

I Encuentro Nacional de Catalogadores. Biblioteca Nacional, Buenos Aires (Argentina), 2008.

Ruido en los formatos: cuestiones en la descripción de grabaciones sonoras.

Spina, Daniel H. y Giordanino, Eduardo Pablo.

Cita: Spina, Daniel H. y Giordanino, Eduardo Pablo (2008). Ruido en los formatos: cuestiones en la descripción de grabaciones sonoras. / *Encuentro Nacional de Catalogadores*. Biblioteca Nacional, Buenos Aires (Argentina).

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/egiordanino/27>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <http://www.aacademica.org>.

Ruido en los formatos: cuestiones en la descripción de grabaciones sonoras

Lic. Eduardo P. Giordanino, Carrera de Edición, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires egiordan@filo.uba.ar

Lic. Daniel H. Spina, Sistema de Bibliotecas, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Río Gallegos, Santa Cruz dspina@unpa.edu.ar

Resumen: *a partir de cuatro casos reales, se plantean las características distintivas de las grabaciones sonoras. Se enumeran precisiones sobre los conceptos de grabaciones sonoras, fonogramas y ringtones, su registro y normalización. Se realiza un repaso de las nuevas modalidades de difusión y obtención de grabaciones sonoras, posibles gracias al desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación. Se establecen las diferencias de formatos y su reproducción. Luego de repasar las normas de catalogación relacionadas con el tema, se enumeran propuestas de cambios a partir de los enunciados anteriores en las áreas de la descripción catalográfica.*

0. Introducción. Cuatro casos como punto de partida

- a. La biblioteca adquiere del sitio www.operamogul.com el CD-ROM interactivo de Mike Richter titulado Blue.
- b. Un usuario va a la biblioteca especializada de la Universidad de Valencia a solicitar la Suite para dos pianos de Rachmaninov en la versión de Martha Argerich. La biblioteca no posee esa versión, pero la adquiere en línea a través del proveedor Amazon.
- c. Entre una donación recibida se encuentra el CD “Civilización” del grupo Los Piojos
- d. La biblioteca de la Isabella Stewart Gardner Museum de Boston es depositaria de las grabaciones efectuadas en la temporada regular de conciertos dados por la Institución, que por otra parte se encuentran disponibles para su descarga (por tiempo limitado) en la página web del Museo.

1. Las características distintivas de las grabaciones sonoras (Obertura)

Según plantea Katz el escaso lapso transcurrido desde la creación de la primera grabación fonográfica (unos 130 años), ha permitido vislumbrar siete rasgos peculiares asociados:

- **Tangibilidad.** Mientras las partituras prescriben y describen música y los instrumentos la generan, las grabaciones preservan el sonido real. En otros términos, la existencia física del medio que almacena el sonido permite su descripción como objeto. En este sentido son tangibles los CD, los casetes, los long plays o vinilos, los magazines; los MP3, los APE o los OGG no son tangibles en el sentido tradicional del medio-soporte. No se puede desconocer su existencia, pero tienen esa diferencia particular del sonido almacenado sobre un soporte “tangible”. De esta característica derivan la portabilidad y repetibilidad que se describen a continuación. La tangibilidad está relacionada con el crecimiento y desarrollo de la industria fonográfica en el siglo XX e introduce profundos cambios en el consumo de música por parte de los oyentes.
- **Portabilidad.** Cuando la música se transformó en objeto, cuando se la plasmó en un soporte, se introdujo la idea de libertad de transporte. Por supuesto, la música en vivo también es portable, pero en otro sentido. Por ejemplo depende de la medida y cantidad de los instrumentos requeridos. Al contrario, la música grabada hace caso omiso de estas posibles limitaciones. Sin embargo -cuando se graba y reproduce- la música pierde su identidad temporal y espacial. Como apunta Walter Benjamin “aún la más perfecta reproducción de una obra artística carece de un elemento (*aura*): su presencia en tiempo y

espacio, su existencia única en el momento en que tuvo lugar”. Esto significa, en otros términos, que la aparición de los medios de almacenamiento permiten llevar a cualquier parte la música, sin ser necesaria la presencia física en el lugar donde se produce (una sala de conciertos, un estadio, el recital, etc.). Si bien es cierto que con las redes informáticas podemos estar escuchando música en el mismo momento que se produce en otro lugar del planeta, aún carece del rasgo.

- **(In)Visibilidad.** La música grabada nos revela un hecho que pasa inadvertido: que los ejecutantes y los oyentes no pueden verse unos a otros. No pensemos en la actualidad, donde tal vez el soporte incluya alguna pista de video y permite una visión particular y unidireccional (oyente hacia el intérprete). El intérprete que graba nunca verá a sus oyentes. Y el oyente recreará, en su imaginación, cómo se mueve, viste o toca el intérprete. Pero, en definitiva, el “espectáculo” que brinda el ejecutante en su grabación, resulta invisible o transparente (en términos informáticos) para el oyente.
- **Repetibilidad.** Hagamos un ejercicio: cante una nota simple; ahora intente recrear ese sonido exactamente como antes, con el mismo volumen, intensidad, longitud, timbre, ataque. Haga lo mismo con una canción entera... Los resultados demuestran que es imposible. Y esta imposibilidad revela la diferencia fundamental entre la música grabada y la música en vivo: las grabaciones son repetibles, las ejecuciones en vivo no. Este rasgo puede parecer obvio, pero nos indica que mientras la audición en vivo es un momento único e irrepetible, la audición de grabaciones siempre será exactamente igual con independencia del momento o lugar en que se la escuche. Aún la existencia de “bootlegs” o grabaciones en vivo (autorizadas o no), no recrea el momento, tal cual lo explicamos en el punto anterior. Para muchas personas la música hoy es, principalmente, una experiencia mediada a través de la tecnología; no así en épocas pasadas donde la única oportunidad de escuchar música era presenciando la ejecución.
- **Temporalidad.** Con el advenimiento de las grabaciones, se introdujo en el mundo de la música una cierta “rigidez”, no causada por los intérpretes o la audiencia, sino por una máquina. Pensemos que desde la invención del fonógrafo en 1877 hasta la aparición de los LP (1948) y el paso de las 78 RPM a 33 RPM, la música estaba limitada a una audición continua de no más de cuatro minutos. Si bien muchos intérpretes y compositores aprovecharon esta restricción para crear obras dentro de ese límite temporal, no ocurría lo mismo con otras músicas, por ejemplo una sinfonía de Beethoven, que requerían la manipulación de varios discos. Incluso durante largos años, ya en la era del LP, la audición se limitaba a menos de treinta minutos de música continuada. Este hecho, no menor, puede provocar en el oyente una discontinuidad o ruptura en la escucha del discurso musical.
- **Receptividad.** El progreso tecnológico permitió a los intérpretes que grababan pasar de una sala pequeña, sin ventanas, aislada y vacía a auditorios, iglesias, salas de concierto especialmente diseñadas y estudios de grabación. Si en los comienzos de las grabaciones todos debían estar apuntando hacia el receptor (el famoso cono que vemos en cualquier fonógrafo), la introducción de los micrófonos permitió liberar esa presión otorgando una libertad de ejecución inédita hasta el momento. Incluso permiten mentir sobre las cualidades vocales o instrumentales: en el disco parece que tiene una voz portentosa y en una sala de conciertos no se alcanza a oír desde la fila 10. El desarrollo de micrófonos con mayor sensibilidad también trajo aparejada una adaptación del intérprete al nuevo medio.
- **Manipulación.** Las primeras grabaciones en general consistían de una ejecución en una sola toma, que reproducía en forma completa el momento de su impresión. El desarrollo tecnológico y la aparición de los ingenieros del sonido permitieron intercalar pasajes enteros y hasta notas en una grabación. Tal el caso famoso de una soprano que, como no alcanzaba el agudo requerido en la partitura, contó con el concurso de otra soprano que se prestó a emitirlo. O bien, ya en el terreno de la música popular, la reciente aparición del

disco de Los Beatles en la edición “original” que poseía George Martin, que se aleja mucho de la imprenta en el LP.

2. Precisiones sobre grabaciones sonoras, fonogramas y ringtones (Andante)

Repasando los antecedentes legales al respecto, ya en 1933 encontramos que la ley 11.723 usa la frase “discos fonográficos”. De acuerdo con la Convención internacional de fonogramas (Ginebra, 1971), ratificada por Argentina por ley 19.963 de 1972, un fonograma es “toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos”. La Ley 23.741 de octubre de 1989 sustituye la expresión “discos fonográficos” de la Ley 11.723 por “fonogramas”.

Según la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF), un fonograma “es la grabación original de una ejecución musical. Es un bien inmaterial cuyo soporte material original es el ‘master’”. El master es la primera fijación de una grabación exclusivamente sonora (sonido exclusivamente, si se fija audio y video se está ante un videograma). Cada tema grabado es un fonograma. Los fonogramas y videogramas llegan al público a través de soportes físicos (discos, DVDs), medios de comunicación (radios, TV), lugares de esparcimiento (discotecas) o por vía digital (Internet, telefonía celular).

¿Qué es hoy un fonograma?

La música es un bien informacional, en base al concepto operacional de la música como un bien de información. Según Shapiro y Varian, la información es “cualquier cosa que pueda ser digitalizada: codificada como un conjunto de *bits*”. De acuerdo con este concepto “los libros, las bases de datos, las revistas, las películas, la música, los índices bursátiles y las páginas Web son ejemplos de bienes de información”. Estos bienes se caracterizan por ser caros de producir, pero de reproducción barata.

¿Cómo se registran los fonogramas? El ISRC

El Código internacional normalizado de Grabación fue creado en 1988 y se sistematizó en la norma ISO 3901, para convertirse en el sistema de identificación internacional electrónica para grabaciones sonoras y audiovisuales. La Federación Internacional de la Industria Discográfica (IFPI) es la agencia internacional, mientras que en Argentina CAPIF asumió la responsabilidad de ser agencia nacional en 1989.

Este código binario identifica a las grabaciones, pero no a los productos físicos. El ISRC está incorporado en cada track de un disco, después de la grabación y durante el proceso de masterización.

Del mismo modo que el registro de ISBN para libros produce un registro bibliográfico, el registro de ISRC podría usarse en las bibliotecas para agilizar los procesos de catalogación.

La circulación y difusión de los fonogramas

En el mercado internacional se observa una caída del CD como soporte de difusión respecto del crecimiento del DVD.

La piratería a nivel mundial para 2003 fue calculada en 1.700 millones de unidades. La IFPI estima que uno de cada tres CD musicales en el mundo es de origen ilegal. Esta proporción “aumenta al 40% si se tienen en cuenta los casetes” (Palmeiro, 2005), como se observa en la tabla 1. En Argentina la piratería llega al 60 % del mercado total. En Brasil, al 70 % y en China, al 90%.

Tabla 1

Música en el mundo, venta de unidades y facturación, 2001-2003

Año	Unidades	Facturación
2001	3.155.400.000	37.110.200.000
2002	2.909.000.000	34.628.700.000
2003	2.746.500.000	32.036.000.000

Fuente: IFPI, *The recording industry in numbers*, Londres, 2004.

El 10% de las ventas corresponde a los ringtones. En el año 2007 las ventas caen un 15% (Montgomery, 2007), y se produce una caída libre en las ventas de CD. A esto se suma la autopromoción de las superestrellas, que tienen nuevas formas de comercialización (merchandising, ringtones, videos, giras). El año 2007 es el de la desaparición del viejo modelo de la discográfica con un sello importante que promovía el lanzamiento de un álbum por año.

En Argentina, a pesar de la piratería, crece el número de unidades y la facturación.

Tabla 2

Música en Argentina, venta de unidades y facturación, 2002-2006

Año	Unidades	Facturación
2002	5.817.700	\$ 79.019.366
2003	10.834.934	\$ 174.519.258
2004	13.056.472	\$ 238.072.633
2005	15.681.224	\$ 305.252.480
2006	16.423.540	\$ 336.593.864

Fuente: Elaboración propia en base a CAPIF, *Boletín Click* n. 2 (2006)

De acuerdo a los informes de CAPIF, el CD es el formato más consumido en el mercado argentino, con el 92% de las ventas de música. Durante 2006, se vendieron casi 16 millones de CD en la Argentina. También se observa el crecimiento del DVD, con una participación en el mercado que comienza con un 1 % en 2002 y cuatro años después llega al 6 %.

Tabla 3

Fonogramas. Ventas por soporte en Argentina, 2002-2006

Año	CD	Casete	DVD
2002	89,3%	9,7%	1,0%
2003	91,9%	6,9%	1,2%
2004	91,9%	4,8%	3,3%
2005	92,8%	3,0%	4,2%
2006	92,2%	1,7%	6,1%

Fuente: Datos de OIC, Estadísticas de fonogramas (2008)

Otro aspecto relevante en el mercado es que se ha producido una gran concentración multinacional en los últimos 20 años, al punto que “cuatro compañías (Sony-BMG, WEA, EMI-Odeon y Universal) dominan en la actualidad aproximadamente el 80% del mercado mundial y argentino del disco” (Puente, 2007, p. 46).

A su vez estas compañías cambian sus estrategias de producción y distribución para sobrevivir en el mercado. A través de cámaras y organizaciones impulsan luchas contra la piratería (a través de IFPI, RIAA). Pero como afirma Yúdice (2007, p.26), “el control que la industria fonográfica quiere ejercer sobre la manera en que se adquiere y se escucha música genera una experiencia rebelde como nunca antes.” Experiencia rebelde de los usuarios, claro está.

Difusión digital de los fonogramas

Según datos recopilados por Mateu (2008) la cantidad de canciones descargadas por semana de Internet pasó de nueve unidades en el 2004 a veintidós en el 2005. Los argentinos descargan 412 millones de canciones por año, lo que equivale a 31 millones de discos. Observemos que en Argentina legalmente se vende aproximadamente la mitad de esa cantidad. La circulación y descarga de música digital sin pagar derechos de autor crece peligrosamente para las compañías. Este dato surge de un estudio de fines del año 2006 que hiciera público la CAPIF, hecho por una consultora privada a pedido de la Cámara, con la intención de conocer el estado de la música digital en nuestro país. En dicho estudio se observan una serie de afirmaciones cuya síntesis son más que elocuentes.

1) el aumento de la banda ancha produjo un cambio en la modalidad de los *bajadores* ("Bajadores de música" son quienes descargaron desde Internet al menos una canción en el último mes sin pagar por la misma). Seis de cada diez personas comenzaron a bajar música digital en el 2006.

2) los cibers (¿y las bibliotecas?) incorporan a un segmento socioeconómico sin acceso a la banda ancha que, además de bajar música por la Red, acceden a audiovisuales, libros, diarios y música digital.

3) el 7% de la población argentina de entre 11 y 35 años son *bajadores* de música digital (aproximadamente 1.094.570 personas). Del análisis de los datos deducimos:

- todos bajaron un promedio de 10,7 canciones por semana,
- 556 canciones por persona en el 2006,
- 2006: 608.580.920 canciones bajadas a través de Internet.
- 2006: 14 millones de CD (92% del mercado, ventas digitales 3,8%)
- 60 % del mercado musical es pirata

A estos aspectos podemos agregar que en el país operan más de 40 millones de celulares. Desde abril de 2008, la Argentina entró en el ranking de los 50 países con más de 100 celulares cada 100 habitantes.

El 30% de los usuarios de telefonía móvil del país usa la computadora como intermediaria en el momento de enviar un contenido obtenido con el teléfono celular (fotos, videos y ringtones), y sólo el 5% admite usar el teléfono para conectarse a Internet (Werthein, 2008).

Los ringtones

Los ringtones son tonos musicales que se reproducen con la campanilla del celular. El mercado de los ringtones es un fenómeno comercial de alcance mundial. Las empresas que los comercializan realizan acuerdos con las discográficas y difunden fragmentos de 10 a 30 segundos de diversos temas musicales.

Básicamente son de tres tipos:

1. El ringtone polifónico que posee mayor calidad y más instrumentos simultáneos; al reproducir varias notas simultáneamente las melodías suenan más reales.
2. Los ringtones FX son sonidos reales adaptados para su reproducción en el celular
3. Los ringtones MP3 (conocidos como «true tones») que son fragmentos de melodías reales.

Las descargas de ringtones (junto a las de juegos y música) representan casi el 20% de los ingresos totales de las compañías de telefonía móvil (*Click*, 2006).

Como ejemplo podemos citar el caso de *Miranda!* que vendió más de un millón de ringtones en España entre agosto y septiembre de 2008 ("Miranda!...", 2008). En México superaron los cinco millones con la empresa T-Mobile. En Argentina *Miranda!* recibió el premio Toing 2006 que premia a los artistas que más música digital venden (más de un millón de descargas).

Toing, empresa de ventas de tonos de llamada para celulares, informó que durante 2005 vendió más de 15,5 millones de melodías, lo que redundó en 2.100.000 pesos para la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) en concepto de regalías. La empresa Toing lleva registradas más de 40 millones de descargas en tres años. Y, como recompensa a sus ganancias, financiará el próximo disco de Virus.

De los discos y otros soportes (Coda)

Los cambios en las tecnologías nos muestran un pasaje del control de las discográficas a un control de los usuarios (la tiranía del usuario).

En la década de 1990, con la apertura de Internet y las computadoras personales comienza la recopilación y difusión por parte de los usuarios, hecho que cambia la cadena de valor de la industria musical.

Este fenómeno no fue asimilado fácilmente por las principales discográficas. Había tenido antecedentes, desde el punto de vista de la distribución, con la aparición de las colecciones de antologías de Rock, Bolero y Tango en el semanario *Noticias* desde 1997 a 1999. La discográfica que administró su catálogo musical aceptaba que la circulación a través de los kioscos superaba la recaudación a través de las disquerías.

También los artistas cambian su estrategia, como Prince cuando lanza su disco *Planet Earth* en la edición dominical del *Mail on Sunday* del 15 de julio de 2007, como compra opcional. El dominical le pagó a Prince 250 mil libras (cerca de 500 mil dólares) por este lanzamiento de alto impacto, sostenido por una tirada de 3 millones de copias de *Planet Earth* que acompañaron al diario al precio habitual de 1,40 libras. Así las cosas, Prince superó, de manera desmedida y en un solo día, las casi 80.000 copias que vendió su anterior álbum *3121* en el Reino Unido (Ramos, 2007)

También Prince optó por regalar su CD a los asistentes de sus conciertos en Londres en agosto de ese año. Además de firmar un acuerdo con *Verizon*, para que los clientes de estos celulares bajaran su tema "Guitar" como ringtone. En el 2007 Paul McCartney lanza su disco en la cadena Starbucks (44 millones de clientes), paralelamente sube el video de un tema a YouTube.

Otro fenómeno reciente es el autolanzamiento: los nuevos artistas se autopromocionan desde la web 2.0, como Lily Allen o los Arctic Monkeys que arrancaron en las redes sociales, desde MySpace por ejemplo (García, 2008).

3. El desarrollo tecnológico y las nuevas modalidades de difusión (Scherzo y Trio)

Las redes como proveedoras

Está claro que las nuevas tecnologías de comunicación e información han cambiado de modo radical la manera de obtener grabaciones sonoras. No hablamos solamente de la compra en línea de una grabación, de parte de una grabación o de la grabación de audiciones radiales.

El llamado intercambio entre pares (redes P2P) ha sido superado por la existencia de redes de usuarios que intercambian material sonoro inédito o fuera de catálogo, junto con ejemplares comerciales. La difusión se hace principalmente a través de foros y blogs que tuvieron gran aumento de popularidad desde 2005.

Así, para dar un ejemplo, en una lista alojada en Yahoo grupos los miembros ponen a disposición de esa comunidad grabaciones de representaciones o conciertos en vivo, así como también material histórico nunca aparecido en el mercado comercial. Anotemos que a veces la puesta del material en la red se hace en forma inmediata al evento.

Una rápida categorización nos permite distinguir:

- Redes P2P (el fenecido Kazaa, u-Torrent, Bit Torrent, Ares, Soul Seeker, Emule)

- Servicios de alojamiento de archivos (Rapidshare, Mediafire, MegaUpload, Gigashare, sharebigfile, turboupload, ultrashare, uploading, filefactory, upload2, bigupload, mooload, rapidsharing)
- Servicio de alojamiento de archivos con intermediarios (Badongo, Pando, Podmailing)
- Descargas vía FTP (ej. Amadigi)
- Descargas de sitios propios de grupos, conjuntos, asociaciones, etc.

Los servicios de alojamiento, algunos gratuitos, permiten alojar discos, vídeos y archivos en general, con tamaños que van de los 10 a los 200 Mb. Las redes P2P están limitadas a su conservación en el equipo del poseedor, en cuanto a tiempo y espacio.

4. Los formatos y sus consecuencias (Intermezzo. Allegro assai vivace ma serio)

En la actualidad básicamente hay tres grandes grupos de formatos de audio:

1. El soporte digital en CD y su familia (ej. SACD, CD, Open CD, CD PlusScore)
2. Las grabaciones en formatos sin pérdida (ej. ape, flac, aac, mpc, wv, ogg, etc.)
3. Las grabaciones en formatos con pérdida (ej. Mp3, mp2, wma, real media)

Dentro de los formatos un tema adicional, pero no menos importante, es la velocidad de grabación, que influye directamente en la calidad de la audición y al mismo tiempo ocasiona problemas con la reproducción. Por ejemplo, puede ocurrir que muchas lectoras instaladas en las PC actuales desconozcan o no reconozcan grabaciones de velocidad baja (ej. 32 Kbps, 64 Kbps) y no permiten la reproducción de los archivos en esa velocidad. Lo mismo ocurre con las grabaciones de alta velocidad que, en forma inversa, tienen trastornos de reproducción en equipos antiguos.

Otra complicación está presente en la convivencia de mezclas en el mismo soporte. El disco de Mike Richter que mencionamos al comienzo tiene 3 formatos diferentes (mp2, mp3 y wav), además grabados a distintas Mhz (22050 y 44100), a diferentes velocidades e incluso a diferentes modos (estéreo, mono o falso estéreo)

Lo cierto es que la variedad de formatos ha ocasionado al receptor innumerables problemas, ya que debe utilizar distintos reproductores de audio según el tipo, al no existir un estándar común para los más difundidos y de mayor penetración en el mercado. Por ejemplo Windows Media, Winamp o Real Player, para mencionar sólo los tres más utilizados hoy, no soportan la reproducción de todos estos formatos.

5. Las grabaciones sonoras en las bibliotecas (Allegro con brio)

La descripción de grabaciones sonoras en las AACR implica un paseo frondoso por lo menos por cinco capítulos distintos:

1. Capítulo 21 (en especial 21.18 a 21.21: Obras musicales)
2. Capítulo 25 (en especial 25.25 a 25.35: Obras musicales)
3. Capítulo 5: música impresa
4. Capítulo 6: Grabaciones sonoras
5. Capítulo 1: generalidades sobre la descripción

El punto base de partida es el capítulo 6 (Grabaciones sonoras), que guarda estrecha relación con el anterior, dedicado a la música impresa. En conjunto podríamos decir que la catalogación de música requiere especialidad y conocimiento profundo del material y del medio.

Por razones de tiempo y espacio, y por exceder a los límites de esta presentación, no haremos una detallada revisión de todos los campos involucrados en la descripción sino que nos

detendremos en aquellos que, a nuestro juicio, merecen especial atención teniendo en cuenta los avances señalados anteriormente.

6. Áreas a revisar (Adagio molto e cantabile – Allegro agitato)

1. Mención de responsabilidad y punto de acceso: ¿La diferencia entre música popular y clásica puede ser tan estricta?

En las AACR se prescribe que la responsabilidad recae en la persona o entidad que acredita el papel principal en la creación del contenido intelectual de la grabación. Notemos, además, la particular diferencia que hacen las normas respecto de distinguir entre la llamada música popular (rock, jazz) y la música seria, académica o clásica.

En este contexto la responsabilidad en el segundo caso recae en el compositor y los autores de los textos como libretistas o poetas.

No se consideran, entonces, los artistas involucrados en grabaciones de música clásica (cantantes, instrumentistas, orquestas, directores), que serán mencionados en una nota, ya que actúan, ejecutan o interpretan la obra.

Diferente es el caso de la música popular, que tiene un proceso creativo distinto. Por ejemplo, muchas composiciones se completan en el proceso de grabación, la improvisación está al orden del día y el ejecutante suele tener la responsabilidad en la creación de su propia grabación. En los términos de las AACR la participación de los músicos en la grabación va más allá de la actuación, ejecución o interpretación. De tal modo la música popular crea una situación especial: el ejecutante es el autor y por lo tanto será la entrada principal.

Esta categorización deja de lado a otros géneros musicales que merecerían atención o encuadre en una nueva categoría, por ejemplo, la música étnica, la música tradicional, las grabaciones de DJ, los remixes, etc.

Veamos unos pocos ejemplos que ilustrarán las complicaciones a este respecto que enfrenta el catalogador de obras musicales:

- El día que me quieras de Gardel ha merecido innumerables interpretaciones desde las clásicas de cantantes de tango hasta las estrellas del rock o de la ópera.
- Fina estampa de Chabuca Granda, también
- Temas tradicionales de música étnica (ej. Colección Putumayo)
- Temas de Atahualpa Yupanqui por Divididos, Chavela Vargas, Mercedes Sosa...

Y las muestras siguen. El dilema que se nos presenta es qué hacemos. ¿Seguimos en forma estricta a las reglas y aplicamos el concepto de interpretación? ¿Es una recreación, dónde realmente el énfasis está puesto en la interpretación o bien podría ser asimilado a una versión distinta del original?. Estimamos que puede resultar conveniente reformular, o por lo menos reinterpretar, esta regla a la luz del desarrollo y la historia de la música. Si se produjera, deberíamos hacer un giro copernicano en nuestra arraigada noción de distinguir entre música popular y música académica a los fines catalográficos.

2. Área de la edición: en este tipo de materiales resulta poco usada, ya que el concepto tal como se aplica, se da en pocos casos. Se nos ocurre que en el caso de la música clásica se aplicaría sólo a editores de obras que modifican sustancialmente el original: por ejemplo las sinfonías de Bruckner en la edición de Novak o Haas, o las de Mozart en la Neue Ausgabe, o la proliferación de Urtext en compositores muy difundidos (Beethoven por Norman del Mar, Mahler por Derrick Cooke). Otro ejemplo son los llamados bootlegs, limited edition o deluxe edition, que se re-editan en ocasiones especiales.

3. Área de la publicación, distribución, etc.: merece especial atención la indicación referida a grabaciones sonoras no procesadas, es decir de las cuales existe un ejemplar único, que abundan en los casos presentados anteriormente. Ahora bien, ¿cómo referirnos al lugar y

editor de estas grabaciones? Aplicar el concepto de material inédito sería una de las posibilidades, pero no conformaría.

4. Área de la descripción física: aquí es donde se observa una necesidad de revisar en profundidad la concepción.

- Ampliar la lista de términos sugeridos: CD sonoro, CD sonoro interactivo, SACD, Open CD, CD MP3, CD WMA, DVD MP3, DVD WMA, etc. En este momento se encuentra reservado al área de las notas (véase 6.7B10)
- Por otro lado el término sonoro, resulta redundante e innecesario, ya que descontamos que estamos describiendo sonidos en un soporte (como bien se señala en 6.5B1 in fine *optativamente*).
- Duración: si bien puede tener relevancia, en determinados casos resulta imposible de determinar, por ejemplo MP3 o discos con vídeos incluidos (CD con DVD bonus track).
- Tipo de grabación: debería incluir, en el caso de los CD de audio, la metodología usada (AAD, ADD y DDD) y en nota la tecnología utilizada, ej. 96Hz, 24 bits Ceddar converter.
- Velocidad: en los nuevos soportes aquí debería incluir la cantidad de kbps de grabación de MP3, por cuestiones de compatibilidad. La mención actual está orientada hacia los formatos tradicionales (Long Play y Cintas de carrete abierto)
- Número de canales sonoros: repitiendo que aquí estamos orientados a grabaciones tradicionales, debería ampliarse la lista con términos tales como falso estéreo, mono inducido (eje. Tetralogía de C. Krauss que en lugar de 14 CD venía en 7 CD que debían escucharse alterando los controles de volumen del equipo para que se escuche en un solo canal en la primera “pasada” y luego repetir la reproducción en el otro canal para la segunda “pasada”)
- Tipo de formato: a partir del relevamiento que hicimos al comienzo, nos parece importante una adición como sub-ítem de esta área. Aquí, entonces, se podría colocar el formato ogg, mp3, mp2, mpc, aac, etc.

5. Área de las notas: si incluimos los datos sugeridos en los puntos anteriores, aquí corresponde una ampliación de las notas posibles.

- Podemos cuestionar, también, la presencia en esta área de datos de relevancia en las grabaciones sonoras, por ejemplo el número de ítem para el editor, ya que forma parte indisoluble del producto. No es lo mismo el número de ítem del CD Greatest Hits de Queen en la versión comercial que el aparecido en la colección Platinum editada con posterioridad. Lo mismo ocurre con el formato CD y SACD de la misma grabación
- Cada vez más los editores, presentan reediciones de material antiguo en nuevos envases que resulten atractivos para el coleccionista. Por ejemplo la discografía completa de la Bersuit Vergarabat en el año 2007 se presentaba en una caja de dimensiones considerables que no sólo incluía todos los CD en envases slim sino que además traía un pijama incluido. O, por ejemplo, la Complete Beethoven Edition de DG que le ofrecía al comprador por el mismo precio una biblioteca especial para su archivo.
- Otra consideración: la industria discográfica, para seducir al comprador a la posesión del producto original ofrece cada vez más presentaciones novedosas en cuanto a envases, sino que además a través del original es posible obtener contenidos en línea exclusivos, desde la conexión al sitio oficial hasta la obtención de videos en forma gratuita.
- Otra nota, absolutamente necesaria, es el tipo de reproductor adecuado para las grabaciones. Por ejemplo hace unos años algunos CD de música clásica traían incluidas las partituras de la obra y permitían al oyente elegir el tiempo (metronómico) de audición la repetición de un pasaje en forma cíclica y otras atracciones. Un ejemplo son las Variaciones Goldberg de Bach por Rosalyn Tureck (CD score rezaba el marbete). Claro está, este valor agregado sólo era posible cuando se colocaba el CD en la computadora, no

así en el reproductor normal de audio, y además requería la instalación de un software incluido en el mismo CD.

- Intérpretes y nivel de detalle: aquí las normas deberían ser estrictas en cuanto a la mención de responsabilidad completa, incluyendo desde el rol del cantante en una grabación operística hasta el instrumento que toca el intérprete.
- Productores, ingenieros de sonido, medios de grabación, lugar de grabación: a esta altura del partido nadie duda de la importancia de estos elementos en una descripción bibliográfica. Como ejemplo emblemático citemos al productor George Martin (llamado el 5° Beatle) que ha desempolvado grabaciones “originales” de este grupo casi cuarenta años después de la disolución del grupo. Merecerían, entonces, un lugar privilegiado de mención en la nota de responsabilidades asociadas a la grabación.
- Código de barras: parece importante que sea mencionado en esta área, toda vez que aparece en cualquier producto comercial.

7. Finale. Molto reflexivo

La difusión a través de Internet y de los celulares, sumada a la aparición de nuevos formatos digitales, son fenómenos que están cambiando la industria de la música, y por lo tanto las formas de consumo y distribución, con consecuencias para el ámbito de la conservación, descripción y difusión de estos productos culturales en las bibliotecas.

Existe un cambio en la tradición de la audición. En forma paradójica podemos afirmar que la mayor parte de las grabaciones sonoras hoy en día están preparadas para ser escuchadas en el equipo PC; la reproducción en los equipos de audio convencionales se ha transformado en una odisea, aún en aquellos que leen mp3, porque rechazan la co-existencia de formatos de audio disímiles (por ejemplo wma o mp2). Esto es visible en los discos con autoarranque (autorun). La audición en equipos convencionales hace perder al poseedor los recursos adicionales que vienen en los modernos CD, por ejemplo, el acceso a la web o la visión de videos (DVD)

A la luz de los enunciados anteriores parece quedar en evidencia cuán desfasadas han quedado las normas respecto de los avances tecnológicos que han sucedido en el escaso lapso de los últimos 5 ó 7 años. Y, a la vista del desarrollo reciente, podríamos afirmar que las actuales tecnologías y formatos en el mercado serán suplantadas por otras nuevas que resultan impensables de imaginar, sin que en el horizonte aparezca una estabilidad comparable a la que existió durante casi 100 años.

Entendemos que una propuesta válida sería revisar la normativa otorgándole mucha flexibilidad en los contenidos descriptivos para que no queden obsoletos a los pocos días de publicados.

Nota: agradecemos a Beethoven, Bruckner y Mahler las indicaciones de movimientos en sus obras que nos han permitido encabezar los apartados de esta presentación.

Buenos Aires / Río Gallegos, noviembre de 2008

Referencias bibliográficas

Benjamin, Walter. La obra de arte en la era de la reproducción mecánica (1936), citado por Katz, op. cit.

CAPIF. Aspectos legales de la industria discográfica. Marco legal de la producción de fonogramas. Buenos Aires, 2 junio 2005. En línea <http://www.capif.org.ar/Comunicacion/Documentos/Seminario%20GCBA%20CAPIF%20-%20Síntesis%20reunión.pdf> (Consulta 08/07/2008)

Carrier y asoc. “El mercado argentino de banda ancha”, en *XVI Reunión Iberoamericana de Tráfico Internacional*, 1-3 Diciembre 2004, Buenos Aires. Asociación Iberoamericana de Centros de Investigación y Empresas de Telecomunicación (AHCINET). <http://www.ahciet.net/agenda/evento.aspx?a=2004&idEvnt=114&act=pon>

García Facundo. “Las migraciones del mercado: Latin Alternative Music Conference (LAMC)”. *Página/12*, viernes 10 de octubre de 2008, p. 35

Katz, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. California : University of California Press, 2004 (<http://www.ucpress.edu/books/pages/9137.php>)

Mateu, Gabriel. “Las NTICs en Argentina”. En Francisco Piñón, dir., *Anuario de Indicadores Culturales 2007*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008, p. 28-47.

“Miranda! ganó un disco de oro. Por ventas de ringtones en España”. *Crítica de la Argentina*, sábado 11 de octubre de 2008, p. 37

Montgomery, James and Gil Kaufman. “Madonna Ditches Label, Radiohead Go Renegade: The Year The Music Industry Broke”. *MTV Networks*, december 2008. <http://www.mtv.com/news/articles/1576538/20071214/madonna.jhtml>

Observatorio de Industrias Creativas (OIC). Estadísticas de fonogramas. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/estadisticasdiscos.php> Consultado 8.7.2008

Palmeiro, César. *La industria discográfica y la revolución digital*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, 2004.

Palmeiro, César y Fernando Krakowiak. *La industria del disco: economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Observatorio de Industrias Culturales (OIC), 2005.

Puente, Stella. *Industrias culturales y políticas de Estado*. Buenos Aires, Prometeo, 2007

Reglas de Catalogación Angloamericanas, Revisión de 2002, actualización de 2003. Bogotá: Rojas Eberhard, 2004.

Russell, Danielle; Washington, Paul. Cataloguing sound recordings. (2003) www.slais.ubc.ca/COURSES/libr513/03-04-wt1/projects/sound.ppt (consultado 12-9-2008)

SanDisk presentó su alternativa al CD, con apoyo de las discográficas. *La Nación*, jueves 25 de septiembre de 2008. En línea: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1052440

«Sector fonográfico de la Argentina». Click, Boletín Informativo del Laboratorio de Industrias Culturales. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Año 1, n° 2 (octubre de 2006)

Selén, Leandro. “Cooperativa cordobesa primera en ofrecer ‘triple play’”. *Asteriscos.TV*, 8 junio 2006. <http://www.asteriscos.tv/tecnologia-8.html>

Shapiro, Carl y Hal Varian. *El dominio de la información*. Barcelona, Bosch, 1999.

Werthein Jorge. “Admirable mundo nuevo”. *La Nación*, Jueves 16 de octubre de 2008. p. 23. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1059677&high=ringtones

Yúdice, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona, Gedisa, 2007.

ANEXO

Cronología de tecnologías

1877	Fonógrafo	Patentado por Edison. Usaba cilindros de distintos soportes, pero era casi imposible duplicarlos
1888	Gramófono	Emil Berliner, alemán radicado en EE UU, patenta esta máquina parlante que usa discos planos con surcos
1902	Disco	Aparecen en venta en Europa los primeros 10 discos "Gramophone" con versiones grabadas por Enrico Caruso en la ciudad de Milán. En EEUU Columbia apuesta al soporte disco y en Francia lo hace Pathé desde 1905
1948	Disco de vinilo	La CBS lo presenta en Nueva York el 21 de junio
1963	Casete	Desarrollado por Philips de Holanda. Como su diseño no se patentó, fue copiado y diseminado por los fabricantes. Hacia 1980 representaron más de la mitad de las ventas mundiales. Permitió posibilidad de copiar, grabar música propia, karaoke. Trivia: en la década de 1970 la policía inglesa usó 500.000 casetes al año para entrevistas; la mitad de los casetes vendidos ese mismo año.
1979	Walkman	Sony, de Japón lanza eTPS-L2, primer walkman. En el 2006 transfiere la marca a sus celulares (Sony Ericsson Walkman)
1980	CD-DA	Aparecen en el mercado los Compact Discs de Audio, fabricados por Philips y Sony
1987	MP3	Creado en Alemania, por Karlheinz Brandenburg del Instituto Fraunhofer y Dieter Seitzer de la Universidad de Erlangen, y una red de 47 centros de investigación
1988	ISRC	Norma ISO del International Standard Recording Code
1989	fonogramas	La expresión "discos fonográficos" es sustituida por "fonogramas", por la Ley 23.741, 25/10/89
1992	CD (AR)	EPSA comienza en Argentina la duplicación de CD
1995	.mp3	Brandenburg usa por primera vez la extensión .mp3 para los archivos sonoros
1995	DVD	En septiembre, Sony y nueve compañías líderes del mercado introducen el Disco Digital Versátil (8 veces más capacidad que un CD)
1996	P2P	Hotline Connect, primera aplicación P2P, creada para MacOS por el australiano Adam Hinkley (intercambio de archivos de todo tipo)
1996	CD	Comienza la "copia social" de CD (para regalar a amigos)
1997	Winamp	Reproductor multimedia para Windows creado por Nullsoft
1999	P2P Napster	Shawn Fanning, estudiante de USA, crea un sistema de intercambio de archivos entre pares (P2P). En febrero de 2001 superó los 16 millones de usuarios. En julio del 2001 se cierra por orden de un juez de California. Napster aceptó pagar a las empresas discográficas 26 millones de dólares por daños y otros 10 millones de dólares por futuras licencias
2000	ADSL (AR)	Lanzamiento de los primeros servicios de ADSL en Argentina (conexión banda ancha telefónica)
2001	Kazaa	Pionero de los sistemas de intercambio de archivos entre pares,

		sus usuarios luego migraron a BitTorrent, eMule y otros. Las primeras versiones incluían adware (publicidad), spyware (espía) y malware.
2006	Tripe Play (AR)	Lanzamiento de servicios Triple Play en Argentina (Televisión por cable + Telefonía + Internet). El primer operador fue la Cooperativa de Obras y Servicios Públicos de Hernando, un pueblo de 12 mil habitantes al sur de la provincia, y a 150 kilómetros de la capital cordobesa.
2007	McCartney	En mayo Paul McCartney sube “Dance Tonight” a Youtube (10 días: 640.000 visitas). En junio lanza Memory Almost Full en Starbucks (44 millones de clientes). La EMI: “son dinosaurios discutiendo sobre el asteroide”
2007	3G (AR)	Ingresan a Argentina los primeros celulares 3G (tercera generación) que permiten ver con quién se está hablando, el envío de fotos, descarga de MP3 y acceso a Internet.
2007	BIDI (AR)	En julio Movistar lanza los códigos BIDI (de dos dimensiones), permite bajar contenidos a partir de una foto tomada con el celular.
2007	EMI-DRM	En abril EMI elimina la tecnología DRM, estableciendo un nuevo sistema de circulación libre de su repertorio
2008	Napster	Relanza una tienda de MP3 con 6 millones de canciones, con formato MP3 amigable y sin DRM.