persona, que irá a llevártelo, «Deo volente». De resultas de todo esto, te escribiré una zarzuela de «costumbres populares» (ni melodrama ni política), titula «Lavapiés y Las Vistillas» para cuando Dios quiera y sin que necesitemos nosotros decir que la de ahora es la que tenía aquel título, sino que «Lavapiés y Las Vistillas» no nos conviene que se represente por ahora.

Excuso decirte que, en cuanto recibas el acto, conviene que te pongas a trabajar, si hemos de tener trabajo a tiempo, aunque creo que algo estarás haciendo en esa, mientras llega lo mío. Te agradeceré tu colaboración artístico-literaria, tu amigo. Luis

#### Archivos de musicólogos, intérpretes y otros profesionales de la música

En este apartado hay una aparente falta de coherencia. Los ingresos son a veces resultado del azar y, por lo general, se ha actuado a través de librereros o directamente con los propietarios. El valor intrínseco no es siempre equivalente, sin embargo cuando hay espacio (es decir, dinero, etc.) para una compra del Departamento de Música, la idea

de «valor» se hace muy amplia. Un conjunto documental puede ser útil como complemento de investigaciones en marcha, como representación de un interés o de un comportamiento social en un momento determinado, etc., etc.. Y ya sabemos por experiencia que lo que no es de primerísima línea se acaba perdiendo.

Por ejemplo, el nombre de José Subirá (1882-1980) es inseparable de la Sección de Música. Durante mucho tiempo, y, en gran parte todavía, el catálogo de la música en la Biblioteca que hizo con Higinio Inglés ha sido y es una obra insustituible.

De nuevo una interpretación errónea de las competencias de cada unidad administrativa de la casa hizo que el archivo personal de este musicólogo, comprado a un librero el año 2000, compuesto por partituras manuscritas e impresas, programas de concierto, trabajos autógrafos y otros de diferentes musicólogos, además de fotografías y correspondencia, se pasara para su control bibliográfico y conservación al Departamento que se ocupa de los manuscritos y libros raros. Hay que reconocer que también son los responsables de los archivos personales que entran en la Biblioteca. De hecho han publicado ya los inventarios de los de Juan Antonio Zunzunegui (2003), Corpus Barga (2005) y Joan Lluís Estelrich (2006) en la serie Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional.

Los casi mil libros relacionados con el órgano, publicados entre los siglos XVIII y XX, pertenecientes al organero G. A. C De Graaf (n. 1928), de origen holandés, que ha trabajado en España, se compraron en el año el 2001. Un estudio biográfico y los registros bibliográficos de esta biblioteca se publicaron el año 2004 también en la serie citada Colecciones singulares.

También en el año 2001 se compró un conjunto documental perteneciente a Dámaso Ledesma (1866-1928) en el que lo que más interesaba eran los materiales que deberían formar la segunda parte del Cancionero salmantino que había publicado en 1907.

La colección perteneciente a Pedro Machado de Castro, conferenciante de origen cubano, dedicada a la difusión de la música a través de cursos

de programas de radio, etc. fue adquirida por la Biblioteca en el año 2002. Esta colección, todavía sin tratar, está integrada por materiales musicales muy diversos, cartas de compositores e intérpretes, fotografías, cintas magnetofónicas de un programa para la Voz de América, cinco mil vinilos, unos cuatrocientos vídeos con grabaciones de representaciones de ópera, aproximadamente cuatrocientas diapositivas, carteles españoles y extranjeros, etc.

Papeles de dos intérpretes forman parte del Departamento, los del bajo José Mardones (1868-1932) a los que ya alude Carlos José Gosálvez en el artículo tantas veces citado, y desde 1999 los de la mezzosoprano Conchita Supervía (1895-1935) que llegaba con una extraña mezcla de partituras originales y documentación personal casi reducida a fotografías repetidas.

El mismo año, 1999, la Asociación Nueva Andadura se puso en contacto con la Biblioteca para donar el archivo musical de la Sección Femenina. La documentación está organizada en tres grandes grupos: 1. Canción popular (partituras y fichas de investigación folclórica) 2. Danzas populares (partituras, información histórica sobre danzas, fichas con dibujos y coreografías) y 3. Trajes regionales (materiales gráficos y fichas sobre temas generales de folclore). Es un material muy utilizable... y ya utilizado, aunque otra cosa habría sido si no se hubiera disgregado este archivo, antes de hablar con la Biblioteca, enviando otros documentos (como fotografías, etc. ) a otras instituciones.

### Fondos de editoriales

Varias veces hemos adquirido documentación procedente de las entidades relacionadas con la producción musical. Hay que recordar la compra que se hizo en 1990 de la imprenta de Santa María, hoy expuesta, en el remodelado Museo de la Biblioteca.<sup>3</sup> Años más tarde no conseguimos que la Dirección de la Biblioteca aceptara el depósito que la familia Boileau quería hacer de parte de su taller de edición musical. La razón fueron una serie de compensaciones exigidas a cambio y algo difíciles de cumplir. De tarde en tarde nos viene el deseo de recuperar aquel trato.

En 1998 los propietarios de la editorial Música Moderna (que había cesado sus actividades, repartiéndolo su fondo entre varias firmas), ofrecieron su archivo a la Biblioteca. Este archivo se compone de un ejemplar de cada una de las obras editadas desde que empezaron a trabajar en 1935 (aproximadamente dos mil quinientas obras)

Una compra hecha a Archivos Hispánicos en el 2002 vino a completar un donativo de muchos años antes del fondo editorial de Ildefonso Alier. La finalización de sus actividades editoriales llevó una gran parte de su producción a las manos del librero-anticuario citado. Si eso ya no lo compramos en su totalidad, porque por distintas procedencias ya estaba en la Biblioteca, sí conseguimos documentación interesante para la historia de la edición musical en España: albaranes, notas de entrega, liquidaciones y materiales relacionados con la impresión de partituras.

### Piezas sueltas

La Biblioteca recibe prácticamente todos los catálogos de libreros y de subastas que se publican en España, además de muchos de los que aparecen fuera. La Comisión de adquisiciones decide, una vez que los responsables de cada Departamento han hecho el estudio previo, si interesa tratar con el librero o participar, siempre con un límite en la puja, en las subastas. Muchas veces aparecen piezas musicales independientes cuya adquisición es prácticamente indiscutible. Eso no quiere decir que no se discuta si la mala suerte ha hecho que al mismo tiempo haya otras ofertas “indiscutibles”, como un autógrafo literario, un códice, un incunable español o cualquier otra obra fundamental para la cultura española o que venga a cubrir una laguna muy evidente.

Muchas piezas sueltas importantes se han comprado en los años que he dedicado a la Sección de Música. Es imposible hablar de cada una de ellas en particular. Estoy segura de que ahora, cuando el panorama de lo no controlado se está aclarando, se podrán establecer algunos nuevos caminos para llegar a dominar este difícil panorama de las ofertas. Muy difícil en realidad porque la mayor parte de las veces los documentos llegan a las ma-

nos de los vendedores de uno en uno, procedentes de propietarios que, exigiendo el anonimato, separan lo que quieren vender cortando su relación con una biblioteca concreta y esperando que en su soledad aumente el precio.

Así nos han llegado:

*Magnificat omnitonum cum quattuor vocibus* de Cristobal de Morales (1500-1553), publicado por Antonio Gardano en Venecia, en 1562 (1999). *Libro llamado arte de tañer fantasía assí para tecla como para vihuela...* de Tomás de Santa María (1515-1570), de Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1565 (2000). *Seis fugas para órgano y clave*, de Juan Sessé (1736-1801). Madrid, 1773 (1997). Una edición de Joaquín Ibarra de 1777 del *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano*, de Francisco Marcos y Navas (s. XVIII) (1999), que se sumaba a la que ya estaba en los depósitos, edición de Madrid, José Doblado, 1776, que llegó con el legado Barbieri. El *Arte de tocar la guitarra española* de Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816), en la segunda edición de Madrid, de la Viuda de Aznar de 1816 (2001). En la Biblioteca ya había dos ejemplares de esta obra en la primera edición de Pantaleón Aznar de 1799, uno de ellos procedente del legado Barbieri.

Últimamente tenemos cierta suerte con Boccherini, del que han ingresado varias obras: manuscrito autógrafo, fechado (1796) y firmado, que contiene el catálogo temático de sus obras compuestas entre 1792 y 1796. Se trata del primer listado enviado al editor Pleyel durante las conversaciones previas a la edición (2000).<sup>4</sup> La ópera *Inés de Castro*, también manuscrito autógrafo. Una copia manuscrita de *circa* 1781 de un concierto inédito (violines, oboe, flautas, cuernos, viola, violonchelo y contrabajo), adquirido en junio del 2007.

Y tantas más que procuramos que estén presentes lo antes posible en nuestra base de datos. Esperamos seguir una política más llamativa en los próximos meses. Por ejemplo de la compra de una colección facticia (manuscritos e impresos) del compositor e intérprete Trinidad Huerta (1803-1875), realizada el año 2007, pensamos hacer una edición y una presentación relacionándola con otros exiliados en Francia.

### Otros materiales

Hasta ahora lo que hemos visto son partituras, libros o correspondencia, pero lógicamente también ingresan otros materiales. Para tener una idea de la colección que constituye lo que, dentro del Departamento de Música, se llamaría Fonoteca se puede consultar el folleto preparado para el Congreso de la IASA que se celebró en Barcelona el 2005: *La colección de audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España*. Existen más de seiscientos mil documentos entre grabaciones sonoras y video-grabaciones. Contamos con una entrada anual asegurada de más de dieciséis mil ejemplares.

El deseo de cumplir con las funciones obligadas de recomponer la historia de la edición española en cualquier soporte, nos ha llevado, hablando ya en concreto de la grabación sonora, a buscar las primeras muestras de su presentación en público. No siempre ha sido fácil, y ya nada barato, si recordamos los discos de 78 rpm que comprábamos en los años ochenta, cuando preparábamos el catálogo de la primera colección de estos documentos en la Biblioteca.

Para empezar por lo más antiguo, no hemos conseguido todavía un conjunto importante de cilindros de cera, aunque a una compra de cuarenta y dos, realizada el año 2000, hemos añadido recientemente otros ciento cincuenta. Pese a la insistencia del coleccionista y librero Mariano Gómez Montejano<sup>5</sup> para que adquiramos su colección, en este caso sí que sentimos no ya la competencia de otros documentos más tradicionales, sino el total avasallamiento. En la relación de lo que nos ofrece, que llevamos ya cierto tiempo estudiando y presentando, con aparente indiferencia y falsa novedad, a la Comisión de adquisiciones –que va siendo presidida por distintos directores– existe un porcentaje considerable de obras españolas, de voces españolas, de géneros españoles. Las grabaciones en la cera, por lo general de un solo registro, nos enfrentan a una especie de manuscrito original y único. Pero tampoco voy a repetir aquí la cantilena que suelo interpretar en cada caso que intento la defensa de esta compra. Nuestro amigo librero –que amigos acaban siendo los que comparten horas de conversación,

de ánimo y de desánimo– tiene una ciencia que envidiamos claramente. Ya me gustaría a mí saber tanto como él. Puede que acabemos perdiendo la posibilidad de que estos cilindros de cera, tan bien seleccionados, tan bien cuidados, tan bien descritos e, incluso, digitalizados, se pierdan y, separados en distintos grupos, vayan a parar a cualquier institución no española. Podrían ser un conjunto importante por sí mismo y, además un complemento único para estudios de la difusión, del comercio de la música, de las aficiones de la sociedad, etc.

A los discos de 78 rpm se dedicó el catálogo al que ya hemos aludido, publicado en 1988, con la descripción, copiada de las hojas declaratorias de Depósito Legal, de unos siete mil discos. Además se han seguido comprando, con más suerte que los cilindros de cera. En este momento en la Sección de Música se guardan casi veinte mil, una gran parte digitalizados.

El rollo de pianola, otra posibilidad de recoger y reproducir el sonido, aparece también en Estados Unidos a finales del siglo XIX. A veces un intérprete graba el rollo al mismo tiempo que ejecuta una obra. A principios del siglo XX España ya tiene su propia fábrica en Cataluña. Victoria, Best, Ideal, etc., marcas de esta fábrica están representadas en nuestra colección que actualmente cuenta con más de cinco mil unidades, procedentes de compra y de donativo. Término muy interesante el de «donativo» que podría funcionar muy bien si consiguiéramos una presentación conveniente de nuestras colecciones. Carlota Mercé, sobrina de Antonia Mercé, *la Argentina* (1890-1936), donó a la Biblioteca el año 2002 una colección de discos de «pizarra» entre los que se encontraban los que recogían, acompañando obras de Albéniz, Granados o Turina, sus toques de castañuelas. A esto se añadían nueve maquetas de Fontanals, el diseñador de muchas de las ediciones de Martínez Sierra, con diseños de trajes para el ballet *Juerga* de Julián Bautista (1895-1961), en el que intervino la bailarina. Muy recientemente la familia Varela de Seijas ha entregado en la Biblioteca unos trescientos cincuenta rollos de pianola. Y, avanzando hacia lo más moderno, José Antonio d'Ory, nos ha regalado más de mil discos de vinilo.

La difusión de la colección de rollos de pianola, que puede ofrecer mucho a la investigación musicológica, ha cambiado algo con un nuevo Museo de la Biblioteca que ha dedicado espacios a la música y ha encontrado un sitio para la pianola que estaba casi inutilizada antes en la Sala Barbieri.

Y llegamos a finales de los años cincuenta con la invasión de los discos de vinilo, los *single* y los *long play*, a los que acoge ya definitivamente la legislación de Depósito Legal. Son los responsables de la desaparición de los discos de «pizarra», ya tan poco útiles y tan molestos que se despierta una verdadera furia por desprenderse de ellos de las maneras menos ortodoxas y solo los listos empiezan a coleccionarlos para venderlos después. Lo mismo les va a pasar a ellos cuando los ochenta nos traigan los cds. El folleto citado anteriormente afirma que los vinilos que guarda la Biblioteca llegan a trescientos mil. Lo mismo que calcula en unas ciento cincuenta mil las cassetes y ciento quince mil los discos compactos.

Aunque nuestra asociación (AEDOM) tiene una finalidad musical, y algo fuera de ella queda el otro documento, las videograbaciones, que se recibe en lo que estamos llamando Fonoteca, algo tenemos que decir. De los aproximadamente noventa mil ejemplares presentes ya en las colecciones, pertenecientes a los distintos sistemas que desde los años ochenta han ido apareciendo (Betamax, 2000, VHS, Vds), un porcentaje considerable tiene contenido musical. Recogen grabaciones en directo de intérpretes, o de obras teatrales (zarzuelas, óperas, etc.). En las guías de uso que prepara el Departamento se ha pensado sumar la información de los videos a la de otros soportes en casos concretos de compositores, de géneros o de intérpretes.

De esta relación un tanto caótica ya se puede deducir algo:

- La colección de música de la Biblioteca Nacional es muy importante. Falta su justa valoración y la utilización adecuada.
- La base de los ingresos actuales, la legislación de Depósito Legal tiene que ser reformada, no solo para que sea posible recoger lo que se es-

capa, sino para establecer cauces de reclamaciones que sean efectivos.

- Aunque la Biblioteca tenga muy claro cuáles son sus funciones, en las compras está sometida a la oferta, aunque a veces pueda investigar por su cuenta. Depende de los precios del mercado, y, a veces, sin proponérselo, contribuye a subirlos. En ocasiones hay que bajar la cabeza frente a otras ofertas.
- Existe escasa colaboración entre distintas instituciones, es decir que todavía en España no somos muy capaces de pensar en su totalidad en un patrimonio bibliográfico de todos. Quizá la próxima digitalización nos ayude, aunque eso me parece que va a resolver más el tema de la difusión que el de la decisión de qué institución debe pagar por adquirir un documento o ser responsable de su conservación y difusión.
- Sería conveniente reclamar de los librerías el respeto a la integridad de los archivos, el mantenimiento de las colecciones facticias, etc., etc., la conservación de las señas de procedencia.

## Cómo trabajamos ahora y qué se puede encontrar en nuestra base de datos

### Reconversión y catalogación en línea

Me permito –porque ya me puedo permitir mucho– añorar, pese a quien pese, las fichas hechas a mano, el sistema de sellado y el libro Registro, el fichero topográfico... todo lo que daba tradición y calma al trabajo bibliotecario. Pero ya estamos en otra cosa.

La Sección de Música no fue de las primeras en incorporarse a la informatización. A comienzos de los ochenta se trabajaba en un formato MARC en papel y los registros se pasaban a la base de los PIC (Puntos de Información Cultural) del Ministerio de Cultura. Trabajo que se suspendió al cabo de algún tiempo. Más tarde, ya en los noventa, cuando ya el Índice general había emprendido su tareas de integración en la base de datos de la Biblioteca, se decidió también la reconversión de las fichas manuales de música.

La poca experiencia en el campo de la informática nos llevó a permitir la incorporación, directamente en nuestros ficheros, de la fichas reconvertidas, tras un breve paso por la Unidad de Coordinación Informática, que detectaba únicamente fallos relacionados con la codificación. El resultado fue creando un verdadero caos, tanto por el gran abanico de posibilidades que ofrecían las fichas manuales en el caso de puntos de acceso (autores, títulos uniformes, encabezamientos de materia) como por los simples errores de teclado. Para solucionar lo primero hemos llegado a formar verdaderos ejércitos de «normalizadores» y para lo segundo, que surge en el momento más inesperado e inadecuado, hemos decidido tomar dos medidas: a) estudio del error para ver si es digno de pasar a una antología, que ya reúne ejemplos de gran valor y b) borrado y recuperación de la información genuina.

Fuera de bromas, lo que en la base de datos le corresponde a la música sigue sin depurar en su totalidad y en gran parte no somos muy culpables de la situación, puesto que los registros bibliográficos en peores condiciones suelen ser precisamente los correspondientes a fichas de obras del siglo XIX que estaban cómodamente instaladas en el Índice Central de la Biblioteca, punto en el que se inició la reconversión. Algo un tanto apresurado que se hizo sin pensar que aquel índice era realmente central y que, por serlo, reunía información de monografías y de todos los materiales especiales de la Casa hasta su separación cuando se puso de moda el catálogo-diccionario. He dejado caer un «precisamente» porque ahora mismo el siglo XIX, que ha conseguido ya suficiente antigüedad, es objeto del más importante proyecto en el que estamos trabajando y del que hablaré más tarde.

Hoy se está catalogando exclusivamente en línea ¡faltaría más!, no solo los últimos ingresos de partituras, grabaciones sonoras y videograbaciones, sino el fondo que año tras año habíamos tenido que abandonar: todas las casetes que estaban en los depósitos, muchos discos de vinilo con los que no nos habíamos podido enfrentar, los rollos de pianola y muchas partituras de diversas procedencias, incluso las primeras de Depósito Legal.

Y como no todo han de ser quejas, me paso directamente a la presunción, pese a todo lo que hay que hacer todavía, de lo que ahora nos ofrece la base de datos: los registros bibliográficos de aproximadamente:

150.000 partituras  
267.000 grabaciones sonoras  
70.000 videograbaciones

Como estamos entre profesionales, tampoco vale mucho la pena insistir en que la catalogación de los documentos musicales es especialmente dura en lo que se refiere a los puntos de acceso normalizados, por lo tanto gran parte del trabajo de catalogación consiste en el mantenimiento de los ficheros de autoridades habituales: nombres de persona (compositores, autores literarios, arreglistas, intérpretes, etc.), títulos uniformes, entidades, series y encabezamientos de materia.

Sin duda es lo que exige más dedicación y cuidado. No solo es necesario hacer entradas continuamente, lo cual parece un poco mentira si se piensa que nos movemos en un ámbito concreto y bastante delimitado, sino cuidar de que la aparición de esas entradas no rompa la coherencia ya existente. Aparte de los vientos de normalización que nos han afectado a todos y a los que nos lleva con especial furia la informatización con la posibilidad de trasvase de ficheros, etc., en la Biblioteca el problema se agrava con la modificación que ha impuesto en los métodos de trabajo la existencia de una base única en la que conviven todos los materiales y en la que es necesario llegar a acuerdos con otras unidades, que, desde otro punto de vista, necesitan el mismo encabezamiento de persona, o de materia. Ya estábamos acostumbrados, desde la imposición del catálogo-diccionario, a que nuestras fichas estuvieran exclusivamente en nuestros ficheros y que, por lo tanto, nuestras decisiones fueran visibles únicamente en nuestro espacio. Basta imaginar las discusiones que puede provocar la tendencia a los seudónimos en ciertos ámbitos musicales, las dificultades para decidir la forma de los nombres de los cantantes flamencos, o para separar a unos de otros en las frecuentes sagas familiares y la aún más grave decisión sobre formas o géneros musicales cuando son objeto de una partitura o de una monografía.

Cada entrada de cualquier tipo a las que he aludido anteriormente, está en nuestros ficheros justificada hasta donde se puede, autorizada hasta donde se considera conveniente y apoyada en las fuentes más adecuadas. Se está intentando ahora, además, añadir una información para uso de los catalogadores de manera que les ayude en el uso simultáneo de diversos encabezamientos de materia para un registro. Al mismo tiempo se están relacionando las materias con los títulos uniformes y se está actuando por géneros musicales.

En la preservación se ha conseguido como primer paso la **microfilmación** prácticamente total de todos los fondos antiguos. Concepto en el que se abarca desde los manuscritos descritos en el más antiguo catálogo de la Sección a prácticamente todo el siglo XIX. Sin embargo, el sueño de que el microfilm sea utilizado por los investigadores en nuestra sala de lectura como soporte alternativo sigue siendo eso, «un sueño». En parte por hábitos muy establecidos que deberán ir cambiando y en parte porque algunos de estos microfilmes que recogen manuscritos, especialmente en el caso de los originales, son rechazados por falta de claridad. Para mayor «inri» pocos se han considerado aptos para ser utilizados como base para la digitalización. En el caso de los impresos, el éxito se puede considerar alcanzado en cuanto a preservación, puesto que se usan para la Sala de Lectura, y para peticiones de reproducción.

Ya ha aparecido la palabra mágica: **digitalización**. Con ese doble uso de preservación y sobre todo de difusión de las colecciones. En la música, pese a los esfuerzos del personal comprometido con el tratamiento de los documentos musicales, no estamos en la primera línea (¡otra vez!). Se diría que vamos a la zaga de otros Departamentos de la Biblioteca, y simplemente por el prestigio que rodea a dibujos y grabados, incluso a los mapas, y, sobre todo a los libros raros. Y, por si fuera poco, hasta la prensa histórica que tiene una entrada directa en la página web, nos tiene abandonados. Nadie se ha acordado en el momento de la preparación de los materiales de que muchas revistas, de actualidad, de modas, de arte... publicaban suplementos musicales que, siguiendo distintos caminos, han llegado a la Sección de Música. Para citar uno de los casos, el *Album*

*salón*, revista iberoamericana de literatura y arte, que apareció en Barcelona, entre los años 1897 y 1907, era responsable de unos suplementos musicales de tanto lujo como la propia revista que se anunciaba como «primera ilustración española en colores». Las partituras, que recogen la típica música también de «salón», hacen alarde de una presentación para la burguesía acomodada con ilustraciones de la época firmadas, entre otros, por Camps. En la digitalización esta parte musical, tan representativa, no aparece.

Y sospecho que lo mismo va a pasar en otros casos.

También hemos recomendado que para próximas digitalizaciones se trabaje con aquellas publicaciones seriadas cuyo contenido aparece en el RIPM (Repertoire International de la Presse Musicale), como *La música ilustrada hispano-americana* o *La Zarzuela*, única manera de conseguir realmente la coordinación de diferentes proyectos.

Por nuestra propia cuenta en el año 2004 iniciamos dentro del Departamento, ayudados por los técnicos dedicados a la Conservación y Reproducción, una política de digitalización. Escogimos aquello en lo que más habíamos trabajado: el teatro lírico. Debido a políticas de adquisición, favorecidas muchas veces por casualidades, nos encontrábamos con la posibilidad de trabajar con archivos de originales de los compositores más conocidos del género: Barbieri, Gaztambide, Bretón. Planteamos un proyecto muy completo –y muy complejo– que de una manera global se hiciera cargo de los dos componentes fundamentales de nuestro teatro lírico, la parte musical y la parte literaria. En cada obra buscamos todo el camino: borrador, copia manuscrita (original o de copista), primeras ediciones del siglo XVIII o XIX, en los formatos musicales habituales (partitura, partitura vocal, reducción para piano) y los libretos, cuya aparición pública se correspondía, por lo general, con los estrenos. Esto resultaba algo confuso y tan novedoso que ha acabado retrasando nuestra presentación en público.

Mientras tanto, y cuando seguimos insistiendo en nuestros planes, preparando el conjunto documental relacionado con otros compositores, nos ha afectado una programación total de la Biblioteca. En el año 2006, con la recomendación de la

Unión Europea, decidida a comprometerse en la preservación y difusión del patrimonio cultural, se puso en marcha la Biblioteca Digital Europea, del que se derivó la Biblioteca Digital Hispánica, proyecto liderado por la Biblioteca Nacional. Se ha recurrido para una primera selección de documentos a un comité de expertos que, encabezado por José Manuel Blecuá, representan varios aspectos de la cultura española. De la música se ha ocupado Antonio Gallego. Veinte obras, manuscritos e impresos, desde los siglos XIII a XIX, entre las que hay música práctica, tratados de música, obras dedicadas a la enseñanza... forman nuestra entrada en sociedad dentro de la Biblioteca Digital Hispánica.

La llamada de atención para el público se ha hecho con la exposición *Biblioteca Hispánica: obras maestras de la Biblioteca Nacional de España*, montada en los locales de la propia Biblioteca, abierta del 17 de octubre de 2007 al 20 de enero de 2008. En el catálogo publicado la música está especialmente representada en un apartado: «Del concepto imaginado al práctico concepto: voces, letra, música e imágenes», aunque también algunas obras aparecen en el que se ha titulado «Sobre el autor y la transmisión de la obra».

No vamos a enumerar todas las obras digitalizadas, pero sí podemos hacer alguna apreciación. Si para hablar del origen de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional no tenemos más remedio que referirnos a Francisco Asenjo Barbieri, cuyo legado, de documentos y libros, fue la base de esta Sección, ahora, lógicamente, su nombre aparecerá repetido en prácticamente todas las obras digitalizadas. No solamente nos vienen de su colección las obras de sus contemporáneos, sino las grandes obras de la música española, haciendo la competencia a otras prestigiosas procedencias como la Biblioteca Real.

En relación con las grabaciones sonoras hace ya más tiempo que se hizo el paso de los soportes analógicos a digitales de la primitiva colección de discos de 78 rpm que guardaba la Biblioteca procedentes de Depósito Legal. Se utilizaron dos tipos de soportes: cinta DAT y CD. El trabajo se contrató con empresas especializadas, y creo que ha funcionado muy bien aunque ahora cuando

oigo, leo, etc. las normas de digitalización que recoge el Comité Técnico de la IASA, pienso si habremos seguido todas las recomendaciones.

Sea como sea se están utilizando.

## Publicaciones

### Catálogos e inventarios

El catálogo tradicional de música es el *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, preparado por Higinio Anglés y José Subirá y publicado en Barcelona por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas entre 1946 y 1951. Al cabo de los años, muchos de sus datos podrían corregirse y desde luego hoy no cubre toda la colección. Precisamente el deseo de actualizar la información contenida en esta primera obra llevó a pensar en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* que publicó la Dirección General del Libro y Bibliotecas en 1989 y en el que se incluye ya la referencia a los repertorios del RISM.

El Departamento, cuando no lo era, fue pionero en el trabajo sobre el teatro lírico español, como se demostró en las jornadas que se celebraron en Madrid entre el 7 y el 9 de noviembre de 1991 llamadas Actualidad y futuro de la zarzuela. La comunicación presentada sobre lo que se estaba haciendo en ese campo lo dejó claro y hoy, más de diez años después, se ve que mucho hemos hecho y que mucho que pensábamos hacer lo han hecho otros... aunque no todo. Sea como sea entre 1986 y ese año de 1991 se habían publicado ya los tres volúmenes del *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. Las erratas y los descuidos de la edición –para los volúmenes dos y tres se siguió un esquema diferente al del primer volumen– amargan bastante a estas alturas. Incluso en principio al título se le había añadido un I, seguido de la palabra «Libretos», para que quedara bien claro que habría II, III... dedicados a música impresa y manuscrita, grabaciones sonoras... y quién sabe qué más. No ha habido nada de eso, aunque el proyecto sigue en marcha y el volumen de lo que podría contener un catálogo semejante nos hace dar vueltas a la imaginación, pensar en patrocinadores... mientras continuamos recogiendo documentación.

Tanto teatro lírico nos llevó a pasearnos frecuentemente por el siglo XIX y a utilizar como fuente, a la que se había recurrido poco, los Boletines de la Propiedad Intelectual, que recogían la descripción bibliográfica –más o menos– de las obras que se presentaban en el Registro de la Propiedad, creado un año después de promulgada la segunda ley, la de 1879. En estos Boletines nos dedicamos a buscar las obras de música con un criterio que hoy considero un poco limitado, porque fuimos perdiendo los tratados de música y los libretos. En lo que no fuimos nada limitados fue en considerar que aquello podía acabar en una simple lista de obras si no añadíamos a la información de los boletines una segunda labor ya centrada en nuestra propia colección con la búsqueda, en los depósitos de la Biblioteca, abriendo cajas, rompiendo atados de balduque, hurgando por los rincones... de los propios documentos a los que había que dar una signatura, que tenía que constar a continuación del registro copiado. Y así se hizo. En muchos casos esa fue la presentación de estos documentos en público. La obra, que apareció en versión definitiva en 1997, publicada por la Biblioteca, se titula *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Con aquello de las signaturas se convirtió en un catálogo más.

También hay que reconocer que uno de los objetivos de aquel trabajo, un objetivo que quedaba un poco más oculto, no se ha cumplido todavía. Se trataba de que los fondos que a través del cumplimiento de la ley había conseguido el Registro y que constituían un bien patrimonial de varios miles de documentos, fueran convenientemente preservados e incluso preparados para que en algún momento, cuando quedaran fuera de la protección de la legislación, pudieran ser utilizados por los investigadores. La Biblioteca Nacional, mediante un convenio, acabó consiguiendo un depósito de estos fondos en sus instalaciones, en las que se mantendrían ordenados según la entrega y con todas las garantías de consulta exclusiva que exige la ley. Este depósito todavía no se ha conseguido.

Un soporte que parecía que se nos estaba quedando olvidado, el disco de 78 rpm, nos hizo también pioneros cuando en 1988 apareció el *Catálogo de discos de 78 rpm* con unas siete mil quinientas entradas.

La imposibilidad de catalogar todo, según las reglas y según las exigencias del sistema informático al uso en cada momento en la Biblioteca, y la preocupación ante el tiempo que tiene que transcurrir hasta que los registros bibliográficos están asequibles, nos llevó a aplicar el sistema propio de archivos, el inventario, a parte de nuestras colecciones. En el 2001 la Biblioteca emprendió la publicación de inventarios de archivos particulares que habían ido ingresando en la Institución. Dentro de la serie Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional se recogen varios volúmenes de fondos musicales:

*Tomás Bretón (2001)*

*Teodoro San José (2001)*

*Rafael Rodríguez Albert (2003)*

*Julián Bautista (2004)*

*La biblioteca de órgano de Gerard A.C. de Graaf (2004)*

### **Bibliografía española**

La Sección de Música se sumó a la Bibliografía española con la Música impresa. El primer número de esta Bibliografía se publicó en 1990 y recogía los registros bibliográficos de obras con Depósito Legal de los años 1985-1986. En 1997 se inició la de las videograbaciones. En ambos casos la aparición se decidió que fuera anual.

Si se lee, si al menos se repasa un poco, para no plantear exigencias tan duras, mi obra *La edición musical en España* que publicó Arco Libros en 1996, se puede ver que en la música, en lo que llamamos habitualmente partituras, la edición es mínima y muchas de las obras que integran la Bibliografía española de esta materia no están pensadas para la venta, a pesar de tener Depósito Legal, y por lo tanto de ingresar en la Biblioteca Nacional, y en cada caso antes en las bibliotecas provinciales y regionales de las Comunidades. La entrega responde a un deseo de protección de derechos.

Otro problema plantea la Bibliografía de grabaciones sonoras que, dada la cantidad de ingresos (unos ocho mil en el 2006) no ha sido factible todavía y para la que se pensó un proyecto de colaboración con las Comunidades Autónomas que acabó en la nada.

Como la publicación en papel no se consideraba la más adecuada, ni siquiera conseguía una distribución completa, actualmente se ha suspendido y se ha incorporado a nuestra página web. Allí está ya, un tanto escondida, junto a Monografías, Publicaciones periódicas y Cartografía, la de partituras de los años 2005 y 2006. Aún nos falta un punto para que nuestra bibliografía nacional, uno de los principales deberes de la Biblioteca, se presente a cara descubierta y en la primera página como sucede en Francia, donde la BNF proclama en primera línea su *Bibliographie nationale française*.

### Otras publicaciones

La Sección de Música ha colaborado en las publicaciones de tipo profesional realizadas por la Biblioteca, como las *Reglas de catalogación* (1ª edición, 1985-1988). Producto de nuestra relación con el RISM fue la aparición en 1996 de las *Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. El RISM colaboró con la Biblioteca Nacional en 1998 en la publicación del catálogo *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*. Igualmente ha participado en todos los catálogos de exposiciones. Para citar solamente los últimos, en 2004 apareció el de *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760: de Felipe V a Fernando VI* y en 2007 el de *Biblioteca hispánica: obras maestras de la Biblioteca Nacional de España*.

El plan de publicaciones para este año 2008 incluye tres obras, de las que hablaremos con cierto detalle:

*Manual de catalogación de la música del siglo XIX*. La justificación nos viene del proyecto de catálogo colectivo de obras del siglo XIX, mantenido por Abinia y liderado por España, que recibe el título de *Instrumenta Musicae*. El haber trabajado con más de veinte mil partituras, impresas y manuscritas, nos ha llevado a apreciar las características propias de la edición musical de esta época y a comprender la necesidad de sistematizar los datos que se deben recoger y su forma de presentación. Al mismo tiempo el catalogador que maneja el *Manual* tiene que disponer de los ejemplos gráficos de portadas, cubiertas, cabeceras, notas a pie de página o ilustraciones, con lo cual los registros bibliográficos van a estar acompañados

de imágenes. Seguramente a la publicación en papel se unirá la presentación en la página web que permitirá la consulta a los países iberoamericanos participantes en el proyecto.

*El editor Alier*. Hace referencia a Ildefonso Alier Martra (1864-1938). Para el conocimiento de su actividad hay que empezar por el estudio de Carlos José Gosálvez Lara *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*, publicado por la Asociación Española de Documentación Musical en 1995. Alier inicia colecciones o continúa las que adquiere por compra de los fondos editoriales de otros empresarios (la *Antología de organistas clásicos españoles, siglos XVI-XVIII*, dirigida por Felipe Pedrell o la *Biblioteca sacro-musical* y el *Salterio sacro-hispano*.) Seguramente las primeras pruebas de su labor editorial entraron en la Biblioteca como consecuencia de la legislación de Propiedad Intelectual y continuó con la Depósito Legal. En 1990 la Biblioteca recibió el donativo de papeles de la secretaría del editor entre los años veintidós y treinta y seis y acabó adquiriendo un resto de edición que incluía las planchas de metal utilizadas en alguna de las publicaciones. La casa sobrevivió, sin comprometerse en nuevos proyectos, hasta años muy recientes. La publicación en la que se está trabajando se compondrá de un estudio biográfico y del editor en su actividad comercial, de los registros bibliográficos de todas las obras publicadas por él que guarda la Biblioteca y del inventario de los papeles de su secretaría.

*La biblioteca de Barbieri en la Biblioteca Nacional*. Como va quedando claro Barbieri se transforma en obsesión. Varias obras se han publicado sobre el compositor y muchas veces se ha aludido a su biblioteca, aunque nunca aparece una opinión sobre su totalidad y sus verdaderas características. Hay que reconocer que la dispersión sufrida por la colección al llegar a la Biblioteca Nacional ha hecho prácticamente imposible su localización y conocimiento. Cuando entró después de ciertos problemas legales, se repartió entre distintos departamentos. Por muy criticable que parezca esto, en realidad se sigue haciendo, quizás por la imposibilidad de dedicar continuamente nuevos espacio a las colecciones que van ingresando. En el

caso de Barbieri tenemos la suerte de contar con el inventario que, motivado por la necesidad de presentar en juicio la valoración del legado, ordenan y dirigen los albaceas, Marcelino Menéndez Pelayo, Darío Cordero y Luis Carmena y Millán. Está fechado el 2 de noviembre de 1894.

Bastante ayuda proporciona también la correspondencia que es una guía única para ver cómo se mueve el compositor entre amigos, librerías, bibliotecarios... y cómo se bandea ofreciendo ejemplares que tiene duplicados, cambios, haciendo ofertas cuando le llega la noticia de ventas de bibliotecas.

Hemos hablado de una distribución de la colección por toda la casa, algo que para la recomposición del conjunto es bastante aterrador, y en la que, pensando en el momento de la entrada de tanto libro y de tanto papel, encontramos cierta lógica, aunque a veces el despiste lleva el mismo tipo de documento a depósitos distintos. Hay unidades ya con mucha tradición y fondos importantes, como las de Raros y Manuscritos, que van a recibir los documentos más importantes. En el primer caso desde luego los incunables, y allí van los nombres de Milán, Mudarra, Pisador, Salinas, Bermudo... En el segundo todos los «papeles», no solo correspondencia, sino trabajos manuscritos. Lo de la Sección de Música no está tan claro, porque se le adjudica la música contemporánea, pero también muchos libros raros, del XVII, del XVIII, o incluso anteriores. No se quedan sin muestras de la biblioteca de Barbieri ni Bellas Artes ni Geografía. A los pisos del Depósito General se destina lo que no se considera propio de ninguna de las secciones anteriores, como obras de literatura, guías de viajes o los múltiples diccionarios y vocabularios de todas las lenguas del territorio español y, además, las de aquellos países que frecuentaba el compositor, Francia, Portugal, Alemania.

¿Qué pensamos hacer? Nada menos que recomponer la colección de Barbieri, la que entró en la Biblioteca. En primer lugar tenemos el legado con el inventario. En segundo lugar todos los donativos y ventas que fue haciendo a lo largo de su vida a la Biblioteca, en parte documentadas en el archivo administrativo de la institución. Es un

trabajo realmente difícil y que, si se consigue, servirá para muchas cosas: mejorar el conocimiento del compositor, el de la bibliofilia, el de las colecciones de la Biblioteca, el de la edición, etc. etc.

Los pasos son complicados:

- la localización, recorriendo prácticamente todos nuestros depósitos. El hecho de que ya existieran, cuando se trataba de las obras más comunes en la época del ingreso, otros ejemplares en la Biblioteca, no favoreció la conservación de los que llegaban incluidos en el legado. A veces el inventario da cierto vértigo como cuando anota: «Varios folletos impresos y manuscritos en dialecto valenciano. Varios puntos y años» o simplemente «Folletos varios». En el primer caso, que hemos superado, ha resultado una colección ficticia de ciento tres folletos, con signatura de Raros. Los hemos catalogado de uno en uno.
- la descripción bibliográfica correcta, siguiendo las normas actuales, incluyendo las características de cada ejemplar, de manera que en todo lo que ofrece la Biblioteca se distinga perfectamente lo que perteneció a Barbieri.
- la copia de las anotaciones que añade el compositor. Muchas veces se limita a fechas de edición o precios, pero a veces supera la barrera del dato frío y añade otros comentarios. En *La Música* de Iriarte, edición de México de 1785: «Perteneció este libro al infortunado Maximiliano, Emperador de México, cuya biblioteca conocida con el nombre de Biblioteca de Andrade, se vendió en Leipzig a pública subasta en enero de 1869. Me costó 218 reales en dicha venta. F.A. Barbieri»
- la descripción de las encuadernaciones, anotando anota la signatura que aparece en el inventario valorado y en cada libro y que pensamos que seguramente no era del propio compositor, sino añadida por los responsables de dicho inventario. Como la propia Biblioteca se inventó el sello de la Biblioteca Barbieri.
- digitalización de portadas y de anotaciones manuscritas o de sellos.

De alguna manera haremos el enlace con los papeles ya publicados en *Legado Barbieri*.<sup>6</sup> Los papeles están siendo en este momento revisados para incluirlos en el Inventario de Manuscritos.

Y tendremos que definir la colección y valorarla en un contexto nuevo. Creo que los pasos que últimamente ha dado la Biblioteca permitirán colocar cada cosa en su sitio, de manera que la convivencia, tan clara en el catálogo de Anglés y Subirá, entre Biblioteca Real y Fondo Barbieri indique más una riqueza que una duplicidad.

Para acabar, una nueva copia, que nos acerca a un sentimental Barbieri que guarda entre sus libros uno que había utilizado cuando tenía diez años. El libro *Dictionarium manuale latino-hispanum, auctore Stephano Ximénez. Editio quarta auctior et correctior. Matriti, ex typographia D. Raymundi Verges, anno MCCCXXVII*, que lleva la signatura del legado H-6<sup>a</sup>-19, está lleno de anotaciones de letra infantil. En una hoja de guarda delantera se lee:

Si este libro se perdiese  
Como suele suceder  
Suplico al que se le encuentre  
Que me lo sepa bolber:  
No es de fraile ni de monja  
Ni tampoco de marqués  
Que es de un pobre estudiante  
Que lo tienen para aprender

Y firma: Francisco Asenjo en Santa Cruz de la Zarza a 8 de octubre de el año 1834. Y en hoja de guarda posterior repite, entre cuentas, listas de ropa: «Soy de Francisco Asenjo, Soy de Francisco Asenjo... en los años 1833, 34, 35 en el Comben-to de Padres Trinitarios Descalzos en Santa + de la Zarza».

### Otras maneras de conseguir la difusión

Otro tema en el que había que decir que la Sección de Música no participa demasiado, porque de nuevo nos quitan la vez otros documentos de Raros, Manuscritos o Bellas Artes, donde se concentra la idea de los «tesoros bibliográficos», es en el de la exposiciones, ciclos de conferencias, etc. Sin embargo tengo que reconocer que la situación ha mejorado hace muy poco.

Utilizando un sistema, recientemente inventado, de presentación de nuestras colecciones una vez al mes con el título genérico de Cita en la Biblioteca, el día 5 de julio del 2006 se dedicó al teatro lírico con la participación mía y la de José Máximo Leza, profesor titular de la Universidad de Salamanca. Hubo un reparto un tanto confuso de temas dejando para mí la introducción, en la que había que destacar la importancia de la Biblioteca y, lo relativo a los siglos XIX y XX, y para José Máximo Leza los orígenes de la zarzuela desde el siglo XVII, la tonadilla escénica en el XVIII y la «difícil trayectoria de la ópera nacional».

La amplitud del tema, la obsesión que provoca dentro del Departamento el comunicar lo que tenemos, lo que hacemos y lo que pensamos hacer, no favoreció nada la claridad del acto que se iniciaba con el anuncio del 150 aniversario de la creación del Teatro de la Zarzuela, conmemoración en la que acabó por no participar nada la Biblioteca, aun teniendo mucho que decir. A la entrada del salón de actos se daba a los asistentes la reproducción de un pequeñísimo cartel de propaganda del editor Pablo Martín, que, establecido en la calle del Correo nº 4, ofrecía música baratísima y la «especialidad en... las más aplaudidas zarzuelas», destacando «*Marina*, preciosa y popular zarzuela de Dn Emilio Arrieta, arreglada en ópera en tres actos, con letra española e italiana, edición de gran lujo», que había publicado él en 1877, fecha también de la publicidad. Entre toda la información que se manejó en la conferencia volvió a estar presente el archivo administrativo de la Biblioteca que permitía conocer que Manuel Machado se estaba dedicando el año 1923 a la catalogación de libretos de la colección Barbieri.

El programa de las «citas» tuvo una nueva intervención del Departamento con la del 24 de enero de 2007, «El cine en la Biblioteca Nacional». Participaba Pedro Pajuelo Iglesias, dedicado en el Departamento, entonces, al control bibliográfico de las videograbaciones, y Jesús Robles Ruiz, editor y librero de la librería 8 y medio. Se recurrió a todo tipo de materiales con la idea, como había sucedido también con la conferencia sobre el teatro lírico, de mostrar una biblioteca en la que los documentos pasaban por encima de las ba-

reras administrativas. Se pudieron ver carteles de mano, postales, diapositivas, cromos, fotografías, discos, comics, revistas, libros y, por supuesto, videgrabaciones.

La próxima cita, que tendrá lugar en los primeros meses de 2008, se dedicará a la presentación de nuestra colección de partituras del XIX y del *Manual de catalogación* del que ya hemos hablado.

Novedad de estas conferencias: la utilización muy importante de la imagen, pero no como apoyo de la palabra sino como valor en sí misma, y la de la música, a la que se recurrió frecuentemente en el teatro y que estará presente, esperemos que en directo, en la de la música del siglo XIX.

Ya hemos dicho que el nuevo Museo de la Biblioteca está ofreciendo espacios para la música de distintas maneras, como exposiciones temporales de impresos o manuscritos o como actuaciones y conferencias en las que se utilizan tanto la piano-la como alguno de los pianos que estaban en el Departamento de Música.

Y sigue nuestra ilusión por conseguir un espacio, un espacio tan amplio como el que se ha concedido a otras grandes exposiciones, para nuestro teatro lírico. Falta convencer a los responsables de la programación cultural de la Biblioteca y a la Dirección General, de la importancia de nuestros fondos relacionados con el género. Y hablo de partituras, libretos, fotografías, carteles, correspondencia, documentos administrativos, etc. Aunque, sinceramente, estoy a punto de renunciar.

## Asociaciones internacionales

### IAML, IASA, IFLA, Abinia

La Biblioteca es miembro de las dos asociaciones internacionales relacionadas con los documentos musicales, la IASA y la IAML. Su participación en ellas nunca ha sido realmente muy activa.

En el Congreso de la IAML que tuvo lugar en San Sebastián, tuvimos una intervención en el Comité de Copyright explicando la historia y ciertas características de la legislación española de Propiedad Intelectual. Se hizo referencia a algunos casos concretos como la liberación del *Himno nacional* de los derechos de autor de particulares.

Anualmente se colabora mandando al Comité de Bibliografía un listado de las publicaciones españolas relacionadas con la música para que aparezca en *Fontes Artis Musicae*, órgano de la Asociación.

En el Congreso de la IASA de Barcelona 2005 se presentó el folleto sobre la colección de audiovisuales de la Biblioteca, del que ya he hablado.

La Biblioteca Nacional lleva muchos años presente en la IFLA. Ha formado parte desde su creación de lo que en primer lugar fue Mesa Redonda y posteriormente Comité de Audiovisuales. Este Comité, relacionado con el sonido y con la imagen fija y en movimiento, se ocupa de la formación y mantenimiento de las colecciones, de la conservación y del acceso y servicios a los usuarios. El grupo español, que, de acuerdo con la nueva estructura del Departamento de Música, tiene que recomponerse de nuevo, tiene una especial responsabilidad en relación con las traducciones al inglés y al español de las ponencias o comunicaciones que se presentan en las reuniones anuales. Además se colaboró en la edición del 2004 de las *Guidelines for audiovisual and multimedia materials in libraries and other institutions*.

Es inevitable hacer referencia aquí a la asociación que acoge a las bibliotecas nacionales de España e Ibero América, puesto que uno de los proyectos en marcha parte de nuestra Sección de Música. Siendo Abinia un organismo de origen político, su nombre real alude a la Asociación de Estados Iberoamericanos para el Desarrollo de las Bibliotecas Nacionales, y sus fines son muy amplios, pero nosotros nos podemos fijar en el deber de favorecer el control bibliográfico y la difusión de las colecciones de las instituciones que la integran. Funciona a base de proyectos concretos de cuya ejecución se ocupa un Consejo directivo y cuyo control recae en el país que presenta cada uno de ellos. Coordinado por España, el Novum Regestrum, catálogo colectivo de monografías de los siglos XV al XIX, ha llevado durante muchos años una vida difícil debido a las especiales características de cada una de las instituciones participantes. Actualmente recoge la descripción bibliográfica de unos casi 200.000 documentos, entre los que se encuentran las monografías de música.

Basándose en esta experiencia, es decir con la intención de salvar las dificultades con las que se ha ido encontrando el Novum, la Biblioteca presentó en el 2002 un nuevo proyecto: la realización de otro catálogo colectivo, pero con dos límites, obras musicales y solamente de aquellas de las que existiera prueba impresa o manuscrita correspondientes al siglo XIX. A este proyecto, en un primer momento, se sumaron Cuba, Chile, Méjico, Venezuela y Bolivia.

La modificación que se ha pretendido en relación con el Novum Registrum se basa en dos puntos:

- La formación, dentro de la base de datos de la Biblioteca Nacional de España, de un primer conjunto de registros bibliográficos que presenten una garantía de corrección y que puedan servir de núcleo de este catálogo colectivo, enviándolo a cada uno de los países que deseen incorporar la descripción de sus fondos.

- La consulta del catálogo a través de las páginas web de las bibliotecas participantes para todos los investigadores.

Aunque será difícil llegar a ver este catálogo colectivo debido a las diferencias entre los sistemas informáticos, a la escasa normalización que ha afectado, y afecta, a la catalogación, sobre todo en lo que se refiere a los documentos musicales, incluso a la dispersión de las colecciones... los veinticinco mil registros bibliográficos que ya están marcados en nuestra base de datos, la bibliografía básica de herramientas que se está haciendo y el manual de catalogación especialmente dedicado a los documentos de esta época, serán una realidad útil.

### **RISM (Répertoire International des Sources Musicales)**

La Biblioteca ha formado parte del RISM desde la creación del grupo nacional (RISM-España) en 1988. Nuestro principal trabajo consistió en la traducción de las normas de catalogación utilizadas en la Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850, integrados en un equipo en el que los representantes de la Biblioteca Nacional (Nieves Iglesias, José Carlos Gosálvez), colaboraban con los de la Biblioteca de Cataluña (Joana Crespi) y

con el Departamento de Musicología del CSIC (José V. González Valle y Antonio Ezquerro). En realidad fue mucho más que una simple traducción, puesto que lo que se intentó –y creo que se consiguió– fue introducir al RISM en la corriente normalizadora que había partido de asociaciones internacionales con posterioridad a su implantación. No fue trabajo fácil debido a la defensa a ultranza de un proyecto de gran categoría que en parte se negaba a modernizarse y a entrar en contacto con otros trabajos similares. Seguramente nuestro esfuerzo quedó suficientemente reflejado en la publicación de estas normas realizada en 1996.

A partir de ahí se puede decir que hemos llegado a un punto muerto que quizá tenga arreglo cuando la Biblioteca llegue a un nivel de catalogación superior en cuanto a los documentos presentes en sus bases de datos y cuando del RISM-España puedan salir proyectos concretos que apruebe la Asamblea.

### **¿Qué estamos ofreciendo ahora? Cambios en la Biblioteca Nacional que se reflejan en los fondos musicales**

- Sustitución del sistema informático que llevaba funcionando desde finales de los años ochenta por otro más avanzado que mejora el Opac, facilita los trabajos de catalogación y está a punto de añadir los módulos de adquisiciones y de circulación.
- Intervención en planes de digitalización europea con la Biblioteca digital Hispánica, llamada a favorecer el conocimiento de nuestras colecciones.
- Remodelación de la página web con una mayor presencia de noticias referentes a los fondos de música.
- Programa de catalogación del fondo antiguo, considerando las obras de música en su totalidad, por encima de barreras administrativas.
- Programas de catalogación abreviada en aquellos documentos que lo permitan, como primera oferta a los investigadores y primer paso para una descripción total.

- Reorganización de la sede de Alcalá, con la posibilidad de hacer asequibles para investigadores y trabajadores todos los documentos que guarda.
- Programaciones culturales que favorezcan la difusión de las colecciones.

En el Departamento de Música han mejorado las instalaciones, que no desmerecen nada de otras bibliotecas nacionales, y el contenido de los ficheros. La colección aumenta constantemente con nuevos ingresos, y está protegida, casi totalmente, con las medidas adoptadas para la conservación y preservación. La difusión está garantizada por la presencia de unos trescientos mil registros bibliográficos en la base de datos y por las publicaciones.

Aun así muchos documentos descansan todavía a la espera de una mejor descripción y sobre todo de una mejor difusión. Mis años de trabajo

en la Biblioteca me dan la seguridad de afirmar que somos mucho más importantes de lo que la mayoría de la gente cree y que podríamos aspirar a mucho más si la sociedad lo pidiera y las autoridades fueran capaces de oír esa voz.

Muchos trabajadores de la Casa han luchado por eso. Y a todos los niveles, porque no me gustaría olvidar cómo Hartzenbusch (que se hace cargo pacientemente de los ingresos que origina la legislación de Propiedad Intelectual), Tamayo y Baus (interlocutor respetuoso de Barbieri) o Rodríguez Marín (defensor de la correspondencia de Gaztambide) reclaman su presencia cuando se trata de las colecciones de música, con las que parecían que no estaban muy relacionados, fuera de su obligación como directores de nuestra Biblioteca Nacional.

#### NOTAS

1 IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves: *Sic vos... et vobis*. Madrid: [s.n.], 2004.

2 En *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*, Cuaderno de trabajo n. 2 de Ediciones La Coria, Madrid: Fundación Xavier de Salas, diciembre de 1994.

3 Véase: Carlos José GOSÁLVEZ LARA y José María SOTO DE LANUZA, «El grabado musical en España. La calcografía de Santa María», en: *Revista Española de Musicología*, XIX, n. 1-2, 1996.

4 Véase: Isabel LOZANO MARTÍNEZ, «Un manuscrito autógrafo de Boccherini en la Biblioteca Nacional (Madrid)», *Revista de Musicología*, vol. XXV, n. 1, enero-junio 2002.

5 Autor del libro, obra imprescindible de referencia, *El fonógrafo en España. Cilindros de cera*, Madrid, 2005.

6 Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio CASARES, Madrid: 1986-1988.

## Los proyectos internacionales de documentación musical: participación española y estado de la cuestión

In memoriam Joana Crespi



Joana Crespi (centro) con un grupo de trabajadores de la Biblioteca de Catalunya

### Joana Crespi, en el recuerdo

**Antonio Álvarez Cañibano**

Director del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM  
Secretario de la primera Junta Directiva de AEDOM

Hace ahora dos años que, en su querida Barcelona, nuestra amiga y compañera Joana nos dejó. No es mucho tiempo, y el dolor por su pérdida nos sigue pesando a la hora de escribir estas líneas con las que queremos evocar su figura: como la estupenda profesional que fue y, sobre todo, como la persona vital, entrañable y cercana para todos los que tuvimos la suerte de ser sus amigos.

Joana Crespi había nacido en Barcelona el 24 de octubre de 1944. Después de obtener el Diploma Superior de Música en el Conservatorio del Liceu y el de la Escola Universitària de Biblioteconomia i Documentació Jordi Rubió i Balaguer, en 1983 se hizo cargo de la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya. Su labor dentro de esta institución, durante más de 20 años, ha sido fundamental para reorganizar los fondos musicales, ordenar sus ricas colecciones y afrontar el reto de poner en marcha su informatización a comienzos de los noventa; en los últimos años estaba entregada, con su habitual dinamismo, a la tarea de ordenar e integrar los fondos provenientes del antiguo Centre de Documentació Musical. También bajo su dirección se procedió a la revisión y ampliación de la colecciones de reserva y del archivo de documentos musicales, a la vez que se impulsaba la recuperación de documentos relacionados

con la música catalana. De la misma forma, hasta hoy, la sección de música se ha venido haciendo cargo, con su recepción y gestión, del depósito legal de las partituras publicadas en Cataluña.

Además de estos cometidos fundamentales, se puede destacar la realización de varios catálogos-inventarios de archivos de compositores, intérpretes y musicólogos de los siglos XIX y XX, que se han ido integrando en la sección de música, así como su participación en numerosas colecciones temáticas y en la concepción y catálogo de exposiciones conmemorativas organizadas por la propia Biblioteca de Catalunya. Sus conocimientos y gran experiencia fueron requeridos para impartir diversos cursos y seminarios sobre patrimonio y archivística musical, además de colaborar estrechamente con el RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) en su sede barcelonesa y con la Societat Catalana de Musicologia. El mundo de la investigación, dentro y fuera de Cataluña, tuvo en todo momento la ayuda inestimable de una excelente profesional, conocedora del patrimonio que cuidaba, gestionaba y ponía al servicio de los usuarios.

Pero su actividad no se redujo solamente al ámbito bibliotecario. De sus aportaciones musicoló-

«[...] I després, estimada la terra, venim per la pols fins a l'arbre que creix arrelat en el cor últim de totes les coses, i acabem el camí».

Salvador Espriu

gicas, centradas sobre todo en la música catalana, dan cuenta sus publicaciones en revistas, las intervenciones en congresos, además de numerosas colaboraciones en catálogos de todo tipo. Entre sus abundantes escritos y colaboraciones podemos destacar: *Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari del naixement d'Higini Anglès* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988), *Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari del naixement de Cristòfol Taltabull* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988), *Catàleg de l'exposició commemorativa Frederic Mompou* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988), *Catàleg de l'exposició: Manuscrits d'òpera originals d'Amad eu Vives* (Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1988), *Catàleg de l'exposició La guitarra als Països Catalans* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989), en colaboración con Antoni Rossell: «Los trovadores y su obra: discografía» en *Anthropos* (nº 92, 1989; ejemplar dedicado Martín de Riquer, págs. 45-63), *Catàleg de l'exposició Felip Pedrell* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1991), «Le département de la musique de la Biblioteca de Catalunya» en *Fontes Artes Musicae* (nº 39, 1992, págs. 261-5), *Catàleg del fons musical Antoni Massana de la Biblioteca de Catalunya* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992), con J. Soler, J. Casanovas y B. Casablanca: *Cristòfol Taltabull. Estudi musical i documental* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992), con Joana M. Garau: *Catàleg del fons musical Josep M. Ruera* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1993), con Daniel Codina Giol: «El fons històrics musicals de Catalunya» en *I Congrès de Música a Catalunya* (Barcelona, Consell Català de la Música, 1994, págs. 848-867), «El departamento de música de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)» en *Anuario Musical* (nº 49, 1994, págs. 231-4), «La Biblioteca de Catalunya: el Departamento de Música» en *El Patrimonio Musical Español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión* (Trujillo, Ediciones de la Coria. Fundación Xavier de Salas, 1994, págs. 77-83), «La 'Meloepa Desconocida' de M. Juncá» en *Nassarre* (vol. 11, nº 1-2, 1995, págs. 493-561), «Fuentes manuscritas» en *Simposio Internacional Tiento a Cabanilles* (Valencia, Palau de la Música i Congressos, 1995, págs. 141-162), «El patrimoni musical a Catalunya» en *Item. Revista de Biblioteconomia i Documentació* (nº 17, 1995, págs. 74-82), «El fondo musical Robert Gerhard del Institut

d'Estudis Vallencs» en *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical* (vol. 3, nº 1, 1996, págs. 5-19), «Archivos musicales ¿para quién?» en *El patrimonio musical: estado de la cuestión de los archivos familiares (1898-1936)* (Trujillo, Ediciones de la Coria. Fundación Xavier de Salas, 1997, págs. 105-112), *Robert Gerhard musicòleg, musicògraf. Catàleg de l'exposició amb motiu del centenari del naixement* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1997), «Fuentes musicales en España: notas para una cronología» en *Revista de Musicología* (vol. 20, nº 1-2, 1997, págs. 1019-1028), «Ignotus Pedrell» en *Assaig de Teatre* (nº 10-11, 1998, págs. 223-224), «Publicaciones periódicas musicales del s. XIX en Cataluña» en *Actas. Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAML/IVMB/AIBM* (Madrid, AEDOM, 1999, págs. 213-234), «Índices del *Anuario Musical*, 1-55 (1946-2000)» en *Anuario Musical* (nº 56, 2001, págs. 223-193).

Por último, es necesario detenerse en su entusiasta labor en la creación y puesta en marcha de la Asociación Española de Documentación Musical. Desde sus inicios, y con su participación en la primera junta directiva como vicepresidenta (de 1994 a 1998), Joana Crespi ha sido un referente dentro de la AEDOM y para todo el ámbito de profesionales que integran la *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML). Los que participamos en aquella junta directiva fundacional siempre recordaremos su experiencia en los foros internacionales, su buen criterio a la hora de poner en marcha los primeros proyectos de la asociación –como este boletín, en el que hoy le rendimos un sentido homenaje–, las primeras reuniones técnicas y los primeros cursos de catalogación.

En el año 1999 elegimos a Joana como presidenta, y lo fue hasta 2001. Durante esta etapa, la asociación consiguió aglutinar a la gran mayoría de las instituciones españolas relacionadas con nuestra profesión (bibliotecas, archivos, centros de documentación, conservatorios, universidades, fundaciones, orquestas, etc.), además de consolidar su línea de publicaciones, la serie de cursos monográficos y las comisiones de trabajo. Pero quizá

el reto más significativo durante estos años fue la organización y celebración del decimoctavo Congreso de la IAML, que tuvo lugar en San Sebastián en junio de 1998. Este congreso –el único que se ha celebrado en nuestro país, en los casi 50 años de historia de la IAML– supuso la proyección y el reconocimiento internacional definitivo para la asociación. El papel imprescindible de Joana durante los preparativos ha quedado en el recuerdo de los que participamos en su organización: por lo atinado de sus sugerencias, por el interés de

sus propuestas y, sobre todo, por el sentido del humor y la jovialidad que nos transmitía a todos a la hora de afrontar los mil y un problemas que plantea la organización de un evento de estas características.

La falta de Joana ha dejado un gran hueco en nuestra asociación, pero también un inmenso legado de entusiasmo y humanidad con el que, sin duda, ella querría que la siguiésemos recordando.

## 1 PROYECTOS INTERNACIONALES: MANUSCRITOS Y BIBLIOGRAFÍA

### Nuevos retos para la catalogación de fuentes musicales en ámbito hispánico. El caso de RISM-España

**Antonio Ezquerro**

Departamento de Musicología - CSIC

Desde que nos dejara la excelente amiga y colega Joana Crespi, no pocos han sido los cambios que han venido a afectar a la catalogación documental de música histórica en ámbito hispánico, en general, y en el caso concreto del Grupo de Trabajo de Ámbito Estatal RISM-España, en particular. Valgan estas páginas como pequeño homenaje a Joana, que tanto significó para el proyecto RISM-España, así como para otras empresas en favor del cuidado de nuestro patrimonio histórico-musical.

El panorama del conocimiento de nuestro patrimonio documental de carácter histórico-musical mejora día a día. Cada vez son más quienes se dedican a la ardua tarea de inventariar, catalogar, y en definitiva, registrar, la enorme cantidad de fuentes manuscritas e impresas que se nos han conservado de épocas pasadas. Pero, aún así, todos los esfuerzos son todavía pocos en comparación con la ingente tarea a realizar. Cientos (insisto en ello: cientos) de archivos y bibliotecas históricos que conservan entre sus contenidos fondos mu-

sicales, aguardan todavía –cada cual según sus propias características y los avatares que les han afectado a lo largo del tiempo– a que se realicen catálogos que sean útiles con vistas a realizar la imprescindible comparación y cotejo documentales, y con vistas, en fin, a poder abordar con las indispensables condiciones de rigor científico la identificación de anónimos, levantamiento de obras espurias, etcétera.

Y en este sentido hemos de ser bien conscientes de que el grado de exigencia por parte de investigadores y estudiosos respecto a la confección de tales catálogos es cada vez mayor. Este factor, muy positivo para la mejora paulatina de la calidad de nuestra investigación, obliga en cambio, al mismo tiempo, a replantear, en buena parte de los casos, los trabajos ya realizados y/o publicados tiempo atrás, de manera creciente (aunque no necesariamente, sí generalmente al menos) conforme nos alejamos en el tiempo, considerando que los primeros catálogos disponibles de archivos musicales (feshados hacia mediados del si-

glo XIX –sin entrar a considerar los denominados «inventarios antiguos» catedralicios–, no solían auto-imponerse los actuales niveles de exigencia en cuanto al tratamiento de los datos, y en definitiva, de la información.

Nos encontramos así, a día de hoy, con un cúmulo de publicaciones de archivos y bibliotecas de música, realmente heterogéneos en fondo y forma, y a menudo con diferencias tales en sus planteamientos, que los hacen, en la mayoría de los casos, muy útiles para recabar una primera información (saber qué obra de tal o cual autor se conserva en un lugar determinado), pero escasamente válidos con vistas a la comparación y a un empleo versátil de sus contenidos (y así por ejemplo, es frecuente no poder saber si dos obras de igual compositor y título, registradas en dos catálogos de lugares distintos, son realmente dos obras diferentes, o si en realidad se trata de la misma obra, dado que no nos es posible comparar sus *incipits* musicales, su reparto vocal e instrumental, u otros datos igualmente «básicos» para su empleo por parte del investigador actual).

Como es bien conocido, una de las tareas prioritarias del proyecto RISM-España con vistas a subsanar el problema aducido, ha sido, desde su fundación, la de explicar –y concienciar– a la comunidad científica española (y por extensión, hispánica) de la necesidad y urgencia de adoptar un mismo patrón catalográfico, común para todos, en el que se recojan todas las informaciones procedentes de las fuentes documentales, que sean susceptibles de ser sometidas a comparación y estudio crítico. Solo así se evitará tener que volver sobre catalogaciones anteriores para complementarlas con nuevos datos antes no registrados, y solo así se podrá obtener el grado de «fiabilidad» que un trabajo de tales características ha de reunir.

Ciertamente, los rapidísimos cambios en la tecnología (particularmente, de carácter informático) de los que se benefician las disciplinas auxiliares a la catalogación, más que ser verdaderamente vertiginosos (con lo que exigen de puesta al día y actualización permanente de los profesionales), comienzan a desbordarnos. Si, *in illo tempore*, los

primeros trabajos catalográficos eran manuscritos (y mucho más tarde mecanografiados), y con suerte lograban editarse con letras de molde, en breve tiempo hemos pasado a disponer de catálogos en microfichas, discos flexibles, CD-ROMs, DVDs, e incluso en línea, vía internet.

Las evidentes mejoras en el tratamiento de imágenes digital ha hecho también que la recogida y recuperación de datos gráficos (v.g., *incipits* musicales, primero copiados «a mano», luego copiados mecánicamente mediante caracteres tipográficos diseñados al efecto, y solo recientemente tomados ya por medio de programas informáticos especializados –Finale, Sibelius...–), sea incluso, ya hoy, debatida, por cuanto se puede prever un «tiempo de caducidad» para la misma, habida cuenta de la gran facilidad de reproducir imágenes a escala real (fotografiar digitalmente y almacenar páginas enteras, e incluso documentos completos, lo que podría llevar, en breve tiempo, a la obsolescencia del actual tratamiento al que sometemos a los *incipits* musicales).

Quiero decir con esto que con los nuevos avances en los programas informáticos dedicados al reconocimiento de caracteres, se prevé que muy pronto un ordenador personal sea capaz de reconocer los datos que aparecen en un documento musical manuscrito, codificando su imagen y haciéndola inteligible, y lo que es mejor, comparable con otras de características semejantes. Pudiera parecer que hablamos todavía, hasta cierto punto, de ciencia ficción. Pero como suele decirse, en ocasiones «la realidad (i.e., la informática), supera a la ficción».

Semejante perspectiva, entretanto, se enfrenta con serios problemas: si es evidente que, entretanto, los trabajos ya emprendidos no pueden ni deben paralizarse, y ni siquiera quedar a la espera de que nuevos productos que vengan en nuestra ayuda salgan al mercado, no es menos cierto que se ha de ser particularmente cauto y prudente, respecto al menos a dos cuestiones que parecen prioritarias:

- 1) que lo que vayamos avanzando entretanto no resulte obsoleto en breve plazo (es decir, que cuando lleguen nuevos avances técnicos,

lo ya hecho sea igualmente utilizable y válido); o sea, que lo que hagamos ahora cuente con una mínima e imprescindible perdurabilidad en el tiempo; y

2) que lo que ahora emprendamos no obligue a repetir el mismo trabajo cuando dispongamos de otros mecanismos más sofisticados para el tratamiento de la documentación.

Obviamente se podrá aducir que la investigación no puede proceder «a manera de oráculo», prediciendo el futuro, pero dicho eso téngase en cuenta que ya disponemos de una cierta experiencia al respecto (algo más de dos décadas desde que los ordenadores estuvieron a nuestro alcance generalizado), la cual nos coloca en condiciones de poder prever hacia dónde, más o menos, podrán encaminarse nuestros trabajos en el futuro.

En este contexto hemos de felicitarnos por el gran paso que ha significado para el proyecto RISM la adopción del nuevo programa informático (sustituyendo al anterior PIKaDo), Kallisto, con el que se trabaja ya a través de la red de redes, y que ha venido a facilitar enormemente nuestra tarea cotidiana.<sup>1</sup> Seguramente, como es habitual en un proyecto siempre abierto y flexible a los nuevos avances de la tecnología, solo será un nuevo escalón, un nuevo peldaño, en las enormes posibilidades que la informática brinda hoy (y sin duda, brindará) a bibliotecarios y musicólogos.

Entretanto, además, nuestras condiciones «locales», como grupo nacional autónomo del RISM, son bien concretas. Padecemos, desde comienzos de 2000, una evidente carencia de recursos humanos, que hemos procurado ir paliando mediante la ya casi tradicional «visita» de trabajo de los becarios e investigadores contratados del Departamento de Musicología (IMF) del CSIC a las dependencias de la *Zentralredaktion* en Frankfurt, donde manejan «en directo» las herramientas informáticas de que dispone el RISM en cada momento, aprovechando para incorporar nuevos datos y fichas españolas al depósito internacional. Éste ha sido el caso de Laura Pallàs, Laura Triay, Marc Heilbron, Mari Carmen García Mallo, Marian Rosa Montagut, o, en breve, Cristina Menzel, que han podido comprobar, de primera

mano, cuáles son los procedimientos de trabajo entre las diversas oficinas del RISM, cuáles sus fortalezas y debilidades, etcétera. Y paralelamente el grupo español del RISM se ha ido convirtiendo, cada vez más, en un grupo de asesoramiento científico respecto a diversos trabajos a realizar o proyectos a emprender.

En la actualidad, merced a un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Cultura, un grupo de investigadores nos hallamos inmersos en el estudio crítico de un fondo documental riquísimo (en torno a 2500 composiciones de los siglos XVI al XX) en el que estamos colaborando con la Biblioteca de Catalunya de cara a abordar su catalogación integral (de utilidad para la propia biblioteca, y según la normativa internacional del RISM). El proyecto (*El fondo antiguo de música de la Catedral de Barcelona conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Estudio de las fuentes y recuperación patrimonial*), en el que participa de manera coordinada un grupo de investigadores de la Universitat Autònoma de Barcelona (del que es Investigador Principal el doctor Francesc Bonastre), y un equipo del CSIC (ídem, doctor Antonio Ezquerro), en contacto directo con la mencionada Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya (antes con Joana Crespi y en la actualidad con Rosa Montalt, bajo la supervisión de la directora de la biblioteca, Dolors Lamarca), pretende ofrecer al menos a fines de 2008 –en lo que corresponde al apartado catalográfico– una antología de fuentes, catalogadas según el RISM, representativa del total de documentos del fondo, y que a las fichas catalográficas correspondientes se pueda añadir la digitalización de, al menos, el diez por ciento de todos los documentos ahí conservados, la recogida sistemática de marcas de agua del papel, *incipits* musicales exhaustivos, bibliografía, etcétera. Creemos que se trata de una iniciativa, aunque puntual, bien interesante, que, aunque concebida para el estudio del fondo y no tanto para su propia catalogación, pudiera servir como experiencia piloto «a exportar» a otros fondos documentales de importancia y características similares.<sup>2</sup>

Por último, quisiera resaltar la tarea de difusión que, desde el grupo español, estamos llevando

a cabo en los últimos años en Latinoamérica, donde se está promoviendo el conocimiento del proyecto RISM mediante cursos introductorios y talleres de prácticas catalográficas según la normativa internacional, los cuales pudieran fructificar en la creación de nuevos grupos del RISM (recientemente, se ha creado un primer grupo RISM-Brasil), íntimamente conectados con las inquietudes e iniciativas que se desarrollan en España, y que pudieran afectar a todo el ámbito hispánico. Así, se han desarrollado cursos y conferencias en la Fundación Vicente Emilio Sojo de Caracas –Venezuela– (profesor José Peñín), en el Centro Nacional de Información, Documenta-

ción e Investigación Musical Carlos Chávez de México D.F. (Colección Jesús Sánchez Garza; profesores José Antonio Robles y Lorena Díaz), y en el Centro Andrés Sas de la Biblioteca Nacional del Perú en Lima (profesor José Quezada), así como en la escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (profesor Gustavo Delgado). Esperemos que a partir del contacto con nuestros colegas del otro lado del Atlántico podamos llegar en breve plazo a coordinar, desde España, un equipo iberoamericano de grupos nacionales, dentro del proyecto común del RISM.

#### NOTAS

1 Este programa lo comercializa la empresa estadounidense NISC, y ha sido una de las novedades llevadas a cabo desde la reciente toma de posesión del nuevo Presidente de RISM-Internacional, doctor Wolff.

2 Tenemos la intención [en colaboración con el mismo equipo ya citado, y en contacto directo con la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya], una vez finalizado el proyecto mencionado, de abordar [a la manera en que ya se hizo en su día con la traducción desde el alemán al castellano de las originales

Richtlinien –o Guidelines– del RISM] la traducción de las reglas de catalogación del RISM a lengua catalana, retomando así la idea que surgiera, desde el primer momento, con Joana Crespi. [Véase: -José V. GONZÁLEZ VALLE, Antonio EZQUERRO, Nieves IGLESIAS, Carlos José GOSÁLVEZ y Joana CRESPI, eds.: *RISM. Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850). Madrid, Arco/Libros, 1996].

## BIME. Biografía musical española

**José Ignacio Cano Martín y María José González Ribot**

Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM - Ministerio de Cultura

La base de datos BIME se creó en 1994, cuando la primera asamblea de la Asociación Española de Documentación Musical consideró prioritaria la elaboración de un repertorio bibliográfico para reforzar la presencia y difusión de la literatura musical española en el ámbito internacional, mal atendida y con muchas lagunas en el Repertorio Internacional de Literatura Musical (RILM),<sup>1</sup> cauce idóneo para su difusión. A ese fin se creó una comisión de trabajo que contaba con la dirección de la junta directiva que propuso elaborar una base de datos propia, realizada en español, desde la que se pudieran enviar los datos al proyecto internacional.

Una primera comisión de trabajo formada por bibliotecarios y documentalistas del Centro de Documentación Musical del INAEM-Ministerio de Cultura (hoy Centro de Documentación de Música y Danza, CDMyD), la Biblioteca Nacional y el CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica, adscrito al CSIC), a la que se sumó un representante la Sociedad Española de Musicología –que más tarde se desligaría del proyecto– y un representante de la junta directiva de la asociación, se encargó de esbozar un proyecto de trabajo. Dicha comisión convocó una reunión de trabajo en las Navas del Marqués en diciembre de 1994, a la que fueron invitadas personas e instituciones cuya colaboración se

consideró fundamental. Allí nació formalmente la BIME y se definieron los criterios a seguir, el ámbito cronológico y temático, algunas de sus características técnicas y el procedimiento para llevarla a cabo. En un primer momento, ante la ingente tarea de controlar toda la producción realizada en España, se pidió la colaboración de otras instituciones, bibliotecas y centros de documentación de ámbito autonómico, que pudieran llevar un control más o menos exhaustivo de literatura musical publicada en cada territorio, como ERESBIL en el ámbito vasco, el Archivo de Música de Asturias o el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Se pensó también en la incorporación de algunos departamentos de musicología de las universidades españolas, pero con muy poco éxito y escasa repercusión.

Hoy en día, desaparecida la comisión de trabajo, la BIME está incorporada al CDMyD como una actividad en los trabajos del centro, con la colaboración de la Biblioteca Nacional y CINDOC y la presencia esporádica de algún centro de documentación autonómico. Por este motivo y en ausencia de reuniones destinadas a mejorar los procedimientos o establecer distintos criterios promovidas desde fuera por otras instituciones, todas las decisiones con respecto a su desarrollo se toman en el Centro de Documentación del INAEM.

### Proceso de trabajo y actualización

La BIME es una base de datos bibliográficos, en la que colaboran entidades relacionadas con la bibliografía musical:

- **Biblioteca Nacional**, responsable de la bibliografía nacional, que aporta información sobre las monografías sobre música editadas en España y recogidas principalmente a través del Depósito Legal.
- **CINDOC**, entidad especializada en bases de datos documentales que suministra los artículos sobre música aparecidos en misceláneas y en publicaciones periódicas de otras disciplinas que nutre sus base de datos sobre Ciencias Sociales y Humanidades.
- **Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM**, que aporta los artículos de

revistas específicamente musicales, programas de mano, folletos discográficos, etc. así como el vaciado de la mayor parte de documentos y la unificación posterior. Es la entidad depositaria de la Base de Datos y la encargada de la edición del repertorio impreso.

El aporte de información se realiza de forma periódica con volcados masivos de los datos referentes a periodos de aproximadamente dos años (plazo en que se considera que ha concluido la catalogación de los años anteriores). El proceso siguiente realizado en el Centro de Documentación es la unificación de los registros provenientes de distintas fuentes (las tres entidades, más otras instituciones o personas que eventualmente colaboran enviando información), la asignación de descriptores –a partir de cuatro bases de datos relacionadas: materias, onomástico, geográfico y cronológico, que son la base de un tesoro– y la elaboración de resúmenes.

### Ámbito de la base de datos y características técnicas

#### Ámbito temático

La Bibliografía Musical Española recoge todo lo publicado en España sobre música y en el extranjero sobre música española con un determinado nivel «científico» –esto es, excluyendo las publicaciones divulgativas–. Ello se realiza a partir del vaciado de todo tipo de publicaciones: monografías, estudios críticos, publicaciones periódicas, tesis doctorales, ponencias en congresos, programas de conciertos, catálogos de exposiciones, folletos de discos, libretos, reseñas, etc.

Como dato significativo y que proporciona un valor añadido a la BIME, hay que destacar que en las publicaciones colectivas se realiza el vaciado tanto de la publicación colectiva en sí como de cada uno de los artículos comprendidos en ella. Así, durante estos doce años se han vaciado 304 congresos, seminarios o jornadas y 167 publicaciones colectivas que proporcionan un total de 2.956 ponencias o comunicaciones a la base de datos. Se han introducido 879 programas de mano, 189 con notas individuales que proporcionan 786 notas al programa y la literatura musical incorporada a 493 estudios críticos.

El corpus central de revistas que indiza el CD-MyD lo constituyen las principales revistas de música y musicología que han aparecido en el ámbito español:

- 12 notas preliminares*, 1997-2006, anual
- Revista de Musicología*, 1991-2006, semestral
- Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, 1991-2006, semestral
- Anuario Musical*, 1991-2006, anual
- Cuadernos de Música Hispanoamericana*, 1996-2007, irregular
- Codex XXI*, 1998-2000 (desaparecida)
- Eufonía. Didáctica de la música*, 1995-2006, trimestral
- Quolibet. Revista de Especialización Musical*, 1995-2006, cuatrimestral
- Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 1996-2002, irregular
- Música y Educación*, 1991-2006, trimestral
- Musiker. Cuadernos de Música*, 1991-2006 antes *Cuadernos de Sección. Música*
- Música Oral del Sur*, 1996-2006, nº 2 al 7, irregular
- Música d'Ara*, 1997-2004, irregular
- Papeles del Festival de Música española de Cádiz*, 2005-2006, anual
- Revista Catalana de Musicología*, 2001-2004, irregular
- Cuadernos de Vuela*, 1998-2002 (desaparecida), semestral
- Revista de Flauta de Pico*, 1995-2005, irregular
- Reçerca Musicologica*, 1991-2006, irregular
- Hispanica Lyra*, 2005-2007, semestral
- Música, Terapia y Comunicación*, 1991-2004, irregular
- Trans*, (electrónica), 1995-2006, anual
- Variaciones*, 1992-1996 (desaparecida)

### Ámbito cronológico

En sus comienzos se decidió iniciar la base de datos en 1991, enlazando con el trabajo que hasta esa fecha venía realizando la musicóloga Liliana Barreto en el apartado de Información Bibliográfica de la *Revista de Musicología*.

### Características de la base de datos

El conjunto de estas referencias bibliográficas nutre una base de datos de la que se editan periódicamente repertorios impresos. Asimismo se envía asiduamente parte de la información a la sede central del RILM- Repertorio Internacional de Literatura Musical en Nueva York, repertorio de difusión mundial.

La base de datos está realizada en el programa FileMaker con un diseño creado en el Centro de Documentación de Música y Danza, diseño que ha ido evolucionando desde el primitivo fichero a la compleja base de datos relacional que es en la actualidad. Está formada por seis ficheros o subbases relacionadas entre sí. La principal, Bime, está formada a su vez por nueve apartados, en los que se va implementando la información referente a: título/s, autor/es, edición, descriptores, resumen y notas, así como información específica de cada tipo documental (pantallas específicas para publicaciones colectivas, con los artículos que incluyen, por ejemplo). Los otros cinco ficheros son bases de datos auxiliares, con las autoridades de autores, descriptores temáticos, onomásticos, geográficos y cronológicos. Los registros de la Biblioteca Nacional (formato MARC) y los del CINDOC (Aleph) se vuelcan a ella mediante sendos programas de conversión.

En estos momentos, la base cuenta con más de 17.500 registros, de los cuales, unos 14.500 registros están indizados (7835 con resumen) y cerca de 2.500 sin indizar. Se han editado hasta el momento tres volúmenes impresos. El primero abarca los años 1991, 1992 y 1993, el segundo 1994 y 1995 más una addenda con lo aparecido del periodo anterior, y el tercer número, con los años 1996 y 1997 más addenda. Además se editó en 2006 un CD-Rom que abarca toda la información correspondiente a la década de 1990.

La edición impresa contiene los registros ordenados alfabéticamente por autor, que incluyen: descripción bibliográfica, descriptores o palabras clave y resumen del contenido. Se indica además el tipo de documento de qué se trata y su localización. Además la publicación se completa con

índices de autores, onomástico, de obras, instituciones y materias.

En el caso del CD-Rom, la posibilidad de búsquedas se amplía enormemente, desde la *búsqueda simple* que actúa sobre la totalidad de los campos a la *búsqueda avanzada*, que permite buscar específicamente por autores, títulos, tipos de documento, editor, fechas, así como por cualquiera de los descriptores –temáticos, onomásticos, geográficos y cronológicos– y además combinar distintos criterios, obteniendo resultados mucho más precisos. Por último también es posible la *búsqueda por índices*. El resultado de estas búsquedas nos ofrece un listado que podemos visualizar en modo sencillo (autor, título, año y tipo de documento), ampliado (autor, título y todos los datos de edición) o el registro completo.

Este formato ofrece muchas otras posibilidades, como seleccionar y guardar como favoritos tanto búsquedas como registros, navegar por los descriptores, consultar historial de búsquedas, imprimir, elegir distintos criterios de ordenación, etc. Se espera que en el primer semestre del 2009 se publique otro CD-Rom con los datos actualizados a 2006.

#### NOTAS

El presente artículo fue leído en la *Jornada en Memoria de Joana Crespi* que se celebró el 16 de diciembre de 2005 en Barcelona, dentro de la sesión dedicada a "Proyectos internacionales: Manuscritos y Bibliografía". Se ha actualizado su contenido, en cuanto a cifras y novedades que se han producido en estos dos años.

En este mismo año se está trabajando para colgar la base de datos en internet, lo que proporcionaría una mayor difusión a la bibliografía y daría la posibilidad de actualizar los registros *on line* así como una mayor agilidad para su actualización.

#### Colaboración con RILM

El proyecto RILM, vinculado a la IAML (en español AIBM, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales) y a la SIM (Sociedad Internacional de Musicología) se inició en 1966, impulsado por Barry Brook desde la Universidad de Nueva York, donde aún hoy reside. Cuenta con comités nacionales en 60 países y recoge literatura musical editada en 294 idiomas de 134 países. Posee una base de datos con unas 400.000 entradas, accesible mediante suscripción en formato impreso, CD-Rom y *on line*.

La BIME supone la aportación española al proyecto internacional de recopilación de literatura musical. Existe un comité español, encargado de enviar periódicamente registros a la sede central de RILM.

<sup>1</sup> Teresa ABEJÓN: «El RILM y la Bibliografía Musical Española: de las contribuciones individuales de los musicólogos españoles a la labor del actual comité RILM de España». En Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación. *Actas. Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación, IAML/IVMB/AIBM*. Madrid: AEDOM, 1999, pp. 243-250.

## 2 OTROS PROYECTOS INTERNACIONALES

### Iconografía Musical – proyecto RIdIM en España

**Cristina Bordas**

Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid

La intención de formar un grupo de trabajo sobre iconografía musical para organizar en España la «R» de RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) se remonta a las primeras reuniones en Magalia allá por 1994, cuando Jon Bagüés abrió esta posibilidad desde el momento mismo de la creación de AEDOM.

En los años siguientes, 1995 y 1996, se llevaron a cabo dos interesantes proyectos. El Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM se interesó por la creación de un archivo de iconografía musical, tema que conduciría a la adquisición, hacia el año 2000, del importante archivo iconográfico del Grupo SEMA, cuya catalogación se ha llevado a cabo siguiendo las líneas elaboradas desde el SEMA con las aportaciones de los documentalistas del Centro. Por otra parte, la Universidad de Valladolid, en contacto con los centros internacionales, patrocinó una reunión en Sedano el año 1996. Esta reunión fue coordinada por María Antonia Virgili y Tilman Seebass (Universidad de Innsbruck), director de la revista *Imago Musicae*, del International Study Group y promotor de encuentros e investigaciones sobre iconografía musical. Las actas de esta reunión internacional aparecieron en el volumen XIII (1996) de la revista *Imago Musicae*.

También la Sociedad de Musicología ha impulsado esta materia científica, especialmente durante la presidencia de Rosario Álvarez, musicóloga pionera precisamente en los estudios de iconografía en España. Así, en el IV Congreso de la SEdeM (Madrid, 1997) se le dedicó por primera vez una sesión titulada *Iconografía musical y organología*, que fue dirigida por Rosario Álvarez. En el V Congreso (Barcelona, 2000) fue coordinadora de la sesión *Música y artes plásticas*. En el VI Congreso (Oviedo, 2004), Antonio Gallego coordinó una mesa sobre *La música en las artes*

y en las letras. En el próximo congreso de 2008 (Cáceres) está previsto que Jordi Ballester coordine la sesión dedicada a iconografía musical.

Se puede decir, por tanto, que desde el año 1994 ha habido intención de organizar en España una rama nacional del RIdIM, aunque el proyecto auspiciado por AEDOM haya estado hasta ahora en suspenso. Si durante estos años se ha desarrollado la investigación, tanto desde universidades, conservatorios y centros de documentación como desde la iniciativa particular, se hace cada vez más necesario abordar la catalogación y difusión de fuentes, tarea que compete de manera específica a RIdIM y que es la que se pretende realizar a través de AEDOM, cuyo marco institucional nos brinda la posibilidad de acometer este proyecto conjunto.

#### El grupo de iconografía de AEDOM, 2007

En los dos últimos años ha habido cambios sustanciales en el tema de la iconografía musical internacional y nacional. En el ámbito internacional se inició en 2005 una reorganización del RIdIM añadiendo a la de Nueva York una sede en París y un comité encargado de la puesta en marcha de la nueva propuesta. Este comité se encarga de reestructurar la red de miembros del RIdIM, sentar las bases de la nueva catalogación y de establecer una herramienta informática de lenguaje universal que sirva de soporte a la red internacional (esto último está aún pendiente).

También se ha re-creado el International Study Group, apoyado por la Sociedad Internacional de Musicología y dirigido ahora por Nicoletta Guidobaldi, de la universidad de Bologna/Ravenna. En España, el Grupo de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) inició su colaboración con AEDOM al presentar su proyecto en la reunión de diciembre de 2005, en homenaje a Joa-

na Crespi, y sugiriendo la posibilidad de crear una sección de Iconografía Musical dentro de la Asociación. Esta idea se ha materializado finalmente en la reunión de los días 2 y 3 de marzo de 2007 en Valencia.

Para esta reunión de Valencia se hizo un llamamiento general a todas aquellas instituciones y personas individuales interesadas en formar parte de la sección. Se contó también con la asistencia de Florence Gétreau, que es parte del Comité RIdIM, directora del Institut de recherche sur le patrimoine musical en France y de la revista *Musique.Images.Instruments*, quien ofreció dos conferencias.

Durante la reunión del comité de iconografía, tras varios informes de los respectivos proyectos relativos al estado de nuestros recursos informáticos y de las opciones de tiempo y espacio disponibles por cada uno de los participantes, se acordó que habría una coordinación conjunta de Jordi Ballester y mía, y que el objetivo principal sería la creación de una red española abierta a Portugal e Iberoamérica. La red servirá para compartir información y fuentes catalográficas, y para mantenernos en relación con RIdIM y el International Study Group.

La siguiente reunión del comité de iconografía musical de AEDOM, ha tenido lugar el pasado 24 de noviembre de 2007 en la sede del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. La reunión se ha hecho coincidiendo con el III Curso de la UCM –que este año hemos dedicado a Iconografía musical contemporánea– para que pudieran asistir los profesores invitados de Italia, México y España. Además se ha invitado a la reunión de AEDOM a los profesores portugueses Luzía Rocha y Luís Sousa que formaron parte de la primera sesión de fundación.

Todos los participantes se mostraron interesados en esta nueva red iberoamericana. Jordi Ballester informó de las novedades internacionales y del proyecto para la realización del Congreso internacional del Study Group de 2010 en Barcelona, del que será coordinador. Cristina San-

tarelli, de la Universidad de Turín, informó de los proyectos del Istituto per i beni musicali di Piemonte. Luzía Rocha y Luís Sousa de la Universidade Nova de Lisboa trataron del modelo de ficha que queremos utilizar en conjunto y de las dificultades que habían encontrado en la *runtime* (versión de prueba) que se les había enviado anteriormente. Los profesores mexicanos Elena Kopylova (UAM) y José Antonio Robles Cahero (CENIDIM) expusieron su disposición a participar y comentaron los temas técnicos de bases de datos. Carmen Rodríguez Suso (Universidad del País Vasco) expuso los trabajos que se están desarrollando en su universidad, en particular la tan esperada tesis doctoral de Koldo Ríos. Elena Le Barbier (Universidad de Oviedo) comentó la posibilidad de utilizar los servicios informáticos de las propias universidades e informó de que imparte una asignatura optativa de iconografía musical dentro del programa académico de la especialidad. También Jordi Ballester imparte esta asignatura en la UAB y yo daré a partir de este curso 2007-2008 un curso de doctorado. Finalmente, expuse los planes del Grupo UCM y con los demás miembros del Grupo y del comité abordamos el tema de la utilización de una herramienta informática común.

Por las circunstancias en que se ha formado nuestro Grupo UCM, estamos trabajando la catalogación del Museo del Prado con una base de datos FileMaker, con la que se ha creado un modelo de ficha con campos tomados de los proyectos internacionales. A los miembros del comité de AEDOM se les entregó una *runtime* autoejecutable, que se puede poner en funcionamiento sin necesidad de instalar el programa FileMaker. Esta oferta está abierta a todos los miembros de AEDOM que quieran probar esta ficha.

Sin embargo, la creación de una nueva y más amplia red con AEDOM requiere nuevas herramientas informáticas. En un futuro próximo la información de la base de datos FileMaker se pasará al lenguaje SQL, de manera que los colaboradores de la red puedan tener acceso fácil al conjunto de la base de datos, bien en calidad de catalogadores o de meros lectores.

José Carlos Gosálvez, presidente de AEDOM, informó de posibles ayudas institucionales a través de la Asociación para mejorar la cuestión informática y flexibilizar la comunicación entre los miembros de la red, quedando en que se verá la posibilidad de solicitarlas como proyectos. Por otra parte estamos a la espera de que en el próximo congreso organizado por el Rldim en Nueva York (marzo de 2008) se exponga ya definitiva-

mente el programa que va a ser usado por todos los miembros de Rldim. Mientras llegan las soluciones informáticas, seguimos con la catalogación y el análisis de las obras de arte plástico (más ampliamente, visual) e invitamos a todos los musicólogos, documentalistas e investigadores a que se unan a este interesante proyecto de AEDOM.

## Los proyectos Access On Music Archives y Access To Performance Ephemera

**Jon Bagüés**

Director de ERESBIL

Estos son los títulos elegidos para referirse a dos proyectos destinados a coordinar el control de colecciones documentales de materiales difíciles de organizar y describir. Los dos han sido objetos de *working groups* dentro de la IAML, Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales. A continuación voy a describirlos brevemente.

### Access On Music Archives

Es un proyecto que lleva ya varios años en proceso de gestación, al menos desde 1997, y que ha tenido una trayectoria especial. La idea inicial fue la creación de un sistema informático en forma de base de datos capaz de describir colecciones o fondos de archivo, unificado y multilingüe. Tras varios años de discusión, en el año 2002 se presentó un prototipo de base datos, con el nombre de IRMA (International Register on Music Archives), radicado en la Brigham Young University, gracias a los esfuerzos de David Day. Ya en ese año tenía 800 fichas a las que se añadieron los datos procedentes del proyecto alemán Verzeichnis der Musiknachlässe in Deutschland. La ficha estaba basada en la normativa ISAD-G (International Standard Archive Description), desarrollada por la ICA.<sup>1</sup> Dicha normativa sirve para describir en documentos de archivo en multinivel, de manera que sea capaz de describir el conjunto de la colección o las series o subseries. El proyecto se basa en la información a nivel de colección.

La iniciativa se malogró el pasado año por diversas razones, y tiene que comenzar de nuevo como *working group* (WG) en el congreso de este año. En la actualidad, por decisión de la IAML, la base de datos centralizada como IRMA ha pasado a llamarse IMAPSC (International Music Archives and Primary Source Collections), y al parecer aspira a centralizar las colecciones existentes en Norteamérica.<sup>2</sup> Asimismo, el nuevo WG ha pasado a llamarse Access on Music Archives, y está actuando rápidamente aprovechando buena parte de lo anteriormente discutido y adoptado:

- Se mantiene la idea central de trabajar en un modelo de descripción a nivel de colección basado en la norma ISAD (G). Los elementos de descripción se reúnen en las siguientes áreas: Área de identificación / Área de contexto / Área de contenido y estructura / Área de condiciones de acceso y uso / Área de documentación relacionada / Área de notas / Área de control de descripción.
- Se está trabajando en listados de tipos de documento, tipos de archivo y en encabezamientos de materia basados en el RILM Thesaurus.
- Se discuten igualmente otros aspectos del proyecto, con el fin de presentarlo y comentarlo en el congreso del próximo año: posible financiación, modos de recogida de datos, etc...

Parece ahora claro que se piensa en un formato de bases de datos interoperable en distintos sistemas, considerando la posibilidad del multilingüismo. Nos hallamos pues en los inicios del proyecto, pero quizás con las ideas más claras en cuanto al tipo de datos que queremos fijar.

### Access To Performance Ephemera

Es un proyecto más reciente. Su primera reunión como WG (adscrito a la Bibliography Commission de la IAML) se celebró en el Congreso de Tallin el año 2003, pero con el título de Working Group on the Indexing of Musical Performances. Título y contenido hacen referencia al congreso del año anterior en Berkeley, en el que se celebró una sesión especial dedicada a la indización de información sobre interpretaciones históricas, proyecto desarrollado por David Day en la Brigham Young University.

En Tallin se presentó igualmente un censo de colecciones realizado en instituciones de América, Europa y Oceanía, con la contestación de 55 instituciones y con un resultado muy variado en cuanto a niveles de control y descripción.<sup>3</sup>

También en Tallin (y al año siguiente en Oslo) se presentó el Concert Programmes Project (liderado por el Royal College of Music de Londres y Cardiff University). Es un proyecto de control de colecciones de programas en bibliotecas, archivos y museos del Reino Unido e Irlanda.<sup>4</sup> En una lista preliminar han localizado no menos de 800 colecciones de programas en 150 instituciones. La primera evidencia a la que llegaron era la imposibilidad de crear un catálogo colectivo a nivel de ítem, al menos a medio plazo. Han optado por una base de datos *online* a nivel de colección, que facilite a los investigadores la búsqueda de material relevante para su investigación y a los profesionales la identificación de prioridades en el desarrollo y preservación de la colección. Aspiran a controlar no menos de 4.000 colecciones de programas en el plazo de tres años que dura el proyecto.

En este congreso de Oslo, David Day anunció la imposibilidad de que su proyecto fuera internacional, contiriéndose en la Brigham Young University Performance Index Database,<sup>5</sup> dedicada a su propia colección. Se discutieron asimismo los objetivos del WG, concretados entre otros en:

- Desarrollar directrices para describir colecciones de programas de concierto.
- Desarrollar directrices para catalogar unidades de programas de concierto.
- Crear un thesaurus internacional de sedes de concierto.
- Propiciar la participación de ramas nacionales.

En 2005 se informó de proyectos existentes en Alemania y Dinamarca, además del proyecto de la National Library of Scotland de una base de datos sobre carteles de concierto del Theatre Royal Edinburg fechados entre 1800-1829. Pero sobre todo se trató del futuro del WG, que ha pasado a llamarse Working Group on Access to Performance Ephemera. Es decir, se abre el tipo de materiales a todo tipo de materiales efímeros relacionados con los conciertos: programas, carteles, entradas, *flyers* y folletos.

### Situación en España y propuestas de futuro

En el caso del control de colecciones de archivo creemos que se ha dado en España un salto cualitativo en pocos años. A reuniones y sesiones organizadas por la Fundación Xavier de Salas sobre archivos familiares,<sup>6</sup> se suman la publicación de nuevos formatos de descripción, como los catálogos de fondos editados en 1992 y 1993 por la Biblioteca de Catalunya bajo la dirección de Joana Crespi,<sup>7</sup> la serie de inventarios de título Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional iniciada el año 2001 bajo la dirección de Nieves Iglesias,<sup>8</sup> o la guía de fondos de Eresbil.<sup>9</sup> Pero no existe, que nosotros sepamos, proyectos de control de fondos de archivo mediante bases de datos.

En el caso de colecciones de programas es conocida la existencia de importantes colecciones en las principales instituciones documentales del país: Biblioteca Nacional, Biblioteca de Catalunya,

Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, Centro de Documentación de Andalucía y la de mi propia institución ERESBIL-Archivo Vasco de la Música. En lo que sabemos, las colecciones están controladas pero no existe un acceso público a ellas. En el caso de los programas que conservamos en ERESBIL, hemos realizado una guía de colecciones que editamos con ocasión del XXV aniversario.<sup>10</sup>

Creemos que en ambos casos podemos estar en condiciones de participar en dos proyectos internacionales de la IAML prácticamente desde sus inicios. No es difícil lograr una sede de las dos bases de datos centrales mediante un convenio de AEDOM con la entidad. Y ambos proyectos podrían ser, por qué no, el trabajo en común de una nueva sección de AEDOM, la Sección de Bibliotecas y centros patrimoniales, como Joana Crespi comentaba hace escasos meses. Serían dos buenos logros en su memoria.

#### NOTAS

- 1 Normativa accesible en [www.ica.org/biblio.php?pdocid=1](http://www.ica.org/biblio.php?pdocid=1) [Consulta: 7 de enero de 2008]. La versión española oficial puede consultarse en: Consejo Internacional de Archivos: ISAD (G) [Madrid: Subdirección de los Archivos Estatales, 2000]. La versión en catalán puede consultarse en: [www.arxivrs.com/idad-min/docs/ISAD%20\(G\).PDF](http://www.arxivrs.com/idad-min/docs/ISAD%20(G).PDF) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 2 [web.lib.byu.edu/irma/irma\\_index.html](http://web.lib.byu.edu/irma/irma_index.html) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 3 [music.lib.byu.edu/IAML2003Census/Music%20Dept%20Survey/](http://music.lib.byu.edu/IAML2003Census/Music%20Dept%20Survey/) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 4 [www.cph.rcm.ac.uk/Concert%20Programmes/Pages/Home%20Page.htm](http://www.cph.rcm.ac.uk/Concert%20Programmes/Pages/Home%20Page.htm) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 5 [web.lib.byu.edu/byupi/pi\\_index.html](http://web.lib.byu.edu/byupi/pi_index.html) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 6 Véase *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión* (Trujillo: Ediciones de la Coria, 1994), y *El Patrimonio musical: los archivos familiares (1898-1936)* (Trujillo: Ediciones de la Coria, 1997).
- 7 *Catàleg del fons Antoni Massana de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992, y *Catàleg del fons musical Josep M. Ruera*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1993.
- 8 *Tomás Bretón: Archivo personal. Inventario*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2001; *Teodoro San José: Archivo personal. Inventario*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2001; *Rafael Rodríguez Albert: Archivo personal. Inventario*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2003.
- 9 «Fondos musicales en Eresbil – Archivo Vasco de la Música» en *Musiker*, 13, 2002, p. 221-252.
- 10 *Eresbil. Archivo de Compositores Vascos. Programa Bildumen Gida – Guía de Colecciones de Programa*, Errenteria: Eresbil, 2000.

### 3 CÓDIGOS INTERNACIONALES

#### ISMN, Número Internacional Normalizado para Música Escrita

**Montserrat Morato**

Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM - Ministerio de Cultura

Hay que remontarse a la *Conferencia Internacional sobre Investigación y Racionalización del Mercado del Libro*, celebrada en Berlín en 1966, para escuchar los primeros planteamientos acerca de la creación de un sistema de numeración internacional aplicado al mercado del libro. Distribuidores y editores consideraban que era una buena idea crear un identificador que controlara todo el proceso de producción, distribución y venta de una edición concreta. Así comenzaron los primeros proyectos piloto, inicialmente en una editorial británica y posteriormente en otra estadounidense.

Como consecuencia de ello, el Comité Técnico 46 sobre Información y Documentación de ISO creó un Grupo de Trabajo para ver la posibilidad de adaptar el sistema a escala internacional, lo que llevó al nacimiento de la norma ISO 2108:1970 que regula el ISBN, Número Internacional Normalizado del Libro. Hubo que esperar dos años para que España se acogiera al sistema, introducido por Real Decreto, como trámite previo y necesario para cumplir con el Depósito Legal. En lo que a nosotros nos interesa debemos mencionar que en esta primera regulación, «las partituras musicales quedaban exentas de la atribución y constancia del mismo».<sup>1</sup>

Ante la creciente producción bibliográfica y los nuevos sistemas de automatización, el ISBN brindaba la posibilidad de acceder a un control de existencias y tiradas. También posibilitaba la explotación estadística de los datos correspondientes a la edición, y por tanto al estudio de mercados (lo cual ayudaría a una mejor difusión y comercialización de los libros publicados), y permitía una mayor efectividad en la redacción de la *Bibliografía Española*, además de facilitar el intercambio bibliotecario o la identificación de registros sin ambigüedades.

En un mundo que se estaba abriendo a las nuevas tecnologías, este tímido y poderoso código nu-

mérico demostró su función. Hoy en día nadie pone en duda su efectividad: acercó y mejoró la comunicación de usuarios, proveedores y bibliotecarios.

#### Un número para música

A mediados de la década de 1980, tres miembros del Comité de Comercio y Copyright pertenecientes a la rama británica de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación (IAML / AIBM) acariaron la idea de crear un número específico para música.

No era de extrañar debido a las particularidades que tenía el mercado musical: la figura del alquiler de los materiales, el formato musical, la conexión entre partitura y partes individuales, las pequeñas tiradas o el contrato de edición de las obras musicales y sus derechos de comunicación pública.

Cuando la rama británica de la AIBM presentó a la Agencia Internacional del ISBN la propuesta de un número sin códigos bibliográficos, encontró un gran apoyo. ISO/TC 46 aceptó la misma e inmediatamente se creó un grupo de trabajo: editores y especialistas llegaron a un acuerdo en Ottawa tras intensos debates. Uno de los principales fue descartar la idea inicial de un número de 13 dígitos por la opción que utilizaba el ISBN que, con una larga experiencia, incorporaba el número de 10 dígitos al formato de 13 cifras del código de barras, mediante una simple extensión del mismo.

El borrador del ISMN fue tramitado en un tiempo récord, y a finales de 1993 se publicó en Ginebra la norma ISO 10957. En 1995 se iniciaron las primeras asignaciones por la Agencia Internacional del ISMN.

La creación de este sistema creó paulatinamente cierto vacío en aquellos países que no estaban

adscritos al mismo. Poco a poco los libros de música escrita dejaron de llevar el ISBN, que hasta ese momento era facilitado por las Agencias Nacionales. Grandes editores continuaron utilizando los números que todavía tenían libres, que en muchas ocasiones no fueron dados de alta por las Agencias del ISBN ya que no reconocían este tipo de publicaciones.

En España los editores y bibliotecarios musicales pusieron grandes esperanzas en el nuevo sistema, después de comprobar los buenos resultados de su homónimo. Muestra de ello fue el Simposio *La edición musical en España*, organizado por AE-DOM, con la colaboración de CEDRO y AEEMS –Asociación de Editores de Música Sinfónica–, celebrado en el Real Conservatorio de Música de Madrid los días 16 y 17 de noviembre de 1999. Durante estas jornadas, Hartmut Walravens, director de la Agencia Internacional del ISMN, presentó la ponencia *International Standard Music Number*.<sup>2</sup>

Pronto se abrieron negociaciones con la Agencia Internacional, hasta que finalmente la Agencia Española del ISMN se estableció en el Centro de Documentación de Música y Danza, del INAEM, comenzando su andadura a principios del 2002.

Actualmente 50 países participan en el sistema, no todos de una forma activa. La sede de la Internacional ISMN Agency se encuentra en Berlín. Inicialmente era una pequeña unidad en la Biblioteca Estatal de la Fundación Cultural Prusiana. Hoy en día es una asociación independiente desde octubre de 2006, cuando fue registrada bajo la ley alemana como una asociación sin ánimo de lucro. Además de las Agencias Nacionales otras organizaciones del sector musical pueden unirse a la misma. Su primera asamblea tuvo lugar este año de 2007 en Oslo.

### El Número Internacional de Música Impresa

El ISMN es el número internacional que identifica unívocamente las publicaciones de música escrita, ya sea para su venta, alquiler, difusión gratuita o a efectos de derechos de autor. Sirve para racionalizar todo el proceso y la utilización de las publicaciones de música escrita, así como sus respectivos datos bibliográficos para las editoriales, el comercio de música y las bibliotecas.

El código numérico consta de 10 dígitos estructurados en 4 elementos, algunos de los cuales son de longitud variable. Irá siempre precedido por las siglas ISMN. Veamos un ejemplo: M-801232-04-5

**M:** letra que distingue el ISMN de otros números normalizados, es la M de música.

**801232:** prefijo editorial que identifica al editor y es de longitud variable. A los editores con una gran producción se les asigna números más cortos que a los que publican menos, los cuales tendrán números de mayor extensión. La cantidad de dígitos guarda relación con el siguiente elemento.

**04:** identifica los ítems o publicaciones de una obra disponibles por separado. Este número es asignado por la editorial.

**5:** dígito de validación que verifica que el número es correcto, calculado matemáticamente

Para facilitar la lectura los cuatro elementos irán separados por guiones.

### Llevarán ISMN:<sup>3</sup>

Partituras; partituras de estudio; partituras vocales; conjuntos de partes; partes individuales disponibles por separado; hojas sueltas de música pop; antologías; otros medios que sean un componente integrante de una publicación musical (por ejemplo, una grabación sonora que va como material anejo); textos de canciones o libretos publicados con la música impresa; comentarios publicados con la música impresa; cancioneros (opcional); publicaciones musicales en microformas; publicaciones musicales en Braille; publicaciones electrónicas con notación musical; métodos y otros materiales pedagógicos.

### No tendrán asignado ISMN:

Obras literarias sobre música; grabaciones sonoras y videográficas, a las que se aplicaría el ISRC o el ISAN respectivamente; publicaciones periódicas y series, tomadas como un conjunto que llevarán un ISSN. No hay que confundirlo con una obra en varios volúmenes.

## Publicaciones musicales con ISBN:

Algunas publicaciones musicales pueden ser distribuidas a través del comercio del libro, en ese caso podrán asignar un ISBN además del ISMN. Resulta a veces difícil decidir si una publicación –cancionero, método con amplio material de texto– es una edición musical, un libro o ambas cosas a la vez. En estos casos, podrá asignarse un ISMN y un ISBN, imprimiéndose ambos en la publicación de forma clara. También el editor podrá utilizar solamente uno de ellos.

### ISMN-13

Con el propósito de que el ISMN sea compatible con el actual ISBN de 13 dígitos y con los sistemas de identificación más utilizados como el EAN, recientemente se ha realizado una revisión del estándar ISO 10957 que comenzó a aplicarse el 1 de enero de 2008. Durante este año podrán convivir los dos números y constar ambos en la publicación. La nueva normativa no solo supone un aumento del número de dígitos sino que brindará la posibilidad de realizar definiciones más precisas en la identificación de las publicaciones electrónicas.

El nuevo ISMN aumenta su tamaño pasando de 10 a 13 dígitos, y es idéntico al EAN-13, número que actualmente corresponde al código de barras. Así se añade el prefijo EAN 979 y la “M” es sustituida por el “0”.

### 979-0-801232-04-5

En ISO 2108:2005,(4) normativa que regula el ISBN, se establece como prefijo el 978, aclarando que una vez agotado se introducirá el 979. El ISMN tendrá asignado por tanto el primer número de los 10 restantes, es decir el 979-0, dejando el resto al ISBN. La Agencia Internacional del ISMN opina que no hay peligro de que se agote el contingente de números pues estamos hablando de la posibilidad de identificar cien millones de publicaciones con un número diferente.

El cambio será mucho más fácil que en el ISBN, ya que el cálculo del dígito de control no va a cambiar al añadir el prefijo 979, operación que se realiza de acuerdo al módulo 10 del algoritmo EAN.

Los editores podrán convertir los ISMN que han obtenido y todavía no han sido asignados, añadiendo el prefijo 979 y sustituyendo la M por el 0.

## Conclusión

Este número normalizado va a cumplir seis años y parece que le queda mucho camino. Sabemos que existe pero no lo utilizamos como debiéramos. Hay muchas instituciones que editan, gestionadas por documentalistas musicales, y no solicitan el número. Tenemos bases de datos con acceso público que buscan por números normalizados pero en cambio el nuestro no consta, y a veces es difícil visionarlo cuando intentas comprobar datos.

¿Cuántos futuros compositores y estudiantes de música saben que existe o para qué sirve?

Y qué importante es. Cuánto puede hacer para conocer y saber qué se produce exactamente en nuestro país, dónde, cómo y cuánto. Las estadísticas del ISMN se publican dentro del Plan Nacional y son consultables por Internet, pero llegamos a cubrir poco más del 20% de las obras con Depósito Legal.<sup>1</sup>

Los editores que en muchos casos han trabajado por este código numérico, no parecieran que estén realmente convencidos del mismo, o quizás lo desconocen. Esperemos que este periodo sea pasajero y haya un entendimiento entre todos los agentes que tienen algo que decir acerca de la edición musical. Debemos hacer un esfuerzo para extender el conocimiento del ISMN, y como documentalistas musicales preservar y difundir nuestro patrimonio musical.

## NOTAS

1 Decreto 2984/1972, de 2 de noviembre, por el que se establece la obligación de consignar en toda clase de libros y folletos el número ISBN.

2 «La edición musical en España». En: *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*. 2000 jul-dic; 7 (2)

3 *ISMN: manual del usuario*, Madrid: INAEM, 2003.

4 UNE-ISO 2108:2006 Información y documentación. Número normalizado internacional del libro (ISBN). (ISO 2108:2005)

5 Estadística de la Edición Musical en España inscrita en el ISMN: [www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t17/p17&O=culturabase&N=&L=0](http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t17/p17&O=culturabase&N=&L=0) [Consulta: 7 de enero de 2008]

## El ISWC (International Standard Musical Work Code)

**M<sup>a</sup> Luz González Peña**

Directora CEDOA

SGAE

El ISWC, International Standard Musical Work Code (Código internacional normalizado para obras musicales) es un número de referencia único, permanente y reconocido internacionalmente para la identificación de obras musicales. Este número forma parte del plan CIS (Sistema de Información Común) que la Confederación de Sociedades de Autor — CISAC—, ha desarrollado con objeto de responder a la necesidad de información en la era digital.

Este número normalizado —similar al ISBN para los libros y al ISAN para las obras audiovisuales— permite acceder a información sobre millones de obras musicales del repertorio que controlan las diversas agencias que engloba la CISAC en la página creada a tal efecto.<sup>1</sup>

Este estándar mundial fue ratificado por la ISO (Organización Internacional de Normalización) en junio de 2001, como norma única para la identificación mundial de obras musicales. El ISWC adjudica un número único como identificador de cada obra musical. Existe un documento oficial que define cómo debe ser estructurado el ISWC, además de las normas que gobiernan su emisión y aplicación.

El sistema de ISWC para los trabajos musicales fue desarrollado por el grupo de funcionamiento de la ISO TC 46/SC 92, de sociedades miembros de la CISAC, bajo la dirección de Dominique Yon. El grupo de funcionamiento quedó disuelto al comenzar a funcionar el sistema ISWC. La puesta en práctica del estándar de ISWC la realiza la autoridad del registro para ISO 15707, también conocida como la Agencia Internacional de ISWC.

Esta Agencia tiene su sede en la CISAC, que engloba a 209 sociedades de gestión de todo el mundo, y que en la actualidad preside el compositor Christian Bruhm, presidente de la Sociedad de autores alemana, GEMA.

La primera edición de la ISO 15707 que establecía el código musical estándar internacional del trabajo (ISWC) fue publicada el 15 de noviembre de 2001, y existen versiones inglesa y francesa de esta edición.

La ISO 15707 define el formato, la administración y las reglas para asignar ISWC a los diferentes trabajos musicales. El ISWC se asignará únicamente a los trabajos musicales dentro de bases de datos de la red (ISWC-Net), y de la documentación relacionada con esas obras musicales en cada una de las sociedades implicadas en la administración de los derechos de las obras musicales. El uso de este identificador único mejorará la eficacia en la administración de los derechos, reduciendo las posibilidades de errores en el intercambio de información entre las diversas sociedades que integran la CISAC, las entidades de gestión, los editores, las compañías de registro, etc.

Esta especie de matrícula digital que es el ISWC identifica un trabajo musical como creación intangible. No se utiliza para identificar las grabaciones y productos relacionados que se basan en ese trabajo musical. Esos productos son identificados por otros estándares como el ISRC, el ISMN y el ISAN.<sup>2</sup>

### La RED CIS-NET

En el MIDEM de Cannes de 2004 la CISAC anunció el lanzamiento de CIS Net, la tecnología que conectaría a las sociedades de autores de la CISAC en todo el mundo. Gracias al Sistema de Información Común (CIS), las sociedades de autores tenían la posibilidad de buscar información musical de todos los rincones del mundo, ya que cada sociedad permitiría el acceso a su repertorio doméstico a organizaciones similares mediante la red CIS.

Precisamente en el MIDEM se inició un acuerdo de principios entre los ejecutivos de la CISAC y FastTrack,<sup>3</sup> por el que FastTrack desarrollaría una tecnología eficaz para la gestión colectiva de las Sociedades de Autores, y la CISAC la adoptaría como un estándar para la comunidad de sociedades de autor de todo el mundo.

En el 44º Congreso Mundial de la CISAC, celebrado en Seúl en octubre de 2004, se presentó la red ISWC-NET anunciada en Cannes. Esta es una amplia base de datos de las obras identificadas por el ISWC, que pone en contacto las sociedades de autores de todo el mundo y ofrece una conexión para los repertorios domésticos de más de 41 sociedades, entre las que se incluyen los miembros de FastTrack, las conectadas a Latin-Net —red integrada de obras iberoamericanas—, y, por supuesto, aquellas sociedades autorales englobadas en la WID —(bases de datos de obras angloamericanas y nórdicas)—. Todas las sociedades que deseen ofrecer acceso a sus repertorios podrán contribuir a CIS-Net.

CIS.Net está basada en un sistema distribuido, lo que implica que las búsquedas se efectúan de forma simultánea en las múltiples bases de datos de las 41 agencias ISWC conectadas entre ellas a través de Internet. En la actualidad se habla ya de un repertorio de 15 millones de obras. Los primeros repertorios conectados han sido los de Europa y América del Norte y Sur. Posteriormente, cada agencia que disponga de un acceso a Internet podrá, con la aplicación ISWC correspondiente, estar conectada a la red ISWC Net.

Los datos adicionales, accesibles a los profesionales registrados en las agencias ISWC locales, facilitarán el trabajo de las sociedades de autores en el seguimiento de los derechos pertenecientes a los autores, compositores y editores en concepto de la explotación de sus obras. Mientras, los difusores podrán utilizar el número ISWC en su informe de difusión.

La financiación de la Agencia Internacional ISWC corre a cargo de todas las Sociedades que componen la CISAC.

## Estructuración del ISWC

El ISWC se conforma del siguiente modo:

Comienza con la letra «T», seguida de un número único de nueve dígitos (desde 000000001 hasta 999999999), y un dígito de comprobación al final. (Formato por escrito: T-345246800-1).

988 Granada Género: CANCIÓN

ISWC: T - 041555678 3

Un ISWC solo se puede asignar por una agencia de numeración cualificada y siempre que todos los creadores han sido identificados de forma única.

Un ISWC incluye una serie de metadatos como son:

- El título de la obra
- Los compositores, autores y arreglistas de la obra identificados con sus números CAE/IPI y sus códigos de función
- El código de clasificación de la obra (tomado de la lista de normas del CIS)
- En el caso de 'versiones' o arreglos, debe figurar la identificación de la obra de la que procede la versión.

Todos estos datos son necesarios para asignar un ISWC a una obra musical

En el ejemplo de *Granada*, anteriormente citado, lo vemos así:

988 Granada Género: CANCIÓN

ISWC: T - 041555678 3

Nombre	Número de CAE	Código función	Entidad de Gestión
Lara Aguirre Agustín	557.567-50 63844	CA	SGAE
Salinger Ehrenfried Gunther Manuel	273.274-94 14751	AR	SGAE
Peer International Corp.	237.649-81 20070	E	SGAE
PeerMusic Española S. A.	2.248.058-77 41967	E	SGAE
Los Panchos	903.147-94	I	

Los códigos de función corresponderían a:

C = Compositor, A = Autor de letra,

CA = Autor de Letra y Música,

AR = Arreglista,

E = Editor, I = Intérprete

Cada Sociedad de Autores tiene un listado de códigos que puede usar. En el caso de que una obra tenga varios autores y cada uno de ellos pertenece a una sociedad de gestión diferente, la obra en cuestión llevará el código o número que la primera Sociedad le adjudique.

La clave para autorizar a una nueva agencia nacional que administre el ISWC es el número CAE/IPI de un autor. Este archivo internacional CAE es el código de compositor, autor o editor, mediante el que las sociedades de autor identifican a los creadores de la obra. Fue creado por la CISAC en 1992 y recientemente ha sido sustituido por el código IP que identifica «Partes interesadas» de una obra, lo que abarca una más amplia gama de titulares. Esto no ha producido un cambio de formato en la base de datos de casa Sociedad, simplemente los CAE se han transformado en IPI. El uso y acceso a esta base de datos está limitada a los miembros de la CISAC. Este archivo internacional CAE/IPI indica a qué sociedad de autores pertenece el autor de la obra a la que se está asignando el ISWC. Si dicha Sociedad se encuentra bajo la jurisdicción de la agencia ISWC local, esa agencia tiene la autorización para asignar el ISWC. Esto garantiza que la misma obra no va a llevar diferentes números que le pudiesen asignar las diferentes agencias locales del ISWC.

Los artistas o editores no tienen entidad para asignar el ISWC. Si no pertenecen a ninguna agencia ISWC nacional o regional, deben solicitar el código directamente a través de la Agencia Internacional ISWC, es decir, a la CISAC. Si un artista o autor cambia de Sociedad, será la nueva Sociedad la encargada de asignar el ISWC a sus obras.

En las obras de autoría compartida por autores de dos sociedades diferentes, son las agencias de cada uno de los autores las que deben comprobar si la otra agencia ha asignado ya un código a la obra de referencia. La primera agencia que asigna el código debe informar al resto de las agencias y autores implicados de la asignación de dicho número.

A las obras de nuevo registro se les asigna el ISWC automáticamente, al tiempo que se registran en la Sociedad de gestión correspondiente, y como parte del proceso de documentación de dicha obra. En el caso del repertorio preexistente, el código ISWC se puede asignar en cualquier momento.

El ISWC se puede asignar a cualquier tipo de obra musical, pero no se asigna a una obra dramática. Ni óperas ni zarzuelas ni ballet llevarían el ISWC, salvo que tengan un registro específico como obra sinfónica, para aquellas ocasiones en que la obra se ejecuta en concierto.

Así *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí, en su registro como comedia o como película no lleva ISWC, pero si lo lleva en los fragmentos, en los arreglos o en su registro por sinfónicos:

6.359.639 Género: ZARZUELA (GENERAL)

ISWC: T - 042038139 0

Título: PRELUDIO

Autores

Fernández Shaw, Carlos	100.442-62 5343	A	SGAE
López Silva, José	184.895-58 8916	A	SGAE
Chapí Lorente Ruperto	58.678-71 4073	C	SGAE
Pérez Molina, Luis	1.094.163-92	AR	SGAE
Dominio Público	900.001-36 19000	CA	SGAE

En cuanto a los arreglos, adaptaciones, traducciones... es decir, cualquier posible cambio de la obra original, todos recibirán sus propios ISWC únicos. Estos ISWC se asignan normalmente por la agencia que administra las obras del arreglista y/ o adaptador. La conexión entre la versión y la obra original se indica en los metadatos descriptivos del ISWC.

2.468.199 Género: CANCIÓN

ISWC: T - 041328648 2

Título: LA REVOLTOSA

Autores

Fernández Shaw, Carlos	100.442-62 5343	A	SGAE
López Silva, José	184.895-58 8916	A	SGAE
Chapí Lorente Ruperto	58.678-71 4073	C	SGAE
Cobos Pavón, Cesáreo	340.638-07 23866	AR	SGAE
Metro Music S. A.	2.173.491-77 39951 E		SGAE

También los fragmentos, movimientos, etc., de una obra sinfónica o las romanzas de una zarzuela o las arias de una ópera pueden llevar su propio ISWC. Incluso las versiones que vulneran los derechos de autor pueden obtener un ISWC, que servirá para garantizar que sean reconocidas internacionalmente como obras que infringen los derechos de autor de los legítimos propietarios de las obras.

Los ISWC se asignan independientemente de su estatus con respecto a los derechos de autor, es decir, que no lo llevan sólo las obras protegidas. Las agencias pueden «adoptar» autores de dominio público, de acuerdo con sus leyes locales, y asignar números ISWC a sus obras. Esto se realiza normalmente por razones de interés social. Por ejemplo el repertorio tradicional de folclore y las obras de dominio público cuyos autores son desconocidos, pueden obtener un código ISWC a través de la agencia nacional autorizada.

A pesar de las ventajas del ISWC, no parece que vaya a reemplazar al sistema de numeración de cada sociedad. La mayoría de las agencias o sociedades de gestión aún necesitan sus propios códigos de identificación de obra por motivos de funcionamiento interno. Pero el ISWC es la lengua franca que permitirá a las bases de datos de las diferentes sociedades estar vinculadas de forma automática.

### **Funciones del ISWC**

El ISWC identifica de forma única y precisa una obra musical específica. La identificación de las obras por su título originaba confusión, pues en demasiadas ocasiones distintas obras tenían el mismo título o títulos similares. Al establecerse el ISWC de forma permanente en una obra musical, esta obra queda identificada a nivel mundial, en su distribución internacional, sobrepasando las fronteras nacionales y las barreras lingüísticas.

El ISWC se puede combinar con una amplia variedad de aplicaciones informatizadas, especialmente aquellas relacionadas con el seguimiento y el intercambio de información sobre obras musicales, como el Registro, Identificación y Reparación de derechos.

El ISWC tiene sus limitaciones, así puede identificar obras musicales, pero no sus manifestaciones, elementos o expresiones, como publicaciones o difusiones. De modo que este código no identifica grabaciones, partituras o cualquier otro tipo de ejecución asociada con una obra musical, que tienen otros códigos internacionales que los identifican. Tampoco indica los compositores o propietarios de derechos de la obra, que muy a menudo son demasiados y cambian con el tiempo y de acuerdo con el territorio y los derechos de autor que rigen en cada país, ni la fecha o el lugar donde se publicó inicialmente la obra.

Cuando se identifica una obra musical en contratos o correspondencia, debería indicarse el ISWC, de este modo:

*Granada* (Lara, Agustín) (ISWC: T - 041981858 8)

Los ISWC son asignados por la Agencia Internacional ISWC, designada por la ISO, que es la responsable del mantenimiento y administración del sistema ISWC al completo. La Agencia Internacional ISWC seleccionará y supervisará a las agencias de numeración de ISWC Regionales y/o Locales. Estas agencias tendrán autorización para recibir y procesar aplicaciones del ISWC y para asignar los números ISWC concretos a las obras musicales.

Una agencia ISWC local asigna los códigos ISWC a las obras que están bajo su autoridad. Administra una base de datos para los ISWC asignados y sus metadatos descriptivos asociados. También comparte la información disponible sobre el ISWC con otras agencias ISWC locales y otras sociedades de autor.

### **¿Cómo se determina la autoridad de una agencia ISWC local para asignar códigos ISWC?**

El número CAE/IPI de un autor es la clave que determina si se autoriza a una agencia a asignar un ISWC. El archivo internacional CAE/IPI indica la sociedad de la que el autor es miembro. Si la sociedad a la que pertenece ese autor se encuentra dentro de la jurisdicción de la agencia ISWC local, esa agencia tiene la autorización para asignar el número ISWC. Esto garantiza que no se asignarán a una obra musical diversos ISWC desde diferentes agencias ISWC locales.

Para conseguir un ISWC, hay que saber que en el caso de las obras nuevas se asignará automáticamente un código a las obras como parte del proceso de registro en respuesta a la sociedad de autores. En lo que respecta a las obras ya registradas, el repertorio ya existente, pueden asignarse códigos ISWC en cualquier momento.

En España es la SGAE la entidad acreditada para otorgar el ISWC y en los 40 países restantes que tienen agencia local del ISWC son las respectivas sociedades de autores las que tienen esa responsabilidad. La agencia central<sup>4</sup> es la que determina las condiciones para establecer nuevas agencias en diversos países o naciones.

### Interoperabilidad entre los distintos estándares internacionales

La Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI) quiere establecer una base de datos que incluya todos estos estándares internacionales — ISBN, ISSN, ISRC, ISWC, DOI, ISAN y UMID—, para relacionar todas las formas de explotación y gestión de la propiedad intelectual, de modo que los metadatos que describen las obras y los derechos que generan estén relacionados.

En esta era digital es cada vez más necesaria la correcta interrelación de todos estos estándares

de modo que se pueda realizar un efectivo control de todos los aspectos que contempla la propiedad intelectual. Estas razones llevaron a la Unión Europea a financiar en 1998 un proyecto denominado INDECS (Interoperabilidad de los Datos en los Sistemas de Comercio Electrónico). Este proyecto tiene como objetivo estudiar y hacer propuestas relativas a la interoperabilidad de los diferentes esquemas y estándares y proporcionar un modelo básico de metadatos de los derechos autorales.

En la Asamblea anual del TC 46 de la ISO (International Standard Organización) en Chiang Mai (Tailandia) —febrero de 2006— se creó un nuevo grupo de trabajo con respecto a la interoperabilidad de los identificadores. Se trataba de examinar las relaciones entre el ISWC y el ISRC (International Standard Recording Code), pero también el ISAN (International Standard Audio Visual Number), ISTC (International Standard Text Code) e ISBN, el más conocido, ya que lleva mucho más tiempo funcionando para identificar a los libros.

Se trató también el proyecto de norma MPEG 21 que representa el conjunto de datos de un proyecto multimedia y permite principalmente administrar los derechos de autor y proteger la propiedad intelectual en el intercambio, la distribución y la venta de datos digitales.

#### NOTAS

1 En la actualidad existen 41 agencias oficiales de la red mundial y de estas el sistema ISWC Net cuenta con 30 agencias conectadas las 24 horas. En dos años como máximo, con una red de 45 a 50 agencias, el sistema ISWC dispondrá de una cobertura casi completa del repertorio musical mundial. Cada una de las agencias ISWC posee un manual, un documento técnico detallado que describe las normas y procedimientos que rigen actualmente la administración y utilización del ISWC. Las agencias del ISWC figuran en una lista que controla la CISAC y que se puede encontrar en su página web: [www.iswc.org](http://www.iswc.org)

2 Este es un listado completo de identificadores:

Identificador	Contenido que identifica	Entidad reguladora
BICI (Identificador de Artículos de Libros y Componentes)	Contenido del libro	NISO
DOI (Identificador Digital de objetos)	Todo tipo de creación	NISO
ISAN (Número Normalizado Internacional Audiovisual)	Programas Audiovisuales	ISO (TC46)
ISBN (Número Normalizado Internacional del Libro)	Libros	ISO (TC46)
ISMN (Número Normalizado Internacional de Música)	Música impresa (Partituras)	ISO (TC46)
ISRC (Número Normalizado Internacional de Grabación)	Grabaciones sonoras	ISO (TC46)
ISSN (Número Normalizado Internacional Pub. Seriadas)	Publicaciones seriadas	ISO (TC46)
ISWC (Número Normalizado Internacional de Obras)	Obras musicales	ISO (TC46)
SICI (Identificador de Artículos en Serie y Contribución)	Contenidos en serie	NISO
UMID (Identificador de Materiales Singulares)	Contenido audiovisual	SMPTÉ

3 FastTrack es la alianza de once sociedades de derechos de autor líderes: AKM/ Austro-Mechana (Austria), BMI (Estados Unidos), STEMRA (Holanda), GEMA (Alemania), MCPS-PRS Alliance (Reino Unido), SABAM (Bélgica), SACEM (Francia), SGAE (España), SIAE (Italia), SOCAN (Canadá) y SUISA (Suiza). Se creó en 2000, con el principal objetivo de desarrollar y armonizar las herramientas digitales de la gestión de los derechos de autor del siglo XXI en todo el mundo. FastTrack ya ha realizado importantes avances en el campo digital en los procesos de registro, documentación y concesión de licencias de obras. Sus proyectos están basados en un modelo global de redes de información que utiliza Internet para conectar los recursos.

4 CISAC

International Confederation of Societies of Authors and Composers  
20 / 26, bd du Parc 92200 Neuilly sur Seine - FRANCA  
Tel : +33 1 55 62 08 50  
Fax : +33 1 55 62 08 60  
e-mail : [info@iswc.org](mailto:info@iswc.org)

## El código ISRC (International Standard Recording Code)

Margarida Ullate i Estanyol  
Biblioteca de Catalunya. Fonoteca

El código ISRC fue desarrollado por la industria discográfica internacional como respuesta a la necesidad de identificar la música de los registros sonoros y de vídeo y facilitar el intercambio de información sobre la propiedad, el uso y la administración de los derechos que éstos generan. Su uso generalizado se da en las emisiones de canciones por radio y permite el pago de derechos a las entidades de gestión.

El estándar del código ISRC fue establecido por la ISO en 1986. En 1988, la Federación Internacional de Industrias Fonográficas (IFPI) recomendó a sus miembros que adoptaran el ISRC como código unitario para identificar las obras musicales grabadas. Un año más tarde, en 1989, la ISO designó a IFPI como la autoridad para el registro internacional del código. La norma actual se corresponde con la norma ISO 3901:2001.

En su informe anual de 2007, la IFPI informaba del incremento de los códigos ISRC proporcionados ese año. La agencia internacional atribuye esta tendencia a la rápida expansión del mercado de la música digital, así como a una mayor disponibilidad de tecnologías profesionales relacionadas con la grabación, cada vez más asequibles. El código ISRC, como el ISSN o el ISMN (y a diferencia del ISBN) no es obligatorio. Sin embargo existen servicios de descarga como el *Apple iTunes*, por ejemplo, que ya exigen de las compañías discográficas que sus aportaciones contengan un número ISRC.

Otros códigos, como el ISBN, el ISSN o el ISMN, están gestionados en España por la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, la Biblioteca Nacional y el Centro de Documentación de Música y Danza respectivamente. Sin embargo el código ISRC español se asigna desde AGEDI, que es también la agencia que gestiona los derechos de propiedad intelectual

de fonogramas y vídeo grabaciones musicales ([www.agedi.es](http://www.agedi.es)). Ello implica un trato distintivo en relación con el acceso público a la información ligada a la producción de un fonograma. Si bien los repertorios de ISBN, ISSN e ISMN son públicos, no lo es la base de datos gestionada por AGEDI. Otra característica que distingue el ISRC del resto de números normalizados es su acceso: solo es visible en la reproducción digital del documento por medios informáticos, o si se imprime en la documentación anexa cuando la presentación se realiza en un soporte físico.

### Manual del ISRC

La IFPI editó guías de implementación del código ISRC en los años 1991, 1994, 1995 y 1998. El manual que se comenta aquí es una edición revisada y actualizada de estas guías, y se corresponde con la edición inglesa de 2003.<sup>1</sup>

Nos consta que AGEDI ha realizado una traducción de este manual al castellano que distribuye entre los miembros de la agencia española. Es por ello que, para presentar las nociones necesarias para comprender el uso y la aplicación del código ISRC, se han extraído los conceptos básicos que recoge dicho manual, siempre en traducción de su versión inglesa. Con esta traducción libre de parte del manual en ningún caso se pretende sustituir a la traducción oficial –a la que no hemos tenido acceso por el momento–, ya que solo IFPI puede autorizarla.

La publicación consta de dos partes básicas diferenciadas: (a) interpretación de la norma ISO 3901:2001; (b) manual de aplicación de la norma.

También aporta tres apartados en fase de estudio, relacionados con los metadatos asociados a las grabaciones digitales, a los proyectos de intercambio de datos y a las acreditaciones y obliga-

ciones de las agencias nacionales. Como información complementaria se ofrece un Glosario de términos, la lista de agencias nacionales y el formulario de solicitud como agencia nacional del ISRC.

### Interpretación de la norma ISO 3901:2001

El código ISRC identifica el contenido de los registros sonoros y de vídeo<sup>2</sup>, y NO el soporte en el que se ha editado. Tampoco identifica un paquete distribuido digitalmente, aunque cada contenido sonoro y/o de vídeo deben identificarse con su propio ISRC.

El ISRC lo asigna el primer propietario de los derechos fonográficos, a menos que se le haya asignado ya un código con anterioridad. Identifica el registro sonoro para siempre, y está pensado para que lo utilicen tanto los productores discográficos y de vídeos musicales (sellos) como las organizaciones de propiedad intelectual, medios de comunicación radiofónica y televisiva, bibliotecas y quienes soliciten licencias de explotación.

El ISRC se ha desarrollado para facilitar el intercambio de información sobre propiedad, uso de los registros sonoros y vídeos musicales y para simplificar la administración de los derechos inherentes. De este modo, facilita su seguimiento a través de la cadena de valor de la industria de la música. Asimismo, las bases de datos del ISRC facilitan la identificación de los propietarios de los derechos y suponen una herramienta en la lucha contra la piratería. Concretamente, el código ISRC,

1. Al ser de reconocimiento internacional, se puede aceptar e implementar fácilmente y permite la interoperatividad de distintas bases de datos y sistemas.
2. Es compatible con los estándares del ámbito de consumo de productos electrónicos. Una vez incorporado en el producto, se puede leer mediante un hardware/software adecuado.
3. Cada vez más, se utiliza en la administración de sistemas de derechos de autor electrónicos y de Sistemas de Gestión de Derechos Digitales.

4. Su implementación resulta rentable. Usarlo no supone una inversión especial, sólo una estructura capaz de gestionar su administración dentro de la organización que debe usarlo.

### Administración del sistema ISRC

#### 1) Administración internacional

- Promueve el uso del sistema a nivel mundial
- Nombra las agencias nacionales (o regionales) y mantiene una lista de dichas agencias
- Administra el sistema de ISRC en los territorios donde no existe agencia nacional.
- Recomienda y publica procedimientos para la implementación eficiente del sistema periódicamente.
- Responde a las cuestiones que se le formulan sobre el sistema.
- Informa anualmente a la ISO de sus actividades y le presenta recomendaciones de modificaciones o cambios.

#### 2) Administración nacional

- Sirve de enlace entre los solicitantes de un código ISRC local y la agencia internacional.
- A petición de los interesados, facilita los códigos de inscripción de los registros sonoros y vídeos musicales, independientemente de si son miembros de la agencia nacional.
- Les asigna un código ISRC.
- Promociona la aplicación del ISRC entre la industria discográfica y videográfica musical, y se esfuerza para que esta implementación sea generalizada en su territorio.
- Promueve la correcta instalación del código en los registros sonoros que no lo llevan en el momento de lanzarse al mercado. Mantiene un registro de los códigos asignados, acorde con la norma ISO 3901:2001
- Informa anualmente a la agencia internacional de los códigos asignados y del estado de implementación en su territorio.
- Facilita manuales sobre la implementación del sistema en la lengua local, y resuelve problemas operativos con la agencia internacional para evitar incongruencias.

- Actúa como controlador y árbitro para todos los temas que se refieren al ISRC en su país, con el consejo de la agencia internacional.
- Se asegura que, en la medida de lo posible, todos los registros sonoros y vídeos musicales lanzados en el país figuren en las bases de datos de repertorio, tanto si las controla la misma agencia como si lo hace cualquier otra entidad dentro del país o región del mismo.

### Descripción del ISRC

Un ejemplo gráfico de codificación de una canción con el código IRSC son las muestras siguientes, sacadas de la canción *Sácame de aquí*, de Bunbury:

**AUDIO:** (CD *Canciones 1996-2006*)<sup>3</sup>

#### Track núm. 14

ISRC	ES	508	02	00121
Código ISRC	Código de País (2 dígitos, según la norma ISO3166-1-Alpha-2.)	Código de inscrito (3 dígitos)	Año de asignación (2 dígitos)	Código de asignación (5 dígitos)
	ES= España	508= Capitol-EMI	02=2002	

**Vídeo musical:** (DVD *Una cita en Flamings*)<sup>4</sup>  
**Directo Zaragoza. 5'03''**

ISRC	ES	108	03	00200
Código ISRC	Código de País (2 dígitos, según la norma ISO3166-1-Alpha-2.)	Código de inscrito (3 dígitos)	Año de asignación (2 dígitos)	Código de asignación (5 dígitos)
	ES= España	108= Hispavox-MI?	03= 2003	

#### Videoclip. 4'28''

ISRC	ES	108	02	00240
Código ISRC	Código de País (2 dígitos, según la norma ISO3166-1-Alpha-2.)	Código de inscrito (3 dígitos)	Año de asignación (2 dígitos)	Código de asignación (5 dígitos)
	ES= España	108= Hispavox-MI?	02=2002	

### Distinción entre sonido grabado y vídeo musical

Normalmente, las agencias nacionales diferencian entre derechos en fonogramas y en videogramas. Por eso se recomienda asignar un código distinto según el soporte. Existen dos modos de hacerlo:

- Distinguiendo el código alfanumérico con letras distintas. Por ejemplo, AA2 = Fonogramas de la compañía X; ZZZ = Videogramas de la compañía X
- Introduciendo en la base de datos la información suficiente que distinga ambos soportes, teniendo en cuenta de dejar suficiente margen al sistema para no agotar la numeración en base a la producción anual del país.

### Codificación y localización del ISRC

El código ISRC se debe incorporar en el pre-master de los fonogramas en soporte digital, o bien en el proceso de autorización de la fijación en el soporte, de acuerdo con las especificaciones del formato usado. Normalmente, este proceso debe permitir identificar cada corte con un código. Si no se da el caso, la agencia internacional puede dirigirse al fabricante del sistema para promover los beneficios de permitir esta asociación del código individual para cada canción. A medida que aparezcan nuevos formatos, la agencia internacional se ocupará de trabajar con las industrias relacionadas, de modo que se permita esta asignación. Está contemplada la posibilidad de inclusión en multitud de formatos, incluido el MP3.

#### Recomendaciones en circunstancias particulares<sup>5</sup>

- Distintas tomas en una misma sesión de grabación: llevan ISRC distintos.
- Cada reedición masterizada, o reeditada, debe llevar un nuevo código de ISRC.
- Cambios en la duración: se asigna un nuevo ISRC.
- En general, cualquier registro que puede ser explotado independientemente, lleva su propio ISRC.
- Música clásica. Con frecuencia se emiten fragmentos de obras de larga duración o de distintas partes. Aunque la grabación completa lleva un solo ISRC, y ya que la explotación puede hacerse por partes, se recomienda asig-

nar un ISRC a cada una de ellas y relacionar estos códigos con el principal de la obra entera.

- Tonos de llamada. Cada tono de llamada adaptado a teléfonos móviles de una obra concreta, llevará su propio ISRC si el propietario de los derechos desea distinguirlo de la obra original. También se distinguirán con un ISRC nuevo los *clips* de más de 30 segundos.
- Requerimientos mínimos de metadatos: se recomienda que el control de las asignaciones numéricas del código por parte del propietario/productor se realice en una base de datos adecuada.

### Normativa de intercambio de datos

Proyectos relacionados con el desarrollo de normativa para el intercambio de información de registros sonoros y audiovisuales musicales:

- Music Industry Integrated Identifiers Project (MI3P) – una iniciativa de IFPI y RIAA (Recording Industry Association of America) junto con las sociedades de gestión de derechos, representadas por BIEM<sup>6</sup> y CISAC.<sup>7</sup>
- Moving Pictures Expert Group - MPEG-21 Declaración de un producto digital.
- MUSE Digital Media Communication System – Proyecto financiado por la Unión Europea para desarrollar normas que permitan el intercambio de datos entre distintas partes de la cadena de valor de la industria digital

### Debates suscitados en torno al ISRC

La utilidad del ISRC para la documentación musical es relativa. Al tratarse de un número creado exclusivamente para el control de los derechos de emisión de la música digital, y no ser de apli-

cación obligatoria, su uso no se ha generalizado todavía, al menos en nuestro país. Este hecho, junto con la dificultad de acceder a la información asociada a los derechos de un producto sonoro o audiovisual digital codificada informáticamente, hace que no sea un estándar tenido en cuenta por nuestra profesión.

Salvo excepciones que se darían principalmente en los centros de documentación de la radio y de la televisión, donde se emiten obras musicales independientemente de su contenedor, los documentalistas musicales en bibliotecas solemos trabajar con productos comerciales que contienen un número indeterminado de obras (CDs y DVDs musicales). Por tanto, solemos tener en cuenta las numeraciones que identifican al producto, y no a cada parte de su contenido.

Sin embargo, cada vez es más frecuente que las bibliotecas, centros de documentación, e incluso archivos y museos, reciban masters procedentes tanto de particulares como de instituciones. En ese caso, la identificación de cada una de las tomas contenidas en los soportes físicos sería necesaria, no tanto para el control de su futura explotación digital, sino para una correcta descripción catalográfica cuando existe más de una toma para cada grabación, o la grabación de una misma obra en diversos eventos.

La tendencia de consumo de música digital se orienta hacia la compra de canciones, en detrimento de la compra de productos. Si esta tendencia se mantiene, probablemente el ISRC será la única manera de identificar una grabación sonora o audiovisual, del mismo modo que lo son los ISBN para los libros, los ISSN para las publicaciones periódicas, o los ISMN para las partituras.

#### NOTAS

- 1 Disponible en [www.ifpi.org/content/library/isrc\\_handbook\\_2003.pdf](http://www.ifpi.org/content/library/isrc_handbook_2003.pdf). [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 2 Se define como registro videográfico musical aquel que, en forma de corto, se ha producido inicialmente para promocionar el lanzamiento de una canción.
- 3 [www.bunburyclub.com/content/view/336/2/](http://www.bunburyclub.com/content/view/336/2/) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 4 [www.babelfm.com/bunbury/dvd.htm](http://www.babelfm.com/bunbury/dvd.htm) [Consulta: 7 de enero de 2008]
- 5 Para obtener información adicional: Agencia española del ISRC. AGEDI, Edificio Iberia Mart II. C/ Orense, 34- 8º, 28020 Madrid. Tel.: +34 (91) 417 04 70. Fax: +34 (91) 556 92 72. [isrc@gagedi.es](mailto:isrc@gagedi.es). Contacto: Paz Muñoz.
- 6 Bureau International des sociétés gérant les droits d'Enregistrement et de reproduction Mécanique [www.biem.org/](http://www.biem.org/) [Consulta : 7 de enero de 2008]
- 7 Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores [www.cisac.org/](http://www.cisac.org/) [Consulta: 7 de enero de 2008]

## GLOSARIO

TÉRMINO	DEFINICIÓN O SINÓNIMOS
SOLICITANTE	Cualquier entidad, incluidos los individuos como promotores de registros sonoros y/o audiovisuales, que solicita un código de inscripción de una agencia del ISRC
CD	Disco compacto. Un formato digital en el cual se puede codificar un ISRC
CÓDIGO DE DESIGNACIÓN	El cuarto elemento del identificador del ISRC. Referencia única de 5 dígitos usada para distinguir cada track.
DVD	Conocido popularmente como Digital Video Disc o Digital Versatile Disc. Tecnología de almacenaje digital y formato óptico en el cual se puede codificar un ISRC
DVD-A	DVD-Audio. Formato de aplicación de DVD.
DVD-AR	DVD-Audio grabable. Formato de aplicación de DVD.
AGENCIA INTERNACIONAL	IFPI, designada por la ISO para controlar el sistema ISRC en su globalidad. Ejecuta el rol de agencia nacional en los territorios donde ésta no existe.
ISRC	International Standard Recording Code.
CONCESIONARIO	Código Normalizado Internacional de grabación
OTORGANTE	Empresa o individuo que negocia el uso de los derechos de una grabación sonora o de vídeo que pertenece a terceros para usarla en su propio producto.
METADATOS	Empresa o individuo que posee los derechos de una grabación sonora o de vídeo y que da licencia a otra empresa o individuo no poseedora de este derecho para utilizar una grabación sonora o de vídeo en su propio producto.
MP3	Información descriptiva sobre una grabación sonora o de vídeo. MPEG 1, Layer 3. Formato comprimido que forma parte del conjunto de normas Moving Picture Expert Group (MPEG) y que se usa para almacenar grabaciones sonoras.
GRABACIÓN DE VÍDEO MUSICAL	Corto de vídeo musical utilizado para la promoción y lanzamiento de un track.
AGENCIA NACIONAL	Organización asignada por la Agencia Internacional para gestionar el sistema ISRC en un territorio determinado.
SACD	Super Audio Compact Disc. Formato de disco audio de alta calidad que usa una estructura física similar al DVD
INSCRITO	Un solicitante aceptado.
CÓDIGO DE INSCRITO	Segundo elemento del identificador ISRC. Referencia alfanumérica de tres caracteres que identifica a la entidad que publica el ISRC. El Código de Inscrito código es único para cada agencia que lo otorga.
USUARIO	Cualquier empresa o individuo que desarrolla alguna actividad dentro del Sistema ISRC.
AÑO DE REFERENCIA	Tercer elemento del identificador ISRC. Consta de los dos últimos dígitos del año en que a una obra se ha incorporado el ISRC.

# La edición definitiva de la obra maestra de **Mateo Flecha el Viejo**



## **L A S E N S A L A D A S** (Praga, 1581)

con un suplemento de obras del género

Estudio y edición de **Maricarmen Gómez Muntané**



**IVM**

INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA I ESPORT

Distribuye: **Llig – Libreria de la Generalitat Valenciana**

tel. 963.926.080 - fax 963.913.273 - llig@gva.es

## La catalogación de la iconografía musical en Francia (1936-2006): una perspectiva disciplinar

Florence Gétreau

Directora del Instituto de Investigación sobre el patrimonio musical de Francia – CNRS/Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional de Francia; miembro de la comisión mixta del RIdIM

El objeto de esta breve exposición es mostrar que los trabajos de iconografía musical en Francia no se han visto acompañados hasta muy tarde de un cuidado sistemático en la catalogación de las fuentes visuales.

El siglo XIX se interesó de forma persistente por la música medieval. A partir de 1836, la imaginería estuvo en el centro de las primeras publicaciones eruditas, en una concepción pragmática, ante todo descriptiva, de las prácticas musicales, y se menospreciaron considerablemente los aspectos simbólicos y temáticos. Auguste Bottée de Toulmon, Edmond de Coussemaker, Paul Lacroix, Henri Lavoix o el mayor de los Didron eran los autores más prolíficos. Hace poco mostramos que los estudios sobre la época moderna y los cuadros conservados en museos, principalmente en el Louvre, no comenzaron hasta finales del siglo XIX, por ejemplo con el artículo de Eugène de Bricqueville «L'iconographie instrumentale au Musée du Louvre» (1894). Hará falta esperar hasta el final de la primera guerra mundial para que se desarrolle un interés por los retratos de los músicos, las artes del espectáculo y las escenas instrumentales de la época barroca.

### I. El Ministerio de las Bellas Artes y André Tessier

No hay duda de que André Tessier (1886-1931) es la figura francesa más importante de entreguerras en el ámbito de los estudios de iconografía musical. Su formación pluridisciplinar recuerda a la de Julius von Schlosser en Viena y Curt Sachs en Berlín, que también compaginaron los estudios musicales con la historia del arte. Tessier estudió derecho y se formó en la Escuela de Lenguas Orientales, en la Escuela del Louvre y en la Sorbona, donde fue discípulo de Romain Rolland. Especialista en pintura y música fran-

cesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, el 13 de julio de 1921 presentó una tesis en la Escuela del Louvre titulada *Essai sur les Bérain, décorateurs de la Chambre et du Cabinet du Roi*. Sus trabajos de iconografía fueron publicados en tribunas pertenecientes tanto al ámbito de la historia del arte (*L'amateur d'estampes; Bulletin de la Société d'histoire de l'art français; Revue de l'art*) como al de la musicología (*Revue de musicologie; La Revue musicale*). Dedicados principalmente a Bérain<sup>1</sup>, sobre quien volverá en 1937 Armand Weigert<sup>2</sup>, eminente conservador del gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional, y más cerca de nosotros Jérôme de La Gorce<sup>3</sup>, otro investigador que posee la doble formación de historiador del arte y musicólogo. Pero Tessier escribió también varios artículos importantes sobre retratos de músicos<sup>4</sup>. Especialista en ópera, trabajó igualmente sobre los bocetos para vestuarios de ópera de Bocquet<sup>5</sup> y, dada su sensibilidad por las formas de arte total, se sintió fascinado por *La Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier, ilustrada por Eustache Lesueur, Robert Nanteuil y Abraham Bosse<sup>6</sup>. Cuando la publicó como facsímil, encargó el estudio de las imágenes a Jean Cordey, un historiador del arte que ya había escrito sobre estos temas en la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>7</sup>.

La interdisciplinariedad era, por lo que se ve, algo natural para André Tessier, pero también para sus colegas de la *Revue de musicologie*: mientras vivió, el apartado de bibliografía de la revista se hizo eco sistemáticamente de aquellos artículos publicados en revistas de arte que trataban sobre temas musicales.

En todo caso, no encontramos mejor semblanza de André Tessier que estas elocuentes palabras escritas por André Schaeffner en la introducción a una relación de sus escritos:

Tenía de la musicología una idea a la vez muy exigente y liberal [...]. Musicólogo, historiador del arte, curioso de la literatura, fue capaz de analizar tres modos de expresión diversos y a percibir sus respectivos límites y reglas [...] <sup>8</sup>.

Tessier fue durante nueve años funcionario del Ministerio de Bellas Artes, en la calle de Valois (el futuro Ministerio de Cultura puesto en marcha por André Malraux en 1958). Empezó allí un trabajo documental completamente olvidado hoy en día, publicado en la *Revue de musicologie* en 1936, cinco años después de su muerte, por Paul Ratouis de Limay<sup>9</sup>, un especialista de la técnica del pastel en la Francia dieciochesca, conservador en la Biblioteca de las Artes Decorativas de París. Ese trabajo fue un primer intento de crear un corpus de imágenes conservadas en colecciones públicas que tuvieran que ver con la representación de la música, y prefigura las herramientas documentales organizadas por Geneviève de Chambure desde el CNRS treinta años más tarde.

Este primer fichero de André Tessier estaba basado en una serie de fotografías pertenecientes al Ministerio de Bellas Artes. Constaba de 406 fichas. Había 119 fotografías de manuscritos ornamentados de temas musicales, conservados en bibliotecas francesas de París y el resto del país. El fichero relaciona el lugar que conservaba cada fondo en cuestión (con 23 ciudades referenciadas), el título y número del manuscrito, el folio, su fecha y temas, y los números de las fotografías.

Setenta años más tarde, la base de datos en línea *Miniature* del Instituto de Historia de los Textos, un laboratorio financiado por el CNRS, presenta 4000 manuscritos repartidos entre 51 bibliotecas francesas y señala 422 entradas relacionadas con la música, es decir, cuatro veces más.

Un segundo fichero se ocupaba de los cuadros de temática musical en las colecciones del Louvre. 145 fotografías estaban dedicadas a la escuela francesa. Los diferentes encabezamientos del fichero eran el número del catálogo del Louvre asignado por Gaston Brière en 1924, el nombre del artista, el título de los cuadros, los instrumentos representados y el tema de la obra, y finalmente el número de fotografía en los archivos fotográficos. Las obras más antiguas son, por ejemplo, *Bal à la Cour d'Henri III*, conocido como el baile del duque de Alençon, y las más recientes las de Edouard Manet (*Mme Edouard Manet au piano*, obra que posteriormente se trasladaría al Museo de Jeu de Paume y después al Museo de Orsay. A continuación se inventarían 71 imágenes pertenecientes a la escuela italiana y 71 a las escuelas nórdicas.

Si se comparan estas cifras con el inventario realizado durante estos últimos años por Brigitte Devaux, Nicoletta Guidobaldi y especialmente Nicole Lallement en el seno del Instituto de Investigación sobre el patrimonio musical de Francia (CNRS/Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional de Francia), y publicado en *Musique-Images-Instruments*<sup>10</sup>, ésta es la proporción de nuevas obras censadas, más del doble e incluso más del triple en el caso de la escuela francesa:

MUSEO DEL LOUVRE	1936 Tessier-Ratouis de Limay	1997-2006 Devaux-Lallement-Guidobaldi
<b>Escuela francesa</b>	115 obras (145 fotos)	309 obras (47 ilustraciones)
<b>Escuela italiana</b>	59 obras (71 fotos)	154 obras (38 illus.)
<b>Escuelas nórdicas</b>	72 obras (72 fotos)	156 obras (24 illus.)
<b>Otras escuelas</b>		18 obras (3 illus.)

## II. El Louvre y Albert Pomme de Mirimonde

El estudio sobre las pinturas del Louvre se desarrolló notablemente unos treinta años más tarde.

Con cinco libros, alrededor de ochenta artículos y seis prólogos, la iconografía musical en tanto que práctica erudita conoció un verdadero impulso en las instituciones museográficas francesas gracias a Albert Pomme de Mirimonde, aunque continuó siendo ignorada casi por completo en la universidad, donde las relaciones entre el arte y la música solo se abordaron de manera eventual. Tres tribunas de historia del arte publicaron regularmente sus trabajos: la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue du Louvre et des musées de France* y el *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. La *Revue de musicologie* solo le dio acogida en dos ocasiones<sup>11</sup>: la primera de ellas, en 1965, fue un artículo de orden metodológico que constata el «subdesarrollo» de esta rama de la historia del arte.

Mirimonde explica que «El servicio de documentación del Museo del Louvre está poniendo a punto un fichero de cuadros con temas musicales», trabajo que no ha empezado todavía en los museos del resto del país. Y sigue así: «Los museos de instrumentos podrían, a su vez, recopilar una cierta documentación, al menos sobre los instrumentos y sus intérpretes. La señora Chambure tiene un proyecto similar para el museo del Conservatorio. Sería útil organizar exposiciones para el estudio de los grandes temas iconográficos [...]. Quizá las enciclopedias y las historias de la música podrían dedicar también un capítulo a la evolución de la iconografía musical».

Mirimonde fue escuchado. En 1967, Chambure, con la ayuda del CNRS, creó el equipo de «Organología e iconografía musical», del cual somos descendientes; en 1965 la ciudad de Dijon presentó una exposición de obras de arte consagrada en su totalidad a temas musicales<sup>12</sup>, seguida poco después por otra en Burdeos en 1969. En cuanto a los capítulos sobre iconografía musical en las enciclopedias, habrá que esperar todavía una ge-

neración para que el deseo quede cumplido con el *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* de Marcelle Benoît<sup>13</sup> en 1998 y el de Joël-Marie Fauquet en 2003<sup>14</sup>.

Como Mirimonde señala en el prefacio de su primer volumen consagrado a *L'iconographie sous les rois Bourbons*, clasificó su documentación personal siguiendo la clasificación del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia: alegorías, temas antiguos, temas religiosos, naturalezas muertas, retratos, escenas relativas a la vida social, temas exóticos, temas paródicos o satíricos. Esta taxonomía también coincide con la de su obra<sup>15</sup>.

Los papeles de este erudito, y sobre todo su colección de imágenes, fueron legados al Museo del Louvre y depositados en el departamento de música de la Biblioteca Nacional de Francia (BnF). Ya se ha iniciado la indización de sus colecciones documentales, gracias a un programa colectivo del INHA, de la BnF y del CNRS, y éste es el mejor indicador del interés de los musicólogos y los historiadores del arte por el fondo fotográfico, cuyo catálogo sistemático se espera con impaciencia.

## III. CNRS. La creación de la RCP 143. Los ficheros del Centro de iconografía musical dirigido por Geneviève Thibault de Chambure desde 1967 hasta 1974

Como tercera iniciativa tras la colección fotográfica del Ministerio de Bellas Artes y el fichero de cuadros musicales del Museo del Louvre, el CNRS puso en marcha, a partir de 1967, un centro de documentación iconográfica. Debemos esta institucionalización de la investigación a Geneviève Thibault de Chambure, musicóloga especializada en la canción francesa del siglo XV, coleccionista de manuscritos y partituras raras, animadora de la Sociedad de Música del Pasado en 1926, conservadora del Museo de Instrumentos del Conservatorio entre 1961 y 1973. Ella solicitó la creación de un equipo de investigación en torno a este museo, dedicado a la organología y la iconografía. A partir de su colección personal de reproducciones fotográficas centrada principalmente en la Europa del siglo xv, pudo satisfacer uno de los deseos de Mirimonde<sup>16</sup>. Además

impulsó, con Barry Brook y Harald Heckmann, la fundación del RldIM en 1971, pero apenas seguiría las normas de catalogación difundidas por esta tercera «R», como muestra la ficha establecida y utilizada por su centro durante veinte años.

Esta ficha incluye los siguientes campos: **autor** (con sus datos), **título** y fecha de la obra, **lugar de conservación**, lista de los instrumentos de música y otros objetos musicales, y eventualmente referencias bibliográficas.

Cada ficha se duplica para cada uno de los instrumentos representados en el cuadro, y luego se les da entrada en el fichero de instrumentos. La misma ficha figura también en el fichero por **artista, lugar de conservación y tema**.

Entre 1967 y 1987 se catalogaron unas 8000 obras pertenecientes a colecciones francesas y de otros países. Desde entonces lo habitual ya no es estudiarlas en los propios museos, sino utilizar las fotografías adquiridas por el centro.

#### **IV. CNRS. EL ERA 1015. Organología e iconografía musical. 1975-1991. Jacques Thuillier. El proyecto de un banco internacional de instrumentos de música**

En 1990, Jacques Thuillier, que sucedió a Geneviève Thibault a la cabeza de este equipo de investigación pocos meses antes de su desaparición (en agosto de 1975), lanzó el proyecto de un «banco internacional de instrumentos de música», en el que se contemplaran tanto los instrumentos reales (los del Museo de Instrumentos del Conservatorio de París, futuro Museo de la Música) como los reproducidos en la documentación del centro iconográfico del CNRS. Thuillier indica:

«En la memoria incluiremos la documentación de base, en bruto, por así decirlo, para que quien la consulte saque el partido que quiera según su método propio». «El banco deberá pues adjuntar la propia imagen [...] a los datos textuales»  
Se anunciaron seis requisitos previos:

- 1) Unión estrecha entre el instrumento real y el instrumento representado

- 2) Utilización de la imagen digital
- 3) Rigor científico en la información asegurada por la mención de fuentes
- 4) Universalidad del banco en cuanto a los instrumentos
- 5) Polivalencia del banco en cuanto a sus usos (incluida la gestión)
- 6) Indización del banco en diferentes idiomas

En la presentación del proyecto se definían 113 campos, por ejemplo: **la ficha, el objeto, las coordenadas** (identidad, lugar de conservación), **creación** (histórica, relación de conjunto –estructura orgánica, serie, grupo–), **el instrumento, su descripción, el contexto**.

Aclaremos que este proyecto no se llevó a cabo, pero el Museo de la Música proyectó y puso en línea en 1996 una base de datos creada a partir de sus colecciones de instrumentos y obras de arte. Desde el punto de vista de la iconografía musical, el proyecto se centraba casi exclusivamente en las representaciones de instrumentos de música y apenas se preocupaba de los temas iconográficos, que no aparecen hasta el campo 94 de indización y cuya relación nos parece hoy demasiado sumaria.

#### **V. CNRS, el IRPMF (Instituto de Investigación sobre el patrimonio musical de Francia) y la base EUTERPE bajo Transvision. 2000-2004**<sup>17</sup>

Estos últimos años, mientras el equipo creado por Chambure y dirigido por Thuillier y luego por mí misma entre 1992 y 1996 ha sido absorbido por un laboratorio de musicología más desarrollado (y vinculado desde 1996 a la Biblioteca Nacional de Francia), ha visto la luz el IRPMF, una base de datos de iconografía musical cuya concepción y realización deben mucho a Brigitte Devaux y sobre todo a Nicole Lallement, que fue su responsable. Realizada a partir de 2000 bajo el sistema Transvision, un programa utilizado por equipos de arqueólogos del CNRS, presentaré a continuación sus características tal y como existieron hasta 2004, fecha en la cual tuvimos que migrar a un nuevo sistema, con el programa Alexandrie. Como indicaba Nico-

le Lallement en un artículo aparecido en 2001, «Esta base, creada en 2000, comprendía alrededor de 10.000 noticias y más de 13.000 imágenes. Ilustraba el lugar de la música en la sociedad occidental desde el siglo XII al XX. Situada entre la historia del arte, la musicología y la organología, Euterpe abordaba tanto la representación de los instrumentos de música y de la música escrita en las obras de arte como la práctica del canto y de la danza, las artes escénicas o los retratos de músicos, profesionales o aficionados, célebres o anónimos. Se ocupaba también de los símbolos musicales y las alegorías. Ningún género quedaba excluido: escenas mitológicas y religiosas, escenas de género, conciertos, retratos de músicos, cantantes, bailarines, paisajes, bodegones y alegorías de la música. La base Euterpe reservaba un lugar privilegiado a la imagen y detalle de tal instrumento particularmente interesante, tal accesorio o atributo, una música escrita o un personaje».

La ficha descriptiva y analítica se inspiraba en la de la base de datos Joconde de los museos franceses, y tuvo en cuenta los nueve criterios acordados en tres reuniones internacionales por centros europeos de iconografía musical.<sup>18</sup> Además, se añadieron campos descriptivos sobre iconografía musical (instrumentos, música escrita, danza). La ficha en Transvision comprendía cinco campos sobre el autor y dieciocho campos con descripción de la obra y aportación de bibliografía individual. Algunos estaban vinculados a un tesoro y otros utilizaban códigos internacionales<sup>19</sup> que permitían intercambios ulteriores con otras bases.

La búsqueda en la base de datos se podía hacer de dos formas diferentes: siguiendo un árbol temático (instrumentos de música, música escrita legible, retratos de músicos y de bailarines) que permitía navegar en la base, o bien mediante preguntas en los campos descriptivos de la ficha. Así podía plantearse una búsqueda por artista, escuela artística, lugar de conservación, tema iconográfico, instrumento de música, música escrita legible, retratos y, desde luego, también se podía combinar varios campos al mismo tiempo. Para

facilitar las comparaciones, las imágenes y los datos podían relacionarse y mostrarse simultáneamente en la pantalla.<sup>20</sup> Hay también un tesoro de temas que es una traducción reelaborada de Iconclass.

## VI. El CNRS, el IRPMF y la base EUTERPE bajo Alexandrie. 2005-2006

El responsable del sistema Transvision no pudo garantizar la viabilidad y evolución de su producto a partir de 2002. Pese a los muchos esfuerzos realizados, fue preciso buscar una solución de urgencia que permitiera la salvaguarda y la continuación de nuestro trabajo de indización. Nuestro equipo no contaba con un informático capaz de preparar una solución a partir de programas libres, y al no poder esperar la puesta a punto de la base libre de RIDIM, preparamos un listado de necesidades y consultamos con diversas empresas que trabajaban para ministerios, bibliotecas y centros de archivo. Finalmente optamos en 2004 por el programa de bibliotecas Alexandrie y conseguimos una ayuda financiera conjunta del CNRS y del Ministerio de Cultura.

## VII. Perspectivas

La migración al nuevo programa desde Transvision ha permitido acceder a un sistema de interrogación mucho menos «dirigido» hacia los instrumentos, que sitúa al mismo nivel las preguntas relacionadas con el autor, el lugar de conservación, el tema, la técnica, etcétera.

La puesta en línea en Internet está prevista para otoño de 2007, y estamos negociando con la Dirección de museos en Francia para indicar obra a obra los vínculos con las bases de imágenes del Ministerio de Cultura. Procederemos a esta puesta en línea sección a sección, empezando por los cuadros del Louvre que han sido publicados en *Musique-Images-Instruments*.

La existencia de nuestra base permite también contemplar el volcado de nuestros datos, sección a sección, en la futura base de datos de RIDIM, bien a través de su futuro portal, bien por la exportación de los datos noticia a noticia.

### VIII. Los programas de catalogación en el INHA (Instituto Nacional de Historia del Arte) y otros centros de investigación

A partir de 2000, el INHA ha puesto en marcha tres programas relacionados con la iconografía musical, bajo la dirección de Jean-Michel Nectoux, bajo el título general de «Bellas artes, música, teatro». El primero tiene como objeto la colección documental de Albert Pomme de Mirimonde, que ya hemos mencionado antes y a la cual está asociados sus «papeles de erudito» (manuscritos, notas, pruebas de sus artículos). Legado al Louvre en 1985 por este eminente estudioso, incluye alrededor de 10.000 fotografías procedentes de todos los museos del mundo. Actualmente se conserva en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de Francia, según la clasificación original del investigador, lo que corresponde, como hemos dicho, a los temas y la ordenación de su obra *L'iconographie musicale sous les Rois Bourbons*. Antes de proceder a la indización informática, se estableció una bibliografía exhaustiva de los escritos de Mirimonde. Actualmente está accesible en el sitio Internet del INHA.<sup>21</sup> Pero este instituto también extiende el ámbito interdisciplinario entre música y artes plásticas en otras direcciones: ha iniciado una indización –acompañada de digitalización– de los libros de fiestas pertenecientes a la colección Jacques Doucet y por otra parte ha puesto en marcha una base de datos sobre las numerosas fotografías que ilustran la revista *Musica* (1902-1914).

Otros equipos universitarios y del CNRS siguen programas de indización sobre los que apoyan sus investigaciones. La unidad de investigación «Patrimonios Musicales» de la universidad París IV-Sorbona presenta desde 2002 el resultado de los trabajos de tesis de Frédéric Billiet sobre «La iconografía musical en las sillas de coro medievales»<sup>22</sup>. Este corpus (referido principalmente a Francia pero también a edificios europeos) está indizado según criterios geográficos, temáticos y organológicos. Relacionado también con la

Edad Media, el Instituto de investigación sobre la historia de los textos (IRHT), que forma parte del CNRS, ha jugado desde 1979 un papel eminente en el ámbito de los manuscritos ilustrados de aquella época. Su base de datos Enluminures incluye una gran cantidad de temas musicales accesibles en línea<sup>23</sup>. Las noticias, establecidas con la ayuda de las bibliotecas depositarias, comprenden informaciones sobre el contenido (sobre todo desde el punto de vista temático), la historia y la decoración de cada manuscrito (4.000) y de cada folio.

Finalmente, en el Centro de estudios superiores del Renacimiento (CESR) de Tours (unidad mixta del CNRS), el programa Ricercar, dirigido por Philippe Vendrix, contempla una sección dedicada a la iconografía musical concebida y animada por Nicoletta Guidobaldi<sup>24</sup>: se ha realizado una indización bajo la forma de base de datos de los cuadros de temática musical del Museo del Louvre (un resumen de la cual fue publicado en *Musique-Images-Instruments* en 2003<sup>25</sup>). Paralelamente ha comenzado la indización de las imágenes musicales en los libros de emblemas del Renacimiento (primero con la obra de Alciat (1531), para continuar con las de Valériane, Corrozet y Paradin).

A modo de conclusión, me parece útil recordar que hace años se planteó el problema de adoptar un producto comercial en lugar de utilizar programas libres. Pero los equipos no siempre cuentan con una plantilla capaz de realizar un ideal. ¿Por qué no esperamos nosotros a la nueva base del RiDIM? Porque la situación de bloqueo absoluto de nuestra base y las obligaciones respecto a las organizaciones que nos sostienen no nos permitían quedarnos inactivos por un tiempo indeterminado.

Otra enseñanza de esta evolución rápida y reciente es que los sistemas son frágiles, efímeros y nunca definitivos. Por tanto, una colaboración total con el RiDIM será también una de las soluciones para «proteger» nuestro trabajo.

## NOTAS

- 1 André TESSIER, «Les Carrousels de 1685 et 1686 et les estampes au trait de Jean Berain», *L'Amateur d'estampes* 3/5 (1924), 146-154 ; «Bérain, créateur du Pays d'opéra», *La revue musicale*. Numéro especial sobre *Lully et l'opéra français* (1925), 56-73.
- 2 Armand WEIGERT, *Jean I Berain dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*, Paris, Les Editions d'art et d'histoire, 1937.
- 3 Jérôme de LA GORCE, *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*, Paris, Herscher, 1986.
- 4 André TESSIER, «Quelques portraits de musiciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français* (1924), segundo fascículo, 244-254 ; «Le portrait de Charles Mouton par François de Troy au musée du Louvre», *Beaux-Arts* 21 (15 diciembre 1924), 325-326 ; «Madame de Mondonville ou la dame qui a perdu son peintre», *La revue musicale* 7/9 (1926), 1-10.
- 5 Ídem, «Les habits d'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. Louis Boquet, dessinateur et inspecteur général des Menus-Plaisirs», *La revue de l'Art* 49 (1926), 15-26, 89-100, 173-184.
- 6 Ídem, *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*. Reproducción en facsímil con un prefacio histórico, notas del transcriptor y estudio artístico del manuscrito por Jean Cordey, Paris, Droz, 1932.
- 7 Jean CORDEY, «La Rhétorique des Dieux et ses illustrations par Abraham Bosse, Robert Nanteuil et Eustache Le Sueur», *Gazette des Beaux-Arts* 6/1 (1929), 35-45. Para un análisis reciente de esta obra, véase David, J., BUCH, «The coordination of text, illustration, and music in a seventeenth-century lute manuscript: *La Rhétorique des Dieux*», *Imago Musicae* 6 (1989), 39-81.
- 8 André SCHAEFFNER, «Bibliographie des travaux d'André Tessier», *Revue de musicologie* 35 (1953), 150-166.
- 9 André TESSIER, «Contribution à un fichier musical des Archives photographiques des Beaux-Arts», *Revue de musicologie* 60 (1936), 161-178 (publicado por Paul Ratouis de Limay).
- 10 LALLEMENT, Nicole et Brigitte DEVAUX, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre. I. L'école italienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Musique-Images-Instruments* 2 (1997), 235-262 ; LALLEMENT, Nicole, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (II). La peinture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (1. Tableaux conservés au musée)», *Musique-Images-Instruments* 3 (1998), 186-220 ; LALLEMENT, Nicole, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (III) : la peinture française des XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (dépôts)», *Musique-Images-Instruments* 4 (1999), 160-190 ; GUIDOBALDI, Nicoletta, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (IV) : la peinture de la Renaissance», *Musique-Images-Instruments* 5 (2003), 199-232 ; LALLEMENT, Nicole, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (V) : peintures hollandaises et flamandes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles», *Musique-Images-Instruments* 6 (2004), 211-244 ; LALLEMENT, Nicole, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (VI) : suite et fin», *Musique-Images-Instruments* 8 (2006), 189-211.
- 11 Albert POMME DE MIRIMONDE, «Remarques sur l'iconographie musicale», *Revue de Musicologie* 51 (1965) 3-18 ; «Le Parnasse musical d'Edouard Hamman», *Revue de Musicologie* (1966), 194-202.
- 12 *La musique dans l'art ancien au Musée des Beaux-Arts de Dijon* [Cat. d'exp.], Dijon, Musée des Beaux-Arts, Monique Geiger (dir.), prefacio de Albert Pomme de Mirimonde. Dijon, Museo de Bellas Artes, 1965.
- 13 Paule GUIDOMAR, art. «La musique et ses représentations», *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Marcelle Benoit (dir.), Paris, Fayard, 1992, 736-737.
- 14 Florence GÉTREAU, voz «Iconographie musicale», *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Joël-Marie Fauquet (dir.), Paris, Fayard, 2003, 607-608.
- 15 Albert POMME DE MIRIMONDE, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons: la musique dans les arts plastiques*, Tome 1, Paris, Picard, 9-15.
- 16 Sylvette MILLIOT, «Le centre d'iconographie musicale du Centre de la Recherche Scientifique à Paris», *Revue de Musicologie* 69 (1983), 85-98 ; Josiane BRAN-RICCI, «Organologie et iconographie musicale : deux disciplines en pleine expansion», *Aspects de la recherche musicologique au CNRS*, Hélène Charnassé (dir.), Paris, CNRS, 1984, 171-177.
- 17 Nicole LALLEMENT, «Euterpe, la musique en images: une base de données sur l'iconographie musicale», *Musique-Images-Instruments*, n° 5, p. 235.
- 18 Gétreau, *op. cit.*, 1995, p. 192-193.
- 19 Es el caso de la lista de temas elaborada a partir de *Iconclass, an iconographic classification system* por H. van de Waal (North Holland Publishing C°, 1973-1985, 17 vol.) y de la de instrumentos que se basa en la "Classification of Musical Instruments" de E. Van Hornbostel y C. Sachs (*The Galpin Society Journal*, XV, 1961, pp. 3-29).
- 20 Administradora de la base: Nicole Lallement. Consulta previa cita., tel : 00 33 (0)1 49 26 09 97, email : lallement.cnrs@bnf.fr
- 21 [www.inha.fr](http://www.inha.fr)
- 22 [pm.paris4.sorbonne.fr/iconographie](http://pm.paris4.sorbonne.fr/iconographie)
- 23 [www.enluminures.culture.fr](http://www.enluminures.culture.fr)
- 24 [www.cesr.univ-tours.fr/Ricerca](http://www.cesr.univ-tours.fr/Ricerca). Nicoletta GUIDOBALDI, «L'iconographie musicale au Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours», *Musique-Images-Instruments* 1 (1995), 192.
- 25 Ídem, «Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre (IV) : la peinture de la Renaissance», *Musique-Images-Instruments* 5 (2003), 199-232.

# El Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)

tiene como fines principales la investigación, la recuperación del patrimonio, la enseñanza especializada (Master en Gestión Cultural), la asesoría en el campo de las ciencias y la actividad musical y la difusión de la música española e hispanoamericana

Dentro de sus colecciones

**MÚSICA HISPANA. PARTITURAS** y **MÚSICA HISPANA. TEXTOS**

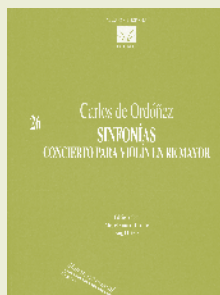
DESTACAMOS LAS NOVEDADES:

## MÚSICA HISPANA. PARTITURAS

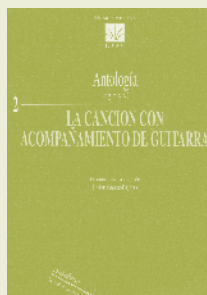
### LÍRICA



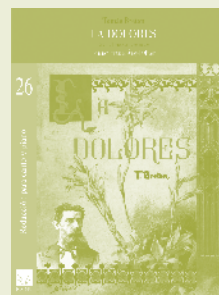
### INSTRUMENTAL



### ANTOLOGÍAS



### CANTO Y PIANO



## MÚSICA HISPANA. TEXTOS

### BIOGRAFÍAS



### MANUALES



### RETORNOS



### DICCIONARIOS



### REVISTA



Para más información visite  
[www.iccmu.es](http://www.iccmu.es)  
[www.mastergestioncultural.org](http://www.mastergestioncultural.org)



## Biblioteca del Orfeó Català. En el centenario del Palau de la Música Catalana

Montserrat Bergadà

Biblioteca del Orfeó Català  
Palau de la Música Catalana

La Biblioteca del Orfeó Català (BOC) es, por la importancia de sus fondos, una de las principales bibliotecas musicales creadas por una entidad civil privada en Catalunya. Algunas de las colecciones que custodia son de marcado interés para la comunidad musicológica internacional, conservando al mismo tiempo un patrimonio singular y de consulta obligada a la hora de reconstruir la historia de la música catalana. Sus fondos se han reunido a lo largo de varias generaciones de músicos vinculados a la entidad.

El crecimiento, naturaleza y especificidad de las colecciones, así como algunas de las actividades asociadas a la Biblioteca se explican por la misión, recorrido y prestigio internacional alcanzado por el Orfeó Català y su sede, el Palau de la Música Catalana.

### Historia

El Orfeó Català fue fundado en 1891 por Amadeu Vives y Lluís Millet, con la misión de crear una herramienta idónea para interpretar el nuevo repertorio autóctono y abierto igualmente a la música universal.<sup>1</sup> Desde su fundación esta sociedad ha estado en el centro del movimiento orfeonista en Catalunya. Desde sus inicios se proyectó «la creación de una Biblioteca para solaz y formación de sus socios y cantantes, y un Archivo de música especializado en obras para su ejecución y repertorio de la nueva Entidad».<sup>2</sup> Así, se previeron dos secciones distintas: la biblioteca musical y sala de lectura, donde se reunían y estudiaban los cantantes y socios, y el archivo de partituras, que albergaba todo el material que interpretaba el Orfeó. Con los años se integró una parte del archivo institucional de la entidad, con propuestas de socios, actas y papeles administrativos, además de fotografías, programas y carteles, tanto de las actividades del Orfeó Català como del Palau de la Música Catalana.

La Biblioteca y Archivo fueron consolidándose como espacio con la construcción del Palau de la Música Catalana, obra de Lluís Domènech i Montaner, y de numerosos artesanos y artistas. La nueva sede del Orfeó Català se inauguró en febrero de 1908. La Biblioteca y sala de lectura estaban ubicadas en la planta baja del edificio, en dos de los compartimentos contiguos en los que se dividía el espacio que en la actualidad ocupa el *foyer*. Para prestar un servicio eficaz en sus funciones, el archivo se situó en la parte trasera de la sala de ensayo, en la zona donde hoy en día se encuentra la recepción.

Ya desde el principio la Biblioteca se esforzó por convertirse tanto en una buena biblioteca general para los socios como en una herramienta de investigación y estudio en todos los campos de la música y la musicología. Así, reúne un número considerable de partituras impresas y manuscritas, libros y periódicos especializados del ámbito francófono, anglosajón y germánico. Y gracias a la intensa actividad de la *Revista Musical Catalana* o *Butlletí de l'Orfeó Català* (1904-1936), se enriquece con una importante selección de las novedades editoriales internacionales: en su apartado de Bibliografía, la *Revista* comenta las publicaciones musicales y musicológicas más destacadas. De este modo la Biblioteca se convierte en un lugar ideal y referente para ampliar conocimientos musicales e históricos, y a su vez para abrirse al movimiento musical internacional más novedoso.

En cuanto al fondo histórico, su procedencia es diversa y desafortunadamente poco documentada. En muchos casos, parece producto de una activa política de adquisiciones a libreros y anticuarios, los cuales facilitaron la circulación de una gran parte de documentos procedentes de la desamortización; la donación de coleccionistas explicaría asimismo una parte de la entrada de colecciones históricas.

Debe señalarse el extraordinario empuje que dio a la Biblioteca Francesc Pujol, que ejerció como bibliotecario y archivero del Orfeó Català de 1901 a 1945, año de su muerte. Músico reputado y metódico archivero, se dedicó a reunir documentos musicales que ahora son las joyas de la Biblioteca. Por otra parte, con el transcurrir de los años fue confeccionando herramientas de descripción y clasificación que aún hoy complementan el catálogo. Fue también secretario de la entidad y un bibliófilo empedernido. La viuda de Francesc Pujol hizo donación al Orfeó Català de la biblioteca particular de su esposo, que superaba los 3.300 documentos (incluyendo más de 2.800 partituras).

Como Francesc Pujol, muchos otros músicos e intelectuales –o sus herederos– han ido enriqueciendo los fondos de la Biblioteca con legados y donaciones: Pep Ventura (1817-1875), Josep Anselm Clavé (1824-1874), José Ferrer Esteve (1835-1916), Josep Garcia Robles (1835-1910), Apel·les Mestres (1854-1936), Carles Gumer-sind Vidiella (1856-1915), Antoni Nicolau (1858-1933), Joan Salvat i Crespí (1868-1938), Amadeu Vives (1871-1932), el padre Lluís Romeu (1874-1937), Juli Garreta (1875-1925), Vicenç Maria de Gibert (1879-1939), Joan Llongueras i Badia (1880-1953), Blanche Selva (1884-1942), Joan Baptista Lambert (1884-1945) y Joan Costa i Costa (1914-1997), solo por mencionar algunos. En 1989 se emprende, bajo la presidencia de Fèlix Millet, la restauración y renovación del Palau, llevada a cabo por el arquitecto Oscar Tusquets, y en 1997 la UNESCO declara Patrimonio de la Humanidad la obra de Domènec i Montaner. Con dicha remodelación, la Biblioteca y Archivo quedan destinados a un nuevo espacio compartido: la planta quinta de un edificio anexo al Palau (c/ Palau de la Música, 4-6). Es aquí donde se custodian ahora las colecciones, que comprenden una amplia tipología de documentos (partituras grabadas, impresas o manuscritas, libros y periódicos especializados, libretos de ópera, correspondencia, manuscritos autógrafos musicales, programas, carteles, iconografía...) y colecciones de canciones populares. Hoy en día el Orfeó Català sigue depositando en la Biblioteca un ejemplar de las obras de uso cotidiano de los diferentes coros que lo configuran y recoge los programas de concierto y una parte de la documentación que genera la actividad del Palau de la Música.

## Fondos y colecciones

En un artículo sobre el Orfeó Català, Lluís Millet i Loras da a conocer que la Biblioteca cuenta con una notable colección de música manuscrita de los siglos XI al XX de valor excepcional.<sup>3</sup> Dichas colecciones son testimonio del interés mantenido por el Orfeó Català en su larga trayectoria artística, por la recuperación del repertorio histórico, tal y como se evidencia en el número de audiciones, conciertos y demás actividades llevadas a cabo por la entidad.

Entre las piezas más antiguas, destacan en especial dos manuscritos polifónicos: el Manuscrito 1, de fines del siglo XIII, y el Manuscrito 2, del siglo XIV. El primero es el manuscrito con mayor número de piezas polifónicas procedentes del área catalana; el segundo contiene fragmentos musicales polifónicos pertenecientes al período estilístico de la Ars Nova. Es habitual que ambos sean descritos o citados en publicaciones y repertorios de carácter internacional.

Igualmente despiertan gran interés entre los especialistas los manuscritos números 5 y 7; el primero es un códice musical de los siglos XV y XVI, con obras de polifonía religiosa de las escuelas franco-flamenca y española; el segundo contiene la versión a cuatro voces del refrán *Cant de la Sibilla* fechado en Barcelona en el año 1583 y que es la única conocida en modalidad polifónica y texto en latín. Hay que resaltar además otros manuscritos fundamentales, que contienen obras vocales polifónicas de Joan Pau Pujol, Cristóbal de Morales y Miquel López (casi la totalidad de las obras de este compositor se conservan en el manuscrito autógrafo número 37). En cuanto al repertorio de tecla, destacamos manuscritos de obras de Antonio Soler, Carles Baguer, Vicente Rodríguez y Domenico Scarlatti (la colección de quince sonatas de este último autor, fechada en 1740, es con toda probabilidad la fuente más antigua que se conserva en la Península). Se custodian además diferentes libros de coro con iluminaciones y decoraciones características del ámbito mediterráneo. Todo ello sin mencionar un extenso grupo de copias manuscritas (en particular de música instrumental y litúrgica de fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuadernos de organistas, ejercicios de oposiciones...) todavía pendientes de catalogación.

Entre las ediciones antiguas hay que destacar algunos ejemplares únicos, como tres cuadernos (falta el correspondiente a la voz del bajo) de las *Ensaladas* de Mateo Flecha, en la edición que su sobrino realizó en Praga el año 1581. Como ejemplares raros señalaremos el *Liber Primus* de las misas de Tomás Luis de Victoria, impreso en Venecia por Gardano en 1576. La sección de reserva incluye también un apartado bastante amplio y significativo de obras teóricas de ámbito nacional e internacional, con una considerable selección de tratados sobre canto llano.

Llama la atención asimismo el fondo de libretos de ópera, dramas sacros y cantatas interpretadas en Barcelona desde finales del siglo XVIII. Por lo que respecta al siglo XIX, puede mencionarse la primera literatura musicográfica publicada en Catalunya, así como un muy interesante fondo para guitarra, procedente sobre todo de la biblioteca musical de Josep Ferrer y de la donación de los herederos de Apel-les Mestres; comprende numerosas obras del propio Josep Ferrer, Jaume Bosch, Ferran Sor, Bonaventura Bassols, Antoni Rubira, José María de Ciebra, Josep Brocà, Josep Costa, Llorenç Pagans, Francesc Tàrraga y otros; algunas son consideradas ejemplares únicos.

Entre las joyas del Modernismo, aparecen manuscritos autógrafos de Enrique Granados, como la versión definitiva de *Los Majos enamorados de Goyescas*, la *Elegía eterna* y el borrador del *Cant de les estrelles*. Donación de la pianista Blanche Selva son los manuscritos originales de Isaac Albéniz de cinco de las piezas que componen la suite *Iberia* («Fête de Dieu à Séville», «Rondeña», «Almería», «Triana» y «El Polo»); igualmente se conservan algunas canciones autógrafas en inglés y la partitura –de otra mano– de la ópera *Henry Clifford*. Deben mencionarse además varios autógrafos de Déodat de Séverac, Vincent d'Indy, Benjamin Godard, Erik Satie, Wanda Landowska, etc...

De un interés particular en el ámbito catalán es el fondo de música para còbala de Pep Ventura y Juli Garreta; el legado de este último comprende también otras obras fundamentales. Se conservan obras escénicas, sinfónicas, de cámara y vocales de Josep Rodoreda, Mariano Obiols, Antoni Nicolau, Felip Pedrell, Amadeu Vives y Antoni Noguera, entre otros.

Por su volumen (unas 16.000 partituras corales) y relevancia de algunos materiales, el archivo de partituras del Orfeó Català merece mención aparte. Pueden hallarse en él los manuscritos de obras corales de la época de la Renaixença y del Modernismo de la denominada Escuela del Orfeó Català, muchas de las cuales autógrafas y con anotaciones para su interpretación.

La Biblioteca custodia colecciones de canciones populares procedentes de los trabajos de campo, y las composiciones premiadas en certámenes promovidos por el Orfeó Català y el Palau de la Música Catalana con el fin de estimular la creación de obras corales catalanas, como las Festes de la Música Catalana (1904-1922), Premios Musicales E. Patxot (1919-1925) y Premios Musicales Concepció Rabell i Cibils (1928-1936), aún pendientes de catalogación. Por otra parte, quedan algunos vestigios de la Obra del Cançoner Popular, proyecto emprendido desde el Orfeó Català gracias al mecenazgo de Eusebi Patxot. La Biblioteca conserva una importante colección de *goigs*.

De tipología efímera es también la vistosa y extensa colección de programas de concierto (Orfeó Català, Palau de la Música Catalana, Orquestra Pau Casals, etc.) que abraza más de un siglo de la vida musical de Barcelona. En otra tipología documental, el archivo fotográfico destaca por su importancia en cuanto a contenido y volumen (fondo de fotografías del Orfeó Català, sobre la construcción del Palau y de diferentes remodelaciones, así como de actos y conciertos, y una colección de postales históricas).

Cabe mencionar asimismo la documentación concerniente a la construcción del Palau, que incluye planos, obligaciones de compra, facturas y recibos, así como la colección de objetos de arte e iconografía musical (azulejos de oficios de los siglos XVI-XVIII, óleos, dibujos, esbozos, caricaturas, medallones) que distintos artistas han cedido al Orfeó Català. Se conservan obras de Ramon Casas, Josep Clarà, Ricard Opisso, Joan Junceda y Joaquim Renart, entre otros. Y además, con el fin de garantizar su preservación y minuciosa descripción, en el año 2004 el Museu de la Música acogió en depósito la colección de 78 instrumentos del Orfeó Català.

## Gestión de las colecciones

A pesar de ser una biblioteca generada y vinculada a una entidad civil privada (con todas las limitaciones que ello supone), se pretende que sea accesible para todos los interesados. La Biblioteca y sus colecciones son de acceso público en horarios amplios. No obstante, el perfil más frecuente de nuestros usuarios es el de músicos profesionales o *amateurs*, investigadores, profesores y estudiantes de música y musicología.

La Biblioteca presta un servicio de referencia, tanto presencial como a distancia, basándose de forma especial en orientar y facilitar información relacionada con sus propios fondos. Se dispone de veinticuatro puntos de lectura y dos ordenadores de consulta del catálogo automatizado en sala. Se ofrece un servicio de reprografía que cuenta con reproductor de microfilms, fotocopiadora, escáner y servicio externo de fotografía digital.

La misión actual de la Biblioteca es preservar, conservar y a su vez difundir sus colecciones. Aspira a convertirse en una moderna biblioteca de investigación en el ámbito de la musicología, que presta su apoyo a la vida musical en el sentido más amplio posible.

En cuanto a la organización de los fondos, refleja el modo de trabajo de una época, una funcionalidad concreta y, en especial, unos recursos desiguales a lo largo de su historia. La entrada de los legados y las donaciones a menudo ha superado las expectativas y las previsiones (por ello algunos todavía están pendientes de catalogación). La Biblioteca conserva colecciones extremadamente heteróclitas, que presentan problemas específicos de inventario y catalogación. Así pues, conviven en ella diferentes sistemas de clasificación: existe un número elevado de signaturas topográficas adaptadas a los estantes del antiguo espacio ocupado por la Biblioteca; signaturas sistemáticas (CDU) y un importante número de documentos pendientes de signatura.

Se trabaja en la reorganización de los contenidos de la Biblioteca al objeto de ofrecer un fondo cohesionado y revalorizado. Se observa con especial esmero el principio de respeto de los fondos, es decir, el tratar los documentos en función de su

procedencia y no de su tema, circunstancia que supone su clasificación e inventario sin perder de vista la relación orgánica con la entidad y/o persona que los ha producido. En algunos casos, los legados ya han sido desmembrados conforme a las diferentes utilidades a las que han servido los documentos, pero se intenta documentar su procedencia atendiendo a *ex libris*, dedicatorias y sellos de entrada.

Para hacer accesible la información recogida y conservada, debe avanzarse en la catalogación de los fondos y hacer públicas herramientas de trabajo. A partir de 2007, la Biblioteca del Orfeó Català integra el Catàleg Col·lectiu de Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya; y a partir de 2008, integrará el Catálogo de Patrimonio Bibliográfico Español y el Catàleg Col·lectiu de les Universitats Catalanes (CCUC) lo que contribuirá a dar mayor difusión a los fondos, facilitar el trabajo de los investigadores y a su vez optimizar recursos.

El uso de las nuevas tecnologías debe permitir dar respuesta a las necesidades de información que se plantean; se está adaptando la Biblioteca a los requerimientos de la sociedad de la información actual y desarrollando recursos que faciliten el trabajo a distancia. El modelo de Biblioteca que se desea conseguir es el de una biblioteca híbrida, donde los recursos electrónicos convivan con los servicios tradicionales. En este contexto, resulta indispensable disponer de un catálogo informatizado, que recoja la mayor parte de la información conservada. Con el patrocinio de Telefónica, en 2004 se inició la automatización del catálogo de la Biblioteca. La página web de la Biblioteca presenta una pequeña muestra de las colecciones que se custodian y el apartado de documentos digitalizados ha servido para probar las posibilidades de difusión que puede ofrecer Internet.<sup>4</sup>

En el año 2007 se ha iniciado, del mismo modo con el apoyo de Telefónica, una planificación de la digitalización de los fondos, que permitirá ir creando progresivamente colecciones digitales y hacerlas públicas a través de internet. La selección se adapta a las necesidades de los usuarios y da prioridad a aquellos documentos que poseen un interés especial por su contenido, que presentan necesidades especiales de conservación y

aquellos que, facilitando el acceso a los mismos, mejorará notablemente su difusión. En cuanto a los requisitos técnicos, se siguen las directrices de la Memoria Digital de Catalunya y la Biblioteca Nacional de Catalunya.

El proyecto de actualizar una biblioteca con un fondo patrimonial como el que posee el Orfeo Català exige una importante inversión, por lo

NOTAS

1 Véase Pere ARTÍS, Lluís MILLET. *Orfeo Català. Llibre del Centenari*. Barcelona: Editorial Barcino, 1991.

2 Documento de archivo, s.s. [ca. 1891]

que es necesario conseguir el apoyo de organismos públicos y patrocinadores. No hay duda de que se trata de un reto estimulante, en especial ante la cercana perspectiva del año 2008, en que se cumplen cien años de la inauguración del Palau de la Música Catalana, uno de los símbolos más relevantes de la vida musical catalana del último siglo.

3 Lluís MILLET I LORAS. «El llegat històric de l'Orfeo Català. (1891-1936)», *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 139-153.

4 [www.biblioteca.palaumusica.org](http://www.biblioteca.palaumusica.org)

## El fondo Eduardo López-Chavarri Marco en la Biblioteca Valenciana

Clara Costa y Àlida Reig

Instituto Valenciano de la Música

El archivo y la biblioteca personal del compositor y crítico Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970) fueron adquiridos por la Generalitat Valenciana en 1996 y actualmente se conservan en las dependencias de la Biblioteca Valenciana. Entre el material adquirido destaca la abundante correspondencia, que ya fue objeto hace unos años de un estudio y edición<sup>1</sup>, y las partituras, tanto impresas como manuscritas, que han sido tratadas por personal del Instituto Valenciano de la Música.<sup>2</sup>

En el caso del archivo, la documentación presenta una división en dos fondos: uno constituido por 15 cajas de archivo (2 metros lineales) perteneciente a Eduardo López-Chavarri Marco y otro constituido por 38 cajas de archivo (5 metros lineales) perteneciente a su hijo Eduardo López-Chavarri Andújar (1931-1993), quien se dedicó más a la interpretación, la crítica y la docencia. Pese a esta división, es importante resaltar que dentro del fondo de Eduardo López-Chavarri Marco también se conservan aproximadamente 3 cajas de archivo con documentación de su esposa Carmen Andújar Sotos (1892-1966), cantante

profesional, en su gran mayoría partituras vocales para el ejercicio de su actividad.

El fondo López-Chavarri Marco se está clasificando conforme a las divisiones de fondo del cuadro de clasificación para archivos personales elaborado por la Biblioteca Valenciana. Las divisiones donde se conserva más documentación son:

- *Documentación personal y familiar*, que contiene documentos de identidad y certificados, diplomas o títulos de certificados de estudio, invitaciones o carnés de socio, documentos legales y judiciales, recuerdos personales, recortes de prensa y premios en reconocimiento a la labor del productor, documentación familiar e incluso necrológica.
- *Obra de creación*, integrada en su mayor parte por partituras manuscritas, artículos de prensa y discursos y conferencias, etc.
- *Documentación profesional*, como programas de conciertos y comunicaciones a congresos y conferencias.
- *Correspondencia*. La sección más extensa, con aproximadamente unas 3000 cartas, de las que actualmente se han catalogado alrededor

de 2000, de corresponsales relacionados no solo con el panorama musical sino también al ámbito de las artes y las humanidades, como pintores, escritores, políticos, abogados, filósofos, etcétera. Entre los músicos y musicólogos podemos citar a Felipe Pedrell, José Subirá, Gaspar Cassadó, Eduardo Torres, Antonio Noguera, Joaquín Nin, Manuel de Falla, José Iturbi, Joaquín Rodrigo, Lluís Millet, Manuel Palau, Wanda Landowska y Giacomo Lauri-Volpi.

López-Chavarri Marco no solo está considerado uno de los compositores valencianos más importantes del siglo xx, sino también un miembro destacado del movimiento cultural de su época. Tanto su archivo como su biblioteca personal son una fuente de información muy valiosa para el estudio de la música y especialmente del panorama social y cultural valenciano finales del siglo xix o principios del xx. Además, por sus relaciones con intelectuales y músicos del resto de España, su correspondencia arroja luz sobre importantes figuras y movimientos estéticos. A lo largo de su vida, por ejemplo, tuvo una relación estrecha con instituciones musicales como el Orfeó Català, con círculos wagnerianos de Barcelona, Madrid y Mallorca y con folcloristas de muy diversa procedencia.

La actividad profesional de Eduardo López-Chavarri Marco se desarrolló en varios ámbitos: ejerció como abogado fiscal sustituto de la Audiencia Provincial de Valencia entre 1896 y 1908; desde 1898 colaboró en el periódico valenciano *Las Provincias* como crítico musical, de teatro, de arte y literatura e incluso fue corresponsal de guerra en la campaña del Rif y el conflicto de Tetuán (Marruecos); trabajó para el Círculo de Bellas Artes de Valencia, Lo Rat Penat y la Sociedad Coral El Micalet. Formó parte, entre otras instituciones, de la Facultad de Arte de Londres, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Academia de Bellas Letras de Córdoba y Barcelona, y fue nombrado Periodista de Honor (1957) y Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1969). Dos años antes ya se le había concedido la Gran Cruz de Alfonso X, el Sabio (1967) por su labor en pro de la cultura.

Por lo que respecta a su trabajo como compositor destaca el gran volumen de obras, elaboradas debido a su incesante creatividad, a su largo periodo de actividad profesional y a su longevidad. Se conservan un total de 562 partituras manuscritas, en su gran mayoría música orquestal y música coral, esta última muy relacionada con su actividad profesional como asesor de los Coros de la Sección Femenina de la FET y de las JONS desde 1943. En estas partituras se recogen infinidad de melodías o canciones populares armonizadas principalmente para coro de voces blancas o coro mixto.

Algunas de las obras más significativas que se conservan dentro del fondo son: *Sinfonía hispánica* para orquesta, *Concierto hispánico* para piano y orquesta, *Concierto para piano y orquesta de arco*, *Llegenda* para coro mixto, orquesta y órgano, *Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats* y *Valses de los 12 años* para piano a cuatro manos, compuesta por el autor en su juventud.

Como curiosidad podemos comentar que muchas de las partituras presentan ilustraciones manuscritas de temática infantil y cómico-humorística hechas por el propio Eduardo López-Chavarri. También observamos en sus manuscritos del uso de seudónimos tales como Edwards, Irravach o Lidenbroock.

Por lo que respecta a la biblioteca personal de Eduardo López-Chavarri Marco se conserva en la sección de Fondo Moderno de la Biblioteca Valenciana y está formada por obras de referencia, tratados, manuales y un gran número de partituras impresas (aproximadamente 1460), la mayoría de ellas de música de cámara, especialmente para piano.

Una observación a tener en cuenta al analizar estos fondos bibliográficos es la gran cantidad de ediciones extranjeras, sobre todo francesas y alemanas de finales del siglo xix o principios del xx. Entre las publicaciones españolas destacan las de Unión Musical Española y Piles sitas en Madrid, Barcelona y Valencia.

En la actualidad la biblioteca está catalogada y es consultable en sala o a través del catálogo en línea de la Biblioteca Valenciana<sup>3</sup>, igual que las partituras manuscritas. El resto del archivo toda-

vía se encuentra en proceso de catalogación por parte del personal técnico del centro y será consultable próximamente.

#### NOTAS

- 1 *Eduardo López-Chavarri Marco*: correspondencia. Véase la Bibliografía.
- 2 El Instituto Valenciano de la Música colabora con la Biblioteca Valenciana desde el año 2004 mediante la contratación del personal técnico necesario para la catalogación de las partituras

incluidas en los diversos archivos de compositores que se encuentran en la Biblioteca, adquiridos por ella o por el propio IVM pero depositados en la Biblioteca.

3 [www.bv.gva.es/](http://www.bv.gva.es/)

#### BIBLIOGRAFÍA

ADAM FERRERO, Bernardo: *Músicos valencianos*. Valencia: Proip, 1992.

DIÁZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente, eds.: *Eduardo López-Chavarri Marco: correspondencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

PÉREZ PUCHE, Francisco: "Si don Eduardo levantara la cabeza" [En línea]. *Lasprovincias.es*, 22 noviembre 2006. [www.lasprovincias.es](http://www.lasprovincias.es).

[es/valencia/prensa/20061122/cultura/eduardo-levantara-cabeza\\_20061122.html](http://es/valencia/prensa/20061122/cultura/eduardo-levantara-cabeza_20061122.html) [Consulta: 14 de diciembre de 2007]

PÉREZ PUCHE, Francisco: "Un joven redactor de 99 años" [En línea]. *Lasprovincias.es*, 11 febrero 2007. [www.lasprovincias.es/valencia/prensa/20070211/cultura/joven-redactor-anos\\_20070211.html](http://www.lasprovincias.es/valencia/prensa/20070211/cultura/joven-redactor-anos_20070211.html) [Consulta: 14 de diciembre de 2007]

## El fondo Andrés Isasi en la biblioteca de la escuela de música Andrés Isasi de Getxo

**Blanca Díez** (técnico documentalista) y **Mariela Arrúe** (responsable de la biblioteca y los archivos) de la Escuela de Música Andrés Isasi de Getxo

Andrés Isasi y Linares nació en Bilbao el 28 de octubre de 1890. Fue un compositor fecundo que escribía e interpretaba música «casi desde niño» y desde muy joven mostró grandes aptitudes musicales.<sup>1</sup>

Con 17 años, en abril de 1908, presentó por primera vez varias de sus composiciones de música de cámara y piano: *Dos bocetos para violoncello y piano: En abril y Elegía*<sup>2</sup> en la sala de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. En noviembre de ese mismo año, la casa Lazcano y Mar publicó cinco de sus obras: *Hojas Moriscas* (seis piezas para piano), *Escenas rústicas* (cuatro piezas para flauta y piano), *Marcha fúnebre* (para piano), *Cromos* (cuatro piezas para piano) y *Melodías* (tres melodías para canto y piano); y en diciembre organizó dos «conciertos Isasi» integrados exclusivamente por obras del músico: *Dos Romanzas* (para canto y piano) y el *Cuarteto en mi menor* entre otras, en los que el propio autor tomó parte como pianista. N. De Tabira elogiaba al compositor en su crónica sobre los dos conciertos y se mostraba confiado en un futuro Isasi como compositor sinfónico.<sup>3</sup>

El éxito fue tan grande que en 1909, finalizados los estudios de bachiller, Andrés Isasi se trasladó a Berlín para ampliar su formación musical iniciada en Bilbao con Miguel Unceta.

Durante su estancia en la capital alemana (1909-1914), donde se convirtió en uno de los discípulos predilectos de Engelberg Humperdinck, Isasi compuso intensamente. De aquellos años son sus seis poemas sinfónicos: *Zharufa*, *Erotische Dichtung*, *Amor dormido*, *Das Orakel (El oráculo)*, *El pecado e Ihr Bild*; la *Suite en mi*, un *Cuarteto* y un álbum de *Lieder* (colección de 14 lieder sobre textos del poeta Heinrich Heine). Sus obras fueron muy bien acogidas por el público alemán, coincidiendo los críticos en proclamar al joven maestro como compositor de gran talento y con un conocimiento-poco común de la orquestación. En 1913, la Orquesta Blüthner estrenó en Berlín con gran éxito varios de sus poemas sinfónicos. Esto animó al compositor a enviar *Zharufa* al Concurso Internacional de Poemas Sinfónicos de Malmö (Suecia), donde obtuvo el segundo premio. Pero no solo el público del norte de Europa disfrutaba de sus

estrenos; en aquellos días, Isasi daba a conocer en Bilbao, entre otras composiciones, el *Cuarteto en sol*, el poema sinfónico *Amor dormido...* A partir de este momento publicó parte de su obra en la casa Rózsavölgy & C<sup>o</sup> en Budapest.

En 1914, a su regreso de Alemania tras estallar la Primera Guerra Mundial, Isasi se instaló en Algorta, donde se dedicó de lleno a la composición. Durante esos años sus obras se interpretaron en diversos lugares de Europa (Berlín, Estocolmo, Bilbao, Madrid...). Su triunfo tal vez más importante fue el estreno de *Angelus*<sup>4</sup> (Tres meditaciones para coro mixto) por los coros de Santa Cecilia de la Catedral de San Esteban de Budapest el 10 de diciembre de 1930, que fue radiado y alcanzó un gran éxito.

Isasi falleció en Algorta el 6 de abril de 1940 tras una larga enfermedad cardio-respiratoria. Su obra permaneció en la casa familiar de Algorta y en manos de diversos intérpretes y directores de orquesta que la iban solicitando para su interpretación, hasta que en 1986, ante el desamparo y riesgo de pérdida total de los manuscritos, los hijos del compositor nombraron depositario de la misma a Javier de Solaun para que la custodiara adecuadamente.

### **La biblioteca de la Escuela de música Andrés Isasi de Getxo**

En 1989 el Conservatorio de Getxo cambió su nombre por el de Conservatorio de Música Andrés Isasi, y posteriormente, debido al cambio con la reforma de las enseñanzas musicales, por el de Escuela Municipal de Música Andrés Isasi. Desde 1993 y gracias a la labor de recuperación, saneamiento y conservación de todos los documentos procedentes de la casa del músico en Algorta,<sup>5</sup> casi la totalidad de su obra localizada se encuentra en la biblioteca de la Escuela de Música Andrés Isasi.

El 11 de febrero de 1994, con motivo del Concierto Homenaje que el Conservatorio Municipal Andrés Isasi organizó en memoria del compositor, se publicó el primer listado provisional de sus obras. Dicho listado reflejaba la información obtenida de los catálogos manuscritos del cuñado y copista del músico, Ignacio Olascoaga, y de las conversa-

ciones mantenidas entre Javier de Solaun y Pablo Bilbao Arístegui (íntimo amigo del compositor).

En junio de 1999 se firmó un convenio de cesión entre Javier de Solaun y la Escuela Municipal de Música Andrés Isasi en el que se acordó, entre otros puntos, divulgar la obra poniéndola a disposición de investigadores y estudiosos mediante su cesión y ubicación en la biblioteca de la misma, así como la realización de un inventario general de la obra del compositor. Este último se acometió en el año 2000.

### **Tratamiento documental de la obra del compositor**

Tras la recepción del material que componía el legado se procedió a la clasificación de los documentos atendiendo a su distinta tipología, lo que dio como resultado la creación de tres secciones con sus correspondientes subdivisiones:

#### **Documentación Textual:**

- Documentación Literaria
- Documentación Epistolar
- Documentación Administrativa
- Catálogos
- Programas Musicales
- Recortes de prensa
- Trabajos biográficos

#### **Documentación Iconográfica:**

- Carteles
- Diplomas
- Fotografías
- Folletos

#### **Documentación Musical:**

- Partituras manuscritas (autógrafas y del copista)
- Partituras impresas

Así es como queda el diseño de una ficha adaptable a la naturaleza documental del fondo:

DOCUMENTO\_TIPO = PARTITURA

OPUS = Op. 27

UNIFORME\_TITULO = [Cuartetos, cuerda, n<sup>o</sup> 2, op. 27, la menor]

TITULO = Streichquartett n<sup>o</sup> 2 in A Moll. Op. 27

CONTIENE =

DESCRIPCION = R-0295 (ms., incomp.)

R-0296 (ms., incomp.)

R-0297 (ms., incomp.)

R-0298 (ms., comp.)

R-0299 (ms., incomp.)

NOTAS = Completo el borrador de la reducción para piano - Según Ignacio Olascoaga, este cuarteto fue la base para su 3ª Sinfonía

COMPOSICION\_FECHA = Algorta, 1920

ESTRENO\_FECHA =

MATERIAS = Cuartetos para cuerda

INSTRUMENTACION = Str (2 VI, Vla, Vc)

SIGNATURA = Al/T/21

REGISTRO\_NUMERO = 0295, 0296, 0297, 0298, 0299

CATALOGADOR\_FECHA = 09/01/2001 AP

La base de datos ha sido creada con el programa Knosys, que permite la correcta identificación, localización y recuperación de la información de las series creadas. En la actualidad está formada por 71 registros y permite al usuario acceder de forma sencilla al contenido del fondo. Es una herramienta muy básica ha cobrado una gran importancia en especial desde el incidente sufrido en setiembre de 2006<sup>6</sup>.

El fondo fue descrito siguiendo las tres secciones mencionadas, creando series, excepto con las partituras, que se agruparon según opus, creando un registro por obra. Así, de los 71 registros de la base, 59 corresponden a las obras que se encuentran identificadas en la biblioteca (48 con nº de op. dado por el compositor y 11 adjudicados posteriormente por Javier de Solaun o por María Nagore Ferrer<sup>7</sup>)

Después de la obra llevada a cabo en la biblioteca en 2001 para albergar el fondo de Pío Lindegaard, el de Andrés Isasi quedó ubicado en la parte alta de las baldas. Para su colocación y correcta conservación se adquirieron cajas de cartón no clorado. En la actualidad todo el fondo se conserva en 63 cajas identificadas convenientemente (3,20 metros lineales) en las baldas superiores.

Respecto al estado de conservación del fondo, una parte significativa de los manuscritos mostraba una serie de elementos de deterioro o degradación (manchas de humedad que propiciaron la aparición de microorganismos, manchas de tinta, roturas etc.) derivados tanto del uso como del hecho de haber estado, hasta su recepción en la Escuela de Música, en condiciones no adecuadas para su preservación (en el sótano de la vivienda familiar, durante más de 40 años, en pésimas condiciones de humedad y temperatura).

Debido al estado del fondo y por motivos de preservación, se decidió evitar, en medida de lo posible, el manejo y manipulación de los originales. Habitualmente se sustituirían por fotocopias de los mismos y en algunos casos serían incluso digitalizados<sup>8</sup>; solo en los casos en que la naturaleza de la investigación lo requiriese, se accedería al uso del original en la sala y bajo un riguroso control.

Finalmente se creó un cuadro de consultas para el fondo en donde se recogen los datos de quienes solicitan acceso al fondo, los motivos y los fines del mismo.

### El fondo musical Andrés Isasi

El fondo Andrés Isasi lo forman en su mayoría las obras compuestas por el compositor tanto en forma manuscrita autógrafa (borradores sobre todo), de copista (Ignacio Olascoaga), como de imprenta. También cuenta con recortes de prensa y noticias referidas a la obra musical, así como documentación administrativa y papeles varios cuyo estudio arrojaría sin duda mucha luz sobre la incógnita acerca de la datación de la obra del compositor. Conscientes de la importancia de las obras musicales, procedemos a completar este artículo aportando los datos que el inventario arroja sobre las mismas.

La colección musical consta de 59 obras de las cuales tan solo 10 están editadas, 7 por Lazcano y Mar en Bilbao (en adelante LM): *Escenas rústicas* op. 69, *Marcha Fúnebre* op. 72, *Cromos* op. 73, *Hojas moriscas* op. 74, *Melodías* op. 75, *Cuarteto en Mi menor* op. 83 y *Carnaval* op. 85 y 3 por Rózsavölgy & Cº en Budapest (en adelante RC): *Balladen Für Klavier* op. 36, *Skizzen* op. 38 e *Improptu, Intermezzo und fuge, n. 2* op. 40; y solo 2 obras incompletas (*Vall mond Nacht* op. 15 y *Aquerontia atropos* op. 62). Cabe señalar que la producción más extensa conservada está todavía sin editar y se trata de los *lieder* escritos en ocho álbumes distintos, interpretados en varias ocasiones y ordenados y preparados para su publicación.

OBRA:<sup>9</sup>

Música sinfónica: *Sinfonía nº 1*, op. 10; *Zharufa*, op. 12 (poema sinfónico); *Erotische Dichtung*, op. 14 (poema sinfónico); *Vall mond Nacht*, op. 15

(suite sinfónica incompleta); *Amor dormido*, op. 17 (poema sinfónico); *Das Orakel*, op. 18 (poema sinfónico); *El pecado*, op. 19 (poema sinfónico); *Ihr Bild*, op. 20 (poema sinfónico); *Suite n° 2*, op. 21; *Berceuse tragique para violín y orquesta*, op. 22; *Sinfonía n° 2*, op. 23; *Concierto para piano y orquesta*, op. 24; *Mendigo al sol*, op. 26; *Andante para el Concierto para clarinete*, op. 41 (JS) (clarinete y orquesta)

Música coral: *Misa en Fa mayor "ocasio amici conversionem"*, op. 42 (coro y órgano); *Angelus*, op. 43 (coro); *Jesus Galelea*, op. 44 (coro); *Tantum ergo*, op. 56 (coro y órgano); *Serenata*, op. 60 (JS) (soprano y coro); *Trova de Mayo*, op. 89 (JS) (coro de voces blancas)

Música para conjunto de cámara: *Cuarteto n° 1 en Sol mayor*, op. 11; *Sonata para violín y piano* op. 25; *Streichquartett n° 2 in A moll*, op. 27; *Streichquartett n° 3 in E moll*, op. 30 (JS); *Streichquartett n° 4*. Op. 31; *Streichquartett n° 5 in C moll*, op. 32; *Escenas rústicas*, op. 69 (flauta y piano, LM); *C'était en Avril (En Abril)*, op. 76 (10) (MN) (violoncello y piano); *Cuarteto en Mi menor*, op. 83, LM.

Música para guitarra: *Guitarra lírica*, op. 45

Música para piano: *Sonate n. 1 Sabattina in A dur.*, op. 3; *Sonata n° 2 en do menor*, op.28; *Balladen Für Klavier*, op. 36, RC; *Impromptu, Intermezzo y Fuga n. 1*, op. 37; *Skizzen, croquis* op. 38, RC; *Walzer*, op. 39; *Improptu, Intermezzo und fuge, n. 2 in F dur*, op. 40, RC; *Improptu, Intermezzo y Fuga, n. 3*, op. 46; *Sonata n. 3, Marinera*, op. 52; *Sonatinas I – III*, op. 53; *Films*, op. 54; *Sonatina*, op. 55; *Berceuse*, op. 61 (JS); *Aquerontia atropos (La mariposa de la calavera)*, op. 62 (JS) incompleta; *Marcha Fúnebre*, op. 72 (JS), LM; *Cromos*, op. 73, LM; *Hojas moriscas*, op. 74, LM; *Carnaval*, op. 85, LM; *La morte d'un mio amico*, op. 88 (JS)

Música para voz y piano: *Lieder*, op. 16; *Lieder*, op. 47; *Lieder*, op. 48; *Lieder*, op. 49; *Lieder*, op. 50; *Pastorela: Jinete de Abril (Drama en miniatura para un teatro de cartón)*, op. 51; *Lieder*, op. 57; *Lieder*, op. 58 (JS); *Lieder*, op. 59 (JS); *Melodías*, op. 75, LM

## Discografía

Hasta el año 2000 solo había dos composiciones grabadas del compositor bilbaíno:

- *Tempo di valse* [op. 45 n° 4] en: *Spanish 20th*

*century guitar music*, Madrid: EMEC, 1995 (Agustín Maruri, guitarra).

- *Escenas rústicas*, op.69 en: *Sagar acarrean*, Aree-ta (Bizkaia): Banatzailea Hilargi Records, 1997 (Mario Clavell Larrinaga, flauta; Anus Civilian, piano).

Para deleite de todos, como dice Karmelo Errekatxo, «en muy corto espacio de tiempo, de una ausencia discográfica total con respecto a la música del compositor bilbaíno Andrés Isasi (1890-1940), se ha llegado a la edición de nada menos que cuatro discos compactos, uno de ellos doble». (11) Efectivamente, en el año 2000 la casa discográfica aus Art records publicó 5 discos con obras de Isasi, cuyos intérpretes fueron Juan Pedrosa (piano), Iñaki Gurrutxaga (flauta), Javier de Solaun (tenor) y Alejandro Zabala (piano) y el Cuarteto EOS:

- *Nerabea (1904-08) adolescente I* / Andrés Isasi. Aus Art Records: Orio, 2000. Contiene: *Marcha fúnebre* (piano), *Escenas rústicas* op. 69 (flauta y piano), *Cromos* op. 73 (piano), *Hojas moriscas* op. 74 (piano). (aarus002) (12)
- *Nerabea (1904-08) adolescente II* / Andrés Isasi. Aus Art Records: Orio, 2000. Contiene: *Melodías* op. 75 (canto y piano), *Carnaval* op. 85 (piano), *Cuarteto de cuerda* op. 83. (aarus004)
- *Lieder : Canciones : Abestiak* / Andrés Isasi. Aus Art Records : Orio, 2000. Contiene: CD 1: op. 16, op. 47, op. 48; CD 2: op. 49, op. 50, op. 57, op. 59. (aarus003)
- *Azken urteak (1934-40) : los últimos años* / Andrés Isasi. Aus Art Records : Orio, 2000. Contiene: *Canciones* op. 58 (canto y piano), *Sonata Sabatina* op. 3 (piano), *La canción del brujo* op. 51 (canto y piano) *Films* op. 54, *Cromos* op. 73. (aAr040) (13)

Ese mismo año 2000, la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Enrique García Asensio, grabó en un cedé parte de las obras sinfónicas del compositor correspondientes a la etapa de formación en Berlín:

- *Andrés Isasi 1890-1940* /Andrés Isasi ; Orquesta Sinfónica de Euskadi ; dir. Enrique García Asensio. Suiza: Claves Records, 2000. Contiene: *Berceuse tragica* op. 22 n° 1, *Erotische Dichtung* op. 14, *Zharufa* op. 12, *Das Orakel* op. 18, *Die Sunde* op. 19. (Claves CD 50-2007

En el año 2001, Juan José Mena dirigió a la Orquesta Sinfónica de Bilbao en la grabación de la *Sinfonía n.º 2* y de la *Suite n.º 2* de Andrés Isasi, que la casa Naxos publicó en 2003:

- *Sinfonía n.º 2, Suite n.º 2* / Andrés Isasi; Orquesta Sinfónica de Bilbao; dir. Juan José Mena. Marco Polo & Naxos Hispánica: Barcelona, 2003. Colección Clásicos Vascos de *Deia*.

Más recientemente, en 2007, la casa Harmonia Mundi ha publicado el disco compacto *Paisajes del recuerdo* en el que el contratenor Carlos Mena y la pianista Susana García de Salazar interpretan obras para voz y piano por compositores vascos en el siglo XX, entre ellas seis de Andrés Isasi.

Esperamos haber contribuido al reconocimiento de la figura de este valioso y polifacético creador que vivió muy cerca de nosotros y nos dejó tanto

de sí mismo. A fin de dar continuidad a la labor de difusión, custodia y divulgación de la obra de Isasi con todos los medios a nuestro alcance, estamos trabajando la posibilidad de digitalizar el fondo, así que, en breve... ya os contaremos.

## Agradecimientos

Queremos hacer una mención especial a todos los que nos han alentado y ayudado en la elaboración de este artículo: Jaione Landaberea, Pello Leñena y Jon Bagüés de ERESBIL; Nekane Zurutuza, archivera de la Orquesta Sinfónica de Euzkadi; Pablo Suso, archivero de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, así como los autores de los textos que nos han servido de orientación, incluyendo las notas a los diversos discos mencionados, y a Blanca Díez y Alfonso Prado, que invirtieron su tiempo y entusiasmo en la realización del inventario, germen de todo lo acontecido posteriormente.

## NOTAS

- 1 En 1908, con escasos 18 años la casa Lazcano y Mar publicó su op. 83 *Cuarteto en mi menor para instrumentos de cuerda*.
- 2 En la actualidad *Elegía* se encuentra en paradero desconocido.
- 3 N. DE TABIRA: «BILBAO. – Crónica», *Revista Musical*, año I, n.º 1. Bilbao, enero 1909.
- 4 Según Pablo Bilbao Arístegui, un fragmento de esta obra estuvo «sonando en Bilbao todos los mediodías, durante décadas, en el carillón de una entidad bancaria».
- 5 Labor realizada íntegramente por Javier de Solaun (traslado en su coche en maletas la obra empapada, extenderla para su aireación, secarla a mano y a máquina, identificarla para ir agrupándola...)
- 6 Durante el verano de 2006, un fallo en los sistemas de ventilación de la biblioteca provocó un goteo prácticamente inapreciable que fue empapando las cajas que albergaban las obras. Descubierta el desastre se contactó con una empresa de restauración del papel, que recomendó una rápida intervención (en no más de 48 horas) para llevar a cabo el rescate y la estabilización de la documentación afectada. La intervención no se pudo llevar a cabo hasta pasados cinco días, lo que provocó la aparición de hongos muy dañinos. Queremos hacer hincapié en lo determinante que puede ser, en este tipo de casos, el tiempo que transcurre entre el incidente y la intervención. Tras el rescate del fondo afectado (17 cajas, 33 documentos), se procedió a su estabilización y aislamiento en cajas de plástico para frenar los procesos de contaminación. Posteriormente se procedió a la restauración de los documentos dañados, que ahora mismo se encuentran en proceso de reubicación.

## BIBLIOGRAFÍA

DE TABIRA, N: «Crónica» en: *Revista Musical*, año I, n.º 1. Bilbao, enero de 1909.

NAGORE FERRER, María: «Isasi Linares, Andrés», en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

- 7 María Nagore Ferrer acudió a la biblioteca en 1993 en busca de información sobre el compositor y su obra para realizar la voz «Isasi, Andrés» para el *Diccionario de la música Española e Iberoamericana*.
- 8 En 2007, Javier de Solaun llevó los cuartetos del compositor a ERESBIL para su digitalización con el fin de formar parte del proyecto GARAT, una iniciativa impulsada por MUSIKENE y el Conservatorio Nacional de la Región Bayota-Costa Vasca, con la colaboración del Archivo ERESBIL y el L'Institut Culturel Basque, para investigar, estudiar y enriquecer el repertorio para cuartetos de cuerda escritos por compositores vascos o en el País vasco.
- 9 En el caso de las obras sin numerar por el autor, [JS] indica número de opus dado por Javier de Solaun, y [MN] número de opus dado por María Nagore Ferrer. No es casualidad ni fruto del olvido el no haber mencionado otras obras que Isasi compuso y se encuentran en paradero desconocido o no han llegado a nuestros días; nos hemos ceñido expresamente a las que tenemos a nuestro alcance para dejar los estudios y aportaciones al catálogo a quienes emprendan la interesante labor de realizarlo.
- 10 María Nagore recoge el dato para dar el opus de *El Nervión*, 24-IV-1908. Según esta fuente el título es: *Dos bocetos para violoncello y piano: n.1: En Abril; n. 2: Elegía*, pero solo se conserva el n.1 (piano).
- 11 En *Bilbao*, enero de 2001.
- 12 Contenido corregido, los datos de la funda del CD eran erróneos.
- 13 Ídem.

RUIZ CONDE, José Manuel: «Andrés de Isasi». Colección Temas Vizcaínos, n.º 157. Caja de Ahorros Vizcaína, enero de 1988. «Isasi, Andrés» *Gran Enciclopedia de la Música Clásica*. Vol 2, fascículo 39. Madrid: Sarpe.



CM Ediciones Musicales S.L.

Música coral, de cámara y Orquesta

CM Ediciones musicales S.L. es una editorial de música impresa creada en el año 1999 y ubicada en Bilbao, dedicada a la edición de obras corales, de cámara y orquesta fundamentalmente de autores vascos.

Contamos con diversas colecciones; "CM Choral Collection" Colección coral con un catálogo muy atractivo para coros en todo el mundo, tanto en música popular, profana, religiosa e infantil; "CM Chamber Collection" Colección de cámara de autores vascos contemporáneos, "Euskal Musikagileak" Colección de cámara en colaboración con el archivo ERESBIL, "CM Orchestra Collection" Obras de orquesta de autores contemporáneos.



c/Viuda de Epalza 3, trasera. 48005 Bilbao.

Tfno: 94 415 45 89 Fax: 94 416 35 01

[www.cm-ediciones.com](http://www.cm-ediciones.com)

[info@cm-ediciones.com](mailto:info@cm-ediciones.com)

Musikaren  
Euskal  
Artxiboa



Archivo  
Vasco de la  
Música

## EUSKAL MUSIKAGILEAK

"Euskal Musikagileak (Compositores Vascos en euskera) pretende ser una suma de colecciones de partituras creadas por compositores vasco-navarros. Es una colección promovida por ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, en colaboración con editoriales musicales como CM-Ediciones Musicales (Bilbao) o Tritó (Barcelona).

La colección "Euskal Musikagileak" en la editorial CM-Ediciones Musicales ha iniciado su andadura con la publicación de una serie de cuartetos para cuerda, dentro del proyecto de investigación-difusión "Garat". Tiene previsto publicar las principales obras que escribieron para la formación clásica de cuarteto de cuerda compositores vascos del siglo XX como J. Guridi, J.M. Usandizaga, J.A. de Donostia, J.L. Iturralde o J. Arámbarri.



# Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio – Seminario de Corpus Christi como primer paso

Rosa Isusi Fagoaga – Doctora en Musicología

Greta Olson – Chinese University of Hong Kong

El Instituto Valenciano de la Música, en colaboración con la Biblioteca Valenciana, ha iniciado el proyecto de catalogación de la documentación musical conservada en el Real Colegio – Seminario de Corpus Christi (también llamado del Patriarca) de la ciudad de Valencia. Esta institución religiosa, fundada a finales del siglo XVI por San Juan de Ribera, alberga el mayor fondo musical de la Comunidad Valenciana, con fuentes documentales que datan de los siglos XVI al XX. El proyecto tiene como objetivos constituir un archivo y biblioteca de música en el Colegio, elaborar un catálogo según las reglas del Ministerio de Cultura y acorde con la red de bibliotecas de la Generalitat Valenciana y digitalizar los fondos musicales para que puedan ser accesibles sin deterioro de los originales. En este proyecto trabaja un equipo interdisciplinar de profesionales de los ámbitos de la biblioteconomía y la musicología desde comienzos del año 2006. Paralelamente también se ha iniciado un proceso de restauración de documentos mediante un convenio con el Instituto de Restauración y Conservación de Bienes Culturales y la Universidad de Valencia. El resultado de este ambicioso proyecto pretende recuperar, actualizar, facilitar el acceso y difundir la cultura musical entre investigadores, músicos y resto de la sociedad.

## Introducción

El patrimonio musical ocupa un lugar destacado en la cultura española, sin embargo no ha recibido todavía la atención que se merece. Por ello que no existen apenas estudios específicos en España sobre el patrimonio musical<sup>1</sup> y son contadas las instituciones que apuestan por su recuperación y difusión.

En general, los bienes que constituyen el patrimonio musical son abundantes y diversos. Por una parte existen los bienes materiales: bienes inmue-

bles (infraestructuras como auditorios, instituciones de gestión musical, etc.) y bienes muebles (el contenido de partituras, instrumentos, grabaciones sonoras, etc.). Además existen también los bienes musicales inmateriales, como las músicas de tradición oral, coreografías o representaciones, como por ejemplo el famoso Misterio de Elche, manifestación dramático-musical de raíces medievales que sigue viva en la actualidad y que ha sido declarada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad.

El patrimonio musical es sin duda una de las mayores riquezas culturales de la Comunidad Valenciana. No en vano, esta comunidad es la única que cuenta con una ley específica sobre música. Según indica explícitamente el título IV de la ley, artículos 35 y 39, «el Patrimonio Musical Valenciano será inventariado o catalogado».<sup>2</sup>

Consecuentemente con ello, el Instituto Valenciano de la Música (IVM), con el asesoramiento de Greta Olson, profesora de la Universidad de Hong Kong y concedora de la documentación musical del Real Colegio de Corpus Christi (sobre la que lleva investigando más de veinte años), ha puesto en marcha la catalogación de sus fondos musicales, en colaboración con las autoridades del Colegio y los responsables de la capilla musical. El proyecto se puso en marcha a comienzos del 2006, tras la contratación de una doctora en musicología y una diplomada en biblioteconomía con conocimientos musicales. Posteriormente, el equipo ha incorporado a otro profesional del ámbito de la biblioteconomía<sup>3</sup>. Actualmente colaboran en el proyecto otras instituciones como la Biblioteca Valenciana y el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, por parte de la Generalitat, y la Universidad de Valencia.

## El Real Colegio - Seminario de Corpus Christi (Patriarca) de Valencia y sus fondos musicales

El Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de la ciudad de Valencia es conocido informalmente como Colegio del Patriarca, debido a que su fundación a finales del siglo XVI (1592) corrió a cargo de San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Virrey y Arzobispo de Valencia.

Esta institución privada fue declarada monumento nacional en 1962 y hoy día está considerada Bien de Interés Cultural por la Generalitat Valenciana en el apartado de Bienes Inmuebles por su valor arquitectónico. Además su interior conserva valiosos fondos pictóricos, algunos de los cuales se exponen en su Museo, así como la documentación notarial más antigua y completa de Valencia (desde el siglo XIV). Cabe destacar que durante la Guerra Civil española custodió algunos de los cuadros y esculturas del Museo del Prado y también el archivo de la Catedral de Segorbe (Castellón).

Actualmente, el Real Colegio – Seminario de Corpus Christi conserva el mayor fondo musical de la Comunidad Valenciana. Junto a la Catedral Metropolitana, fueron las dos instituciones musicales más prestigiosas de Valencia y alcanzaron su época de esplendor durante el Barroco.

Los fondos musicales conservados en el Colegio del Patriarca son muy abundantes –probablemente más de 10000 documentos–, presentan una gran variedad de tipologías y formatos –manuscrita, música impresa, monografías, publicaciones periódicas, cantorales, incluso discos compactos– y han sufrido diferentes ordenaciones y ubicaciones a lo largo del tiempo.

El punto de partida para la realización del nuevo catálogo informatizado y normalizado ha sido el catálogo que comenzó el maestro de capilla del Real Colegio, Joaquín Piedra Miralles (1912-1971), y que finalizó y publicó el prefecto de música de la Catedral de Valencia, José Climent Barber.<sup>4</sup>

Según Climent, «llamará la atención las diversas y distintas firmas que tienen algunas de las composiciones reseñadas. Ciertamente, completar una catalogación haciéndola concordar con la de otras obras añadidas al mismo fondo y debiendo guardar éstas su propio orden, es tarea un

tanto compleja. Solamente contando con la multitud sacada de “incipit” musicales y literarios, ha sido posible unificar obras que, de lo contrario, tendrían descripciones distintas siendo la misma composición. Con todo, dado que esta catalogación de los “incipit” no se ha podido terminar, quedarán obras que, posiblemente, estén reseñadas dos veces».<sup>5</sup>

Las obras conservadas en el Colegio del Patriarca se han catalogado hasta de tres formas diferentes (carpetas ordenadas alfabéticamente, con números romanos y con números arábigos) y los tipos de firmas son diversas. Esto se debe a que los fondos se han ido incrementando y se han tenido que insertar nuevas obras entre las ya existentes. Las obras, sigue explicando Climent, «están guardadas en carpetas con lomo de pergamino que llevan por firma una letra del abecedario más un número que indica la cantidad de carpetas de cada una de las letras; este número va seguido, en el catálogo, de otro, indicador del número de orden dentro de cada una de las carpetas. Estas letras coinciden, aunque no siempre, con la letra inicial del apellido de los compositores». Además se conservan libros de atril, señalados con las siglas LA y libro manuscritos e impresos con voces separadas o en partitura, con la indicación de LP. Existe otro tipo de firma «consistente en un número romano seguido de otro arábigo, que remite a un apartado de carpetas azules clasificadas por géneros de obras y al orden guardado dentro de cada género. En estas carpetas solían archivarse las obras que venían siendo, y algunas todavía lo son, de repertorio más usual». En estos grupos de carpetas aparecen recogidas gran cantidad de obras procedentes de los legados de Vicente Ripollés Pérez. En otras carpetas separadas, con firma de carpeta y un número, tal y como las tenía su dueño, aparecen la colección de obras que donó a la institución Enrique Domínguez Boví. Estos son los cambios observados entre la información aportada por José Climent hace casi treinta años y el estado de los fondos musicales al comienzo del proyecto:

- Las carpetas con lomo de pergamino que estaban deterioradas se cambiaron en 1998 por archivadores nuevos pero más pequeños, por lo que la documentación de cada carpeta se dividió en varios archivadores.
- Existen archivadores (34) con un fondo sin catalogar.

- Se conservan monografías, publicaciones periódicas y libros de teoría musical sin catalogar, algunos de ellos de gran valor, ubicados en cuatro armarios metálicos en el archivo de música.
- La documentación fue trasladada en 1998 desde un lateral de la biblioteca general a una nave superior de la iglesia junto al coro.

### El archivo y biblioteca de música

En la disciplina archivística, el término archivo solo sería aplicable a los documentos manuscritos generados a lo largo del tiempo por el desarrollo de la actividad en la institución. Sin embargo, se ha producido la extensión de un término que desde el siglo XIX se utilizaba para denominar los lugares o instituciones que reunían materiales manuscritos y también fondos editoriales.

La actividad musical en una institución con cuatro siglos de historia y todavía viva como continúa siendo el Real Colegio, es compleja y ha generado a lo largo de la historia gran cantidad de documentos, no solo composiciones escritas en lenguaje musical sino también otros documentos escritos sobre personal de la capilla de música, como correspondencia entre músicos, libros de *Pagador de semanas* o recibos de pagos en *Gastos de Sacristía* (por ejemplo por compras de libros o instrumentos, copias de partituras, arreglo y afinación del órgano, etcétera). La mayoría de esta documentación de interés musical se encuentra ubicada junto a otra de carácter general y ordenada cronológicamente desde la fundación del Real Colegio. Por tanto, es impensable cambiar su ubicación pero sí necesario recordar que también formarían parte de su archivo de música en sentido estricto.

La documentación generada por la actividad musical y los músicos del Real Colegio se fue incrementando con legados y compras de música, algunas de las cuales estuvieron ubicadas en la llamada Biblioteca del Santo. Hoy día todas las composiciones musicales se han ubicado en una de las tribunas superiores de la basílica junto al órgano. Estos fondos musicales iniciales han ido incorporando también importantes legados de música impresa de los siglos XVI y XVII que donó el noble Diego de Vich (Vique) en 1641 y música de los siglos XIX y XX donada por miembros de su propia capilla musical: del maestro Vicente

Ripollés Pérez, del que fue infantilillo José Romero López, del cantor José Manuel Fandos y del cantante y arreglista Enrique Domínguez Boví. Este último heredó gran parte de su legado musical de su padre Facundo Domínguez Reig y de sus compañeros y amigos Vicente Estellés Barberá, Rigoberto Cortina y Francisco López, entre otros. Además, algunas instituciones monásticas, como las Hermanas franciscanas de Gandía o las Monjas carmelitas de Valencia y particulares, como Isabel del Río Gámez, también han hecho donaciones. Las donaciones y adquisiciones de fondos musicales se conservan junto a los documentos musicales producidos por los compositores que trabajaron para el Real Colegio. La mezcla de documentación que resulta es una colección que actualmente se guarda en carpetas que presentan varias ordenaciones: alfabética, números romanos, números arábigos y un fondo de composiciones, monografías y publicaciones periódicas sin catalogar.

Además, durante el proceso de catalogación se han localizado más de 300 monografías en la Biblioteca General del Real Colegio sobre materia musical. Algunos de estos libros debieron formar parte hace años del llamado archivo de música que se encontraba ubicado en una dependencia anexa y no se trasladaron con él cuando éste cambió de ubicación en 1998. Parte de estos libros han sido legados por varias personas que trabajaron en la propia institución (como el maestro de capilla Vicente Ripollés Pérez y el sacerdote Vicente Castell) o estuvieron vinculados a ella, como Elías Tormo. Otros proceden de diversas donaciones institucionales. Estos libros están catalogados con una base de datos interna.

El equipo de catalogación ha obtenido el permiso del Colegio para reunir todas las monografías sobre tema musical. Por tanto, será necesario conservar la signatura antigua y catalogarlos con el mismo sistema que el resto de la documentación musical.

El presente proyecto de catalogación y recuperación pretende ser global y reunir la documentación musical del Real Colegio en un archivo y biblioteca de música. Asimismo se establecerán unas normas de acceso, consulta y reproducción de documentos a semejanza de la existente en bibliotecas de investigadores.

## Relevancia del contenido del archivo y biblioteca de música

Casi la totalidad de la documentación del archivo de música del Real Colegio corresponde a música religiosa, debido a su funcionalidad en la institución que abarca el período cronológico de los siglos *xvi* al *xx*. La mayoría de composiciones conservadas son manuscritas y fruto de la creación de relevantes músicos que trabajaron en la capilla de música del propio Colegio. Esta institución, que alcanzó su época de esplendor durante el Barroco en siglos *xvii* y primera mitad del *xviii*, siguió siendo un centro de referencia musical urbano durante los siglos *xix* y *xx* y conserva abundante documentación musical de esta época. Junto a estas composiciones, la mayoría manuscritas y autógrafas, también se conservan copias de obras de otros destacados compositores que trabajaron en otras instituciones de la geografía valenciana. Además alberga composiciones de otros músicos hispánicos y del resto de Europa, casi todas ellas de forma impresa. Hasta aquí, el contenido del archivo de música del Real Colegio resulta semejante al de la mayoría de instituciones religiosas hispánicas. No obstante, la gran abundancia, volumen, valor histórico, buen estado de conservación de la documentación musical y calidad de los compositores representados en el archivo musical del Real Colegio lo convierte en singular.

Cabe destacar que a principios de 2007 el profesor de historia del Arte de la Universidad de Valencia, Daniel Benito Goërllich, localizó durante el transcurso de sus investigaciones en el Real Colegio la correspondencia de uno de los músicos de la capilla. Estas cartas, guardadas en una caja de cartón en un trastero, corresponden a uno de los músicos más importantes que ha tenido el Real Colegio a lo largo de su historia, el compositor y musicólogo castellonense Vicente Ripollés Pérez. La correspondencia que data de finales del siglo *xix* y primeros años del *xx* contiene cartas de este maestro y reformador de la música religiosa española con los más eminentes ideólogos y musicólogos españoles de la época, entre ellos Higinio Anglés y Nemesio Otaño. Actualmente este interesantísimo material está siendo inventariado y será objeto de una publicación por parte del Instituto Valenciano de la Música.

La singularidad de sus fondos de archivo se complementan con la relevancia de su biblioteca de

música, donde se conservan colecciones de música, publicaciones periódicas y monografías de los siglos *xviii* al *xx* que hoy día difícilmente se encuentran en ninguna otra institución española.

## Fases del proyecto de organización y catalogación

El proyecto de organización y catalogación musical comenzó por estudiar detenidamente la localización de la documentación musical y su procedencia, con la intención de ordenar el material sin catalogar siguiendo la regla de oro de la archivística de respetar el principio de procedencia, es decir, la ordenación que tenía la documentación cuando el archivo de la institución estaba vivo antes de pasar a ser un archivo histórico.

Tras el estudio y organización de la documentación musical se han trazado las siguientes fases para el proceso de catalogación:

- 1ª Ordenación de la documentación sin catalogar (ss. *xix-xx*)
- 2ª Organización y catalogación del Legado Enrique Domínguez Boví (ss. *xix-xx*)
- 3ª Catalogación del Legado José Romero López (s. *xx*)
- 4ª Ordenación y catalogación del Legado Vicente Ripollés Pérez (ss. *xvii-xx*)
- 5ª Inventario y catalogación de la correspondencia de Vicente Ripollés Pérez (s. *xx*)
- 6ª Ordenación y catalogación de monografías de música en la biblioteca general (ss. *xix-xx*)
- 7ª Ordenación y catalogación de música manuscrita en carpetas con números romanos (ss. *xix-xx*)
- 8ª Catalogación de la música en carpetas ordenadas alfabéticamente (ss. *xvi-xix*)
- 9ª Catalogación de libros de atril, libros de partituras, cantorales, etc. (ss. *xvi-xix*)
- 10ª Ordenación y catalogación de otros legados: Rafael Pallardó (zarzuela s. *xx*), Hermanas Franciscanas de Gandía (s. *xx*), Convento de Carmelitas de Valencia, Isabel del Río Gámez (ss. *xix-xx*) y José Manuel Fandos (ss. *xx-xxi*).

En los casi dos años que lleva funcionando el proyecto está previsto concluir las tres primeras fases y ya se han iniciado la 4ª y 5ª.

## Criterios de catalogación

- Se han seguido los criterios de catalogación empleados en la Biblioteca Valenciana y Biblioteca Nacional. Estos criterios están basados en las *Reglas de catalogación* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1999, 4ª reimpresión revisada) y el *Formato Ibermarc para registros bibliográficos y de autoridad*. (Madrid: Biblioteca Nacional, 2001, 2 vols.)
- El programa utilizado en la catalogación ha sido Absys 6 y las fichas serán visibles en el catálogo *on-line* desde el opac de la Biblioteca Valenciana dependiente de la Generalitat Valenciana.
- Se ha asignado un número de CDU a la música impresa relacionado con la materia asignada al documento.
- La creación de autoridades con mención de responsabilidad está basada en los datos biográficos de los músicos hispánicos publicados en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2001, 10 vols.) y su actualización de músicos activos en la Comunidad Valenciana en el *Diccionario de la música valenciana* (Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006, 2 vols.). Para las autoridades de libretistas, poetas y demás personas con mención de autoridad así como para la creación de autoridades de materia, se ha tomado como referencia las existentes en las autoridades e índices de Ariadna de la Biblioteca Nacional. En el caso de compositores extranjeros se ha utilizado el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2003) y las autoridades existentes en la Library of Congress de Washington (EEUU).
- A los documentos que no aparecen datados se les ha asignado unas fechas entre corchetes basadas en la bibliografía existente y/o la investigación de fuentes secundarias.
- En la música manuscrita se han contado partes físicas y se detalla su número de páginas cuando es inferior a 4.
- En el campo de notas general se deja constancia de las dedicatorias en las composiciones y en el de notas de sumario se explica brevemente el contenido del documento y se hace referencia al copista.
- El texto de los *incipits* literarios se ha normalizado. Se considera texto en valenciano cuando el autor es natural de la Comunidad Valenciana.

- En las notas de datos específicos de música se ha dejado constancia del número de plancha en el caso de música impresa y comentarios breves sobre transporte o afinación.
- En la nota sobre el área de descripción física se ha especificado la plantilla y número de partes de cada voz o instrumento. La partitura se describe en el orden en el que aparece escrita la plantilla en la fuente (separados por comas) y las partes en primer lugar las voces y posteriormente los instrumentos de forma normalizada tal y como se escriben actualmente partitura (separados por punto y coma). Se han contado partes físicas y se señala entre paréntesis el número de copias. La terminología es la utilizada en las *Reglas de catalogación* y el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. También se ha dejado constancia de las características físicas extra-musicales, como marcas de propiedad, partes que faltan, encuadernación, color de tinta y anotaciones manuscritas.
- Se han asignado hasta tres materias con sus respectivas traducciones al valenciano según la forma musical y plantilla cada una con un subencabezamiento.
- En el apartado de notas de ejemplar se ha dejado constancia de la signatura antigua y la procedencia del legado, así como marcas de propiedad y anotaciones manuscritas en música impresa.
- Cada ficha lleva incorporada una imagen como ilustración y muestra del *incipit* musical. Se ha reproducido una fotografía digital de la primera página de la partitura o de la parte de la voz más aguda (Tiple). En el caso de que el Tiple intervenga mucho más tarde que el resto, la imagen tomada ha sido la siguiente aguda que intervenga con el *incipit* de texto.

## Difusión del catálogo y de la documentación musical

Está previsto que el catálogo sea consultable por internet desde la web de Biblioteca Valenciana, como parte del catálogo colectivo del Patrimonio Musical Valenciano, que irá creciendo con otros proyectos semejantes. Asimismo, el Instituto Valenciano de la Música publicará una versión impresa en varios volúmenes a medida que se vayan catalogando las diferentes secciones de los fondos musicales. Estos catálogos contarán con

un estudio previo de investigación musicológica que contextualice la documentación presentada y ofrezca una primera valoración sobre su interés. También se completará con tres índices que facilitarán la búsqueda de información: onomástico, de títulos y de materias.

Las fuentes musicales se irán digitalizando y difundiendo progresivamente para facilitar su acceso e impedir su deterioro.

### Restauración de documentación musical

Paralelamente a la catalogación musical se ha iniciado un proceso de restauración de la documentación musical más deteriorada con objeto de preservarla para su digitalización e investigación.<sup>6</sup>

En la primera fase del proceso de restauración se han recuperado dos libros de partituras (signatura LP 18 y LP 19) de finales del xvii y principios del xviii y ocho cuadernos, uno para cada voz, con música del xvi (LP 20). Actualmente se están restaurando el LP 27, manuscrito que data del Barroco, y los LP 23 y LP 28, impresos musicales de finales del siglo xvi.

### Reflexiones a modo de conclusión

En el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, además de documentación musical de gran relevancia y valor, se conservan varios instrumentos de interés musicológico, como sus tres bajones del siglo xix y varios pianos y órganos. Esta institución también alberga cuadros, láminas y fotografías con retratos de músicos de singular valor.

El patrimonio musical valenciano bien merece el inicio de otros proyectos de recuperación, catalogación y difusión. Así, sería necesario iniciar nuevos proyectos en otras instituciones tanto públicas como privadas con fondos de gran interés musical, como las catedrales de Valencia, Segorbe y Orihuela, los de las bandas musicales con más tradición en la Comunidad Valenciana, el archivo de compositores Valencianos de la Biblioteca Municipal, los fondos musicales en el Museo Nacional de Cerámica (en el Palacio Marqués de Dos Aguas) y otros de procedencia pública o privada. Todos estos fondos informatizados y normalizados conformarían el catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano.

Algunas de las instituciones mencionadas no cuentan con catálogos y otras necesitan actualizar los ya existentes para poder utilizar la documentación, como es el caso de la Catedral de Orihuela, que tiene microfilmados sus fondos musicales pero no dispone de un catálogo informático. La Catedral de Valencia también tiene microfilmados sus fondos musicales pero no dispone de equipo para visualizarlos.

El acceso a la información y la utilización de nuevas tecnologías, símbolos de modernidad en nuestra sociedad actual debe llevarse al ámbito musical, no solo al de la creación artística sino también al de la investigación histórica. Ello es de vital importancia para avanzar en el estudio, difusión y conocimiento de nuestro pasado cultural y poder acercar así la música de otros tiempos a la sociedad del presente. En definitiva, parece justo desear a nuestro patrimonio musical la misma salud y suerte de la que gozan otras manifestaciones artísticas.

### NOTAS

1 Cabe destacar el excelente artículo de gembero ustárroz, María: «El patrimonio musical español y su gestión», Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004), Revista de Musicología, XXVIII, nº 1 (2005), pp. 135-181.

2 Ley 2/1998, de 12 de mayo, publicada en el Diari Oficial Generalitat Valenciana (DOGV) el 7 de mayo de 1998.

3 El equipo, dirigido por Greta Olson y coordinado por la musicóloga Rosa Isusi Fagoaga, lo integran además Verónica Forment y Vicente Fraile, profesionales del ámbito de la bibliotecología. Cuenta con el asesoramiento externo del personal especializado de la Biblioteca Valenciana y el IVM. Por parte del Colegio participa directamente Vicente Ferrer, organista y responsable de su archivo de música. Debemos agradecer asimismo la amabilidad de Juan José Garrido, antiguo rector del Colegio e iniciador del proyecto, de Miguel Navarro, su

rector desde 2007, y de otras personas vinculadas a él como Vicente España, Antonio Doménech, Pablo Galindo y Emilio Meseguer.

4 *Fondos musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

5 *Ibid.* p. 11.

6 La restauración de fuentes musicales se lleva a cabo mediante un convenio entre el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, la Universidad de Valencia, el Instituto Valenciano de la Música y el Real Colegio. El Instituto de Restauración ha asignado dos restauradoras –Marisa Ferrando y Patricia Taberner– que trabajan desde abril de 2006 en los talleres de la Universidad de Valencia y que cuentan con el asesoramiento de Rosa Isusi.

## Un proyecto de cooperación de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica

Susan Campos

Licenciada en Dirección de Bandas por la Universidad de Costa Rica

*Este artículo quiere dar a conocer la colaboración que ha establecido la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica con la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y otras instituciones americanas, y señalar la importancia de la cooperación interbibliotecaria como herramienta para la evolución de las instituciones dedicadas a la formación musical.*

En 2005 viajé de Costa Rica a España, gracias a una beca de la Fundación Carolina, con el fin de realizar el Curso en musicología para el rescate y promoción del patrimonio artístico iberoamericano, impartido en Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). Dicho curso, dirigido por Ismael Fernández de la Cuesta, abrió todo un mundo de posibilidades de cooperación entre los países representados por los becarios que allí estábamos y España. Una de estas posibilidades fue tener acceso a la excelente colección de la Biblioteca del RCSMM, y, gracias a su director Carlos José Gosálvez y a la bibliotecaria Carmen Bravo, a la posibilidad de abrir dicha colección a la Biblioteca de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR).

Como primera colaboración, el RCSMM donó a la UCR una colección conformada por material pedagógico, revistas, estudios sobre música española y obras de compositores españoles. Por su parte, la UCR, a través de María Clara Vargas, directora de la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la UCR y María Ester Garita, responsable de la Biblioteca de Artes Musicales, envió una selección de sus publicaciones especializadas en la edición y estudio de la música costarricense, así como trabajos de investigación de su cuerpo docente.

### Proyectos documentales en Costa Rica y su impacto en Centroamérica

La Biblioteca de Artes Musicales forma parte del Sistema de Bibliotecas, Documentación e información de la UCR, la red de bibliotecas universitarias más importante de Centroamérica, que colabora con toda la región (incluyendo América del norte y del sur) y por supuesto con la comunidad internacional, gracias su catálogo *on line*<sup>1</sup> y a sus servicios de préstamo interbibliotecario.

Además, la UCR cuenta con un Archivo Histórico Musical<sup>2</sup> único en la región, que se dedica al estudio y edición del patrimonio musical de Costa Rica y Centroamérica. A este respecto, es importante señalar que recientemente (2007) la fundadora del AHM, Zamira Barquero, recibió el Premio Nacional de Música de Costa Rica, entre otras cosas, por su labor como defensora de la creación de centros documentales musicales en Centroamérica, lo cual muestra el impacto que ha tenido este archivo en sus más de diez años dedicados al establecimiento de un espacio documental que además estudia y edita las obras que se van sumando a su colección, gracias a su equipo de becarios, a los docentes de la EAM-UCR y a su archivero jefe Esteban Cabezas.

Asimismo en Costa Rica también puede accederse a interesantes colecciones de documentación musical e investigaciones relevantes, tanto en la Biblioteca de la Universidad Nacional<sup>3</sup> como en la Biblioteca del Centro Nacional de Música de la Orquesta Sinfónica Nacional<sup>4</sup>. Estas instituciones, junto a la UCR, se ven nutridas por las investigaciones de postgrado y la creación musical en Costa Rica, Nicaragua, Panamá, El Salvador, Honduras, Guatemala y Belice, por lo que establecer lazos de cooperación con ellas implica una cooperación con toda la región.

### **La cooperación en documentación musical: un medio para el desarrollo**

Además de la cooperación con el RCSMM (2005), citaré otros dos ejemplos de cooperación vividos por la UCR:

- Como miembro de la World Association for Symphonic Band and Ensembles-WASBE, y directora del Departamento de Instrumentos de Viento y el Ensamble de Vientos de la Sede del Atlántico de la UCR, tuve la oportunidad de participar en la II Conferencia Sur Americana de Compositores, Arregladores y Directores de Banda Sinfónica realizada en el Conservatorio de Tatuí (Sao Pablo, Brasil, 2004). Allí di una conferencia sobre la música para banda en Costa Rica y sobre las publicaciones musicales de la UCR, de las que hice donación al Conservatorio de Tatuí. Fui a cambio receptora de una valiosa donación de música contemporánea latinoamericana para Banda Sinfónica, destinada a la UCR, procedente del Conservatorio de Tatuí y los compositores y directores asistentes al evento.

- En 2005, gracias a la gestión del actual director del Conservatorio de Tatuí Dario Sotelo y de Ralph Hultgren, del Queensland Conservatorium, la Griffith University (Australia) donó a la UCR una colección de música para banda editada por dicha institución.

Este tipo de cooperación constituye parte importante del fortalecimiento de dos de las instituciones más importantes en documentación musical de Centroamérica: la Biblioteca de Artes Musicales y el Archivo Histórico Musical de la UCR. Abren un espacio nuevo de conocimientos para el desarrollo creando vínculos directos con otras realidades musicales, lo que enriquece una actitud crítica hacia el patrimonio, la práctica, la creación, y el pensamiento musical. La colaboración, el intercambio de materiales, las donaciones, y los préstamos ínter bibliotecarios son una herramienta multilateral para el desarrollo de una mentalidad constructiva y creativa, pero ante todo crítica. Por esta razón invito a los miembros de AEDOM a contactar con estas instituciones y estudiar posibles proyectos de cooperación.

#### NOTAS

1 [sibdi.bldt.ucr.ac.cr](http://sibdi.bldt.ucr.ac.cr)

2 [archivo.ucr.ac.cr](http://archivo.ucr.ac.cr)

3 [www.siduna.una.ac.cr](http://www.siduna.una.ac.cr)

4 [www.mcjdcrcr.go.cr/musica/osn.htm](http://www.mcjdcrcr.go.cr/musica/osn.htm)

## Arriaga (1806-1826): ediciones musicales en torno a un centenario

Jon Bagüés

Director ERESBIL

El año 2006 se conmemoró el 200 aniversario del nacimiento del compositor Juan Crisóstomo Arriaga, nacido en Bilbao y fallecido en París. Desde entonces han sido numerosas las actividades realizadas para conmemorar este aniversario, entre conciertos, exposiciones, actividades didácticas y, cómo no, publicaciones. Destacan de entre las publicaciones las ediciones de sus obras musicales.

Recientes investigaciones han analizado y debatido la problemática de las fuentes en relación a las obras de Arriaga. (1) Y uno de los avances que se ha dado con motivo del bicentenario probablemente será la fijación de las fuentes musicales, junto con una proliferación, quizá excesiva, de ediciones musicales.

Los avances en la fijación de las fuentes musicales viene de la mano del inventariado de los materiales relacionados con Arriaga y depositados en la Biblioteca Bidebarrieta de Bilbao, así como la catalogación de los principales documentos, disponible desde fines del año 2007 en el catálogo de la red de bibliotecas municipales de Bilbao. Previamente, y con el inicio de la conmemoración del bicentenario, el Ayuntamiento de Bilbao puso al alcance universal la mayor parte de las fuentes musicales primarias de las composiciones de Juan Crisóstomo Arriaga mediante la imágenes digitales de las partituras en la página web dedicada monográficamente a él. (2) Se incluyen en la misma una bibliografía selectiva, así como una discografía, realizadas por el archivo ERESBIL.

En lo que respecta a las ediciones musicales, podríamos hablar de una inusual proliferación de ediciones impresas, ya con anterioridad a la celebración del bicentenario. De las veinticinco obras de que consta el catálogo de obras de Juan

Crisóstomo Arriaga, solamente dieciséis de ellas estaban accesibles en ediciones impresas con anterioridad al año 2000. Y buena parte de ellas con abundantes adaptaciones y añadidos por parte de los responsables de la edición. Y con cambios de idioma en el caso de las partituras vocales.

En lo que llevamos de siglo XXI han aumentado en cantidad y calidad las publicaciones de composiciones de Arriaga. Y podríamos resumirlas en tres tipos de publicación:

### Publicaciones facsimilares

Son dos las ediciones que se han realizado de manera facsimilar: la realizada informáticamente por la Biblioteca Bidebarrieta de Bilbao, primero en edición limitada en CD-ROM el año 2005 y posteriormente incluida en la página web dedicada al compositor; y la publicada por Ediciones Polifemo (Madrid), en edición del descendiente del compositor, Joaquín Pérez de Arriaga, iniciada en el año 2004 y finalizada en el año 2006.

### Ediciones críticas

Dos son también los proyectos de edición crítica que han visto la luz hasta el presente. En el año 2000 apareció en la editorial Tritó (Barcelona) la *Obertura de los esclavos felices*, en reconstrucción, revisión y edición de Willem de Waal. En 2006 se presentó en dos volúmenes la obra completa de Arriaga en edición crítica de Christophe Rousset, con introducción de Judith Ortega, publicado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid). En ambos casos se presentan a la venta las partituras generales, quedando en alquiler los materiales de orquesta.

### Ediciones prácticas y varia

En el año 2004 coinciden las publicaciones de los

tres cuartetos de cuerda en partitura a cargo, por una parte, de los Cuadernos de Música en Compostela (Santiago de Compostela) y por otra parte de ediciones Polifemo (Madrid), éstas además con la edición de las partes.

En el año 2006 la Fundación Vizcaína Aguirre presenta una edición de toda la obra de Arriaga tanto en papel como con la edición de materiales en CD-ROM adjunto. Es un proyecto coordinado por Isabel Gortázar y que cuenta con la asesoría musical de Abili Fort.(3) La edición y distribución corre a cargo de Dinsic Publicaciones Musicals, de Barcelona.

Por otra parte la editorial y distribuidora catalana Tritó incluye en su página web (4) el anuncio de edición de varias obras de Juan Crisóstomo Arriaga aún sin publicar.

De las ediciones comentadas dos se presentan como Obras Completas: la edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la de la Fundación Vizcaína. Pero no todas contienen las mismas obras, buena prueba de las dificultades con las que se encuentran los editores a la hora de encarar la producción musical de Arriaga. La obra religiosa *Audi benigne* se incluye en la edición del ICCMU, pero no así en la de la Fundación Vizcaína. En esta última se incluyen los fragmentos de la obra *Cántabros nobles* o *Nada y mucho* que no están sin embargo en la edición del ICCMU. La partitura *Nada y mucho* es un buen ejemplo, en su variedad, de la complejidad que presenta la edición. Las primeras ediciones eran realmente arreglos basados en los materiales originales, que están escritos para tres instrumentos de cuerda, al que le sigue una parte de bajo. Pasa por ser la primera obra para instrumentos de cuerda, y no queda claro si es obra acabada o un borrador de obra inconclusa.

El resumen del año 2006 es pues un avance significativo, primero en la fijación de los materiales originales que se conservan de la obra de Juan Crisóstomo Arriaga, no solamente a través de su digitalización, sino también mediante la publicación de ediciones facsimilares. Se han editado obras completas, de diversa exigencia editorial,

con lo que el conocimiento y la interpretación de las obras de Arriaga han dado un salto cualitativo importante. Principalmente en la música vocal, que en buena parte ha conocido su primera edición. Y probablemente la música instrumental conozca todavía nuevas ediciones, fruto del estudio y comparación de las diversas fuentes.

### Ediciones de las obras de Juan Crisóstomo Arriaga

Ofrecemos a continuación un resumen de las ediciones musicales de obras de Arriaga. No incluimos los arreglos o adaptaciones para otros instrumentos. Se pueden encontrar ejemplares de las ediciones impresas en ERESBIL-Archivo Vasco de la Música, exceptuando la primera edición de los *3 Estudios o Caprichos*, editado en 1890 por Dotesio y la primera edición del *Tema variado en cuarteto*. La edición de los cuartetos de 1963 (Heinrichshofen's Verlag) se puede consultar en la biblioteca de Musikene. Es la razón por la que hemos indicado entre corchetes la información.

## MUSICA INSTRUMENTAL

### 3 Études ou Caprices [para piano]

- [Estudios o Caprichos (Bilbao: Dotesio, 1890)]
- Estudios o Caprichos: para piano (Madrid: Unión Musical Española, [c.1971])
- Tres estudios o caprichos. En volumen: Antología de Estudios para piano (Madrid: ICCMU, D.L. 1997)
- 3 Etudes ou Caprices [Edición facsimilar] (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: ICCMU, 2006)
- Tres estudios o caprichos (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Romance [para piano]

- Romance de Arriaga. En volumen: El Adam español ó Lecciones metódico-progresivas de Forte piano por el profesor Sobejano Ayala. (Madrid. [s.n.], 1826.) (Calografía de Bartolomé Wimbs). Vol. 2, Lección 38
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: ICCMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Variaciones para Violín sobre el tema de La húngara con acompañamiento de bajo ad libitum, op. 22

- Variaciones sobre el tema de la Húngara: con acompañamiento de Bajo ad libitum [Edición facsimilar]. (Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Variaciones sobre el tema de la Húngara: para violín y bajo ad libitum [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Nada y mucho [obra primera para instrumentos de cuerda]

- Nada y mucho: Ensayo de octeto dedicado a don Josef Luis de Torres para dos violines, viola, violoncello, contrabajo, trompa, guitarra y piano (Bilbao: Comisión permanente Arriaga, 1929)(Leipzig: Imprenta musical C.G. Röder)
- Nada y mucho [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia = Biblioteca Municipal Central de Bilbao, [2006]). [Edición on-line]
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Música de cámara (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Tema variado en cuarteto, op. 17 [cuarteto de cuerda]

- [Tema variado en cuarteto. -- Bilbao: Dotesio, 1920]
- Tema variado: en Cuarteto para dos Violines, Viola y Violoncello. [Bilbao: Comisión Permanente Arriaga, 1927] (Leipzig: Estampa musical C.G. Röder) [Partitura y partes]
- Obra completa para cuarteto de cuerda: precedida de la conferencia de Emiliano de Arriaga: El Cuarteto, su origen, desarrollo y encantos (Madrid: Ediciones Polifemo, 2004) [Partitura y partes]
- Partitura de un tema variado en cuarteto [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Música de cámara [Edición facsimilar]. (Madrid : Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Variaciones sobre el tema de La húngara en cuarteto, op. 23 [cuarteto de cuerda]

- La Húngara: variaciones sobre este tema (Bilbao: Sociedad Anónima Casa Dotesio, [1920])(Leipzig: Estampado musical de C.G. Röder) [partes]
- Variaciones sobre el tema de la Húngara en cuarteto:

para violín obligado, 2do. violín, viola y bajo [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]

- Música de cámara [Edición facsimilar] (Madrid : Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Trois quatuors: pour deux violons, alto et violoncelle [cuarteto de cuerda]

- Trois quatuors: pour deux violons, alto et violoncelle: Dédiés à son Père et composés par J.C.de Arriaga (Paris: Ph. Petit, [c.1825]) [partes]
- [Trois quatuors] / Arriaga - Anno 1825 (Bilbao: L.E. Dotesio , [1910]) [partes]
- 3 quartets: for two Violins, Viola and Violoncello (New York: International Music Company, cop. 1962) [partes]
- [Drei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Locarno: Edizioni Pegasus; Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, cop. 1963) [partes]]
- Three quartets: for two Violins, Viola and Violoncello (New York: Edwin F. Kalmus , [197-?]) [partes]
- Tres cuartetos de cuerda: para 2 violines, viola y violonchelo (Santiago de Compostela: Música en Compostela, 2004) [partitura]
- Obra completa para cuarteto de cuerda: precedida de la conferencia de Emiliano de Arriaga: El Cuarteto, su origen, desarrollo y encantos. Edición de Joaquín Pérez de Arriaga (Madrid: Ediciones Polifemo, 2004) [partitura y partes]
- Tres cuartetos: para dos violines, viola y violonchelo dedicados a su padre y compuestos por J.C.de Arriaga [Edición facsimilar]. (Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Tres cuartetos de cuerda: para dos violines, viola y violonchelo [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Obertura, op. 1 [conjunto instrumental]

- Obertura Nonetto: para 2 violines, viola y bajo, 1 flauta, 2 clarinetes y 2 trompas. (Op. 1.) (Madrid: Asociación Española de Compositores de Música, [1928]) [partitura-guion y partes]
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Obertura, nº 20 [conjunto instrumental]

- Obertura : Nro. 20: año de 1821 [Edición facsimilar].

(Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]

- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Los esclavos felices: ópera

- Los esclavos felices: obertura. Obras musicales de Juan Crisóstomo Arriaga. (Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya, 1950) [partitura general]
- Los esclavos felices: overture. (Boca Raton, Florida: Edwin F. Kalmus & Co., Inc., [198-?])
- Los esclavos felices: obertura. (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, D.L. 1987) [partitura y partes]
- Los esclavos felices: obertura versió original, Bilbao 1820. Reconstrucció, revisió i edició, Willem de Waal. (Barcelona: Tritó, 2000) [partitura]
- Obertura [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Obertura pastoral: para orquesta [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)
- Marcha militar [banda]
- Marcha militar: para Banda. (Bilbao: Arista & Jauregui, 1901) [partitura]
- Marcha militar [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Música incidental [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)
- Symphonie à grand orchestre [conjunto orquestal]
- Obras musicales de Juan Crisostomo Arriaga. Sinfonía a Gran Orquesta ((Bilbao): Junta de Cultura de Vizcaya, [1950])(Bilbao: Talleres gráficos Ordorica) [partitura]
- Symphony in D Major (Boca Ratón, (Florida): Edwin F. Kalmus & Co., Inc., [1979]) [partitura y partes]
- Sinfonía a Gran Orquesta (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia = Diputación Foral de Vizcaya, D.L. 1986) [partitura y partes]
- Simphonie à grand Orchestre [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006])
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Sinfonía en re mayor [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

## MÚSICA VOCAL DRAMÁTICA

### Air de l'opéra de Médée

- Air de l'Opera de Medée [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Air de l'Opera de Médée [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2005)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Herminie: Cantate

- Erminia : Scène lyrique-dramatique en un acte et deux tableaux, d'après un épisode du poème Salem Délivrée de Torquato Tasso, pour soprano, avec accompagnement d'orchestre. (Madrid : Antonio Matamala, [1903]) [Partitura]
- Erminia: Scène lyrique-dramatique en un acte et deux tableaux, d'après un épisode du poème Salem Délivrée de Torquato Tasso, pour soprano, avec accompagnement d'orchestre. (Miami, Florida: Edwin F. Kalmus & Co., Inc.) [Partitura y partes]
- Herminie: Cantate [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Herminie: Cantata [Edición facsimilar]. (Madrid : Ediciones Polifemo, D.L. 2005)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Air d'Oedipe

- Air d'Edipe [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Oedipe à Colone [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2005)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Agar dans le désert

- Agar: Aria de soprano final de la escena bíblica dramática para soprano con acompañamiento de orquesta. (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia, D.L. 1989) [Solamente el Aria, sin el Dúo] [Partitura y partes]
- Agar dans le désert: Cantata para soprano y tenor con acompañamiento de orquesta [Edición facsimilar]. (Madrid : Ediciones Polifemo, D.L. 2005)
- Agar dans le désert = Agar et Ismaël. Duo [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]

- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Duo de Ma tante Aurore

- Duo de Ma tante Aurore [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Ma tante Aurore [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2005)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

## MÚSICA VOCAL RELIGIOSA

### Audi benigne

- Audi benigne [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]) [Edición on-line]
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)

### O salutaris hostia

- O salutaris: pour trois voix d'hommes avec accompagnement de quintette à cordes ([S.I.]: [s.n.], [1907]) (Leipzig: Inst. Lit. C.G. Röder G.m.b.H.) [Partitura y partes]
- Salutaris Hostia: Motete a tres voces y cuarteto [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- O salutaris hostia: Motete [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Stabat Mater

- Stabat Mater: pour trois voix d'hommes avec accompagnement de 2 flûtes, 2 bassons, 2 cors et quintette à cordes. ([Bilbao]: [s.n.], [1907])(Leipzig: Inst. Lith. de C.G. Röder, G.m.b.H.) [Partitura y partes]
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

## MÚSICA INCIDENTAL Y VARIA

### [Himno] Ya luce en este hemisferio...

- Ya luce en este hemisferio la constitución más sabia, himno, coro, orquesta Tempo di Marcia [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Música incidental. [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa. II, Música vocal (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Cántabros nobles

- [Cántabros nobles][Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). [Edición on-line]
- Música incidental [Edición facsimilar]. (Madrid: Ediciones Polifemo, D.L. 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

### Canon perpétuel à la quinte et à l'octave inferieure

- Canon perpétuel à la quinte et à l'octave inferieure [Edición facsimilar]. (Bilbao: Bilboko Udal Liburutegi Nagusia, [2006]). Edición on-line
- Obra completa. I, Música instrumental (Madrid: IC-CMU, 2006)
- Obra completa = Complete works (Bilbao: Fundación Vizcaína Aguirre, 2006)

## NOTAS

1 Véase la introducción de Carmen Rodríguez Suso, de título «La leyenda de Arriaga» en la edición facsimilar de la obra de Juan de ERESALDE, *Resurgimiento de las obras de Arriaga*, Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2006. Igualmente el artículo de Thierry Grandemange, «Juan Crisóstomo de Arriaga selon Fétis: la construction d'un mythe». *Revue de Musicologie*, tome 88, 2002, n° 2, p.327-360.

2 [www.bilbao.net/Bibliotecas/jsp/arriaga/pwebia01.jsp](http://www.bilbao.net/Bibliotecas/jsp/arriaga/pwebia01.jsp)

3 En clara declaración de intenciones, tras la indicación del *copyright* en la contraportada, se señala en nota: «La presente edición corresponde exactamente a la música original de Arriaga; por tanto, el contenido musical de las partituras aquí reproducidas es de dominio público».

4 [www.trito.es](http://www.trito.es)

# Un mapa del tesoro musical

Cristina Urchueguía

Instituto de Musicología de la Universidad de Zúrich

*Die mehrstimmige Messe in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490–1630).*

*Drucke, Handschriften und verlorene Quellen.*

RISM, Serie B vol. XV. - Múnich: Henle, 2005. 112 + 932 páginas. 279

La disciplina musicológica hispánica de carácter histórico se constituye a finales del siglo XIX tomando como referente central el siglo XVI. Compositores como Cristóbal de Morales, Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa o Tomás Luis de Victoria, su biografía y sus obras, son los pilares que soportan el peso historiográfico de la época. La recuperación de repertorios y la catalogación de fondos eclesíásticos se convirtieron en una de las tareas clásicas de la musicología resultando en una producción importantísima de catálogos, inventarios y estudios sobre los más diversos lugares y las más diversas instituciones sin que se haya intentado hasta ahora realizar una visión y un análisis de conjunto.

Varias fueron las inquietudes que me impulsaron a recopilar las obras que aparecen en el catálogo de Misas polifónicas del que quiero hablar, y una de ellas fue, sin duda, intentar ofrecer una sinopsis, una panorámica de la historia musical del siglo de Oro cuyos elementos se encontraban hasta entonces dispersos como piezas de un puzzle en infinidad de catálogos e inventarios tan numerosos como heterogéneos. No obstante, a diferencia del puzzle, en que el dibujo que componen las piezas viene reproducido en la caja, yo carecía de imagen, de idea alguna con la que contrastar los fragmentos que iba encontrando. Es por ello que el método que seguí no fue el descriptivo sino el arqueológico, intentando reconstruir la situación musical en el siglo XVI así como trazar el entramado de relaciones musicales existentes entre la Península ibérica y el resto del mundo durante esta época crucial para la historia de España. La misa polifónica como género musical cumplía una serie de requisitos que me llevaron a elegirla

como botón de muestra en este proceso. Siendo el género musical más ambicioso, más extenso, musicalmente más estable y dotado además de una función social claramente circunscrita, se convirtió en moneda de cambio musical de primer orden en el espacio cultural europeo. Este fenómeno se da en la misa en mucho mayor grado que en otros géneros, como la música profana, cuya movilidad queda limitada por el lenguaje o el repertorio de motetes, género que si bien es más numeroso en cuanto a obras, es mucho más proclive a variaciones nacionales o regionales dependiendo de los usos litúrgicos y de las costumbres y fiestas de cada lugar.

Los métodos desarrollados por la documentación y catalogación musical sirvieron de base para una tarea de reconstrucción arqueológica de lo que fuera el repertorio de misas que surgió y llegó al ámbito cultural cuyo centro es la Península Ibérica a lo largo del siglo XVI. Mi objetivo era entender y describir los mecanismos que regularon la transmisión así como los presupuestos sociales y culturales que definieron los procesos de creación de repertorio.

Las huellas que han quedado de estos procesos son las fuentes musicales impresas o manuscritas que fueron creadas en la Península Ibérica y aquellas que surgieron en Latinoamérica o fueron exportadas allí. Algunas se han conservado, otras no. Todas ellas en su conjunto son la sombra de un pasado y aunque sólo sea eso, una sombra, nos dan una idea más tangible de lo que fuera el cuerpo opaco que la proyecta.

El resultado de la búsqueda, tal y como ha quedado plasmado en el catálogo, se puede cuantificar en números aproximados: 1250 obras, algunas únicas, otras transmitidas hasta una veintena de veces en fuentes existentes o perdidas, resultan en 2500 transmisiones individuales; 150 autores conocidos, de los cuales más de la mitad nacieron

en territorio ibérico, mientras el resto proviene de los Países Bajos, Francia, Italia o el territorio Germánico. Y quedan muchas obras anónimas a la búsqueda de su autor. Miles de concordancias con este repertorio se encuentran en fuentes repartidas a lo largo y ancho del mundo. Casi medio millar de fuentes impresas o manuscritas participan en la transmisión de este repertorio, aunque una gran parte de estas fuentes, casi un tercio, ha sido destruido o se encuentra en paradero desconocido desde hace siglos.

Tenemos constancia de las fuentes perdidas gracias a inventarios históricos realizados en el siglo XVI y XVII. Tres son los motivos principales que llevaron a inventariar colecciones musicales en estos tiempos: heredades y testamentos, ventas y por último el interés específico por el patrimonio musical. El motivo influye directamente en los contenidos de los inventarios y en su precisión. En el caso de herencias y de inventarios para la venta los contenidos musicales pasan a segundo plano siendo mucho más importante la tasación de los fondos. Los inventarios patrimoniales en cambio prescinden de la tasación y se concentran en la enumeración de contenidos. Mientras los unos inventarían «libros», los otros catalogan «obras».

El corazón de este capítulo lo constituyen dos inventarios reales: el inventario realizado para la venta de la colección musical de la Corona Española en 1603 y la primera parte del Index de la colección musical de la Corte Portuguesa publicada en 1649, colección cuyo *spiritus rector* fuera el rey João IV. La primera colección fue vendida como «almoneda» a iniciativa de Felipe III en 1603, la segunda fue víctima de una catástrofe natural que conmocionó profundamente a Europa en el siglo XVIII: el terremoto de Lisboa de 1755. Los inventarios de la Catedral de Tarazona, detalladísimos en la relación de contenidos e inventarios, más modestos en volumen pero igualmente valiosos en sus contenidos, completan este capítulo. Si bien se perdió completamente la colección de Lisboa se han conservado algunos códices de la

colección española en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat que demuestran la fiabilidad de la información transmitida por el inventario.

Fueron varias las reflexiones que me impulsaron a insistir en que los libros perdidos se incluyeran en un catálogo que, en principio, no había previsto que fuese más que un repositorio para el «vaciado» de archivos musicales. Porque a la desazón que el científico siente por haber perdido una colección tan inmensa de libros se une el saber que solo incluyéndolos en la reconstrucción como si existiesen se puede adquirir una idea fidedigna de lo que fue la historia de la misa polifónica en la Península ibérica en el siglo XVI.

Y a la tristeza de no poder disponer de este tesoro musical –las dos colecciones juntas incluían millares de volúmenes musicales constituyendo las colecciones más importantes de libros musicales del renacimiento y principios del barroco en el mundo– se suma otro sentimiento más complejo, y es la certeza de que la la narración de la historia de la música, entendida como un discurso universal, ha infravalorado de forma dramática el papel de la Península ibérica. Si se entiende musicología como una ciencia que pretende reconstruir y entender nuestro pasado tomando la música como objeto y consideramos aquello que existió pero se ha perdido, se hace imprescindible reescribir la historia.

El catálogo de Misas Polifónicas quiere ser estímulo y revulsivo en esta tarea. Y espero que sirva tanto para revisar la historia musical como para aquello que suelen servir los catálogos: convertirse en punto de referencia susceptible de ser ampliado, criticado y corregido; mapa del tesoro para encontrar oro, diamantes o piedras semipreciosas, guía para músicos en busca de nuevas obras, para musicólogos en busca de respuestas y para amantes de la música y de la cultura que quieren crearse una nueva imagen del pasado cultural.

# Últimas publicaciones de la Sociedad de la Vihuela

José Antonio Benito

Secretario de la Sociedad Vihuela

La Sociedad de la Vihuela, bajo la coordinación editorial de Carlos González, acaba de publicar el libro *Estudios sobre la vihuela*, que recoge una serie de trabajos de referencia sobre el instrumento además de ilustraciones en color. Los diferentes artículos que lo componen tienen su origen en las jornadas de estudio sobre la vihuela que se celebraron en Gijón en julio de 2002. A lo largo de sus casi 200 páginas podemos encontrar estudios sobre el origen del instrumento y sus menciones en fuentes documentales y literarias, sobre su difusión en Italia, Portugal y el Nuevo Mundo, sobre los violeros, sobre cuestiones de organología, e incluso sobre un tema tan descuidado habitualmente como es el de las cuerdas de los instrumentos. En los apéndices, además de una amplia bibliografía de referencia, se incluye la transcripción de las ordenanzas de violeros y de fabricantes de cuerdas de Sevilla, Granada, Lisboa, Toledo, Valencia y Madrid.

El sumario detallado de la publicación es el siguiente:

- «Otros libros de vihuela», por Pepe Rey;
- «La viola de mano en Portugal (ca. 1450–ca. 1700)», por Manuel Morais;
- «Difusión de la viola de mano en Italia», por Dinko Fabris;
- «La vihuela en la Nueva España», por Antonio Corona-Alcalde;
- «La vihuela del Musée Jacquemart-André», por Joël Dugot;
- «La vihuela E.0748 del Musée de la Musique de París», por Carlos González;
- «La construcción de la vihuela de mano y de la guitarra española en las ordenanzas y en los inventarios de taller de violeros y guitarreros españoles», por José Luis Romanillos;

- «De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1577– ca. 1808)», por Cristina Bordas;
- «La cuerda y el laúd», por Mimmo Peruffo;
- Apéndices (ordenanzas de violeros y de fabricantes de cuerdas).

## Facsimil de *El Maestro* de Luis Milán

Asimismo la Sociedad de la Vihuela acaba de publicar una edición facsímil en color del primero de los libros para vihuela del siglo XVI, *El libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro*, de Luis Milán. El facsímil está precedido de un estudio introductorio firmado por el musicólogo y vihuelista Gerardo Arriaga.

El principal interés de esta publicación es que constituye la primera edición facsímil en color de esta obra y es además la única disponible, pues otra edición facsímil, aunque en blanco y negro (Ginebra: Minkoff, 1975), está actualmente descatalogada. La edición en color permite apreciar una de las características principales del original: la cifra colorada en las piezas para voz y vihuela (con la que Milán indicaba la línea melódica que debía seguir el cantante).

Ambas publicaciones se pueden adquirir en las librerías El Argonauta y Ars Antiqua de Madrid o pueden pedirse directamente a la Sociedad de la Vihuela ([www.sociedaddelavihuela.com](http://www.sociedaddelavihuela.com)) al precio de 30 euros *Estudios sobre la vihuela* y 70 euros *El libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro* (55 para socios de la Sociedad de la Vihuela y de AEDOM).

## Congreso internacional de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales Sidney, julio de 2007

Jon Bagüés

Director de ERESBIL - Vicepresidente de la AIBM/IAML

El Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (AIBM/IAML) tuvo lugar en el Conservatorio de Música de Sidney, en Australia. La lista de asistentes fue de 187, incluyendo participantes, exhibidores y personas acompañantes, pertenecientes a 27 países.

### LUNES, 2 DE JULIO

#### Sesión inaugural

Esta sesión única estuvo dedicada a ofrecer información actualizada de distintos grupos de trabajo, tanto de la IAML, IAMIC o IMS como de otros organismos. Malcolm Gillies, Deputy President (Development) de la Australian National University y President (electo) de la City University (Londres) dio la conferencia titulada «From penzil to podcast: maximizing musical resources», en la que analizó la revolución en la producción y transmisión documental ocurrida en los últimos treinta años.<sup>1</sup>

#### Manuscritos, época Medieval y Renacimiento

Presentado por la Rama de Bibliotecas de Investigación. La profesora Kathleen Nelson comentó tres fragmentos manuscritos de los siglos XI-XII, con notación musical, conservados en la Universidad de Sidney. Uno de ellos podría ser de procedencia ibérica. Por su parte Jane Mortet, del Centro de estudios medievales de la Universidad de Sidney, realizó una primera presentación de los manuscritos litúrgicos españoles existentes en su Universidad. Se trata de diez documentos con notación musical, datados entre los siglos XIII y XVIII, con notación cuadrada en tetragrama y pentagrama. Alguno de ellos tiene claras similitudes con el ms. Sal53 de la catedral de Salamanca. Finalmente, los profesores Michael Noone (Universidad de Boston) y Graeme Skinner (Universi-

dad de Sidney) presentaron el trabajo que están realizando con la colección de 200 cantorales de canto llano existente en la catedral de Toledo.

#### Grupo de trabajo de la AIBM sobre el acceso a los archivos musicales

Este grupo celebró en Sidney tres sesiones. La fundación Mellon está en principio interesada en la financiación del proyecto internacional, que se concretaría en establecer un modelo de búsqueda en diversas bases de datos. No obstante la fundación ha señalado la necesidad de conocer el alcance del proyecto, por lo que se decidió realizar una encuesta. Dos de las sesiones se centraron en la revisión de la encuesta que se va a enviar tanto a las ramas nacionales de la AIBM como a destacadas instituciones. De hecho ya se había hecho un primer intento, sin demasiado éxito, por lo que se va a enviar una nueva encuesta. Se decidió hacerla llegar primero a las ramas nacionales para luego enviar la encuesta a instituciones concretas. En la tercera sesión se repasó el documento preparado por Inger Enquist, con la estructura de campos de un prototipo de bases de datos que estaría a disposición de aquellas ramas que no dispusieran de un proyecto. Se analizaron los plazos que se prevén para el proyecto, calculando unos tres años hasta tener listo el prototipo.

### MARTES, 3 DE JULIO

#### Experiencias de Mercado: el punto de vista de un hemisferio diferente

Presentado por la Public Libraries Branch, inició la sesión Low Si Wei, que se refirió a la biblioteca de Singapur, especializada en artes del espectáculo, que sirve al espacio Esplanade, centro que cuenta con dos teatros dedicados a la música, danza, teatro y cine, inaugurado en el año 2002. La biblioteca

contiene más de 90.000 volúmenes, con más del 90% de la colección dedicada a préstamo. Tienen cabinas de interpretación y programación propia, así como una sección de grabaciones de música contemporánea relacionadas con Asia.<sup>2</sup>

Mari Itoh, de la Universidad de Tokio, presentó los servicios de información musical de las bibliotecas públicas de Japón. A la pregunta de quién busca la información musical respondió con el dato de una encuesta sobre actividades extra-escolares realizada en el año 2004, en la cual tocar un instrumento musical resultó ser la tercera actividad preferida de los encuestados. Se mostraron cuatro instituciones que poseen materiales musicales: Min'on Music Museum, que dispone de 45.000 partituras; la Tokyo Bunka Kaikan Library, con más de 32.000; el Japan Choral Music Center, con 25.000; y la Art Library del Aichi Prefectural Arts Promotion Service, con 15.000.

Carolyn Down presentó los proyectos de digitalización que se llevan a cabo en las Bibliotecas Públicas en Lincoln, en el estado de Nebraska (Estados Unidos de América). Entre los proyectos que forman parte de las Nebraska Memories a lo largo de tres años han digitalizado 600 items, con partituras musicales de autores de Nebraska o relacionados con ese estado. No solamente han digitalizado las partituras sino que también han grabado algunas de ellas.<sup>3</sup>

### **Grupo de trabajo sobre acceso a efímeros de las artes escénicas**

Jennifer Hilla presentó una comunicación de título «Choral concert-life in colonial Melbourne», proyecto que ha dado como fruto una base de datos con el vaciado de 650 conciertos realizados en el siglo XIX (a partir de 1860), con más de 750 compositores representados. El proyecto dio lugar a un artículo publicado en Vol 2 Issue 2 de la revista *Nineteenth-Century Music Review*.

### **Escribir en el sonido**

Presentado conjuntamente por la Comisión de Materiales audiovisuales y la Rama de Archivos y Centros de Documentación Musicales. Kevin Bradley, de la Biblioteca Nacional de Australia, presentó el trabajo «More to chew on than a sound

byte: Audio delivery and unpublished collections», sobre los proyectos de memoria oral llevados a cabo por su Biblioteca Nacional. Presentó varias grabaciones, incidiendo en la importancia de la narración contextual de la canción popular. Otro de los proyectos es el programa de entrevistas a compositores, enmarcado en los objetivos propuestos para el periodo 2006-8<sup>4</sup>. Están usando Text coding initiatives<sup>5</sup> para realizar transcripciones, de manera que se puedan enlazar la transcripción con el sonido.

Grace Koch, del Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, presentó el trabajo «Music and land rights: archival recordings as documentation for Australian Aboriginal land claims», interesante aportación sobre el valor legal que se les ha concedido a grabaciones de archivo, utilizadas como documentación para las reclamaciones de tierra por parte de los aborígenes australianos. Se parte de que la idea identitaria indígena no tiene que ver con la propiedad *sobre* la tierra, sino con la pertenencia a la misma tierra. Musicólogos conocedores de las leyes de la tierra, de rituales y canciones pudieron establecer conexiones entre canciones y danzas y tierras específicas. Así, se han utilizado grabaciones y vídeos como evidencias documentales en la recuperación de tierras auspiciada por el gobierno australiano a partir del acta 1976 Aboriginal Land Rights y el Native Title Act de 1993.<sup>6</sup>

## **MIÉRCOLES, 4 DE JULIO**

### **¿Quién es tu público? En busca de la interacción**

Sesión conjunta presentada por la Rama de Bibliotecas de Instituciones de Enseñanza y la Rama de Bibliotecas Públicas. Johan Eeckeloo, del Koninklijk Conservatorium de Bruselas, incidió en la faceta pública de las bibliotecas de conservatorio, complementarias de las bibliotecas públicas, así como en los cambios que se supone traerá la Declaración de Bolonia de 1999, reestructurando el espacio de enseñanza superior europeo. Parte de la visión que propone incide en el servicio social, en sus vertientes patrimonial y de préstamo público.

Michele Huston, directora de la *web publishing* de la Biblioteca Nacional de Australia, presentó las múltiples propuestas surgidas tras el congreso Web 2.0 celebrado en el 2004.<sup>7</sup> Habló asimismo del Music Genome Project, definida como «la más sofisticada taxonomía de información musical reunida en una base de datos», uno de cuyos frutos es la radio Pandora.<sup>8</sup> Igualmente habló de otras realidades web como Flickr, sitio de organización de fotografías digitales, o las Webby Awards.

Toni Boston, de la Biblioteca Nacional de Australia, presentó nuevas maneras de búsqueda, como el sitio Libraries Australia<sup>9</sup>, que incluye también la posibilidad de conectar con Music Australia, servicio *on-line* de información y documentación sobre la música en Australia<sup>10</sup>. Están en proceso de mejora de sistemas de búsqueda, y conceden importancia a los catálogos colectivos y desarrollan prototipos como el sistema LibraryLabs<sup>11</sup> o acceso a recursos electrónicos<sup>12</sup>.

## JUEVES, 5 DE JULIO

### Sesión plenaria sobre la Australia indígena

Cate Richmond, del Libraries and Knowledge Centres Program, expuso las acciones llevadas a cabo en la diferentes comunidades en el territorio norte con el objetivo de proporcionar servicios bibliotecarios. Uno de los proyectos desarrollados es el Murry Patha Song Project.<sup>13</sup> Hailey Dum presentó la comunicación «In the voices or ancestors: the role of musical records in supporting indigenous cultural survival in remote Australia», relacionado con el National Recording Project for Indigenous Performance in Australia, proyecto de grabar digitalmente y en su integridad los repertorios de los pueblos indígenas. Los aborígenes están tradicionalmente relacionados con sus respectivos territorios y ancestros a través de su repertorio de canciones. Existen grabaciones hechas en los años de 1960, pero solo desde 1989 se ha iniciado un proceso de devolución del contenido de las canciones a las comunidades.<sup>14</sup>

Scott Morris, de la Australasian Performing Rights Association (APRA/AMCOS) expuso las acciones

desarrolladas para la defensa de los derechos de los intérpretes de músicas indígenas (rechazan el término folclore por ofensivo) y el mantenimiento de la herencia cultural.<sup>15</sup>

### Australian Archives

Presentado por la Rama de Archivos y Centros de Documentación Musical. Graeme Skunner expuso «The Peter Sculthorpe papers», acerca de una colección adquirida por la Biblioteca Nacional de Australia de documentación relacionada con este compositor.<sup>16</sup> Bronia Kornhauser habló del Australian Archive of Jewish Music, colección de un millar de grabaciones, algunas de ellas de procedencia sefardí, realizadas en su mayoría en Australia a lo largo del siglo xx. El archivo está localizado en la Escuela de música de la Monash University.<sup>17</sup>

Aline Scott-Maxwell presentó una curiosa comunicación sobre la música en el Norodom Sihanouk Archival Collection, archivo personal del rey de Camboya Norodom Sihanouk, con documentación de las décadas de 1950-1970. Fue músico y cineasta, por lo que el fondo contiene canciones compuestas por él, algunas de ellas político-revolucionarias, pro chinas y pro-comunistas.<sup>18</sup> Richard Stone y John Thomson presentaron el proyecto de estudio de la estancia de los Ballets Russes en Australia en los años 1936-1940. Se pretende estudiar las giras y el repertorio, digitalizar la colección de la Biblioteca Nacional de Australia, así como realizar representaciones con el Australian Ballet una vez concluido el estudio.<sup>19</sup>

## VIERNES, 6 DE JULIO

### Ediciones, colecciones, fuentes

Sesión presentada por la Rama de Bibliotecas de Investigación. Laurence Languin, de la Médiathèque Nadia Boulanger del Conservatorio de Lyon, presentó el proyecto de digitalización de la colección de ediciones monumentales del legado Nadia Boulanger, que cuenta con 80.000 documentos. Han digitalizado la colección de monumentos libres de derecho (230 vols.). En el futuro

tienen previsto reconstruir virtualmente el fondo Nadia Boulanger, mediante contacto con otras instituciones que conservan asimismo documentación de la compositora.<sup>20</sup>

David Pear, de la Australian National University, presentó la situación del Grainger Museum, creado en 1954 y dedicado a la figura y obra del compositor Percy Grainger, cerrado hace dos años y disperso actualmente entre cinco instituciones. El fondo plantea problemas de ética y archivos, a la hora de mostrar o no ciertos contenidos documentales relacionados con violencia, incesto y pederastia.<sup>21</sup> Richard Excell y Evelyn Portek, de la Universidad de Melbourne, presentaron la Hanson-Dyer Collection. Louise Hanson-Dyer fue una intérprete relacionada con la Aeolian Company y creadora de la Colección l'Oiseau-Lyre, tanto de partituras como de discos, depositada en el año 2006 en la Universidad de Melbourne. El fondo es rico en manuscritos e impresos antiguos, tanto teóricos como de música práctica.<sup>22</sup>

**Próximo congreso de la AIBM:** Nápoles - Italia, del 20 al 25 de julio del 2008<sup>23</sup>

### **Visita tras el congreso a Camberra, capital de Australia**

El Congreso de Sidney propuso un apretado viaje para la visita de instituciones documentales en Camberra, la capital oficial de Australia. Fue coordinado por la responsable de la sección de música y danza de la Biblioteca Nacional de Australia, Robyn Holmes, conjuntamente con Claire Cruickshank, de la propia Biblioteca Nacional, Dingle Laurel, de la Sate Library de Sidney y Murray Scott, de la biblioteca del Conservatorio de Sidney.

Tras el viaje y la llegada al University House el sábado día 7, el domingo estuvo dedicado a visita de museos. Se inició con el National Capital Exhibition on History of Camberra, en las orillas del Lake Burley Griffin, lago creado artificialmente en 1963 aprovechando el río Molonglo, que formaba parte del inicial proyecto del arquitecto Walter Burley Griffin, configurador de la moderna Camberra. Visitamos posteriormente el Aus-

tralian War Memorial y su museo dedicado a la participación de las fuerzas armadas australianas en conflictos internacionales.

La directora de la biblioteca del Parlamento, Roxanne Missingham, guió la visita realizada al edificio del Congreso y Senado de Australia, ambos parlamentos ubicados en un único edificio, conjuntamente con el Gobierno de la nación. Igualmente nos mostró la biblioteca parlamentaria, en la que trabajan más de 140 personas, buena parte de ellas dedicadas a la elaboración de informes solicitados por los miembros de las dos cámaras. Por la tarde visitamos el National Museum of Australia and Gallery of First Australians, un museo inaugurado en el 2001 con cerca de 200.000 objetos representativos de la historia y herencia cultural de Australia.

El lunes se dedicó a la visita de instituciones documentales. Iniciamos la mañana con la Biblioteca Nacional de Australia. Visitamos además de las salas generales de consulta, la sección de música y sus depósitos. Han comenzado a guardar fondos separadamente.<sup>24</sup> La información que genera la BN se puede visualizar conjuntamente con los recursos musicales de toda Australia a través del portal MusicAustralia.<sup>25</sup> La sección de manuscritos o de archivos cuenta con 13 km. de estanterías. Prefieren tener los fondos en propiedad, por lo que no utilizan habitualmente el sistema de cesión en depósito. Mantienen el Register of Australian Archives Manuscripts en colaboración con otras instituciones<sup>26</sup>. Además de grabaciones de folklore, tienen el proyecto de historia oral, con 40.000 horas de grabación,<sup>27</sup> la sección de grabados<sup>28</sup> y la sección de digitalización, que incluye pequeños tratamientos de conservación. Se responsabilizan de los recursos electrónicos y colaboran en el proyecto Pandora de archivo de páginas web.<sup>29</sup>

Visitamos también la National Gallery of Australia, pinacoteca nacional, que tiene una biblioteca especializada donde mantienen documentación sobre artistas australianos, y el Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, centro de investigación de las culturas aborígenes.

Uno de sus objetivos es desarrollar y preservar archivos y colecciones relativos a las culturas indígenas australianas. Para ello tienen una biblioteca de 73.000 items, incluida documentación gris y documentos manuscritos. Pero sobre todo desarrollan archivos audiovisuales: 650.000 imágenes pictóricas; 30.000 horas de sonido; 2.500.000 imágenes filmicas.<sup>30</sup> Finalmente, conocimos el National Film and Sound Archive, institución que recoge el Depósito Legal en audiovisuales de Australia. Tiene más de 500.000 documentos, de los cuales 200.000 son sonoros (el 89% sería

música, el 6 % palabra hablada y entrevistas, y el resto sonidos ambientales, galerías, etc.). Tienen importantes colecciones de radio y de televisión. La institución cuenta con departamentos especializados en la restauración del sonido y de la imagen.<sup>31</sup>

La visita acabó con una recepción en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Australia, con interpretación de piezas contemporáneas de clarinete y música de jazz.

#### NOTAS

- 1 El texto completo, así como información del Council, los conciertos y otras actividades del congreso de Sidney pueden consultarse en: [www.iaml.info/publications/newsletter/IAML-NL-25.pdf](http://www.iaml.info/publications/newsletter/IAML-NL-25.pdf)
- 2 [www.esplanade.com](http://www.esplanade.com)
- 3 [www.lcl.lib.ne.us/depts/polley/Polley\\_Music\\_Library\\_Archive.htm](http://www.lcl.lib.ne.us/depts/polley/Polley_Music_Library_Archive.htm)
- 4 [www.nla.gov.au/library/directions.html](http://www.nla.gov.au/library/directions.html)
- 5 [www.tei-c.org/pizza.html](http://www.tei-c.org/pizza.html)
- 6 [ntru.aiatsis.gov.au/index.html](http://ntru.aiatsis.gov.au/index.html)
- 7 [www.maestrosdelweb.com/editorial/web2](http://www.maestrosdelweb.com/editorial/web2)
- 8 [www.pandora.com/corporate/mgp](http://www.pandora.com/corporate/mgp)
- 9 [www.nla.gov.au/librariesaustralia/lasearch.html](http://www.nla.gov.au/librariesaustralia/lasearch.html)
- 10 [www.musicaustralia.org](http://www.musicaustralia.org)
- 11 [ll01.nla.gov.au](http://ll01.nla.gov.au)
- 12 [era.nla.gov.au](http://era.nla.gov.au)
- 13 [azoulay.arts.usyd.edu.au/mpsong](http://azoulay.arts.usyd.edu.au/mpsong)
- 14 [www.aboriginalartists.com.au/NRP.htm](http://www.aboriginalartists.com.au/NRP.htm)
- 15 Iniciativas en WIPO/UNESCO: [www.austlii.edu.au/au/journals/AILR/1999/38.html](http://www.austlii.edu.au/au/journals/AILR/1999/38.html), [www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo\\_grtkf\\_ic\\_10/wipo\\_grtkf\\_ic\\_10\\_6.doc](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo_grtkf_ic_10/wipo_grtkf_ic_10_6.doc). Festival GARMA: [www.garma.telstra.com](http://www.garma.telstra.com). Protocolos relacionados con la canción aborigen: [www.ozco.gov.au/arts\\_resources/publications/song\\_cultures](http://www.ozco.gov.au/arts_resources/publications/song_cultures).
- 16 [www.nla.gov.au/epubs/sculthorpe](http://www.nla.gov.au/epubs/sculthorpe)
- 17 [arts.monash.edu.au/jewish-civilisation/resources/music.html](http://arts.monash.edu.au/jewish-civilisation/resources/music.html)
- 18 [www.lib.monash.edu.au/exhibitions/asia/virtual/photos/photo29.html](http://www.lib.monash.edu.au/exhibitions/asia/virtual/photos/photo29.html)
- 19 [www.nla.gov.au/balletsrusses](http://www.nla.gov.au/balletsrusses)
- 20 [www.cnsmd-lyon.fr](http://www.cnsmd-lyon.fr)
- 21 [www.lib.unimelb.edu.au/collections/grainger](http://www.lib.unimelb.edu.au/collections/grainger)
- 22 [www.oiseaulyre.com/Lyrebird.htm](http://www.oiseaulyre.com/Lyrebird.htm)
- 23 [www.iamlnapoli2008.it](http://www.iamlnapoli2008.it)
- 24 [www.nla.gov.au/music](http://www.nla.gov.au/music)
- 25 [www.musicaustralia.org](http://www.musicaustralia.org)
- 26 [www.nla.gov.au/raam](http://www.nla.gov.au/raam)
- 27 [www.nla.gov.au/ohdir](http://www.nla.gov.au/ohdir)
- 28 [www.nla.gov.au/pict/explore/index.html](http://www.nla.gov.au/pict/explore/index.html)
- 29 [www.nla.gov.au/apps/eresources/action/front](http://www.nla.gov.au/apps/eresources/action/front); [pandora.nla.gov.au/apps/PandasDelivery/WebObjects/PandasDelivery.woa](http://pandora.nla.gov.au/apps/PandasDelivery/WebObjects/PandasDelivery.woa)
- 30 [www.aiatsis.gov.au](http://www.aiatsis.gov.au)
- 31 [www.nfsa.afc.gov.au](http://www.nfsa.afc.gov.au)

# TRITÓ EDICIONES

EDITORIAL Y DISTRIBUIDORA

## OFRECE UN GRAN REPERTORIO PARA CONSERVATORIOS Y ESCUELAS DE MÚSICA



para PIANO Y CLAVE

**Francesc Mariner**  
Obras para clave

Otros títulos de **Albert Guinovart**,  
**Frederic Mompou**, **Xavier**  
**Montsalvatge**, **Josep Nonó**  
y **Jesús Rueda**



para DÚOS

**Carles Baguer**  
Concierto para 2 fagotes y orquesta  
en Fa mayor, Vol. V (reducción)

Otros títulos de **Ramon Carnicer**,  
**Albert Guinovart**, **Xavier**  
**Montsalvatge** y **Miquel Ortega**



para VOZ Y PIANO

**Enric Granados**  
Integral de la obra

Otros títulos de **Isaac Albéniz**,  
**Robert Gerhard**, **Frederic**  
**Mompou** y **Eduard Toldrà**



para ENSEMBLE

**Wolfgang Amadeus Mozart**  
Sinfonía 15, K. 124

Otros títulos de **Manuel Narro**  
y **Manuel Pla**

## PRECIOS ESPECIALES PARA CONSERVATORIOS Y ESCUELAS DE MÚSICA



para más información: [www.trito.es](http://www.trito.es)

TRITÓ, S.L.  
Avda. de la Catedral, 3 pral.  
08002 Barcelona  
Tel. 93 342 61 75  
[info@trito.es](mailto:info@trito.es)

**NORMAS DE PUBLICACIÓN**

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

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

- (1) Se hará llegar una copia impresa del artículo junto con una copia en soporte informático, en formato recuperable para su eventual revisión. Se indicará el editor de textos utilizado.
- (2) Los artículos y otro tipo de colaboraciones se remitirán a la dirección postal de AEDOM. Es imprescindible hacer constar un número de teléfono, una dirección postal y una dirección electrónica del autor.
- (3) Los artículos pueden ser enviados en cualquier momento del año, aunque ello no implica necesariamente su publicación en el siguiente número de la revista.
- (4) Se podrán incluir ejemplos musicales y otro tipo de ilustraciones en blanco y negro, siempre y cuando reúnan las características necesarias para su publicación en cuanto a resolución y formato. Se admitirán únicamente archivos JPEG, TIFF y PDF.
- (5) El copyright de los artículos e informaciones publicados en *Boletín DM* es propiedad conjunta de los autores y de la asociación editora de la revista. Este material no podrá ser publicado fuera de *Boletín DM* por una de las partes sin el consentimiento expreso y por escrito de la otra. En aquellos casos en que se conceda este permiso, será obligatorio incluir una nota de reconocimiento de la fuente original.
- (6) Los artículos publicados en *Boletín DM* no son remunerados. Los autores recibirán una copia del ejemplar en el que aparezca su contribución.

**SUSCRIPCIONES**

Los miembros de la Asociación Española de Documentación Musical reciben gratuitamente *Boletín DM*. Asimismo, como socios de la IAML, reciben la revista *Fontes Artis Musicae*. Las cuotas vigentes (hasta diciembre de 2007) son:

Socios institucionales: 72,12 €

Socios individuales: 36,06 €

Las instituciones y profesionales del resto del mundo pueden suscribirse al *Boletín DM*, pero recibirán exclusivamente esta revista. Ello no comportará el ingreso como miembro de AEDOM. La cuota de suscripción (hasta diciembre de 2007) será de \$ 40 USA.





**AEDOM** Asociación Española  
de Documentación  
Musical

