

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: professora Rosana Lanzelotte

Local: Rua da Lapa, 120 / 12º

Data: 10 de maio de 2006

Hora: 17:00 h

Fiquei muito honrada com o convite da acadêmica Jocy de Oliveira para participar da série Trajetórias, e um pouco surpresa, pois penso que a minha trajetória ainda vai ter muitos capítulos. De qualquer forma, estou muito feliz por estar aqui hoje e vou usar a minha trajetória para mostrar um pouco do que pode fazer o ensino de música na infância.

Uma descoberta

Descobri recentemente que a prática de música na infância tem um impacto espetacular no cérebro humano. Devo essa descoberta às aulas de dança que frequentei com a professora Marília Viegas, assistente do coreógrafo Ivaldo Bertazzo. Eles fazem um trabalho maravilhoso, usando elementos de dança indiana, e montaram espetáculos com crianças carentes em São Paulo e do Complexo da Maré. Em suas aulas, Marília propunha sequências que não eram exatamente difíceis do ponto de vista de dança, mas que exigiam uma grande coordenação entre os dois lados do corpo e entre os membros superiores e inferiores, que se movimentavam de forma independente. Apesar de eu ser uma das mais novas da turma, tinha uma grande facilidade para aprender as sequências, o que despertou a minha curiosidade. Por quê? Para dar um exemplo bem prático, vou descrever um dos exercícios propostos por ela.

Em primeiro lugar, conta-se em voz alta e batendo palmas no mesmo ritmo a seguinte sequência: um, um – dois, um – dois – três, um – dois – três – quatro, um – dois – três – quatro – cinco, com um tempo de pausa entre cada grupo. Na segunda etapa, repete-se a sequência de palmas no mesmo ritmo, mas o ritmo da contagem em voz alta dobra de andamento. Ou seja, durante o tempo em que as palmas reproduzem uma sequência, a voz faz duas vezes. Quando ela propôs esse exercício, apenas eu, de toda a turma, consegui realizá-lo. Logo percebi que o meu sucesso estava relacionado com a prática do teclado, em que usamos a independência de mãos. Marília concordou e disse que a dança indiana tem essa característica, de fazer trabalhar os dois hemisférios do cérebro de forma independente, como acontece quando se toca piano.

Logo depois, em novembro de 2004, convidaram-me para fazer uma palestra na Fundação Osvaldo Cruz. Aproveitei, então, para pesquisar sobre essa questão, que me deixou tão curiosa. Acho que as descobertas que fiz para preparar aquela palestra explicam o começo da minha vida, e por isso é que resolvi falar disso aqui hoje.

O impacto no cérebro da prática de música na infância

Até 15 ou 20 anos atrás, os neurobiólogos percebiam, através de autópsia, que havia uma diferença significativa entre a anatomia de cérebros de músicos e de não músicos. O exame permitia apenas

uma observação grosseira dessas diferenças. O advento da tomografia e da ressonância magnética permite, hoje, um estudo muito mais acurado do impacto no cérebro de diversas atividades humanas. Em particular, há grande interesse por parte dos neurobiólogos em pesquisar o impacto no cérebro da prática de música.

Os praticantes de música, principalmente teclado, desenvolvem as seguintes atividades simultaneamente: tradução imediata de sinais visuais em impulsos mecânicos (leitura); realização de movimentos independentes com as duas mãos; monitoramento auditivo do resultado.

Um dos estudos mais interessantes (Schlaug, 1995), compara imagens de ressonância magnética de cérebros de 27 músicos (pianistas) e 27 não músicos, e constata que: a área do córtex é 5% maior em músicos; o corpo caloso - região do cérebro localizada entre os dois hemisférios, à qual cabe a coordenação entre os mesmos- é 15% maior em músicos que começaram antes de 7 anos; o córtex auditivo tem 130% mais massa cinzenta em músicos do que em não músicos.

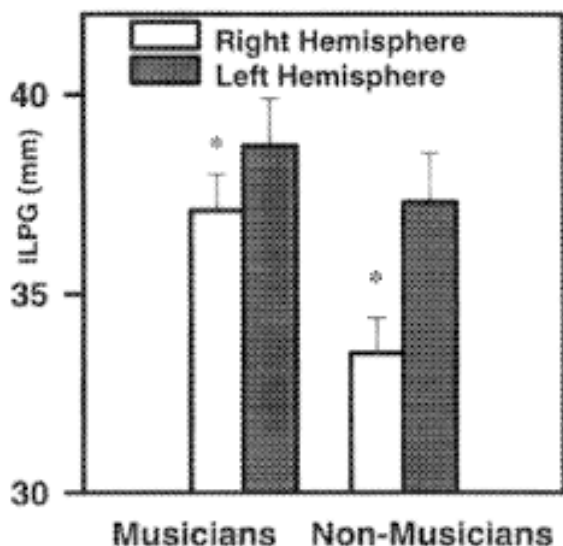


Figura 1: Comparação do volume do córtex motor (ILPG) entre músicos e não músicos

O segundo trabalho a que tive acesso mede o volume da massa cinzenta (Gaser, 2003). Nesse trabalho, onde é apresentado o gráfico da Figura 2, os autores estão interessados em medir o volume de massa cinzenta em três regiões do cérebro: a relacionada com o movimento (córtex PrecG L), com a audição (córtex HG L) e com a integração da informação multimodal - visão, audição e somatosensorial - (córtex SPC R). O experimento é conduzido com três tipos de pessoas: não músicos (retângulos brancos), músicos amadores (retângulos cinza claro) e músicos profissionais (retângulos cinza escuro). Para os autores, o que distingue o músico amador do profissional é que este pratica pelo menos uma hora por dia.

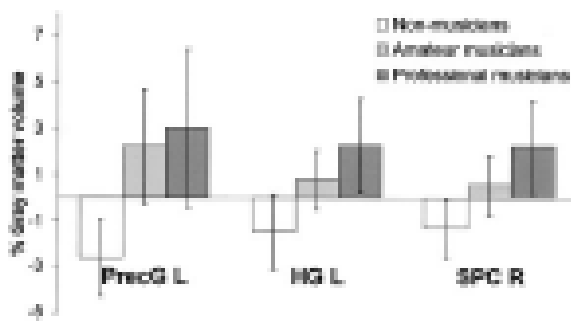


Figura 2: Estruturas cerebrais são diferentes entre músicos e não músicos

Essas descobertas são muito oportunas em um momento em que precisamos de justificativas para que a música de concerto tenha razão de existir. Este é, por exemplo, um argumento muito bom para defender a re-introdução do ensino da música na escola.

Cabe aqui uma reflexão, pois existem diversos formatos possíveis de ensino de música. O ensino do Canto Orfeônico, como proposto pelo nosso grande patrono, talvez não tenha o impacto no cérebro que esses estudos mostram, pois são bem claros em relação à questão da prática e, em particular, da prática de teclado. Um dos principais pesquisadores da área de neurobiologia que estuda o impacto da música no cérebro diz:

“A música não apenas nos ajuda a entender como pensamos, como raciocinamos e criamos, mas também nos possibilita desenvolver ao máximo o potencial de cada criança.” (Gordon Shaw)

Este ponto de vista prega o ensino da prática de música não para criar 10 milhões de Nelson Freires, mas para aumentar o potencial cognitivo e a inteligência de crianças que, assim, estarão mais bem preparadas para o seu futuro. Como a prática de teclado, a dança indiana também promove o uso coordenado dos dois hemisférios cerebrais. Deve ser por esse motivo que os indianos são tão fortes em matemática e informática...

Frequentemente, alega-se que o montante de recursos necessários para se re-implantar o ensino de música nas escolas seria muito alto. Porém, hoje existem programas de computador para ensinar a tocar teclado. Seguindo a tendência do momento, posso imaginar que em breve terão um caráter de jogos, para facilitar o interesse das crianças. Portanto, o ensino de música pode ser feito em larga escala sem um investimento como foi feito na época de Villa-Lobos. Sou otimista e penso que esses argumentos vão nos ajudar a valorizar a nossa atividade, além de transformar a nossa sociedade em uma sociedade melhor.

Música e Informática: minha trajetória

Achei que devia começar pelo assunto anterior, porque tenho uma trajetória um tanto ímpar no meio musical, já que sou doutora em Informática, além de cravista. Até encontrar a minha orientanda de doutorado, Adriana Olinto Ballesté, colaboradora do grupo de pesquisa que

coordeno, e que tem uma trajetória parecida, eu achava que era uma espécie de ornitorrinco, por ter convivido durante toda a vida com a dualidade entre o cravo e a informática. Quando descobri as pesquisas sobre o impacto da prática de música no cérebro, percebi como um aspecto colabora para o outro. Acredito que a prática de música que desenvolvi na infância me instrumentou para a atividade de informática, que também necessita do uso coordenado dos hemisférios direito e esquerdo do cérebro.

Piano

Eu comecei como gostaria que todas as crianças comessem. Minha mãe, que está aqui presente, é musicista amadora, filha de um flautista amador, que foi diretor do “Jornal do Comercio” e, pelas mãos dela, fui estudar música. É difícil uma criança de cinco anos escolher a música, se não é apresentado a um instrumento. Tive a sorte de ser introduzida ao piano pelas mãos da minha mãe. Devo dizer que meu pai também é músico amador. Ele só descobriu isso aos 65 anos, quando se aposentou e começou a tocar trompete, depois saxofone, teclado e etc. Então, descobri que, apesar de eles não terem sido músicos profissionais, os genes já estavam lá.

Fiz uma carreira parecida com a de todo mundo, Bacharelado de Piano na UFRJ e, ao mesmo tempo, Engenharia de Sistemas na PUC. Terminei as duas faculdades ao mesmo tempo. Comecei a frequentar os Seminários de Musica Pro-Arte, onde tive a felicidade de ter sido aluna do Homero de Magalhães, amigo do meu professor na UFRJ, Heitor Alimonda. Eles tinham um acordo de que eu fazia um programa que atendia aos dois. Eu sempre gostei de tocar Bach e Scarlatti no piano, pois funciona muito bem. Mas foi o Homero, uma pessoa de uma cultura incrível, que me apresentou uma edição raríssima das obras de François Couperin, editadas por Brahms. É um mistério Homero ter essa edição, já que pianistas, em geral, não tocam Couperin, já que música francesa não prescinde do idioma cravístico, mais do Bach ou Scarlatti. Homero teve uma intuição e achava que eu ia gostar daquele repertório.

Cravo

Na Proarte, onde tinha aulas com Homero, havia um kit de cravo fabricado por Zuckerman, de qualidade bastante discutível. Apesar disso, eu me encantei com o instrumento e comecei a pesquisar onde estudar cravo. Comecei a ir aos festivais, onde fui aluna da Helena Jank e Roberto de Regina. Comecei a pensar em estudar fora porque naquela época, ao contrário de hoje, não havia graduação de cravo nas universidades, como hoje existe na UNICAMP e na UFRJ.

A informática seguia em paralelo. Terminei o bacharelado em piano e engenharia mais ou menos ao mesmo tempo, e tive que decidir se iria ou não estudar na Europa, dilema por que passam quase todos os jovens músicos brasileiros. Optei por uma trajetória que me possibilitasse o sustento material e enveredei pelo mestrado e doutorado de informática, antes de partir para a Holanda para fazer a minha especialização em cravo. Ali foi um momento em que realmente eu me dediquei muito mais à informática.

Eu tocava cravo, mas não tinha uma carreira de solista. Fui uma das que, com Myrna Herzog, Helder Parente e Clarisse Szajnbrum fundou o Quadro Cervantes. Durante vários anos optei pela música de câmara, que me possibilitava continuar com a carreira, apesar da dificuldade de, às vezes, ter que estar em três lugares ao mesmo tempo. Consegui não me afastar da música durante esse período, pois sentia que, no fundo, correspondia à minha essência. Ao mesmo tempo, percorri todas as etapas na carreira de informática antes de me permitir mudar de caminho, pois não sou do tipo que desiste no meio de alguma coisa. Então, fui até o pós-doutorado, publiquei nas conferências mais importantes da área de bancos de dados, antes de me dizer que era hora de me dedicar completamente à música.

Carreira solo

Começou na década de 1990, quando fiz meu primeiro disco solo, não lançado comercialmente. Confrontei-me, então, com a exigência de uma dedicação maior, um número maior de horas de trabalho por dia. Comecei então o meu afastamento paulatino da informática. Não foi muito planejado, mas foi acontecendo. Em 1995, eu ainda era professora do Departamento de Informática da PUC, mas já tinha pedido uma licença. Nesse momento, fiz o meu primeiro CD, onde gravei algumas obras menos conhecidas de J.S. Bach para cravo: a Fuga sobre um tema de Albinoni e outras obras que ele escreveu para “lautenwerke”, um instrumento do qual não sobreviveu nenhuma cópia, mas que seria quase um alaúde com um teclado.

Nesse momento eu percebi que, na UNIRIO, eu talvez tivesse a chance de reunir esses dois saberes. A UNIRIO tem um departamento muito forte de pós-graduação em música, além do Instituto Villa-Lobos. Estava em gestação um departamento de informática. Em 1995, fiz um movimento de aproximação da UNIRIO, quando organizei um grande Simpósio-atelier ao lado de José Maria Neves, que tive a felicidade de conhecer naquele momento. A aproximação da UNIRIO concretizou-se com o concurso em 1997. Eu já estava então completamente voltada para o cravo.

Cravo Brasileiro e outros CDs

Ficava muito frustrada por não tocar música brasileira. Desde o início da minha carreira solo busquei repertório brasileiro, e encontrei a *Sonata*, de Osvaldo Lacerda, a primeira obra de compositor brasileiro que toquei, inclusive no exterior. Logo em seguida, trabalhei a *Handelphonia*, de Almeida Prado, que não gravei porque havia sido dedicada à minha mestra Helena Jank, que pretende gravá-la. Meu grande amigo e eminente compositor Ricardo Tacuchian prometeu escrever um *Cravo e canela* para mim, o que espero que aconteça um dia.

Em 1998 gravei, então, o **Cravo Brasileiro**, com obras de Osvaldo Lacerda, David Korenchandler, Ernani Aguiar, Caio Sena e Antonio Guerreiro. Além dessas, gravei algumas transcrições para cravo de obras de Ernesto Nazareth porque, afinal de contas, a linguagem do Ernesto é muito violonística e o cravo nada mais é do que um violão com teclado.

Fiquei muito feliz de ter um repertório ligado ao meu país. Não gostava da imagem elitista associada ao cravo. Realmente, houve um momento em que o cravo simbolizou os salões

aristocráticos, e por isso 250 cravos foram queimados pela Revolução Francesa em frente ao Hotel de Ville, em Paris. Mas essa imagem me incomodava, pois não queria que o meu instrumento me distanciasse do público brasileiro. Então, esse disco foi para mim muito importante, foi quando eu pude aproximar o cravo do Brasil.

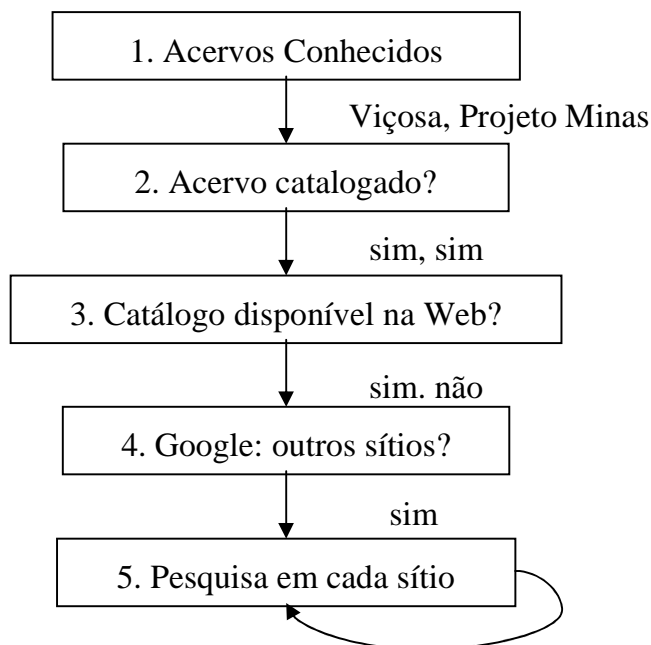
Em 2002, eu gravei as *Sete últimas palavras*, de J. Haydn na versão de Neukomm para teclado, que pode ser tocada no cravo ou no pianoforte. O lançamento mais recente foram as *Sonatas*, do português Pedro Antônio Avondano, gravação feita no cravo português do National Music Museum, situado em uma cidadezinha chamada Vermillion, nos Estados Unidos. Esse projeto foi uma felicidade por vários motivos. Foi o primeiro disco que gravei em um instrumento histórico, um cravo português do século XVIII que chegou até nós intacto, o que é uma raridade, pois em geral, os instrumentos sobrevivem em péssimo estado, e são submetidos a restaurações discutíveis. Esse instrumento, construído por José Calisto em 1780, ficou intacto, talvez porque não seja um móvel decorativo, pois é pintado de forma singela, apesar de ter um som maravilhoso. Esse CD vai ser lançado nos Estados Unidos na próxima semana, uma feliz coincidência. Vou estar lá de novo, tocando esse cravo magnífico, na abertura de uma conferência sobre instrumentos promovida pela Galpin Society.

Informática para a Música

Uma vez ingressada na UNIRIO, o lugar onde finalmente posso reunir as minhas duas competências, coloquei a informática a serviço da música. Quando se fala de informática e música, pode-se pensar em pelo menos quatro possibilidades. Em primeiro lugar, a informática pode ser um instrumento para editoração musical ou composição. Em segundo lugar, pode-se imaginar uma pesquisa transdisciplinar entre a área de educação e a de informática para propiciar o ensino de música através da Internet. Essa, que foi a minha primeira área de atuação na UNIRIO, é hoje uma área muito ativa e importante para resolver a questão do ensino de música em um país grande e com poucos recursos, como o nosso país. Por paradoxal que possa parecer, há diversos aspectos da música que podem ser ensinados via Internet, desde apreciação musical até tocar violino, como o Pinchas Zukerman está fazendo nos Estados Unidos. Claro que, comparando com o ensino presencial, há limites, pois o professor não pode tocar a mão do aluno para corrigi-lo. Porém, com a possibilidade hoje de transmitir som e imagem em tempo real, há muito que se pode fazer através da Internet. Em particular, lembrando a primeira parte do que eu falei hoje, pode-se perfeitamente ensinar leitura musical ou tocar teclado à distância. Os pesquisadores da área de música e educação têm trabalhado pouco nessa questão, o que é pena, pois pode ser uma solução para um país como o Brasil, que tem uma extensão geográfica imensa. Também é uma resposta para aqueles que dizem que é muito caro formar a quantidade de professores de música necessária para reintroduzir o ensino de música nas escolas. Sei que na USP há uma pesquisa nessa área no âmbito da Escola do Futuro.

A terceira forma de colaboração entre a informática e a música é aquela na qual nós estamos trabalhando, eu e meu grupo de pesquisa, em Sistema de Informações Musicais, que está aqui presente. O objetivo é pesquisar metodologias e tecnologias que permitam a difusão efetiva de acervos musicais brasileiros via web. Ao contrário do que se pensa não se trata apenas de construir

mais um portal. Vamos tentar entender quais são as problemáticas, através de um problema exemplo: pesquisar na web onde existem cópias manuscritas do *Magnificat*, do José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. A pesquisa passa por várias etapas, detalhadas no diagrama a seguir:



Resultado: várias respostas, mas como ter a certeza de que todas se referem à obra pesquisada?

Em primeiro lugar, pesquisam-se acervos candidatos a eventualmente terem a obra ou uma cópia da mesma. Um exemplo é o acervo de Viçosa, fruto de pesquisa de uma tese na UNIRIO, ou o acervo do Projeto Minas, desenvolvido pela USP, ou o acervo do Museu de Música de Mariana. Em segundo lugar, pergunta-se se os acervos candidatos têm um catálogo. Este é o caso dos três acervos mencionados. Terceiro passo: o catálogo está disponível na web? O de Viçosa não está, o de Mariana sim, e o do projeto Minas esteve e no momento não está mais. Em seguida, pode-se ainda fazer uma pesquisa no Google ou outra ferramenta de busca para identificar catálogos de acervos não conhecidos. Identificados certo número de sítios de catálogos candidatos, faz-se uma pesquisa em cada um deles, buscando a obra em questão.

Para cada resposta encontrada, tem-se que verificar se se refere à obra desejada. Será que se trata do *Magnificat* e do Emerico em questão? Cada iniciativa emprega uma metodologia de catalogação que resulta em um conjunto de informações descritivas de cada obra. Como não seguem padrões consensuais, as informações descritivas são de natureza diversa, dificultando a análise comparativa. Um exemplo é a disponibilidade ou não de um *incipit* (trecho inicial) da obra no catálogo. Este é o caso no acervo do Museu de Música de Mariana, mas não é o caso no catálogo da Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Um catálogo pode mostrar o número de compassos da obra, outro não, e assim por diante. Não se tem o mesmo conjunto de informações sobre cada uma das cópias localizadas em cada catálogo, o que dificulta a identificação.

Espero ter ilustrado a problemática que queremos resolver com a pesquisa em Sistemas de Informações Musicais. A principal lacuna consiste em que nem todos os acervos dispõem de catálogos e/ou o catálogo não estar disponível na web. Porém, uma vez que essas duas etapas forem solucionadas pela área de musicologia, podemos contribuir para solucionar as demais questões, relativas a como um item desses acervos é descrito ou disponibilizado na web.

O cenário ideal é que o usuário possa fazer uma pesquisa na web e receba conjuntos de respostas uniformes, mesmo que constituídos por informações oriundas de diversos sítios. Deve ser transparente para o usuário o fato de que o conjunto de respostas é oriundo de sítios diferentes.

Já houve diversas tentativas de soluções para esse problema, principalmente através da centralização. Todos já ouviram falar do RISM, importante base de dados de informações sobre fontes musicais (RISM, 1996). O IBICT também tentou fazer uma centralização de catálogos (IBICT, 2006). Essas iniciativas aconteceram em um momento em que a Internet não estava no patamar de hoje em termos de difusão e também de geração de conhecimento. Hoje, acervos musicais pipocam à nossa volta, desde o Banco de Partituras da ABM, passando pelos acervos das obras que alguém transcreveu, acervos das bibliotecas, das orquestras, acervos gerados por programas de preservação patrocinados pela Petrobras, etc. Com a explosão de informação disponível na web, é inviável imaginar iniciativas de centralização. Outra tentativa de solução passou pela padronização dos dados, igualmente inviável num mundo em que todos geram acervos. Como é que se vai conseguir que todos adotem o mesmo padrão?

Seria impossível vislumbrar uma centralização, dada a velocidade com que acervos são gerados. O fato de que, no Brasil, ainda estamos atrasados com respeito à padronização e centralização, pode representar uma vantagem, pois se pode queimar uma etapa e partir para uma solução mais condizente com a natureza rizomática da web. É isso que temos pesquisado no âmbito da UNIRIO e percebemos que há uma proposta condizente com a natureza da web, denominada de arquivos abertos (OAI, 2006). Em termos muito simplificados, essa abordagem propõe um protocolo de troca padronizada de informações na web que independe do padrão em que as informações estão armazenadas. Ou seja, a padronização se dá na inter-operação entre os repositórios de dados. Para entender, podemos fazer uma analogia com os blocos de uma escola de samba. Cada bloco descreve primeiro como é a sua fantasia e depois apresenta os integrantes, todos com a mesma fantasia. Em uma instância superior, vai haver protocolos de troca que vão coordenar todos os blocos na mesma escola de samba.

Indo além, podemos imaginar o futuro com a assim chamada “web semântica”, a nova tecnologia de web, em que todos aqueles passos que descrevi vão ser feitos automaticamente por um programa que roda na internet. Ao invés das buscas serem processadas pelo ser humano, vai ser possível solicitar a um agente na web: “encontre para mim as cópias do *Magnificat*, do Emerico. A partir daí, um serviço web vai executar automaticamente aqueles passos.

Essas novas realidades da web necessitam de pesquisas interdisciplinares nas diversas áreas do conhecimento, pois a forma como cada um vai descrever a sua fantasia é intrínseca a cada área.

Portanto, na área de música, trata-se de reunir conhecimentos das áreas de sistemas de informação, ciência da informação e musicologia, entre outras, como se vê no diagrama abaixo:



Esse é o projeto de Sistemas de Informações Musicais, que coordeno na UniRio (LANZELOTTE, 2004).

Música nas Igrejas

Outra faceta de minha trajetória consiste na atividade de curadoria de séries de música clássica.

Em 1987, estive à frente da primeira apresentação no Brasil dos concertos para dois e quatro cravos de Bach com cópias de instrumentos barrocos. A partir do sucesso da iniciativa, estive sempre envolvida com séries de música clássica, das quais a mais conhecida é Música nas Igrejas.

Iniciada em 1993, sempre com patrocínio da Prefeitura do Rio, a série tem levado o melhor da música a todos os bairros do Rio, inclusive aqueles mais distantes, zonas norte e oeste. Uma das linhas mestras da curadoria é a apresentação de obras de compositores brasileiros, entre as quais:

J. J. Emerico Lobo de Mesquita - *Ofício e Missa de Defuntos* - Calíope (2005)

J. M. Nunes Garcia - *Missa de Requiem* - Calíope, Arco Brasil (2004)

J. M. Nunes Garcia - *Matinas de Natal* - Coro de Câmara Pro-Arte (2002)
João Guilherme Ripper - *Missa Festiva* - Calíope (2001)
J. M. Nunes Garcia - *Missa Pastoril* - Ensemble Turicum (2000)
Luiz Álvares Pinto - *Te Deum* - Ensemble XVIII-XXI (2000)
J. M. Nunes Garcia - *Missa São Pedro de Alcântara* - Coro de Câmara Pro-Arte (1997)
Manuel Dias de Oliveira - *Visitação dos Passos* - Calíope (1997)
J. J. Emerico Lobo de Mesquita - *Missa para a Quarta-Feira de Cinzas* - Calíope (1997)
João de Deus Castro Lobo - *Matinas de Natal* - Orquestra de Câmara UniRio (1996)
Carlos Alberto Pinto Fonseca - *Missa Afro-brasileira* - Coral Ars Nova (1995)
Ernani Aguiar - *Instantes II "De Prados"* - Orquestra de Câmara da UniRio (1995)
Edino Krieger - *Suíte para cordas* - Orquestra de Câmara da UniRio (1995)

Referências

(Gaser, 2003) Gaser C, Schlaug G. [Brain structures differ between musicians and non-musicians](#). J. Neuroscience 2003; 23:9240-9245.

(IBICT, 2006) IBICT - INSTITUTO BRASILEIRO DE INFORMAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA. Disponível em <www.ibict.br> Acesso em: 21 mar. 2006.

(LANZELOTTE 2004) LANZELOTTE, R.; ULHOA, M.; BALLESTÉ, A. *Sistemas de Informações Musicais: disponibilidade de acervos musicais via Web*. Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, nº 10, 2004.

(OAI, 2006) OAI - OPEN ARCHIVES INITIATIVE. Disponível em <www.openarchives.org> Acesso em: 11 Jan. 2006.

(Schlaug, 1995), Schlaug et al., "In Vivo Evidence of Structural Brain Asymmetry in Musicians", Science, vol. 267, 2/1995.

(Shaw, ...) Shaw G., fundador e chairman, MIND Institute, <http://www.mindinstitute.net>.

(RISM, 1996) RISM – RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCE MUSICALES. *Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Tradução espanhola e comentários: José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias. Madrid: Arco/Libros, 1996. 189 p.