

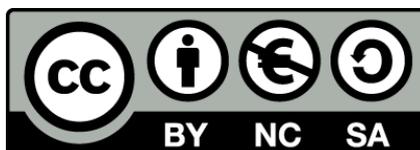


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estudio y análisis de los museos de música en Europa

Espacios de investigación, comunicación y educación

María Vinent Cárdenas



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LOS MUSEOS DE MÚSICA EN EUROPA

**ESPACIOS DE INVESTIGACIÓN, COMUNICACIÓN Y
EDUCACIÓN**

María Vinent Cárdenas

TESIS DOCTORAL

Directores:

Dr. Josep Gustems Carnicer

Dra. Carolina Martín Piñol

Tutor:

Dr. Cristòfol A. Trepà Carbonell

Programa de doctorado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES)

Facultad de Educación

Programa: Didáctica de las Ciencias Sociales y del Patrimonio (H0F02)

Línea de Investigación:

La Didáctica del Patrimonio, Museografía y Archivos (10067)

Barcelona, 2016



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LOS MUSEOS DE MÚSICA EN EUROPA

**ESPACIOS DE INVESTIGACIÓN, COMUNICACIÓN Y
EDUCACIÓN**

María Vinent Cárdenas

TESIS DOCTORAL

Directores:

Dr. Josep Gustems Carnicer

Dra. Carolina Martín Piñol

Tutor:

Dr. Cristòfol A. Trepà Carbonell

Programa de doctorado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES)

Facultad de Educación

Programa: Didáctica de las Ciencias Sociales y del Patrimonio (H0F02)

Línea de Investigación:

La Didáctica del Patrimonio, Museografía y Archivos (10067)

Barcelona, 2016

*A mis hijas, Andrea y
Alejandra.*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo debe especial agradecimiento a aquellas personas e instituciones que hicieron posible el poder emprender y consolidar esta nueva aventura en tierras lejanas.

A la Universidad del Atlántico, institución donde trabajo, por haberme otorgado la comisión para realizar estos estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona, brindándome la oportunidad de mejorar mi formación profesional.

A la Universidad de Barcelona, por la apertura al espacio de formación para complementar mi cualificación profesional.

A mis directores de tesis Dr. Josep Gustems Carnicer y Dra. Carolina Martín Piñol por su acompañamiento en esta labor, por sus consejos, sugerencias y orientación, pero sobre todo porque creyeron desde el primer momento en este proyecto y me guiaron constantemente con paciencia para llevarlo a buen fin.

Al Dr. Xosé Aviñoa, por su apoyo, orientación y colaboración a lo largo de mis estudios en la Universidad de Barcelona.

Igualmente a Guillermo Carbó Ronderos, decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, quien creyó y apoyó mi solicitud ante los estamentos universitarios pertinentes sin dudar.

Muy especialmente a mi colega y amiga Rosalba Nieto, que me animó para no claudicar y seguir siempre adelante a pesar de todas las dificultades y contratiempos que a lo largo de estos años se me presentaron, motivándome constantemente desde la distancia.

Finalmente y no menos importantes, agradezco a los directivos y gestores de todos los museos de música de Europa, que respondieron de forma generosa y amable a mis llamadas y encuestas y sin los cuales este trabajo no se hubiera podido desarrollar.

ÍNDICES

INDICE GENERAL

ÍNDICES	9
INDICE DE TABLAS Y FIGURAS	11
RESUMEN.....	17
1. INTRODUCCIÓN	19
1.1. JUSTIFICACIÓN	19
1.2. OBJETIVOS.....	23
1.2.1. Objetivo general.....	23
1.2.2. Objetivos específicos.....	23
1.3. HIPÓTESIS	24
1.4. ORGANIZACIÓN FORMAL DEL TRABAJO.....	25
2. MARCO TEÓRICO	27
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO.....	27
2.1.1. Origen del museo moderno.....	27
2.1.2. Origen de los museos de música	35
2.2. PATRIMONIO	39
2.2.1. Museos y patrimonio cultural.....	39
2.2.2. Patrimonio musical.....	49
2.3. INVESTIGACIÓN.....	55
2.3.1. Investigación en los museos	55
2.3.2. Investigación musical	60
2.4. COMUNICACIÓN	77
2.4.1. La comunicación en los museos.....	88
2.4.2. Museología y Museografía	89
2.4.3. Presentación de los contenidos expositivos	102
2.4.4. La comunicación vinculada al <i>marketing</i> y a la publicidad	110
2.5. EDUCACIÓN	117
2.5.1. Contexto histórico.....	117
2.5.2. Educación musical	124
2.5.3. Posibilidades educativas en los museos	130
2.5.4. Educación en los museos de música	141
3. METODOLOGÍA.....	149
3.1. Estructura metodológica	151

4. RESULTADOS	167
4.1. ANÁLISIS DESCRIPTIVO	248
4.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO	331
4.2.1. Información general	333
4.2.2. Investigación y patrimonio	336
4.2.3. Comunicación	340
4.2.4. Educación	345
4.3. MODELOS DE COMUNICACIÓN EDUCATIVA Y MUSEOLOGÍA	349
5. CONCLUSIONES	359
5.1. POST SCRIPTUM	372
BIBLIOGRAFÍA	377
Recursos en línea	387
Enlaces de interés	390
ANEXOS	391
ANEXO N° 1 Análisis y clasificación de los módulos interactivos	392
ANEXO N° 2 Suma de variables	394
ANEXO N° 3 Tabla combinación de las variables	397
ANEXO N° 4 Modelos obtenidos del cruce de las variables para cada tipo de museo	398
ANEXO N° 5 Ficha Técnica	399
ANEXO N° 6 Encuesta	403

INDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Educación que pone el énfasis en los contenidos	84
Tabla 2. Educación que pone el énfasis en los efectos.....	85
Tabla 3. Educación que pone el énfasis en los procesos	86
Tabla 4. Representación de la relación entre los tipos de museos, los modelos de comunicación, los módulos interactivos con los conceptos de museología	141
Tabla 5. Museos de música en Europa con la nomenclatura asignada, de acuerdo al tipo de museo, ciudad de ubicación y número de habitantes	162
Tabla 6. Programación de la visitas a los museos	165
Tabla 7. Museos de música en Europa por país	167
Tabla 8. Número de museos de música en Europa por país.....	169
Tabla 9. Base de datos de los museos de música en Europa.....	215
Tabla 10. Elementos encontrados en cada museo para determinar el modelo	238
Tabla 11. Clasificación organizada de acuerdo al número de habitantes	245
Tabla 12. Museos que respondieron a la encuesta, fecha y medio (electrónico o personal).....	246
Tabla 13. Museos visitados.....	247
Tabla 14. Casas museo con visita y encuesta	247
Tabla 15. Museos instrumentales con visita y encuesta.....	248
Tabla 16. Museos instrumento secundario con visita y encuesta	248
Tabla 17. Tipo de museo, comunicación educativa, modelos interactivos y museología.....	355
Tabla 18. Museos con actividades, dirigidas a las escuelas y al público en general	356
Tabla 19. Tipo de museología de cada museo de música en Europa de la muestra.....	357
Figura 1. Clasificación del patrimonio según la UNESCO.....	45
Figura 2. Ejemplos de iconografía musical	70
Figura 3. Clasificación de Burgos y Guallar (1984)	136
Figura 4. Aspectos tenidos en cuenta en investigación para la recolección de información.....	163
Figura 5. Aspectos tenidos en cuenta en comunicación para la recolección de información... ..	163
Figura 6. Aspectos tenidos en cuenta en educación para la recolección de información.....	164
Figura 7. Porcentajes de museos de música encontrados en Europa por país	168
Figura 8. Porcentaje en relación a las características establecidas en cada tipo de museo	239
Figura 9. Casa Museo Manuel de Falla: señalización	251
Figura 10. Casa Museo Manuel de Falla: entrada	251
Figura 11. Casa Museo Manuel de Falla: exposición	252

Figura 12. Casa Museo Manuel de Falla Módulo GRGR	252
Figura 13. Kodály Memorial Museum: entrada	255
Figura 14. Kodály Memorial Museum: placa del compositor	255
Figura 15. Kodály Memorial Museum: sala exposiciones	255
Figura 16. Kodály Memorial Museum: sala exposiciones	255
Figura 17. Kodály Memorial Museum: archivo	255
Figura 18. Muzeul Național George Enescu: fachada del edificio	258
Figura 19. Muzeul Național George Enescu: exposición.....	258
Figura 20. Muzeul Național George Enescu: archivo	258
Figura 21. Muzeul Național George Enescu: sala de conciertos	258
Figura 22. Muzeul Național George Enescu: sala de conciertos	258
Figura 23. Muzeul National George Enescu: actividad didáctica en la sala de exposiciones....	258
Figura 24. Händel House Museum: entrada	261
Figura 25. Händel House estancia con disfraces	261
Figura 26. Händel House Museum: exposición	261
Figura 27. Händel House Museum: sala de conciertos	261
Figura 28. Händel House Museum: espacio didáctico.....	261
Figura 29. Arnold Schönberg Center and Schönberg-house in Mödling: señalización exterior	264
Figura 30. Arnold Schönberg Center and Schönberg-house in Mödling: exposición.....	264
Figura 31. Arnold Schönberg Center and Schönberg-house in Mödling: módulo interactivo INFAUD.....	264
Figura 32. Arnold Schönberg Center and Schönberg-house in Mödling: módulo interactivo CORAUD	264
Figura 33. Händel Haus Halle: fachada edificio	267
Figura 34. Händel Haus Halle: módulo interactivo: RECINF	267
Figura 35. Händel Haus Halle: módulo interactivo: MECAU	267
Figura 36. Händel Haus Halle: módulo interactivo: RECAU	267
Figura 37. Händel Haus Halle: módulo interactivo: RECCOR	267
Figura 38. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: señalización exterior	269
Figura 39. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: fachada del edificio.....	269
Figura 40. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: exposición	270
Figura 41. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: módulo GRGR.....	270
Figura 42. Lousiana Jazz Club Museum: fachada del edificio	272
Figura 43. Lousiana Jazz Club Museum: entrada	272
Figura 44. Lousiana Jazz Club Museum: archivo	273

Figura 45. Lousiana Jazz Club Museum: sala de video	273
Figura 46. World of Mechanical Music Museum: exposición.....	275
Figura 47. World of Mechanical Music Museum: exposición.....	276
Figura 48. World of Mechanical Music Museum: taller de restauración	276
Figura 49. The musical museum of Brentford-Londres: fachada del edificio.....	278
Figura 50. The musical museum of Brentford-Londres: exposición	279
Figura 51. The musical museum of Brentford-Londres: exposición	279
Figura 52. Haus der Musik: señalización exterior.....	282
Figura 53. Haus der Musik: exposición.....	282
Figura 54. Haus der Musik: módulo interactivo: MECAUD	282
Figura 55. Haus der Musik: módulo interactivo: INFORAUD	282
Figura 56. Haus der Musik: módulo interactivo: AUAU.....	282
Figura 57. Haus der Musik: módulo interactivo: VIRREC.....	282
Figura 58. Haus der Musik: módulo interactivo: CORINFOR.....	282
Figura 59. Haus der Musik: módulo interactivo: MECINFOR.....	282
Figura 60. Museo della Musica di Venecia: fachada del edificio	284
Figura 61. Museo della Musica di Venecia: exposición	285
Figura 62. Museo della Musica di Venecia: módulo RECOLF	285
Figura 63. Museo della Musica di Venecia: módulo GRGR	285
Figura 64. Museo della Musica di Venecia: sala de concierto.....	285
Figura 65. Museo della Musica di Venecia: taller de restauración	285
Figura 66. Museo Speelklok: entrada	287
Figura 67. Museo Speelklok: exposición	288
Fifura 68. Museo Speelklok: taller de restauración.....	288
Figura 69. Museo Speelklok: módulo interactivo: MECCOR.....	288
Figura 70. Museo Speelklok: módulo interactivo: MECCOR.....	288
Figura 71. Museo Speelklok: módulo interactivo: AUAU	288
Figura 72. Museo Speelklok: espacio didáctico	288
Figura 73. Museo Speelklok: visita guiada	288
Figura 74. Musical Instrument Museum of Edinburgh: exposición	291
Figura 75. Musical Instrument Museum of Edinburgh: sala de concierto.....	291
Figura 76. Musical Instrument Museum of Edinburgh: sala didáctica.....	291
Figura 77. Royal Academy of Music Museum: entrada	293
Figura 78. Royal Academy of Music Museum: exposición.....	294
Figura 79. Royal Academy of Music Museum: sala de concierto	294

Figura 80. Royal Academy of Music Museum: archivos	294
Figura 81. Musikmuseet: fachada del edificio	297
Figura 82. Musikmuseet: exposición.....	297
Figura 83. Musikmuseet: práctica instrumental	297
Figura 84. Musikmuseet: sala didáctica	297
Figura 85. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: fachada del edificio.....	299
Figura 86. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: exposición	299
Figura 87. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: taller de restauración.....	300
Figura 88. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: sala de conciertos.....	300
Figura 89. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: sala didáctica.....	300
Figura 90. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: visita guiada.....	300
Figura 91. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: módulo interactivo INFORTAC para niños	300
Figura 92. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari módulo interactivo INFORTAC para adultos	300
Figura 93. Musikinstrumenten Museum SIMPK: señalización	302
Figura 94. Musikinstrumenten Museum SIMPK: fachada exterior.....	302
Figura 95. Musikinstrumenten Museum SIMPK: exposición	303
Figura 96. Musikinstrumenten Museum SIMPK: sala conciertos	303
Figura 97. Musikinstrumenten Museum SIMPK: módulo INFORINFOR	303
Figura 98. Musikinstrumenten Museum SIMPK: visita guiada con escolares.....	303
Figura 99. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: entrada	305
Figura 100. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: señalización	306
Figura 101. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: exposición.....	306
Figura 102. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Taller de restauración	306
Figura 103. Royal College of Music Museum RCM: fachada del edificio	309
Figura 104. Royal College of Music Museum RCM: exposición.....	309
Figura 105. Royal College of Music Museum RCM: módulo INFORAV en el museo	309
Figura 106. Royal College of Music Museum RCM: práctica instrumental	309
Figura 107. Cité de la Musique: exposición	312
Figura 108. Cité de la Musique: módulo interactivo TACGR.....	312

Figura 109. Cité de la Musique: módulo interactivo RECVIS	312
Figura 110. Cité de la Musique: demostración en vivo y concierto	312
Figura 111. Cité de la Musique: taller de restauración	312
Figura 112. Ashmolean Museum: fachada del edificio.....	315
Figura 113. Ashmolean Museum: exposición	315
Figura 114. Ashmolean Museum: demostración en la sala de exposiciones.....	315
Figura 115. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: exposición.....	318
Figura 116. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: sala de conciertos.....	318
Figura 117. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: módulo interactivo AUMEC.....	318
Figura 118. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: módulo interactivo CORAU	318
Figura 119. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: módulo interactivo CORAU	318
Figura 120. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: módulo interactivo INFORAUD-REC	318
Figura 121. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): fachada del edificio.....	321
Figura 122. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): exposición	321
Figura 123. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): exposición	321
Figura 124. Kunst Historisches Museum Wien: fachada del edificio	324
Figura 125. Kunst Historisches Museum Wien: entrada.	324
Figura 126. Kunst Historisches Museum Wien: exposición.....	324
Figura 127. Kunst Historisches Museum Wien: visita guiada.....	324
Figura 128. Kunst Historisches Museum Wien: sala didáctica	324
Figura 129. The Horniman Museum & Gardens: fachada del edificio.....	327
Figura 130. The Horniman Museum & Gardens: módulo interactivo PROYPRY	327
Figura 131. The Horniman Museum & Gardens: módulo interactivo VISAUD	327
Figura 132. The Horniman Museum & Gardens: módulo PROYPRY	327
Figura 133. The Horniman Museum & Gardens: módulo interactivo VISPROY.....	327
Figura 134. Bassermannhaus für Musik und Kunst: fachada del edificio	330
Figura 135. Bassermannhaus für Musik und Kunst: paisaje sonoro.....	330
Figura 136. Bassermannhaus für Musik und Kunst: MECAU	330
Figura 137. Bassermannhaus für Musik und Kunst: Estudio del Músico Compositor. Módulo RECMEC	330
Figura 138. Porcentaje en relación a su situación jurídica.....	333
Figura 139. Porcentaje de empleados de acuerdo a su vinculación laboral.....	333
Figura 140. Porcentaje de departamentos de investigación, comunicación y educación	334
Figura 141. Porcentaje en relación a los espacios	335

Figura 142. Porcentaje de fuentes patrimoniales en cada tipo de museo de música	337
Figura 143. Porcentaje de museos de música con publicaciones propias.....	338
Figura 144. Porcentaje en relación a las políticas de adquisición de las colecciones en museos de música.....	339
Figura 145. Porcentaje en relación al discurso o argumento expositivo en museos de música	340
Figura 146. Porcentaje en relación a los medios de comunicación utilizados para promocionar los museos	340
Figura 147. Porcentaje de tipo de público más habitual en los museos de música	341
Figura 148. Porcentaje de museos de música por país de la muestra seleccionada	342
Figura 149. Porcentaje de idiomas utilizados en rótulos, posters, carteles.....	343
Figura 150. Porcentaje de idiomas utilizados en las visitas guiadas en museos de música	344
Figura 151. Porcentaje de idioma utilizado en audio guías	344
Figura 152. relación porcentual de museos que ofrecen visitas guiadas y audio guía	345
Figura 153. Porcentaje en relación a las propuestas educativas	346
Figura 154. Porcentaje de museos que cuentan con algún tipo de módulo interactivo.....	347
Figura 155. Porcentaje de museos de música que desarrollan actividades de experimentación con instrumentos musicales	347
Figura 156. Porcentaje de museos con una didáctica del objeto, discriminado de acuerdo al público receptor.	348

RESUMEN

El objetivo general de esta investigación es realizar un estudio y un análisis descriptivo de los museos de música en Europa para determinar sus funciones desde un enfoque educativo e investigador y los procedimientos de comunicación que utilizan para llegar a los públicos a los cuales van dirigidos.

A través de una metodología de tipo exploratoria y descriptiva y mediante los análisis cualitativos y cuantitativos de la información obtenida, se han establecido las características, tipos y modelos de museos dedicados a la música en Europa. También se ha determinado su gestión en relación a las tres funciones principales de todos los museos: investigación, comunicación y educación.

De otra parte, para la consecución de los objetivos, esta investigación se ha estructurado sobre la base del método deductivo–inductivo, tomando teorías y postulados que se han encontrado y seleccionado sobre museología, museografía, patrimonio, musicología, investigación, comunicación y educación tanto a nivel general como en el área de la música propiamente dicho, para finalmente llevarlos al ámbito de los museos de música, objeto de estudio de este trabajo.

La investigación se desarrolló en diez fases: análisis documental para estructurar el soporte teórico, ubicación de museos de música en Europa, clasificación de los museos de acuerdo a sus rasgos diferenciales, selección de una muestra representativa de los diferentes tipos y modelos de museos establecidos, trabajo de campo llevado a cabo a través de la revisión de las páginas oficiales de cada museo, encuestas y visitas *in situ*, validación de la información a través de un instrumento creado *ad hoc*, revisión, descripción, análisis y clasificación de la información obtenida, determinación de las variables presentadas, interpretación de los resultados y finalmente elaboración del informe final.

Como resultado de esta investigación, se obtuvo una base de datos de todos los museos de música en Europa con información general y específica actualizada al año 2015.

Igualmente se estableció cómo los museos de esta tipología gestionan y desarrollan sus actividades de investigación, comunicación y educación y su concordancia con los nuevos paradigmas de la museología.

Finalmente se proponen algunas acciones para establecer un museo de música en diferentes contextos.

Palabras clave: museología, museografía, patrimonio, investigación, comunicación, educación, música, educación musical, sonido, instrumentos musicales.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN

La voluntad de realizar un trabajo de investigación sobre los museos de la música nace en dos momentos diferentes. El primero, en el contexto universitario en el que me desenvuelvo en la ciudad de Barranquilla (Colombia). La idea inicial estaba encaminada en presentar una propuesta a la Universidad del Atlántico para la creación de un museo que rescatara, salvaguardara, interpretara el patrimonio musical del Caribe Colombiano y contribuyera al desarrollo cultural de la región. En el segundo, la idea surge en el seno del Máster “Música Como Arte Interdisciplinar” ofrecido por la Universidad de Barcelona, el cual cursé en el periodo 2011-2012. En primer lugar, el máster me acercó a la creación artística que se ha desarrollado durante las últimas décadas concebida desde la interdisciplinariedad de las artes. Allí constaté que muchas de las propuestas, en las que intervienen tanto artistas plásticos como músicos, utilizan elementos visuales y sonoros y son material de exposición en los museos de música y en los museos de arte contemporáneo, haciendo de estos espacios lugares idóneos para la investigación. Por otra parte, tuve la oportunidad de visitar uno de los museos de música más representativos de Europa, *El Museu de la Música de l’Auditori* de Barcelona, donde pude apreciar su colección permanente, la sala de compositores, las fuentes sonoras y la exposición itinerante de una de las colecciones de instrumentos musicales contemporáneos más interesante, compuesta por esculturas sonoras creadas por los hermanos Bernard y François Baschet a mediados de los años 50 del siglo pasado, conformada por 14 instrumentos de múltiples formas y colores, lo que acrecentó mi interés por profundizar en este tema.

Una de las mayores fortalezas de esta investigación y que la motivó en gran parte, se encuentra en el hecho de poder acceder a la información de forma directa e indirecta debido al gran número de museos de música que existe en Europa, y a las múltiples exposiciones que se realizan en estos espacios.

Por otro lado, al realizar una revisión bibliográfica en torno al tema propuesto, se observó que el estudio de los museos de la música era escaso. La investigación más significativa que se encontró hasta la fecha, data del año 1999 y consiste en la elaboración de un catálogo que recoge las colecciones de instrumentos musicales conservadas en los museos estatales de España, desarrollado por Cristina Bordas (1999 y 2001) y el Centro de Documentación de Música y Danza INAEM. Igualmente se encontraron algunas publicaciones en revistas especializadas como:

1. Revista *Museum International*, que dedica su nº 189 (1996) a la reconstrucción, interpretación, cuidado y función de los instrumentos musicales.
2. Publicaciones del CIMCIM¹ (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Instrumentos de Música). Entre los años 1973 a 1998 publicó un número significativo de artículos en su boletín anual, que giraban en torno a la investigación organológica y las acciones de conservación, restauración y fabricación de instrumentos musicales.

Estas publicaciones sin embargo, datan de la década de los 90 del siglo pasado, existiendo una diferencia de más de diez años con relación al inicio de esta investigación y su temática se centra especialmente en la organología como fuente de investigación, dejando de lado aspectos relacionados con la museología, la museografía y la creación artística musical que se desarrollan en la actualidad.

Entre las publicaciones más recientes se encuentra el artículo *El nuevo Museo de la Música en el complejo del Auditorio de Barcelona* (Freixes y Escalas, 2008), el cual habla en términos generales del proyecto del Museo de la Música de Barcelona como elemento de interés para el desarrollo de actividades musicales en el edificio de *L'Auditori* y sobre las oportunidades y las ventajas que este nuevo escenario ofrece para el desarrollo cultural de la ciudad.

¹ El CIMCIM, Comité Internacional para Museos y Colecciones de Instrumentos de Música, es un comité del ICOM que fomenta y organiza actividades profesionales en relación con las colecciones y museos de instrumentos musicales de todo tipo y de todos los países. Se accede a las publicaciones a través de <http://www.cimcim2009.org/cimcim/search.php> 30 de enero de 2012.

Como fuente de consulta y respaldo para la fundamentación teórica de esta investigación, se siguió el método de investigación deudtivo, debido precisamente a la escasa información encontrada en relación al tema propuesto, pues contrariamente, en torno a la museología y a la museografía, en un sentido amplio y general, se encontró un vasto material bibliográfico, fruto de múltiples investigaciones que dan fe del desenvolvimiento que los museos han tenido en la historia. Entre ellos encontramos: *Museología y museografía* (Fernández, 1999), *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística* (Marín, 2002), *La memoria del mundo. Cien años de museología* (Bolaños, 2002), o los más recientes como *Manual de museología interactiva* (Santacana y Martín, 2010a), *Manual de didáctica del objeto en el museo* (Santacana y Llonch, 2012), *Manual de historia de la museología* (Lorente, 2012) o *Manual práctico de museos* (Gutiérrez, 2012), por mencionar algunos de los más destacados.

Como referente histórico, este proyecto aporta información relevante en cuanto al desarrollo que a lo largo del siglo XX han tenido los museos de música y su contribución al conocimiento desde una perspectiva interdisciplinar. Su base se encuentra en las colecciones de instrumentos musicales, manuscritos, partituras, pinturas, cartas y material sonoro, objetos que posibilitan el estudio de la historia de la música, del arte y del hombre desde diferentes disciplinas², aportando un material de gran interés en el ámbito académico-científico. La investigación en torno a ellos puede desenterrar infinidad de hechos históricos, además de fortalecer la creación musical y artística contemporánea.

Desde el punto de vista educativo, este proyecto aporta elementos que contribuyen a fortalecer los procesos de enseñanza-aprendizaje en el entorno de la educación formal, no formal e informal, aproximando al público al fenómeno musical desde un punto de vista no solo musical, sino desde diferentes disciplinas. Como señalan Santacana y Llonch (2012), los museos en general contienen y exponen objetos que dan fe de la historia de la humanidad y por consiguiente pueden ser un importante material educativo y una valiosa herramienta didáctica para el desarrollo de actividades educativas extraescolares.

²Evidencia de esto es el catálogo presentado por Bordas (1999 y 2001) en el cual se identifican numerosas colecciones de instrumentos musicales en museos de diferentes tipologías, como el Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Nacional de Antropología o el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, por nombrar algunos.

Por ser la música un fenómeno tanto cultural, como estético, social, económico, religioso, etnográfico e incluso político, su estudio y su conocimiento, a través de aquellos objetos que reconstruyen su historia, debe ser considerado como parte integral de cualquier espacio educativo. Igualmente, como herramienta didáctica exclusivamente musical, los museos de música, ofrecen innumerables oportunidades didácticas para acercar a los visitantes al fenómeno musical y sonoro a través de diferentes experiencias, que permiten un acercamiento a la creación musical y al desarrollo de la creatividad.

Finalmente, este análisis en torno a los museos de música, aporta nociones alrededor de la museología y la museografía y su evolución, permitiendo tener una idea general de lo que estos espacios representan en la sociedad actual. Desde el nacimiento del museo moderno, la museología ha sufrido muchas transformaciones que van de la mano de los avances sociales y económicos y de las políticas culturales. Se han formulado sus funciones haciendo hincapié en tres aspectos fundamentales: la investigación, la comunicación y la educación, esta última dirigida tanto a la educación formal, como la no formal y la informal. Se han establecido sus objetivos y se han sugerido directrices en cuanto a su funcionamiento.

Por todo lo anterior expuesto, se desprendieron una serie de interrogantes que llevaron finalmente al planteamiento de esta investigación:

¿Existen museos de música en Europa con espacios que promuevan la investigación y desarrollen estrategias de enseñanza-aprendizaje dirigidas tanto a la educación formal como no formal, utilizando diferentes escenarios y formas de comunicación para su difusión, cumpliendo con su función primaria de salvaguardar el patrimonio musical, material e inmaterial de la humanidad? ¿Para qué un museo de la música? ¿Todos los museos de música contienen las mismas fuentes, o existen variables entre ellos que los diferencien? ¿Qué compromisos tienen los museos de la música con la creación artística multidisciplinar y la construcción de nuevas colecciones para preservar el patrimonio cultural que se desarrolla en la actualidad y construir de esta forma la historia de nuestro siglo? ¿Qué lugar ocupan los museos de la música en este contexto? ¿Permanecen estáticos y subyacen a las teorías museológicas del siglo XX y a la *nueva museología*, o

por el contrario se adaptan a la experimentación, la participación y la creación colectiva que, en definitiva es la que conforma una parte importante del patrimonio cultural musical del siglo XXI?

En este punto y en compañía de mis directores, el Dr. Josep Gustems Carnicer, director del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Corporal y la Dra. Carolina Martín Piñol, miembro del grupo de investigación “DHIGECS” y especialista en creación didáctica interactiva de museos, se decidió abordar el tema de los museos de música en Europa y determinar la pertinencia y la aportación que hacen como fuente de investigación y como espacios de difusión y aprendizaje.

Los tres aspectos que se desarrollaron, investigación, comunicación y educación, se estudiaron a partir de sus generalidades, para finalmente suscribirlas en el espacio de los museos de música, determinado así las acciones que en la actualidad desarrollan los museos de esta tipología en Europa.

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo general

El **objetivo general** de la investigación está centrado en:

Realizar un estudio y un análisis descriptivo de los museos de la música en Europa y determinar sus funciones desde un enfoque educativo y los procedimientos de comunicación e investigación que utilizan para llegar al público al cual van dirigidos, aportando diferentes modelos encaminados a la implementación de un proyecto museológico-musical.

1.2.2. Objetivos específicos

Para la consecución de este objetivo general, fue necesario seleccionar una muestra de museos para determinar qué tipos de objetos componen sus colecciones, qué lenguaje utilizan para conectar con el público, qué actividades educativas y participativas realizan y qué propuestas en el ámbito experimental e investigador llevan a cabo para el logro de

sus objetivos, es decir, qué se expone, cómo se expone, y por qué se expone. De todo ello se desglosaron los siguientes **objetivos específicos**:

- 1- Identificar los museos de música existentes en Europa.
- 2- Determinar y reconocer las fuentes y equipamientos de los museos de música en Europa.
- 3- Establecer la variables existentes, si las hay, entre los diferentes museos de música y hacer una clasificación por categorías de acuerdo a sus equipamientos.
- 4- Seleccionar una muestra representativa de museos de música en Europa.
- 5- Organizar en categorías toda la información recogida a partir del análisis documental.
- 6- Completar toda la información recogida mediante cuestionarios y/o entrevistas que permitan comparar los resultados obtenidos anteriormente.
- 7- Interpretar la información y realizar el informe de acuerdo a los resultados obtenidos.
- 8- Crear las bases para elaborar una guía-manual de buenas prácticas para la gestión y desarrollo de un museo de música
- 9- Diseñar propuestas para la realización de proyectos museológico-musicales para distintos contextos y públicos.

1.3. HIPÓTESIS

Partiendo del hecho de que los principios básicos de la museología y la museografía se aplican a todos los museos independientemente de su tipología, y teniendo en cuenta que en la primera revisión bibliográfica se observó que entorno a los museos de la música específicamente había escasa información, se plantea el problema de investigación alrededor de la funciones y aportes que éstos hacen en la actualidad. De tal forma que la hipótesis que nos planteamos es la siguiente:

Los museos de música son instrumentos de conservación y de educación que actúan para revertir con beneficios educacionales en la sociedad que los visita, y que han de permitir

el desarrollo artístico de sus usuarios a través de la observación y la experimentación a través de propuestas educativas, elementos interactivos y elementos didácticos.

1.4. ORGANIZACIÓN FORMAL DEL TRABAJO

Este trabajo se divide en seis partes:

1- **Marco teórico:** sobre la base del método deductivo, tomando teorías y postulados que se han encontrado y seleccionado sobre museología, museografía, patrimonio, musicología, investigación, comunicación y educación tanto a nivel general como en el área de la música propiamente, se logró sustentar esta investigación. Partir de lo general para llegar al ámbito específico de los museos de música en Europa, nos permitió establecer cómo estas instituciones gestionan sus equipamientos. El Marco teórico, consta de los siguientes apartados:

- a) Contexto histórico: se buscaron los antecedentes históricos de los museos en general y de los museos de música específicamente.
- b) Patrimonio: el concepto de patrimonio ha variado en el tiempo y a lo largo del siglo XX la UNESCO desarrolló innumerables estrategias para su salvaguarda. En el caso del patrimonio musical, se han generado propuestas para su conservación, que han insidido directamente en los museos de música. En este apartado, se establece algunas directrices en este sentido.
- c) Investigación.
- d) Comunicación.
- e) Educación.

La investigación, comunicación y educación, representan las tres funciones fundamentales de todos los museos. El desarrollo de ellas, de acuerdo a los avances científicos y tecnológicos, es cada día más importantes. En estos tres apartados, éstas se explican y fundamentan desde la historia, la museología y la museografía y su gestión en los museos de música específicamente.

2- **Metodología:** tanto la metodología y el diseño metodológico son la ruta que se sigue en toda investigación. En este ítem, se explica cómo se llevó a cabo esta tesis.

- 3- **Resultados:** en este apartado se sintetizaron y organizaron los resultados obtenidos en el trabajo de campo, el cual consistió en una revisión exhaustiva en la red, encuestas a todos los museos y visitas *in situ* a un número determinado de ellos.
- 4- **Análisis Descriptivo:** En este apartado se realizó una descripción de los museos seleccionados, teniendo en cuenta las tres funciones fundamentales: investigación, comunicación y educación y se analizó la forma como cada museo las desarrolla y gestiona y de esta forma se establecieron paralelismos entre ellos.
- 5- **Análisis cuantitativo:** el análisis cuantitativo, permite establecer a nivel porcentual la incidencia que tiene dentro del museo el desarrollo de sus funciones. Este análisis nos permitió establecer dicha incidencia y las falencias que en algunos aspectos presentan estos museos.
- 6- **Conclusiones.**

2. MARCO TEÓRICO

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1.1. Origen del museo moderno

La historia se construye a partir de todos aquellos objetos, manuscritos y documentos que permiten establecer hechos significativos en el desarrollo del ser humano a lo largo del tiempo. Cada objeto aporta información valiosa que, a través de la investigación, descubre el pasado y comprueba su veracidad. Sin embargo este tejido es complejo y difícil de realizar. Por innumerables razones como guerras, desgaste de los materiales o desastres naturales, desde grandes monumentos hasta pequeños objetos arqueológicos han desaparecido o se encuentran en muy malas condiciones, generando vacíos en la línea explicativa del tiempo. Sin embargo, muchos otros han sobrevivido, y gracias al trabajo constante de investigadores e historiadores, se ha logrado recuperar un legado de gran valor que de otra forma no se conocería. Son restos heredados de culturas lejanas que pueden aportar información sobre el pasado y que se constituyen en la materia prima de los museos (Coma y Santacana, 2010).

Sin embargo, la historia de los museos tal como los conocemos hoy es relativamente joven, aunque sus orígenes se remonten a las civilizaciones antiguas y a la misma historia del hombre y a su necesidad de coleccionar objetos. Esta práctica ha estado siempre relacionada con las clases dominantes y ha sido símbolo de poder y prestigio (León, 2008). Griegos, egipcios y mesopotámicos reunían piezas de cualquier tipo que coleccionaban, almacenaban, exhibían y protegían celosamente con fines religiosos, decorativos o como trofeos de guerra. Su valor e importancia varió en el tiempo de acuerdo a su función y utilidad y a la relación simbólica que el hombre estableció con ellos (Rico, 2007). Estas piezas y colecciones, que explican gran parte de la evolución del hombre y su desarrollo sociocultural, técnico y científico, son la base de su nacimiento.

Pero quizás fueron los griegos quienes construyeron los cimientos de lo que hoy conocemos como “museo”. De hecho, el origen de la palabra viene del griego *mouseion*

y del latín *museum* y hace referencia al palacio o casa de la musas, recinto en el cual se enseñaban y estudiaban las artes y las ciencias con el objetivo de poner en alza la cultura y el patrimonio, desde un punto de vista multidisciplinar (Lucea, 2001).

En este sentido Luis A. Fernández expone:

“Los orígenes del museo enraizados en la propia civilización griega avalan, desde la etimología misma y el contexto cultural, la génesis y el desarrollo de una institución que fundamenta sus principios y testimonia con su realidad la propia evolución cultural de la humanidad. Y aunque antes de la época clásica griega coleccionar objetos preocupaba a muchos otros pueblos y culturas, ha sido Grecia, sobre todo a partir del helenismo, la civilización que convirtió casi en obsesión sagrada su afán de reunir y conservar en templos y otros edificios variados productos de la creación humana, especialmente objetos artísticos y otros de valor y significación diversa” (Fernández. 1999: 42).

Los objetos que los antiguos griegos almacenaban y protegían en palacios, santuarios o tumbas con fines religiosos, fueron expuestos al público dando lugar a las primeras exposiciones públicas (Montenegro, 2011). En un principio el coleccionismo obedecía a razones religiosas y políticas (se exaltaba a la realeza a través de ellas), pero en los años de mayor esplendor (siglo V a. C.) adquirió valor por sí mismo (León, 2008), aunque también tendrá un objetivo educativo e investigativo, otorgándole un nuevo sentido: el conocimiento a través del patrimonio cultural y la importancia de la creación artística como representación de la cultura (Montenegro, 2011).

El ideal griego, que giraba en torno a la ciencia y el conocimiento, pero también entorno al prestigio y al poder, se extendió en el mundo occidental, sobreviviendo y fortaleciéndose durante el Imperio Romano (el coleccionismo era una representación de la expansión del Imperio), la Edad Media y el Renacimiento, sufriendo modificaciones en sus objetivos y funciones, hasta que durante los siglos XVIII, XIX y XX, el museo adquiere un papel social y cultural al alcance de todos³. Ciencia, tecnología y el nacimiento de diferentes disciplinas con carácter científico, influirán hasta nuestros días

³ Una visión general al respecto se encuentra en León (2008).

en la concepción de museo y exposición en todos los aspectos que le conciernen, desde la arquitectura de los espacios, el contenido y el diseño de las exposiciones, hasta la manera de enfocar sus funciones principales (Rico, 2006).

En líneas generales, en el siglo XX los museos adquieren mayor protagonismo que en épocas anteriores, afianzándose en una sociedad plural y en constante cambio, convirtiéndose en espacios emblemáticos en las grandes ciudades, tanto de Europa como del mundo, dando lugar a la creación de diferentes sociedades y organizaciones que buscan salvaguardar y dar a conocer el patrimonio cultural de la humanidad. A principios de siglo XX se funda la Sociedad de Naciones que, desde el año 1926 y hasta 1946, publicó la revista *Museum* y la primera publicación internacional, *Muséographie*, compuesta por dos volúmenes, y que a raíz de la Segunda Guerra Mundial desapareció. En ese mismo año, 1946, se creó el ICOM (Consejo Internacional de Museos)⁴ con apoyo de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)⁵, convirtiéndose en la mayor organización promotora de la museología en el mundo occidental (Fernández, 1999).

La aparición del ICOM dio a los museos un soporte tanto legal como ético, que se ha consolidado y reforzado desde su nacimiento, comprometiéndose con la conservación y difusión de los bienes culturales de todas las naciones. Esta organización ha tenido un papel fundamental en el devenir de los museos, trazando directrices en cuanto a sus funciones, fomentando el debate e impulsando nuevas estrategias dirigidas a fortalecer los lazos de los museos con la sociedad. Mediante su Código de Deontología⁶ (ICOM, 2013), plantea propuestas encaminadas a regular la actividad museológica, enmarcándola en tres grandes líneas: investigación, comunicación y educación, que parten en principio de la implementación de dos conceptos fundamentales: museología y museografía y que se constituyen en base de todos los museos, con un único objetivo: salvaguardar, interpretar y difundir el patrimonio cultural de la humanidad.

⁴ Dirección URL: <http://icom.museum/L/1/>

⁵ Dirección URL: <http://www.unesco.org/new/es>

⁶ El Código de Deontología del ICOM establece las normas mínimas de conducta y práctica profesional para los museos y su personal.

La definición que publica el ICOM en el año 1970, sobre museología y museografía ayudó a delimitar en cierta medida sus funciones, aunque hay que aclarar que aún hoy en día existe cierta controversia al respecto. La museología estaría ligada a la investigación de los museos y en los museos (ciencia), y la museografía, a la difusión de los resultados de esa investigación, encargándose de los aspectos técnicos y de comunicación (técnica) (Fernández, 1999). A partir de entonces, las funciones de los museos se fueron reconstruyendo, abriendo el camino para un nuevo tipo de museo más acorde con los nuevos paradigmas de la museología.

Desde esta perspectiva, la puesta en escena de una exposición en un museo girará en torno a estas tres actividades que, aunque diferentes, estarán siempre articuladas entre sí⁷. La consecución de las mismas estará sujeta a la manera asertiva con la que cada institución las desarrolle.

Por otra parte, el ICOM estableció una clasificación de los museos de acuerdo a su tipología. En un principio se habló de tres tipos de museos: museos de arte, museos de historia y museos de ciencia y tecnología. A partir de la década de los años 60 se profundizó en el tema y fueron muchas las propuestas que surgieron en torno a éste. Finalmente el ICOM presentó una clasificación tipológica acorde a la naturaleza de las colecciones enumerando ocho tipos de museos: museos de arte, museos de historia natural, museos de etnografía y folklore, museos históricos, museos de las ciencias y de las técnicas, museos de ciencias sociales y servicios sociales, museos de comercio y de las comunicaciones, y museos de agricultura y productos del suelo. Los museos de la música se suscriben dentro de los museos de arte (Fernández, 1999). Sin embargo, como se refleja en el estudio de Bordas (1999), existen colecciones de instrumentos musicales

⁷ El modelo PRC, elaborado por la *Reinwardt Academie* de Ámsterdam (tomado como base por el ICOFON para la elaboración del Diccionario de Museología, *Conceptos claves de museología y museografía*) atribuye tres funciones específicas a los museos: la primera hace referencia a la *preservación*, la cual incluye la adquisición y la conservación de sus equipamientos. La segunda es la *investigación* y la tercera, la *comunicación*, que comprende la exhibición y la educación (Desvallées y Mairesse, 2010:20). En este modelo, la educación se encuentra incluida dentro de la comunicación. Por consiguiente este nuevo elemento (la educación), estará también entrelazado con la investigación.

en museos de otras tipologías, como museos de arqueología, antropología o ciencia, entre otros.

En el año 1997, durante la conferencia “Historia viviente, casas históricas y casas museo”, celebrada en Génova, los representantes del ICOM en Italia plantearon la necesidad de conformar un comité que se dedicara especialmente a las casas-museo, llevando dicha propuesta al comité del ICOM internacional, donde fue aprobada. El nombre dado a este nuevo comité es “Historic House Museums” y sus siglas corresponden a su nombre en francés DEMHIST⁸ (*Demeures Historiques-Musées*). Su primera conferencia oficial se celebró en San Petersburgo en el año 1999, donde se eligió la junta directiva y se aprobaron sus estatutos. Este nuevo acto dio lugar a un tipo de museo del cual no se había hablado antes, pero que ya existía en muchos países.

Como se ha podido observar, el museo moderno desde sus orígenes en el siglo XVIII hasta nuestros días ha evolucionado adaptándose a los cambios sociales, culturales, científicos, tecnológicos que se han sucedido de forma vertiginosa durante los últimos siglos y ha estado unido al desenvolvimiento del ser humano, sus necesidades y a su manera de expresarse⁹.

Cada vez fueron más los museos y mayor la cantidad de objetos y obras de arte almacenadas, obligando a diseñar técnicas de ordenación, catalogación, clasificación, selección y exposición para una mayor comprensión de sus exposiciones (Marín, 2002). Este auge en el campo de los museos y el desarrollo de la ciencia y la investigación que se desarrolló durante los siglos XVII, XVIII y XIX dio origen a la Museología, ciencia que se ocupará del estudio, desarrollo y evolución de los museos.

La museología guiará el desarrollo de los museos, buscando convertirlos en espacios para la investigación y la educación para toda la sociedad. En el siglo XIX, en Estados Unidos de América, se planteó el museo con fines formativos y con ello se empezó a hablar de

⁸ Dirección URL: <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597>

⁹ Padró (2003) en *La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zona de conflicto e intercambio*, ofrece una visión general de los caminos que la museología ha tenido que recorrer desde su nacimiento hasta nuestros días.

las diferentes tipologías de museo de acuerdo con las colecciones que poseían. Sin embargo sólo será a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se logre una categorización tipológica significativa (Fernández, 1999).

En este sentido Marín (2003), haciendo alusión a Van Mensch, habla de dos momentos decisivos en el desarrollo de la museología a los que ha llamado *revoluciones museológicas*. El primero se encuadra entre los años 1880 y 1929, periodo en el que se desarrolla y consolida la museología tradicional¹⁰ y el segundo entre los años 1960 y 1980, momento en que se da el nacimiento de la *nueva museología*¹¹. En este espacio de tiempo, las funciones y objetivos de los museos fueron objeto de debate y modificaciones constantes, como se ha expresado anteriormente.

Para Fernández (1999), la nueva museología busca preservar, valorar, utilizar y difundir el legado cultural de todos los pueblos, sin favorecer uno en detrimento de otros, proyectándolo a toda la comunidad para que se valore y se tome conciencia de su importancia y en la que la participación de la comunidad es fundamental. De esta forma el *nuevo museo* deja de ser ese espacio tradicional al cual solo asiste un grupo selecto de personas, para convertirse en un lugar donde la comunidad se integra de forma natural y participativa. Este nuevo concepto obliga a buscar estrategias de difusión, donde la comunicación y la investigación se relacionan estrechamente convirtiéndose en el eje transversal de todas las actividades del museo.

En el año 2007 y como resultado de la 22ª Conferencia general de Viena (Austria), el ICOM publica una definición de museo que ratifica la definición dada en 1974 y que dice:

“Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde

¹⁰ Como señala Padró (2003), en este escenario nos encontramos ante una exposición lineal en la que se indica cómo debe ser interpretada una colección, imponiendo un único significado, convirtiendo al espectador en un visitante pasivo.

¹¹ La *nueva museología* surge en contraposición de la museología tradicional. Su objetivo es establecer un diálogo natural y participativo con el visitante, utilizando un lenguaje sencillo y claro en el que se aprenda, abierto a todo tipo de público (Lucea, 2001).

el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (ICOM, 2007).

De esta forma los museos se constituyen en espacios dirigidos a todos los ciudadanos que quieran acceder a ellos, en los que no sólo se conservan objetos que se exponen para el deleite, sino que se fomenta la investigación sobre el patrimonio, se presentan sus resultados de forma clara y amena, se abren espacios para el diálogo, se educa y se entretiene y se tejen relaciones entre la institución museo y la comunidad para que exista una apropiación del patrimonio por parte de la sociedad.

En los escasos años que han transcurrido del siglo XXI se están viviendo cambios importantes que apuntan a una *tercera revolución museológica*, la cual debe entenderse como una revisión y cuestionamiento a la *nueva museología* y que se conoce con el nombre de *museología crítica*¹² (Marín, 2003). En torno a esta nueva corriente, apenas en gestación, los museos de arte adquieren un papel importante; a lo largo del siglo XX la creación artística ha pasado por muchas facetas. La búsqueda de nuevas técnicas y materiales que pudieran responder a las necesidades de los artistas, dio lugar al nacimiento de los movimientos vanguardistas, que nacen en una sociedad que quiere romper con el pasado y que sentará las bases del arte contemporáneo, entendido este, como señala Alcalá (2003), aquel que se realiza en tiempo presente. Las expresiones artísticas darán pie al desarrollo de un nuevo lenguaje en el que las artes visuales, sonoras y escénicas, van a conformar, en muchos casos, un todo.

La influencia que han tenido las expresiones artísticas a lo largo del siglo XX se ha visto reflejada no sólo en los nuevos museos, de arquitectura espaciosa y luminosa o en las exposiciones al aire libre en espacios públicos¹³, sino también en la forma de presentar la obra de arte, es decir la exposición y en los objetivos que se plantea cada museo.

¹²Padró (2003) habla de la museología crítica como un movimiento que plantea una participación bilateral en la que tanto el museo como el visitante son creadores del conocimiento desde una postura interdisciplinaria y reflexiva formando un público crítico.

¹³ Una visión en este sentido se puede observar en Josep María Montaner, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, 2003.

Los partidarios de la *museología crítica*, promueven una participación activa del público, apartándolo de la antigua concepción del museo comunicador, fomentando el diálogo y la opinión. El visitante del museo interviene en la creación, interactúa con ella y asume una posición crítica y reflexiva ante la exposición, un museo en el que se construye conocimiento y en el que el aprendizaje se convierte en una experiencia compartida en la que, no sólo se representa la cultura, sino que se construye (Padró, 2003). El origen de este movimiento puede tener relación con el hecho de que los partidarios de la *nueva museología* centraron su interés en los museos etnológicos, de barrio y en el eco-museo, dejando de lado los museos de arte, como apunta Lorente (2003). El debate surge en el seno de las universidades, especialmente en los programas de historia del arte y se cuestiona el papel del museo en la actualidad a partir de los llamados “museos de arte contemporáneo” (Flores, 2006). Las expresiones artísticas en los últimos años presentan nuevas formas de representación acorde con los avances tecnológicos dando como resultado una gama de proyectos en los que la participación activa del público forma parte de la obra (Giménez, 2003). Aunque siempre se había pensado que lo mejor de las colecciones de los museos era su conexión con el pasado, hoy por hoy las nuevas tendencias están encaminadas a que los museos de arte decidan qué objetos son coleccionados e interpretados, dando importancia a aquellos que expresan actitudes e intereses del presente y no del pasado (MacDonald, 1992, citado por Padró, 2003). De esta forma, el siglo XXI se enfrenta a una nueva forma de apreciar el arte y encuentra sus espacios en los museos de arte contemporáneo.

Rey Roca, director del Museo de Arte Contemporáneo MAC en Perú, dice sobre los museos de arte contemporáneo:

“De no haber un museo de arte contemporáneo se perdería la memoria, y la memoria es muy importante porque significa identidad, historia, presencia. El no estudiar, investigar, recopilar, exhibir y mantener las obras de arte que producen nuestros creadores significaría la no existencia y tenemos que existir y seguir adelante” (Roca, 2013).

2.1.2. Origen de los museos de música

El origen de los museos de música, se encuentra en las colecciones de instrumentos musicales¹⁴. Uno de los hechos más importantes para poder salvaguardar el patrimonio musical tiene que ver con el florecimiento del humanismo en el siglo XIV. Los instrumentos musicales, adquieren en este contexto un nuevo significado, aportando valiosa información y convirtiéndose en fuentes de investigación.

En el siglo XVIII, las innumerables colecciones que durante los siglos XVI y XVII fueron consolidándose en manos de la aristocracia, la burguesía y la iglesia, sin más razón que el deleite estético, la ostentación y el prestigio y en algunos casos el conocimiento, se convierten en objeto de estudio en una sociedad que busca ante todo, redescubrir la historia. En la Italia renacentista floreció el coleccionismo en manos de los mecenas, práctica que se extendió por toda Europa. Castillos, palacios y villas se convirtieron en suntuosas galerías donde se exponían innumerables obras de arte para su contemplación. Por otra parte, el descubrimiento de nuevos mundos incentivó la investigación dando lugar a los llamados “cuartos de las maravillas” o “gabinetes de curiosidades”, donde se coleccionaban objetos extraños y curiosos. La reconstrucción de la historia de las antiguas civilizaciones se convirtió en una prioridad para la ciencia. Tanto las galerías de arte, como los gabinetes de curiosidades, pasaron a formar parte del museo moderno que se gestó durante la Ilustración (Fernández, 1999).

Uno de los estudios más significativos encontrados sobre el origen de los museos de música es el realizado por L. Libin, A. Myers, B. Lambert, A. C. Rice, contenido en la enciclopedia *The new Grove Dictionary of music and musicians* (Sadie, 1980) del cual se presenta un breve resumen a continuación:

¹⁴ En relación a las colecciones de instrumentos musicales y su origen, éstas obedecían en primera instancia a las propiedades mágicas que se atribuía a la música (muchos instrumentos fueron encontrados en tumbas sagradas, como parte del patrimonio de sus propietarios, para abrir el camino al más allá) y también, al culto que se rendía a los antepasados. “Poseer un instrumento verdaderamente antiguo era como tener un fragmento del alma de un antepasado y tocar con dedos nuevos lo mismo que tocaron los suyos” (Menuhin y Curtis, 1981:15).

A partir del Renacimiento, las innovaciones musicales que trajo la polifonía influyeron directamente en la construcción de nuevos instrumentos musicales. La construcción de hermosas piezas talladas, con diseños únicos y en algunos casos decorados con valiosas pinturas, atrajo la mirada de la aristocracia, la burguesía y el clero, quienes empezaron a almacenar pequeñas colecciones como símbolo de prosperidad, prestigio y buen gusto.

A partir de entonces, las colecciones de instrumentos se hicieron frecuentes al igual que las publicaciones en las que se especificaban las características, número, tipo y estado de los instrumentos, como el inventario hecho por Isabel de Castilla con fecha de 1503.

Entre las colecciones importantes por número y tipo de instrumentos de las que se tiene referencia, se encuentran: la colección de Felipe II en el Palacio Real (1602) con más de 180 instrumentos de origen europeo y una decena de origen chino, los cuales fueron vendidos de forma indiscriminada años más tarde, y la colección del archiduque Fernando II de Habsburgo (1578-1637) con 230 instrumentos de gran valor y que se encuentra en la actualidad en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena.

El coleccionismo de instrumentos musicales se dio de manera significativa en Italia. Nombres como Agostino Amadi, Luigi Balbi, Marco Contarini, Leonardo Sañudo y Catarino Zeno, en Venecia; Ferdinando Cospi en Bolonia, Antonio Goretti en Ferrara, Ridolfo Sirigatti en Florencia, Enea Degli Obizzi en Padua, Manfredo Settala y Atanasio Kircher Roma, y Michele Todini (1616-1690) en Milán, son algunos de los coleccionistas de los cuales se tiene indicios y cuyas colecciones, en algunos casos, se conservan en diferentes museos y colecciones privadas en la actualidad. Vale la pena mencionar que Todini fue uno de los primeros que expuso su colección públicamente para el deleite de la sociedad burguesa y aristócrata. Otras colecciones registradas en este periodo fueron las del Duque de Calabria y Virrey de Valencia, Fernando de Aragón (1488-1550), Jean Baptiste Dandeleu, Caspar Duitz, Hendrick van Brederode y Constantijn Huygens.

Algunos músicos del siglo XVIII también eran coleccionistas; entre ellos encontramos a Carlo Broschi (1705-1782) conocido como Farinelli, que contaba con varios instrumentos de teclado, algunos heredados de la reina María Bárbara de Braganza (1711-1758).

Johann S. Bach (1685 -1750), que contaba con 19 instrumentos y Henry Purcell (1659-1695), Joseph Haydn (1732-1809) y Vivaldi (1678-1741) que custodiaban los instrumentos de las capillas donde trabajaban.

Durante la Revolución Francesa muchas de las colecciones de instrumentos musicales pertenecientes a la aristocracia pasaron a ser del dominio público, pero desafortunadamente muchas de ellas fueron quemadas en París durante el invierno de 1816, siendo una gran pérdida para el estudio de la organología, la historia de la música y el arte en general. En el año 1864 el Conservatorio de París adquirió 230 instrumentos, iniciando así una nueva colección. En Edimburgo el profesor titular de música, John Donaldson, reunió una colección de instrumentos musicales antiguos, considerada la primera colección con fines de estudio, y fundó en el año 1859 un museo. En 1870 se creó el Museo del Conservatorio de Bruselas con las colecciones privadas de F. J. Fétis, V. C. Mahillon y otros, y en 1888 el *Berlín Königliche Hochschule für Musik* adquiere su primera colección perteneciente a P. de Wit.

En el siglo XVIII la fabricación de instrumentos musicales creció y hubo un interés especial, no sólo por las mejoras técnicas, sino por su diseño, dando lugar, en el siglo XIX, a la creación de los museos de artes decorativas, en los que los instrumentos musicales ocupaban un lugar especial. El naciente interés científico por el estudio de la acústica, la arqueología y las teorías de la evolución de Darwin, motivó el entusiasmo de los coleccionistas por adquirir objetos que se convirtieron en la base de muchos museos que nacieron en esta época, como el Museo del Teatro, la Música y la Danza de Barcelona creado en 1912, convirtiéndolos en espacios para la investigación, pero también en lugares para el ocio de una clase media emergente que gustaba de lo exótico.

Con el nacimiento de la musicología en el siglo XIX, las colecciones, entre ellas las de instrumentos musicales, se convierten en fuente de investigación y los museos de la música se empezaron a gestar.

A principios del siglo XX se crearon algunas colecciones públicas: H. Hinrichs compra la colección de W. Heyer y se crea en 1926, en la Universidad de Leipzig, el

Musikinstrumenten Museum. El clérigo, coleccionista y estudioso F. Galpin, quiso donar su colección de 560 instrumentos musicales a un museo en Gran Bretaña, pero ninguno la aceptó, siendo adquirida en el año 1917 por el Museo de Bellas Artes de Boston.

Después de la Segunda Guerra Mundial, debido al naciente interés por la música antigua, tanto las colecciones públicas, como las privadas, adquieren un nuevo sentido para el estudio de la música que va de la mano de la investigación. En consecuencia, aparecieron numerosas revistas científicas y colecciones privadas, algunas de ellas vendidas en subastas y otras asumidas por museos. De otra parte se mejoró en gran medida la catalogación y se profundizó en la información de cada instrumento: su construcción, materiales, diseño original, procedencia, sonoridad, función, etc. Este interés por el patrimonio musical, llevó al ICOM a crear en el año 1960 el Comité Internacional para Museos y Colecciones de Instrumentos de Música CIMCIM¹⁵.

En la actualidad, el CIMCIM sigue contribuyendo de forma constante y significativa con todos los museos de música, apoyando sus propuestas y buscando mecanismos para su difusión.

¹⁵ Dirección URL: <http://network.icom.museum/cimcim/>

2.2. PATRIMONIO

2.2.1. Museos y patrimonio cultural

El concepto de patrimonio cultural proviene de dos palabras, patrimonio y cultura, que a lo largo de la historia han tenido diferentes significados. Aunque el objetivo de este trabajo no es profundizar en ellos, sí se hace necesario establecer con claridad su significado y su relación con la museología.

García (2011), ubica la génesis de ambos conceptos (patrimonio y cultura) en los siglos XVII y XVIII, con el nacimiento del movimiento cultural ilustrado, el movimiento enciclopedista, el desarrollo de la antropología, la historia como ciencia, y el interés por recuperar y conservar los bienes del pasado para sustentar la investigación.

Para Fernández de Paz (2001), cualquier reflexión en torno al término “cultura”, entendida como una característica social del ser humano y su capacidad de aprender y acumular conocimiento, no es anterior al siglo XVIII. En este sentido hay que recordar que el término “cultura” en la antigüedad hacía referencia al cultivo de la tierra y que su acepción en términos de conocimiento surgió en la edad moderna para diferenciar las sociedades *cultas* o *avanzadas* de las *salvajes* o *atrasadas*, significado que fue discutido por Michael de Montaigne y posteriormente por Rousseau, asumiendo que cada pueblo tiene sus singularidades culturales y no pueden ser tratadas con los mismos parámetros (García, 2011).

En el siglo XIX el término se fue acuñando en la sociedad academicista, especialmente en el área de las ciencias sociales. Su principal impulsor fue Sir Edward Burnett Tylor, antropólogo de origen inglés, autor de la obra *Primitive Culture* publicada en el año 1871, donde definen el término cultura como “*aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad*” (Taylor, citado por Giordano, 2010: 29). Dicha definición supuso un avance significativo, sobre todo para la antropología y a principios del siglo XX el término ya se concibe como un compendio de todas aquellas cosas que identifican y diferencian a un grupo humano de

otro, como sus costumbres, creencias e instituciones sociales, arraigadas en la forma de vivir y por consiguiente unido a los bienes que posee (Fernández de Paz, 2001).

De igual forma, el concepto de “patrimonio”, como lo conocemos en la actualidad, nace en la Ilustración. Tendrá un recorrido en función de los intereses que tengan los diferentes sectores de la sociedad por recuperar los diversos objetos heredados del pasado (Tapias, 2011). De tal forma que el patrimonio se concibe, no como un bien particular de una persona o familia como había sido considerado hasta entonces, sino como aquellos bienes y costumbres pertenecientes a la comunidad, heredados del pasado, que proporcionan una identidad colectiva y a los que se les otorga un valor significativo sustentado en el reconocimiento y la concienciación de un proceso histórico (García, 2011). Es decir, que aquellos bienes considerados patrimonio se convierten en testigos fehacientes de los hechos y acontecimientos de antiguas civilizaciones, y a su vez, testigos de la existencia de múltiples culturas con características diferentes.

Tomando los postulados de Monterroso (2001), Ballart (1997) y Choay (2007), mencionados por García (2011), el término “patrimonio” se relaciona con la historia, con la necesidad de recuperar la conciencia colectiva de la historicidad como identidad cultural, fuente de conocimiento y testimonio del desarrollo del hombre y de los hechos significativos que marcaron el devenir en diferentes épocas.

Los términos de “cultura” y “patrimonio”, desde un punto de vista antropológico y sociológico, surgen entonces, en un mismo momento histórico. A través de su conceptualización y teorización, se busca vincular al ser humano con su pasado, pasado que se refleja en todos los bienes y objetos que poseen un significado de identidad cultural y han sobrevivido al tiempo. Como dice Ballart (1997: 17) *“con los objetos, el pasado viaja al presente y con ellos la cultura fluye”*.

A lo largo del siglo XX, ambos términos se fueron redefiniendo siendo fruto de múltiples debates en el seno de diferentes organizaciones internacionales lideradas por la UNESCO. El interés por preservar los monumentos históricos se empieza a gestar en el mundo occidental.

A continuación se destacan algunos momentos importantes en este proceso:

- 1919: Nacimiento de la Sociedad de Naciones, considerada la primera organización internacional, conformada por 42 países para preservar la paz. Esta organización desaparece en el año 1946 dando paso a la ONU.
- 1931: Conferencia de Atenas. En ella se redacta el primer documento registrado en el que se sientan las normas para la restauración y la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de bienes materiales, haciendo especial mención a los monumentos históricos y las obras de arte.
- 1946: Nacimiento de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) y del ICOM (Consejo Internacional de Museos), creado por profesionales de los museos, para dirigir el devenir de la museología, otorgando a los museos un papel de primer orden en la salvaguarda del patrimonio cultural de la humanidad.
- 1959: Aparece el ICCROM¹⁶ (Centro Internacional para la Conservación y Restauración de los Objetos de Museos).
- 1965: Se funda el ICOMOS¹⁷ (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), creado por sugerencia de la UNESCO como resultado de la Carta de Venecia de 1964, que busca no solo reconocer el patrimonio cultural, sino protegerlo de su destrucción y desaparición.
- 1993: aparece la OCPM¹⁸ (Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial), creada para fortalecer los vínculos de todas las naciones (García, 2011).

Igualmente, los procesos liderados en torno a la conservación, protección y difusión del patrimonio cultural quedan evidenciados en los documentos emanados de las reuniones, convenciones y conferencias realizadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX de las que se destacan las siguientes:

¹⁶ Dirección URL: <http://www.iccrom.org/>

¹⁷ Dirección URL: <http://www.icomos.org/fr/>

¹⁸ Dirección URL: http://www.ovpm.org/es/new_home

- En el año 1954 se celebra la Convención de la Haya donde se firma el primer tratado para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (UNESCO, 1954).
- En el año 1964 se firma la carta de Venecia (Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios). En este documento se establecen los principios comunes para la conservación y restauración de monumentos (ICOMOS, 1964).
- En el año 1972, en la convención de la UNESCO, se redacta el texto básico del patrimonio mundial en el que se plantea la importancia de identificar y proteger los bienes culturales y naturales de todas las naciones consideradas patrimonio de la humanidad (UNESCO, 1972).
- En el año 1982, en la Conferencia Mundial celebrada en la ciudad de México, se aprueba la declaración sobre políticas culturales y en cuyo texto queda definido el término “cultura” de la siguiente manera:

“La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (UNESCO, 1982).

Además de esta definición, la UNESCO declara respecto a las culturas que:

“Todas las culturas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás. La cultura es diálogo, intercambio de ideas y experiencias, apreciación de otros valores y tradiciones, se agota y muere en el aislamiento” (UNESCO, 1982).

Igualmente, en esta misma reunión de México (1982), se definió el concepto de “patrimonio cultural”, donde se englobaban todas las obras materiales e

inmateriales de la creación humana a través de las cuales se expresa la creatividad de los pueblos y se manifiesta su presencia en el mundo de forma única e irremplazable, que reza textualmente:

“El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas” (UNESCO, 1982).

- En el año 2003 se aprobó el texto de La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, que complementa las resoluciones de 1972 y que hace referencia a todas aquellas expresiones que se transmiten de generación en generación por tradición oral y que forman parte esencial de la vida de muchas culturas:

“Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes -que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, 2003).

- En el año 2005 se celebró la convención para la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales cuyo objetivo es proteger y promover la diversidad cultural, lo que presupone el reconocimiento de todas las culturas en igualdad incluyendo la cultura de las personas pertenecientes a minorías y a pueblos autóctonos y se refiere a la diversidad cultural como a *“la multitud de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades”*, la cual se manifiesta *“a través de distintos modos de creación*

artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados”(UNESCO, 2005).

El documento refleja la necesidad de proteger y apoyar las expresiones culturales en el tiempo presente y encamina sus esfuerzos a motivar a las organizaciones sin ánimo de lucro, ya sean éstas públicas o privadas y a artistas y otros profesionales de la cultura para que impulsen y promuevan las expresiones artísticas y los bienes y servicios culturales.

En este contexto, los museos se convierten en el espacio por excelencia donde se guarda, se preserva, se investiga y se difunde esa herencia a la cual se ha llamado “patrimonio cultural”, razón por la cual, la UNESCO crearía el ICOM como primera organización mundial encargada de los museos donde se establecerán las normas, funciones y objetivos para su gestión. De esta forma, reafirma su papel como gestora del patrimonio cultural, fomentando la investigación, la educación, abriendo espacios para el diálogo y estrechando sus vínculos con la comunidad local, nacional e internacional.

Los museos entonces, se constituyen en espacios dirigidos a todos los ciudadanos que quieran acceder a ellos, en los que no sólo se conservan objetos, sino que se garantiza la supervivencia de todos los bienes culturales que se posee. De hecho, en el Código de Deontología del ICOM (2013), se establecen sus funciones, entre las que cabe mencionar:

- 1- *“Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad.*
- 2- *Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y de su desarrollo.*
- 3- *Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos.*
- 4- *Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural.*
- 5- *Los museos poseen recursos que ofrecen posibilidades para otros servicios y beneficios públicos” (ICOM, 2013).*

La UNESCO ha formulado una legislación y unos principios para salvaguardar, interpretar, investigar y gestionar el patrimonio y ha formulado una clasificación acorde con su naturaleza y sus características, que se puede resumir en el siguiente cuadro:

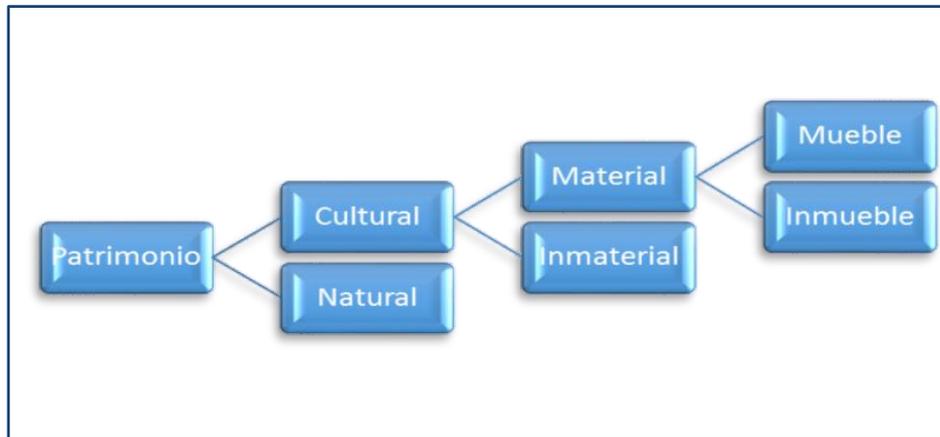


Figura 1. Clasificación del patrimonio según la UNESCO.
Fuente: elaboración propia.

Patrimonio cultural:

“Se considera patrimonio cultural los monumentos (obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia), edificios (grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia) y los lugares o sitios (obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos) que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (UNESCO, 1972).

Patrimonio natural:

“Se considera patrimonio natural los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un

valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico, las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico, los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural” (UNESCO, 1972).

Siguiendo con la clasificación expuesta, el patrimonio material puede ser un bien “mueble”, si se puede trasladar sin que pierda su significado (obras de arte, artefactos, grabaciones, fotografías, películas, manuscritos, colecciones), o un bien “inmueble”, si no se puede trasladar de su lugar original por imposibilidad o porque puede perder su significado (obras arquitectónicas, monumentos artísticos, paisajes culturales, centros industriales, sitios arqueológicos e históricos).

Como característica identificadora, los bienes materiales, a diferencia de los bienes inmateriales, tienen una existencia en el tiempo y en el espacio otorgándoles un valor histórico de gran relevancia. Los bienes inmateriales carecen de soporte físico y dependen de los bienes materiales, como grabaciones, videos o papel, para conocerlos y conservarlos.

El patrimonio inmaterial por otra parte se manifiesta según la UNESCO en:

- a) “Las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.*
- b) Las artes del espectáculo,*
- c) Los usos sociales, rituales y actos festivos.*
- d) Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.*
- e) Las técnicas artesanales tradicionales” (UNESO, 2003).*

Especial interés presenta el denominado “patrimonio etnológico”. Éste está conformado según Beckow (1982) por “*los lugares y bienes muebles e inmuebles, así como también*

los conocimientos y las actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo en los aspectos materiales, económicos, sociales o espirituales” (S. M. Beckow, citado por Tugores y Planas, 2006: 59).

La doble naturaleza del patrimonio etnológico, al contener tanto elementos materiales como inmateriales, les confiere un *estatus* en el ámbito científico que requiere un trato especial, a la vez que implica algunas dificultades, tanto para su estudio histórico como para su gestión. Al ser determinado por la tradición oral y ser transmitido de generación en generación, se va transformado y adaptando a los diferentes momentos históricos, por lo que su recuperación es compleja y se debe apoyar en aquellos objetos materiales que le dan un significado histórico. Por consiguiente su estudio y recuperación se debe apoyar en los bienes materiales que los suscriben (Querol, 2010).

No sobra recordar en este punto, que el patrimonio etnológico lo componen entre otras cosas las fiestas populares, las costumbres, el folklore, la lengua, la música, considerados bienes inmateriales, pero también las artesanías, herramientas, utensilios, etc., considerados bienes materiales (Cuadrado, 2010).

En este contexto, la gestión del patrimonio se asume desde la museología y la museografía, como parte esencial de sus funciones y suscita la investigación, la comunicación y la educación. En este sentido, Querol (2010) define la gestión del patrimonio como *“el conjunto de actividades destinadas a la protección y difusión de los bienes del patrimonio cultural”* y sintetiza estas actividades en:

- 1- *“Conocer para jerarquizar los bienes según su importancia. Determinar cuáles son, van a ser o ya no son patrimonio cultural. Se especifican las características físicas, estado, materiales, historia, propiedad.*
- 2- *Planificar para determinar lo que se va a hacer y cómo se va a gestionar o financiar. Esto incluye conocer las normativas, coordinar con los ayuntamientos, planificar las intervenciones pertinentes y los trabajos para su difusión.*

3- *Controlar para evitar su destrucción. Proteger de robos, expoliación y cualquier tipo de acción que atente contra su integridad. Controlar su difusión para que toda la sociedad tenga acceso a ellos*” (Querol, 2010: 51).

Con el gran desarrollo de las nuevas tecnologías en los últimos años y el impacto que cada vez más tiene Internet en la sociedad, la gestión del patrimonio ha encontrado una nueva ventana para su difusión, en la que toda la sociedad, sin ninguna restricción, tiene acceso a él. Son incalculables las páginas web que permiten acceder al patrimonio material, natural y cultural de la humanidad.

1. Una de las acciones más importantes realizadas para promover y gestionar el patrimonio es la plataforma EUROPEANA¹⁹, la primera biblioteca digital de Europa. En ella se puede acceder a un gran número de archivos de tipo documental, sonoro, fotográfico, pictórico, etc., que conforman una parte del patrimonio cultural europeo. Los antecedentes de este proyecto se gestan en el año 2000 en Lisboa y bajo la directriz de los países miembros de la Unión Europea quienes proponen hacer de Europa “*la más competitiva y dinámica economía basada en el conocimiento*”. La participación de bibliotecas, museos y archivos nutre la base de datos. De acuerdo a los datos proporcionados por Martínez (2013), EUROPEANA contaba en el año 2012 con veinte millones de objetos digitalizados de más de 2.000 bibliotecas, museos y archivos de 34 países²⁰.
2. Word Wonders²¹, proyecto de Google que permite realizar un viaje por las ruinas y monumentos declarados patrimonio, a lo largo de todo el planeta.
3. Entre los años 2010 y 2012 se desarrolla el proyecto Europeana Regia²², con el apoyo de la Comisión Europea y Europeana y con la participación de cinco bibliotecas europeas, en la que se digitalizaron más de 1.000 manuscritos de la edad media y del renacimiento, catálogo accesible a través de las webs de las bibliotecas participantes y Europeana. Las bibliotecas son: *Bibliothèque Nationale* en Francia; *Bayerische Staatsbibliothek* y *Herzog August Bibliothek* en

¹⁹ Dirección URL: <http://www.europeana.eu/>

²⁰ Ramos y Arquero (2014), ofrecen una visión completa de esta plataforma.

²¹ Dirección URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/project/world-wonders?hl=es>

²² Dirección URL: <http://www.europeanaregia.eu/es>

Alemania; *Biblioteca Histórica*, en España; y *Koninklijke Bibliotheek van België* - *Bibliothèque Royale*, en Bélgica.

2.2.2 Patrimonio musical

“El Patrimonio Musical comprende todas aquellas fuentes que permiten el estudio e interpretación del hecho musical tanto antiguo como actual, fuentes escritas, orales, sonoras, instrumentos, etc.” (Boletín Universidad de Granada, 2010: 5).

El patrimonio musical forma parte de la memoria cultural de los pueblos y lo conforman las expresiones musicales que representan un rasgo de identidad dentro de una comunidad. Su evidencia se encuentra en todos aquellos bienes materiales que dan fe de su existencia, como las fuentes escritas, sonoras, organológicas, iconográficas, etc. y también, en los bienes inmateriales como las tradiciones transmitidas de generación en generación y que se manifiestan desde la tradición, el folklore, los cantos, la oralidad, etc.

Las políticas sobre la conservación del patrimonio cultural serán aplicadas, como es de suponer, al patrimonio musical. Prueba de ello, son las organizaciones nacientes para la salvaguarda del patrimonio musical que se han instituido en las últimas décadas y las acciones tendientes para su catalogación y difusión como:

- 1951. *Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* (GEFAM)²³, (Sociedad de Amigos de Instrumentos Antiguos), fundada en Suiza, con sede en Lucerna. Sus objetivos se centran en los aspectos históricos, las colecciones, la conservación, la restauración y el inventario de instrumentos musicales, así como fomentar el diálogo entre la ciencia, los fabricantes de instrumentos, restauradores, museos y amantes de la música.
- 1960. Se crea el CIMCIM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Instrumentos de Música) del ICOM. Fomenta y organiza actividades profesionales en relación con los museos de instrumentos musicales de todo tipo y de todos los países.

²³ Dirección URL <http://www.gefam.ch/en/>

En su página web, <http://network.icom.museum/cimcim/>, se accede a un listado de publicaciones realizadas entre 1973 y 1998, con artículos de especialistas y empleados de los museos de la música, cuyos temas centrales giran en torno a los procesos de obtención, preservación, clasificación, catalogación y reproducción de instrumentos musicales, la organología y las colecciones. Entre sus publicaciones encontramos *Recommendations for Regulating the Access to Musical Instruments in Public Collections* (1985), *Contributions to the Study of Traditional Musical Instruments in Museums* (1986), *Musical Instrument Exhibitions in Scandinavia* (1986), *Recommendations for the Conservation of Musical Instruments in Collections: An Annotated Bibliography* (1993), *Training in Musical Instrument Conservation* (1994), *Copies of Historic Musical Instruments* (1994), *The Care of Historic Musical Instruments* (1997), *Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections* (1998), esta última de especial interés para la educación, ya que en ella se hacen sugerencias respecto a las diferentes formas en que se puede transferir conocimiento a través de las colecciones de instrumentos musicales (CIMCIM, 1998). Igualmente este comité presenta un directorio de museos de la música ubicados en algunos países de Europa (Austria, Francia Alemania, Irlanda, Italia, Reino Unido, Países Bajos), Estados Unidos de América y Canadá²⁴. La mayoría de los datos del directorio aportan informaciones generales de los museos, con fechas de actualización entre 1990 y 2001 (con unas pocas excepciones entre el 2005 y 2011).

- 1971. Sociedad Americana de Instrumentos Musicales (*The American Musical Instrument Society*, AMIS)²⁵. Tiene como objetivo promover una mejor comprensión de todos los aspectos de la historia, el diseño, la construcción, la restauración y el uso de instrumentos musicales en todas las culturas y de todas las épocas.
- 1987. *Association des Collectionneurs d'Instruments de Musique de Vent* (A.C.I.M.V)²⁶ (Asociación de Coleccionistas de Instrumentos de Viento), fundada en París con el objetivo de estudiar los instrumentos de viento, especialmente los del siglo XIX.

²⁴En este listado no encontramos referencias de museos de música en América Latina, África y Australia. En Asia se enumera un único museo ubicado en Irán.

²⁵ Dirección URL <http://www.amis.org/>

²⁶ Dirección URL <http://acimv.blogspot.com.es/>

- Entre septiembre de 2009 y agosto de 2011. Proyecto MIMO²⁷, concebido por un consorcio de algunos de los museos de instrumentos musicales más importantes de Europa, entre los que se encuentran: el *Germanisches NationalMuseum*, el *Berlin Musical InstrumentMuseum* y el *Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig* ubicados en Alemania; el *Musée Royal de l’Afrique centrale*, el *MIM Musical Instruments Museum* en Bélgica; la *Cité de la Musique* en Francia; el *Polo Museale Fiorentino* en Italia; y el *Musical Instrument Museum, University of Edimburg* en el Reino Unido. Su objetivo, es crear la base de datos en línea más grande con las colecciones de instrumentos musicales del mundo. El archivo, a día de hoy, cuenta con alrededor de 45.000 instrumentos musicales, 70.000 imágenes (el 40% de Europa y el 60% del resto del mundo), 1.800 archivos digitales de audio y 300 video clips. Por otra parte, propone directrices dirigidas a todos los museos para la digitalización de sus colecciones. El principal objetivo del proyecto es promover la investigación en torno a la organología. Desde el inicio del proyecto hasta la actualidad, se han incorporado nuevos catálogos como el de *El Museu de la Música* de Barcelona y el de *Scenkonst Museet* de Estocolmo (Suecia).

Por otra parte, muchos museos ofrecen visitas virtuales de sus exposiciones y ofrecen catálogos, fotografías e iconografía de sus fuentes, a través de sus páginas Web. Existen igualmente, recursos en línea para acceder a otras fuentes primarias musicales como archivos documentales e iconográficos, que representan una gran parte del patrimonio musical. Algunas de ellas son:

- *Galleria dell’Accademia – departamento degli Strumenti Musicali: Collezione del Conservatorio Luigi Cherubini*, Florencia (Italia)²⁸.
- Catálogo de Iconografía Musical Española. Proyecto en desarrollo por el grupo Complutense de iconografía musical de la asociación Española de Documentación Musical AEDOM²⁹ (Universidad Complutense de Madrid), para la catalogación y difusión el patrimonio musical de la península ibérica. Igualmente a través de un *Mapa del patrimonio musical en España*, se pueden encontrar más de 350

²⁷Dirección URL <http://www.mimo-international.com/>

²⁸ Dirección URL <http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/indice.html>

²⁹ Dirección URL <http://iconografia.aedom.org/>

instituciones públicas que se encargan de salvaguardar fuentes patrimoniales musicales como manuscritos, partituras, grabaciones, colección de instrumentos musicales. Los centros se pueden ubicar a través de Google Maps.

- *Répertorie International des Sources Musicales (RISM)*³⁰. Es una organización sin ánimo de lucro fundada en París el año 1952, que contiene una base de datos de fuentes musicales primarias (manuscritos o música impresa, escritos sobre la teoría de la música, etc.) catalogadas y su ubicación en bibliotecas, archivos, monasterios, escuelas y colecciones privadas de todo el mundo, con el objetivo de ayudar a proteger y difundir el patrimonio musical.
- *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers (IAM)*³¹. Fomenta y promueve las actividades de las bibliotecas, archivos y centros de documentación musical.

En España se encuentra una importante producción científica dirigida a difundir y concienciar sobre la importancia de salvaguardar el patrimonio musical español. Algunas referencias las encontramos en Gembero (2005). Una de ellas es el libro *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*. En él se pueden leer las ponencias presentadas en las “Jornadas sobre patrimonio musical” celebradas en Trujillo en el año 1993 por algunos directores de bibliotecas, archivos y centros de documentación, quienes explican las características de los fondos musicales que formaban parte de sus colecciones. En esta jornada se evidenció el papel relevante que, en este sentido, estaban asumiendo tanto entidades públicas como privadas, como la Fundación Juan March³², la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, el archivo Manuel de Falla en Granada, el Museo Canario de la Palma de Gran Canaria, los museos de teatro de Almagro y Barcelona y el *Museo de la Música de l’ Auditori* de Barcelona (García Alonso, 1994). Siguiendo en esta línea, en el año 2000 se celebraron en Barcelona las primeras Jornadas sobre Patrimonio Musical en Cataluña. El tema de las ponencias presentadas se centró en

³⁰ Dirección URL <http://www.rism.info/en/home.html>

³¹ Dirección URL: <http://www.iaml.info/>

³² Creada en Madrid el año 1955 con el objetivo “de desarrollar actividades en el campo de la cultura humanística y la ciencia”. Dirección URL: <http://www.march.es/> (23/02/2015).

el patrimonio catalán y la importancia de salvaguardarlo y ponerlo en conocimiento de toda la sociedad (Fundación Xavier de Salas y Fundación Itaca, 2001).

Una de las organizaciones interesadas en rescatar y difundir el patrimonio musical es la Fundación CIMA³³ (Centro Internacional de Música Antigua), dirigida por Jordi Savall y Montserrat Figueres. La fundación centra sus estudios en el patrimonio musical, en especial el que corresponde a la región hispana y mediterránea de los siglos X al XIX. Su trabajo consiste en catalogar, investigar, editar y difundir ese legado poco conocido que identifica a una región del continente europeo. Los objetivos que se plantean son:

- Garantizar la merecida preservación de la música antigua en general, y en especial del patrimonio musical hispano y su revalorización.
- Socializar ese patrimonio a partir de actividades como la documentación, la catalogación, la docencia y especialmente la programación y difusión mediante conciertos por toda Europa y el mundo a fin de incrementar su prestigio.
- Hacer que la fundación se convierta en un punto de referencia internacional (CIMA, s/f).

Organizar el pensamiento musical y documentarlo, catalogarlo y recuperar la historia de la música, tratando de establecer un orden y un nexo con la evolución del hombre, ha requerido, como todo estudio historiográfico, de una organización de las fuentes primarias, para facilitar su estudio.

La Universidad de Granada, en su Boletín nº 28 presenta, en las memorias del Máster en Patrimonio Musical ofrecido por esta Universidad y la Universidad Internacional de Andalucía, una “clasificación” del patrimonio, de la cual se extraen algunos apartados:

- **Patrimonio Musical Monumental:** Compuesto por partituras, tanto manuscritas como impresas, fuentes primarias de la creación musical³⁴.

³³ Dirección URL: <http://www.fundaciocima.org/es/el-patrimonio-musical/>

³⁴ Así como en las artes plásticas se entiende por fuente documental las obras en sí, en música, será la partitura el monumento por excelencia.

- **Patrimonio Musical Documental y Literario:** Fuentes que sin ser específicamente obras musicales (partituras), aportan información sobre el autor, la técnica, la obra, etc., como tratados didácticos, tratados de teoría musical, escritos teóricos de los compositores, autobiografías y documentos históricos como contratos, pagos, así como todo tipo de literatura que marginalmente pueda proporcionar información sobre los autores, las obras o el ambiente, como biografías, memorias, cartas, libros de viaje, periódicos, programas de mano, revistas, etc.
- **Patrimonio Musical Iconográfico:** Representaciones musicales en pinturas, grabados, estampas, dibujos, fotografías, escultura monumental, bajorrelieves, escultura funeraria, cajas de los órganos, vasos ornamentados, monedas, medallas, pintura mural, monumental, mosaicos, vidrieras, telas, cuadros, artes gráficas, dibujos, esbozos, litografías, grabados, miniaturas, ilustraciones de libros, imaginería popular, tapices, decoraciones en instrumentos musicales, etc.
- **Patrimonio Musical Organológico.** Instrumentos musicales de todas las épocas y culturas.
- **Patrimonio Musical Sonoro.** Lo integran las fuentes sonoras, emisoras o reproductoras de sonido, como los productores de música mecánica (cajas de música, carillones, etc.) y los productores de música grabada (cilindros, discos, bandas magnéticas, cassetes, videodiscos, etc.).
- **Patrimonio Musical Oral.** Es el que está integrado por la música de transmisión oral no escrita (Boletín Universidad de Granada, 2010).

Esta clasificación del patrimonio musical, en líneas generales, abarca todas las fuentes primarias que permiten una reconstrucción histórica y un estudio etnográfico de un arte que ha estado presente en la vida del ser humano desde tiempos inmemoriales.

2.3. INVESTIGACIÓN

2.3.1. Investigación en los museos

La investigación, es quizás la función por excelencia de los museos. De ella se desprenden todas las demás; como fuente primaria de primer orden, los objetos de los museos tienen que someterse a un profundo estudio con el fin de garantizar su autenticidad, asegurar su conservación y reconocer todos los elementos que lo componen. La investigación en el museo de todas sus colecciones, no sólo es esencial para el conocimiento y la reconstrucción de la historia, también incluye aspectos que van desde las políticas para el incremento de sus fondos, la documentación de las colecciones, los programas de conservación y restauración, hasta la exposición y su difusión (Nogales, 2004). Cualquier proceso que se desarrolle en un museo, desde la obtención de sus equipamientos hasta su difusión, está encaminado a la identificación e investigación de ese patrimonio (Fernández, 1999).

La investigación en los museos, se convierte pues, en el primer eslabón para el desarrollo museológico y museográfico y, por consiguiente ha sido considerada, analizada y amparada por los órganos encargados de regular las leyes de conservación y difusión del patrimonio cultural en los diversos países.

En España, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dice al respecto:

“La investigación es una de las tareas básicas que tienen encomendada los Museos en todos sus ámbitos de actuación. Constituye, además, el fundamento a todas las funciones del museo, pues no se puede proteger, conservar ni difundir de manera adecuada el Patrimonio sin conocerlo previamente. La investigación, en suma, es la base del desarrollo de todas las funciones museísticas. Para desarrollar esta función los museos disponen de herramientas como biblioteca, archivo, laboratorio y talleres. Con ellos la investigación en el Museo se desarrolla en una doble vertiente: como trabajo interno, y como resultado de la colaboración con otras

instituciones investigadoras” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno Español, s.f.).

Para el ICOM, la investigación en los museos guarda relación con la misión y objetivos de éstos y debe ceñirse a las *prácticas jurídicas, éticas y académicas establecidas*, lo que involucra directamente al personal del museo, a quien el ICOM le confiere la responsabilidad de, no sólo promover la investigación en el museo, sino de velar por la integridad y protección de todas sus colecciones. Podemos decir entonces, que la investigación fue la primera función que adquirió el museo moderno en sus orígenes.

Durante los siglos XVIII y XIX se sucedieron importantes acontecimientos en el ámbito social, económico, político y cultural, que fueron decisivos en el desarrollo de la sociedad occidental y que influyeron en el devenir de los museos nacientes. Se pueden señalar varios momentos significativos en este sentido:

1. El desarrollo del método científico como base para la búsqueda de la verdad y la obtención de nuevos conocimientos (García Blanco, 1999). En el siglo XVII, Francis Bacon y René Descartes, partiendo de los enunciados de Aristóteles, le dieron a la investigación un nuevo significado que se va a ir consolidando en los círculos academicistas de la época y que será retomado por Isaac Newton (estudio de la naturaleza a partir de la razón) y por Locke (empirismo filosófico), que influirán en el nacimiento del movimiento Ilustrado (León, 1989). El desarrollo del método científico se vio reflejado en primera instancia en las llamadas ciencias naturales y posteriormente, entrando en el siglo XIX, en las ciencias sociales (García Blanco, 1999).
2. Nacimiento del movimiento Ilustrado en el siglo XVIII. Como producto de este movimiento, la ciencia, el arte, las humanidades y especialmente la historia, determinarán los procesos culturales de la época (Schettino, 2006). Las colecciones que hasta entonces habían sido almacenadas por la aristocracia, el clero y la burguesía, pasan a formar parte de los museos (Fernández, 1999) y serán la base de la investigación histórica. La formulación del método científico entonces, otorgará a los objetos de las colecciones existentes una función hasta

ahora inexistente: la de ser fuente primaria para la investigación, de tal forma, que las exposiciones adquirirán un significado histórico en la que los objetos que las componen permitirán establecer un vínculo con el pasado convirtiéndolos en signos de comunicación. El discurso que se empieza a utilizar será coherente y organizado, y el público (perteneciente a una clase elitista) en general podrá entender el significado de lo que ve, a la vez que adquirirán conocimientos dentro de los diferentes campos disciplinares que la museología aborda (García Blanco, 1999). El interés que a partir de entonces se suscitó por conocer las antiguas civilizaciones y descubrir el pasado, no desde la narración sino dentro de la construcción de la realidad y la razón, incentivó por otra parte el interés por recuperar objetos y bienes materiales valiosos de las antiguas civilizaciones³⁵, convirtiendo el espacio del museo en un lugar para la investigación y no sólo para la exhibición y el deleite de la sociedad burguesa (Fernández, 1999).

3. La revolución industrial en el siglo XIX, influyó de forma decisiva en el desarrollo de la sociedad moderna, tanto en el ámbito económico como social y político (Rico, 2006).
4. El nacimiento de la llamada *escuela nueva*, traerá consigo una concepción de la pedagogía abierta y dirigida a todos los niños sin distinción (Requena y Vicuña, 2009).

A lo largo de estos dos siglos, el pensamiento filosófico y científico le otorgará a las diferentes disciplinas su condición de ciencia y la historia pasará a ser una de las áreas de mayor interés científico, sirviendo como base para la reconstrucción y estructuración de la historia de las demás disciplinas a través de métodos fiables que desvelen su realidad (Capel, 1989).

Es así, como el interés científico no sólo se centró en las obras de arte, sino también en aquellos objetos creados por el hombre con un significado histórico, tanto en las áreas de las ciencias humanas como en la de las ciencias naturales. Las disciplinas que se

³⁵ Un ejemplo significativo en este sentido es la obra *Description de l'Égypte* impresa por orden del Emperador Napoleón Bonaparte en el año 1809. Se considera una de las obras fundamentales de la egiptología y es el resultado de los años de estudio por parte de un grupo de académicos, científicos y artistas, que estuvieron presentes en la expedición que Napoleón Bonaparte realizó a Egipto en 1798 y cuya misión era descubrir una civilización perdida.

desprenden de ellas se irán fortaleciendo y elaborando sus propios métodos de investigación. En torno a este tema, García Blanco (1999) hace un estudio de la evolución que desde el nacimiento del museo moderno se ha dado en torno al significado científico de los objetos custodiados en ellos y la forma en que se fueron clasificando, ordenando y catalogando. En primer lugar, establece dos grandes áreas: las ciencias naturales, en las cuales se encuentran aquellas disciplinas que estudian el mundo físico natural, y las ciencias sociales que estudian al ser humano y su cultura. A partir de esta clasificación, en el siglo XIX se establecen tres disciplinas con un campo específico de estudio dentro de las ciencias sociales y que dan lugar a tres tipos de museo: de arqueología, de historia del arte y de etnología y antropología. La organización de estos espacios se dará a partir de la manera como se enfoque el estudio de sus colecciones, e irá cambiando de acuerdo a los avances de la ciencia. Su método de estudio parte de la observación sistemática de la realidad y la comparación. A partir de estas dos técnicas, los objetos serán descritos, clasificados, diferenciados y agrupados por categorías. Dentro de esta clasificación se abarcan aspectos relacionados con el material, la forma, la técnica, la función, la ubicación geográfica y la cronología. A partir del análisis que se realiza, se establecen las diferentes tipologías teniendo en cuenta sus semejanzas y diferencias.

Este punto de vista clasificatorio común a todas las disciplinas, propio del positivismo, será reemplazado por una nueva postura nacida en Norteamérica en la que cada disciplina tendrá su propio marco teórico y sus propias categorías de clasificación. El objeto entonces, se convierte en testigo de una función, de una cultura, de un lugar en el tiempo y en el espacio, de una tecnología, de una sociedad, de una estructura económica, política, religiosa, etc., y dentro de su disciplina serán comparados, clasificados y ordenados en función de los objetivos e intereses de cada institución. Este nuevo método, conocido como método hipotético-deductivo, difiere del positivismo ya que se fundamenta en el procedimiento del método científico: elabora un marco teórico, plantea una hipótesis, y a partir de la interpretación de los datos, llega a la demostración.

Al respecto, García Blanco dice:

“De cualquier modo, la clasificación de un modo genérico y las tipologías de un modo concreto constituyen procedimientos o métodos de análisis propios de estas tres disciplinas (arqueología, antropología e historia del arte) y están basados en el estudio comparativo de los objetos siguiendo una lógica propia. Los objetos se comparan, se clasifican y ordenan en función de aquello que interesa demostrar o resolver con ellos, pero lo hacen siempre teniendo en cuenta las exigencias lógicas del razonamiento comparativo” (García Blanco, 1999: 19).

A lo largo del siglo XX el valor de los objetos irá variando de acuerdo al desarrollo científico y al significado que van adquiriendo. El objeto recibe un valor por sí mismo y no por sus diferencias comparativas con otros y aporta información del contexto geográfico, cultural, social, etc., de acuerdo a su función, constituyéndose en testigos fehacientes de la historia del hombre y su desarrollo cultural. Este método conocido como “funcionalismo” otorga al objeto un valor único que, con la influencia del estructuralismo lingüístico, asume una nueva función como documento y fuente de información primaria de la cultura material que aporta información de las características de la sociedad a la que pertenece, ya que a partir de su individualidad puede responder a las necesidades del hombre en un contexto determinado, las cuales fueron la razón de su construcción. El objeto entonces, es concebido como un documento escrito, con la diferencia de que no fue creado para transmitir información directamente.

Paralelo al concepto del objeto como documento, se encuentra el objeto como signo, es decir que el objeto es un signo con un significado dentro de una cultura. Son objetos creados para ejercer una función, pero no para comunicar algo, aunque comunican mensajes porque son signos, cuyo significado es dado por los investigadores, quienes lo interpretan y codifican de acuerdo a las relaciones que se establecen dentro de cada disciplina y su contexto. Pero ese significado del objeto ha pasado igualmente por tres etapas que han determinado su valor y las acciones que se han tomado en torno a él: en primer término está el objeto con significado funcional relacionado con su utilidad, en segundo lugar, el objeto con significado simbólico, derivado de su belleza y estética, y

finalmente el objeto con significado histórico, determinado por la investigación (García Blanco, 1999).

Este proceso evolutivo del valor del objeto para el estudio de la historia del arte y del ser humano, es lo que va a determinar la clasificación y ordenación de los objetos de acuerdo a su tipología, teniendo en cuenta diversos aspectos como su función dentro de una cultura, los materiales de los que están elaborados, sus diferencias y semejanzas, la época y lugar geográfico en que se ubican, etc., y guiando los destinos de la museología y la museografía hasta el siglo XXI.

2.3.2. Investigación musical

En relación a las políticas de investigación en los museos de música, la *Museums and Galleries Commission* de Londres publicó un documento para el Reino Unido, en el cual establece en líneas generales cuáles son las mejores prácticas que un museo de esta tipología debe seguir (*Museums and Galleries Commission*, 1995). El documento se divide en dos grandes partes. La primera dedicada a las normas para administrar las colecciones (adquisición, conservación, restauración, documentación) y la segunda, al cuidado y su protección (robos, incendios, inundaciones, desastres, daños físicos, polvo, suciedad, agentes contaminantes y plagas). En todos estos aspectos, la investigación es el eje transversal y es a través de ella como se puede llegar a dar un tratamiento asertivo a las colecciones.

En cuanto a las normas de adquisición, menciona que cada museo debe establecer sus propias políticas, las cuales deben ser revisadas cada cinco años y estar acordes con las directrices establecidas en el Reino Unido y conforme a la ley. En ella, se debe contemplar la adquisición legal de los instrumentos, su justificación y propósito. Igualmente se tiene que aportar toda la información posible del objeto, sobre todo cuando éste es extraído de su contexto. Entre las razones que un museo debería contemplar al momento de adquirir un instrumento musical enumera las siguientes:

1. Por su carácter. Un instrumento es típico de una época y representa a una cultura.

2. Por su apariencia. Por la belleza en los decorados que le otorga un significado estético y artístico.
3. Por sus materiales. Sean interesantes o poco comunes, el material de un instrumento se asocia con el lugar de origen.
4. Por su historia. Se asocia con el repertorio, el lugar, la época o la forma de interpretación y la cultura.
5. Por su contexto. Determina la época, la cultura y el lugar, pudiendo ser etnográfico o tradicional de la cultura occidental.
6. Por su condición. Se puede encontrar en perfecto estado, lo que aporta un interés musical, o puede estar deteriorado, lo que le da cierta importancia sólo en el campo histórico.
7. Por su sonido. Sonoridades interesantes que permiten la experimentación, la interpretación o la demostración.

En cuanto a la documentación, ésta debe incluir aspectos relacionados con la forma en que fue adquirido (donación, compra) y una descripción detallada del mismo, documentada con grabaciones, si es posible y fotografías. Igualmente debe contener información sobre el fabricante, el propietario, si tuvo una función propiamente musical o fue adquirido como objeto decorativo y si ha sido restaurado. Por otra parte, se hace hincapié en la necesidad de que un museo de esta tipología cuente con un experto y que se sigan los códigos que establecen las diferentes organizaciones nacionales e internacionales en términos de conservación.

El documento en líneas generales se apoya en los estatutos y en las políticas establecidas por el CIMCIM en relación a los instrumentos musicales. Sobre ellos dice que el estudio de cada instrumento debe comenzar con la investigación de sus materiales, su composición, su condición y su historia. De otra parte y como norma, establece que un museo debe fomentar la investigación y garantizar los recursos para que ésta se lleve a cabo de acuerdo a las políticas previamente establecidas por la institución y en concordancia con las políticas regionales, nacionales e internacionales y agrega que la investigación se debe centrar tanto en la investigación de un objeto, como en la investigación histórica o científica en general.

A través de este documento se puede apreciar el papel esencial de la investigación en los museos de música y que se corresponde con lo que el ICOM expresa en este sentido:

“Los miembros de la profesión museística deben promover la investigación sobre las colecciones, así como su protección y la utilización de información relacionada con ellas. Por lo tanto, deben evitar cualquier actividad o circunstancia que pueda acarrear la pérdida de datos académicos y científicos” (ICOM, 2013: 12).

En el año 1997, por otra parte, la Comisión de Museos y Galerías, el Instituto Canadiense de Conservación y el CIMCIM, con la ayuda financiera de la Fundación John S. Cohen, publicaron un libro para el cuidado de los instrumentos musicales históricos, al cual se accede en su versión electrónica a través de la página oficial del CIMCIM. El contenido de este libro hace referencia a los códigos de ética para la restauración, conservación y uso de los instrumentos musicales, los cuidados de almacenamiento y presentación, el cuidado para evitar su deterioro o destrucción total (fuentes biológicas, plagas, etc.), el tratamiento que debe recibir el instrumento de acuerdo a los materiales con los que esté fabricado y el mantenimiento y trato de aquellos que pueden ser tocados. También hace referencia a los principios generales que se deben seguir para su documentación (registro, catalogación, seguimiento y difusión) (CIMCIM, 2005).

A pesar de las directrices que propone la *Museums and Galleries Commission* y las trazadas por el ICOM y el CIMCIM, la música es una de las creaciones artísticas más difíciles de conservar. Su existencia y desarrollo, se refleja en el acervo cultural de todos los pueblos y se hace evidente desde la prehistoria, en los descubrimientos arqueológicos en diferentes zonas de nuestro planeta³⁶. Sin embargo, la inexistencia de material que dé fe de la creación musical de las antiguas civilizaciones, representa una dificultad para su estudio. ¿Cómo era esa música? ¿Cómo sonaba? Lo que se sabe de ella, se fundamenta en los hallazgos arqueológicos, pinturas, relatos, e instrumentos musicales, algunos de

³⁶ Menuhin J. y Curtis W. (1981), hacen referencia a los hallazgos arqueológicos más antiguos destinados a producir música, los cuales datan de unos 35.000 años.

ellos en muy mal estado por el paso del tiempo, pero su música sigue siendo un gran misterio.

Como disciplina científica, la historia del arte tiene su gestación en el siglo XVIII con Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Pero al igual que muchas otras disciplinas de las ciencias sociales, la investigación artística sólo toma un talante totalmente científico al entrar el siglo XVIII, cuando aparece el método histórico crítico como base para la investigación. De esta forma dejará atrás su carácter intuitivo, centrado en la obra de arte desde la estética, dando paso al racionalismo de la época, por el que el objeto se compara, se ordena, se analiza, se sintetiza y se establece una relación de la obra de arte con el contexto, el artista, la técnica, etc. (Peláez, 2004). Las expresiones artísticas convierten la obra de arte en testigo y testimonio del desarrollo cultural de los pueblos en un momento determinado, otorgándoles un significado histórico que ayuda a desvelar y comprender los diferentes lenguajes y estilos artísticos. La relación que existe entre ellos y los advenimientos culturales se hace evidente en las teorías y estudios que se han desarrollado, como se refleja en la obra de Hazan (2010).

Sin embargo, al existir una gran diferencia entre el espacio acústico y el espacio visual, como lo expresa Schafer en sus conversaciones con Yehudi Menuhin (Menuhin y Curtis, 1981), la investigación musical buscará sus propios caminos y se independizará de las otras disciplinas, creando su propia ciencia: la musicología, que se consolida como una ciencia de la música independiente en el siglo XIX, por lo que ha seguido una evolución histórica atípica en relación a las otras artes y otras disciplinas.

“La historia en general es estudiada y reconstruida en libros, en archivos, en bibliotecas, etc., pero no es menos cierto que es susceptible de ser vivida de otra manera. La música nos ha enseñado sobre todo en lo que hace referencia al pasado, una forma inédita de cómo la historia, su propia historia, puede ser vivida y transmitida fuera de los canales palaciegos y académicos; una forma ni mejor ni peor que la del modelo humanista e historicista. Pero, no hay quien lo dude, la música está hecha de sonidos y no de palabras, no de piezas o de colores en un lienzo” (Fubini, 2001: 48).

La explicación igualmente se deriva de la propia música y su estatus en la sociedad (Fubini, 2001):

1. La historia como ciencia busca esclarecer hechos y acontecimientos significativos del pasado, y sus fuentes se encuentran en objetos materiales que perduran en el tiempo.
2. Por ser un arte que no se expresa a través de palabras (poética), ni imágenes (pintura), ni monumentos (arquitectura), la música no perdura en el tiempo. Su objeto o materia prima son los sonidos, y ellos desaparecen inmediatamente después de su ejecución. Sólo quedan en el recuerdo.
3. A diferencia de las otras artes, la música no ha contado con una verdadera conciencia de su historicidad. Ésta sólo se da a partir del siglo XVIII.
4. Mucha música no cuenta con un soporte escrito y se ha transmitido de generación en generación a través de la tradición y la oralidad. Y aunque el ser humano haya creado una escritura musical para perpetuarla, esta no es muy precisa.
5. Hasta el barroco, la música servía a otras actividades (acompañar la liturgia, la poesía, el teatro).
6. A través de la filosofía se puede reconstruir una historia del pensamiento musical, de las discusiones en torno a ella, pero no se puede saber nada de la producción musical y su morfología, de sus protagonistas, ni de las obras.
7. Aun hoy en día, no se cuenta con una historia de la música que nos permita saber cómo sonaba.
8. El compositor no será considerado un artista hasta el siglo XVI, pero igualmente no tendrá la importancia de un pintor, de un literato, etc., sino a partir de finales del siglo XVIII. En esta época la música entra en el mundo de las artes y la cultura y las antiguas reflexiones filosóficas se desplazan a la música misma, compuesta por sonidos.
9. Para comprender la evolución histórica de la música, hay que entender los mecanismos culturales que han permitido que ésta trascienda en el tiempo y esto no se logra a través de documentos, ni con el análisis de una tradición estilística e

interpretativa, sino a través de la tradición oral, pues en ella está representada la cultura de los pueblos.

10. La música es un arte instintivo, orgánico que obedece a la naturaleza humana más que a la lógica y a la razón (aunque ella misma se contradiga en cuanto a su naturaleza matemáticamente exacta) y es precisamente por esas características que, aunque es efímera, trasciende fronteras espaciales y temporales.

A pesar de la falta de conciencia en relación a la historicidad de la música señalada por Fubini, las investigaciones y reflexiones en torno a ella, serán de constante interés tanto para músicos como para filósofos y academicistas, aportando constantemente nuevas posturas que irán construyendo lentamente los criterios metodológicos de la musicología. Uno de los estudios más importantes en torno a ella y su relación con el hombre, con otras disciplinas, su función y su natural desarrollo a través del tiempo, desde la antigüedad hasta el siglo XX, es el realizado por Fubini (1988). Para este historiador, la música ha sido objeto de múltiples investigaciones llegando incluso a ser considerada una ciencia: Pitágoras de Samos (569-475 a.C.), Boecio (480-425 D. C.), considerado uno de los más importantes teóricos musicales que transmitió la sabiduría helena al mundo moderno, San Agustín (354-430), quien sirvió de enlace entre la antigüedad y la edad moderna, Vincenzo Galilei (1520-1591), Jacobo Peri (1561-1633), Giulio Caccini (1550-1618), Gioseffo Zarlino (1517-1590) o Jean P. Rameau (1683-1764), quienes centraron sus teorías en torno a la melodía y la armonía respectivamente, y cuyas teorías dirigieron los acontecimientos que a partir del siglo XVII se dieron en torno al desarrollo de la estética musical de la época, son algunos de los ejemplos que dan una idea del interés que el estudio de la música ha despertado en todos los tiempos. Y aunque los estudios musicales estuvieran más en manos de músicos, literatos y humanistas, los científicos no dejaron de indagar en torno al fenómeno musical. Ejemplo de esto es el tratado "*Les passions del'âme*" escrito por Descartes en el año 1618 donde Descartes busca explicar la razón por la cual la música afecta los sentidos, dándole un sentido más filosófico que estético al estudio musical.

En el siglo XVIII y debido a los acontecimientos culturales y científicos de la época, aparecen los primeros tratados de una historia de la música que buscaba racionalizar su evolución. Una de las primeras propuestas presentadas es la de Nicolas Etienne Framery (1745-1810). Él subdivide el estudio de la música en: acústico (ciencias cuantitativas y metafísica), práctico (composición y ejecución), e histórico (estudio de la música y los músicos). Posteriormente, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), divide el estudio sobre la música en cinco categorías: física del sonido, matemáticas del sonido, gramática musical, retórica musical y crítica musical, dando por sentado que la historia de la música está implícita en todas ellas. François-Joseph Fétis (1869-1876) presenta un nuevo modelo en el cual se incluye tanto la música tradicional y popular europea como la de otros continentes, abriendo paso a una nueva rama de la musicología, la etnomusicología. Posteriormente Guido Adler (1855-1941), musicólogo de origen austriaco, habla de dos campos de estudio: un campo histórico (comprende la historia de la música organizada cronológicamente, por épocas, lugares, escuelas, compositores, paleografía, formas musicales y organología) y un campo sistemático con elementos estrictamente musicales como el ritmo, la melodía, la armonía, el contrapunto y sus leyes, la estética, la psicología de la música, la investigación y el estudio comparativo de la etnografía y el folklore (Sadie, 1980).

Por otra parte, los instrumentos musicales también tuvieron un protagonismo en la elaboración de un estudio de la música. La organología como fuente de estudio tiene sus antecedentes en el renacimiento, pero su interés histórico se dio a partir de finales del siglo XVIII; con el nacimiento del museo moderno, muchas colecciones de instrumentos adquirieron un interés museológico y la organología se convirtió, en el siglo XIX, en una rama de estudio de la musicología, abarcando aspectos como el origen, evolución, construcción, técnicas de ejecución, clasificación, catalogación, función y significado de la música en diferentes lugares y momentos históricos, sumando a su estudio, manuscritos antiguos que proporcionaban información sobre ellos (Galindo, 2009).

Las fuentes primarias para el estudio de la música están incluidas dentro de la clasificación del patrimonio musical enumeradas en el capítulo anterior, pero como

fuentes primarias y base de los museos de música se hace necesario entender su fundamentación teórica para la investigación:

- **Patrimonio Musical Monumental.** Con la invención de la escritura musical y la imprenta posteriormente, la historia de la música adquiere nuevas fuentes de investigación que facilitan su estudio y conservación. La partitura es la representación escrita de la obra musical y por consiguiente del hecho musical, de la obra de arte. Pero una reconstrucción de la historia de la música a partir de ella, no siempre otorga información suficiente. La partitura por sí sola no es la música. La obra de arte musical, como señala Dahlhaus (1997), es fuente primaria que subyace en el tiempo, un bien intangible que nace y se desvanece en él después de ser ejecutada, vive en el presente inmediato de su ejecución y por tanto es efímera y difícil de conservar. Su existencia se encuentra en el imaginario colectivo, pero como testigo de su existencia están los restos materiales que hicieron posible su ejecución. Sin embargo, esas fuentes materiales no podrán dar razón exacta de sus características sonoras, expresivas, etc., ni determinar el impacto dejado en los oyentes en ese momento específico. Para Fubini (1998), el problema de la recuperación y reconstrucción de la música a través del tiempo, se dificulta por el hecho de que la composición musical, a diferencia de las otras artes, queda reducida a vivir solo el momento de su creación y no está pensada para su proyección futura. Por otra parte, la notación musical antigua no es igual a la actual y por consiguiente es poco comprendida, lo que la inhabilita como documento para una reconstrucción fidedigna. La partitura pues, aunque fuente primaria y evidencia tangible de la creación musical, será complemento para la reconstrucción de la historia de la música, pero no su única fuente de investigación.
- **Patrimonio Musical Documental y Literario.** El estudio de la música a partir del material documental y literario aporta innumerables posibilidades en el ámbito de la investigación. Forma parte de la memoria escrita y por tanto, del patrimonio material digno de ser conservado.

Los tratados de teoría de la música, escritos desde tiempos remotos, se constituyen en una de las fuentes documentales de mayor relevancia para la reconstrucción de la historia de la música. Tatariewicz (1989) hace un estudio sobre los tratados y tratadistas musicales desde la antigüedad, destacando el papel de San Agustín y Boecio por el rescate de la teoría de la música antigua, especialmente, aquella que nació en la Grecia clásica y su influencia en las generaciones venideras. Igualmente fueron muchos los escritos filosóficos que al día de hoy son fuentes para el estudio del pensamiento musical en todas las épocas.

La biografía es un recurso en la investigación histórica que se ha convertido en un método para, no sólo documentar y reconstruir la vida de una persona, sino para determinar su papel en la historia. En la investigación artística, la biografía se convierte, como señala Loaiza (2004), en un recurso para interpretar las obras en relación a su entorno sociocultural e histórico.

Los programas de mano, las noticias en periódicos, por ser documentos de primera mano, aportan información en tiempo real, constituyéndose en un material valioso para confrontar con otras fuentes.

- **Patrimonio Musical Iconográfico.** Uno de los mayores problemas a los cuales se enfrenta la investigación en torno a la historia de la música, es el frágil material de los instrumentos musicales. En este sentido, el tiempo no perdona y muchas piezas han desaparecido, sobre todas aquellas anteriores al periodo del renacimiento, de tal forma que para conocer los instrumentos antiguos hay que acudir a las llamadas fuentes iconográficas, conformadas por cuadros, esculturas, pinturas en ánforas, vasijas, paredes, libros etc., y aunque no sean siempre muy fiables, representan una de las principales fuentes para la investigación musical³⁷.

La iconografía es una descripción visual que permite, a través de la interpretación, determinar su significado dentro del entorno cultural y dar información pertinente

³⁷ A través de la página web de la Junta de Andalucía, se accede a una base de datos de variada iconografía musical que da indicios de la importancia de esta fuente primaria para la reconstrucción de la historia de la música: <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/iesmateoaleman/musica/iconografia.htm>

en cuanto a costumbres de un determinado grupo social. Pero las imágenes no hablan por sí solas y la investigación en torno a ellas busca llevar la representación visual a un conocimiento que permita comprender e identificar su significado y su valor simbólico (Richter y Valdivieso, 2008). Estas dos autoras haciendo alusión a Panofsky, hablan de los tres niveles de interpretación iconográfica propuestos por este autor, que se resumen a continuación:

1. Nivel pre-iconográfico: describe e identifica los objetos y las situaciones que se representan como personas, edificios, lugares y hechos históricos o de la vida cotidiana y que sólo requieren por parte del investigador estar familiarizado con objetos y acontecimientos comunes.
2. Nivel iconográfico: analiza el significado de los temas representados para reconocer su relación, por lo que se apoya en fuentes bibliográficas y requiere de un conocimiento de códigos culturales facilitados por ellas.
3. Nivel de interpretación iconológica: busca el significado propio del objeto y no en relación a otro. En este nivel se explica el valor simbólico de una obra, otorgándole el papel de documento histórico y por tanto objeto que aporta información sobre hechos históricos y culturales, sobre el pensamiento y costumbre de una época, precisa estilos y cronologías, etc.

De otra parte, Castiñeiras (2008: 41) propone cuatro campos de estudio iconográfico:

1. *“El estudio de los temas y los motivos, el cual consiste en el análisis de la obra basado en una distinción de su contenido. En este apartado hace una distinción entre tema y motivo. El primero es sobre lo que trata la obra y el segundo es un subtema dentro del cuadro.*
2. *El estudio de los elementos figurativos que utiliza el autor para describir o expresar una idea: simple figura, personificación y atributo.*
3. *El estudio de los modos de expresar el contenido. Símbolo, alegoría y narración.*
4. *Las relaciones entre texto e imagen”.*

La iconografía musical se convierte en un documento de gran valor para el estudio no solo de los instrumentos musicales, sino que muestra la imagen del hecho musical propiamente dicho. Nos traslada, con la imaginación, a una época con características determinadas y nos describe cómo se agrupaban las orquestas, quiénes tocaban (hombres, mujeres, niños), etc. En algunas pinturas aparecen partituras que dejan ver cómo era la escritura musical de la época.

Como ejemplo de lo dicho anteriormente se muestran tres cuadros de iconografía musical.

		
<p>Música en las antiguas civilizaciones Reino de Tutmosis IV. 1.440-1.390 a.C. Tumba de Djoserkaraseneb (Tebas)³⁸</p>	<p>Cantiga 150 Mandora o guitarra morisca. Miniatura de las Cántigas de Santa María, siglo XIII³⁹</p>	<p>Ambiente de un concierto doméstico <i>El Concierto</i> Nicolás Tournier (1.660-1.660)⁴⁰</p>

Figura 2. Ejemplos de iconografía musical.

Fuente: elaboración propia.

Los tres ejemplos contienen imágenes de personas tocando instrumentos musicales y en diferentes actitudes, lo que origina una serie de interrogantes en relación a la organología en primer lugar, pero también con respecto a la función social de la música (fiestas, danza, religión, eventos sociales, etc.), sobre quiénes la ejecutaban (mujeres solas, hombres solos, mujeres y hombres). Igualmente cuando se conoce al artista (el caso de la tercera pintura) se pueden establecer otro tipo de relaciones, en contextos muy específicos.

³⁸ Dirección URL <https://unmundodeluz.wordpress.com/2014/01/12/musica-y-danza-en-el-antiguo-egipto/>

³⁹ Dirección URL <http://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/indice.htm>

⁴⁰ Dirección URL <http://filomusica.com/filo15/eli.html>

- **Patrimonio Musical Sonoro.** La historia de la música, como se ha mencionado anteriormente, es casi tan antigua como la historia del hombre, pero por ser un arte efímero, que se desarrolla en un momento determinado, su conocimiento escapa a nuestra comprensión. La elaboración de una escritura musical, como se ha señalado, permite acercarse a la obra musical, pero a través de ella no se puede determinar con exactitud su sonoridad, expresividad etc. Solo los avances tecnológicos han logrado dejar evidencia de otras características que en la partitura no se pueden plasmar, como el carácter, la sonoridad, o el ritmo. El siglo XX aporta gran material sonoro que conserva evidencia del patrimonio musical y que se convierte en fuente primaria de investigación y que es custodiada hoy en día por muchos museos. Las nuevas tecnologías proporcionan la oportunidad de recuperar y salvaguardar gran parte de este legado. Desde el siglo XIX, con la invención del fonógrafo, hasta nuestros días, el avance tecnológico ha permitido mejorar la manera de almacenar la producción musical de las diferentes culturas, permitiendo tener un registro fiable de algunas de sus características sonoras (timbre, expresión, dinámica, etc.) (Fernández de Sevilla e Hilera, 1999).
- **Patrimonio Musical Oral.** El lenguaje, al igual que la música son parte esencial del ser humano y las dos se pueden encontrar insertas dentro de la tradición oral y escrita.

En la prehistoria, el ser humano transmitía sus conocimientos, costumbres y creencias de generación en generación sin que quedara evidencia de ello. La invención de la escritura marca una línea divisoria y el legado cultural podrá trascender en el tiempo a través de los manuscritos y documentos, permitiendo que en la actualidad conozcamos la esencia de ese conocimiento que construye la historia. Sin embargo muchas tradiciones como creencias, mitos, música, costumbres, festividades, etc., no fueron documentadas, desapareciendo o transformándose a través del tiempo, transmitidas de generación en generación a través de la tradición oral, por lo que no se poseen evidencias escritas que determinen su forma inicial (Gómez, 1999).

La música se encuentra menos documentada que la historia, la literatura, la filosofía y el arte mismo. El desarrollo de la escritura musical, no se sucedió sino a partir de la edad media (aunque en su tiempo los griegos ya hubieran diseñado una escritura musical, ésta era poco clara y algo subjetiva) y solo estaba al alcance de la Iglesia que la utilizaba para escribir la música de la liturgia, conocida como canto gregoriano. Anterior a esta época, en líneas generales la música subsistió gracias a la tradición oral. Con la invención de la imprenta y el perfeccionamiento de la escritura musical, los compositores, eruditos y estudiosos de este arte, pudieron dejar testimonio de su creación, material que en el siglo XIX se convirtió en fuente de estudio de la musicología. Sin embargo aquella música interpretada por el pueblo, como la música folklórica y popular, los cantos y rondas infantiles, las danzas populares, etc., seguían siendo enseñadas de generación en generación de forma oral. Para el estudio de esta música se escindió de la musicología una nueva rama, llamada en un principio musicología comparada y posteriormente etnomusicología⁴¹. De tal forma que la ciencia de la música (musicología), diferenciaba entre la música escrita, llamada culta o clásica por algunos sectores, de aquella que carecía de academicismo y soporte científico, que tenía que ser estudiada en tiempo presente e “in situ” (Sans, 2001). A pesar de esa diferenciación, esa línea se ha ido diluyendo poco a poco y el estudio de la música, no solo se va a centrar en el estudio de las obras musicales, sino que buscará una relación de la música con el contexto y con el hombre desde diferentes perspectivas y en todas las épocas.

Tanto la etnomusicología como la musicología, se apoyan en la actualidad en las nuevas tecnologías que, como se dijo anteriormente, permiten registrar, a través de videograbaciones, un legado de gran valor cultural para las futuras generaciones.

- **Patrimonio Musical Organológico.** Entre los bienes materiales de primer orden que conforman el patrimonio material musical, se encuentran los instrumentos

⁴¹ El estudio etnomusicológico, se realiza en el contexto cultural en que se desarrolla y en tiempo presente y gracias a los avances tecnológicos, no sólo se fundamenta en los escritos, entrevistas y apreciación del investigador, sino en videograbaciones.

musicales. A través de ellos se puede recuperar valiosa información, lo que los convierte en fuentes de investigación.

Sin embargo, como señala Fubini (1998), los instrumentos musicales tienen una vida limitada y su reconstrucción se ve afectada en cuanto a la originalidad de sus materiales, y sonoridad, lo que es un inconveniente a la hora de su recuperación. En consecuencia, requieren de un tratamiento especial y un proceso de restauración que permita acercarse de la manera más fidedigna posible a su realidad, ya sea esta musical propiamente dicha o histórica y siempre que no se atente contra su originalidad. Al respecto, el ICOM dice en su código deontológico:

“El museo debe supervisar con atención el estado de las colecciones para determinar cuándo un objeto o espécimen puede exigir un trabajo de conservación o restauración y los servicios de un especialista cualificado. El principal objetivo debe ser la estabilización del objeto o espécimen. Todos los procedimientos de conservación deben estar documentados y ser reversibles en la medida de lo posible, de la misma manera que toda modificación del objeto o espécimen originales se debe poder identificar claramente” (ICOM, 2013: 6).

Es así como los museos de música se enfrentan a una de sus mayores dificultades: ¿deben los instrumentos musicales conservarse en el estado en que se encuentran y servir como fuente de investigación histórica, o deben ser restaurados para que su función original, la de emitir sonidos con fines musicales, siga siendo prioritaria? Esta dualidad genera un compromiso por parte de los museos, de tal forma que en el momento de adquirir una pieza o una colección, debe tener claras las razones que lo impulsan. Estas razones varían de acuerdo a los objetivos que cada museo se plantea y al significado que éstos les dan. Entre las normas establecidas por la *Museums and Galleries Commission* (1995) para la conservación de los instrumentos musicales y las razones para su adquisición, se encuentran las siguientes:

- 1- Su carácter. Por ser típico de una época, periodo o sociedad, o por su rareza en ese contexto.

- 2- Su apariencia. Por su belleza o por incorporar materiales especiales y decoraciones elaboradas, o como pieza importante en la historia del arte.
- 3- Su fabricación. Fabricado por una persona importante en su periodo.
- 4- Sus materiales. Típicos o inusuales.
- 5- Su historia. Asociado a un repertorio, a un propietario, a un coleccionista, a una procedencia, a un compositor, etc.
- 6- Su contexto. Etnográfico, social.
- 7- Su condición. Estado inalterado, o cambios a los cuales ha estado expuesto.
- 8- Su sonido. Original, para demostración, interpretación de un repertorio específico.

Este listado no es una norma de adquisición, pero a través de él se pueden apreciar las innumerables posibilidades de investigación que pueden surgir de un instrumento musical. Las razones igualmente, determinarán las acciones que se deben tomar a la hora de su restauración y/o conservación.

Para Van der Meer (2004), el hecho de que los instrumentos musicales tengan una connotación diferente dentro del rango artístico, los convierte en objetos complejos y su restauración no tiene como única finalidad, el ser expuestos, ya sea en un museo o como arte decorativo, sino que además deben ser restaurados para aproximarlos lo más posible al sonido original, lo que dará indicios de cómo era la música en las diferentes épocas, y aportará las pautas para su interpretación.

Por su parte, John Koster (1996) expone dos factores a tener en cuenta en la restauración de un instrumento musical, teniendo en cuenta los problemas que esto conlleva. La restauración aboga por respetar la principal finalidad de un instrumento musical, sonar para ser escuchado y acercarnos a la música de la época y a la intención propia del compositor, pero el hacerlo va en detrimento de la finalidad de preservación y de investigación de un museo. Por otro lado, cuando se restaura un instrumento musical muchas de sus partes están deterioradas por el tiempo o por la acción del hombre y al cambiarlas se alteran sus características.

Para Galluzzi (2004), la restauración de instrumentos musicales tiene aspectos positivos, pero también representa un riesgo, sobre todo por el hecho de que no siempre se cuenta con expertos en esta materia. Una mala restauración puede ocasionar daños irreversibles. Igualmente señala dos elementos que hacen positiva esta práctica. El primero tiene que ver con el interés que durante los últimos años ha suscitado esta problemática, partiendo del hecho de que los bienes culturales científicos han recibido menos atención que los artísticos, arqueológicos o arquitectónicos, y el segundo se relaciona con la investigación y con el desarrollo de la museología científica e histórico-científica y el estudio de la organología de los restos materiales y los problemas de conservación y disfrute de ellos.

Estas disertaciones en torno a la restauración y conservación de los instrumentos musicales, siguen siendo en la actualidad una preocupación para la museología. Sin embargo, independientemente de cuál sea la posición de cada museo en este sentido, cada objeto posee una información que habla del pasado y que contribuye al estudio y aprendizaje de la historia, la estética, el arte y lógicamente la música, convirtiéndolos en fuente primaria para la musicología.

La investigación científica, proveniente tanto de los mismos encargados del museo, como de las universidades, musicólogos, músicos y/o luthiers y los museos aplicarán algunas normas y directrices para proteger las colecciones. El CIMCIM elaboró en el año 1985 un documento titulado *Recommendations for regulating the Access to musical instruments in public collections*, en el que expone una serie de recomendaciones que permiten el acceso a las colecciones sin ir en su detrimento y que hacen referencia a las condiciones de acceso a las colecciones para el estudio detallado, a la protección general de daños, a las herramientas y técnicas de medición, a la utilización de los instrumentos (ejecución) y a la difusión de la información (CIMCIM, 1985).

Igualmente, muchos museos utilizan sus colecciones como herramientas didácticas. Es lo que se conoce como “didáctica del objeto”, teoría desarrollada por Santacana y Llonch (2012). En este sentido algunos museos realizan reproducciones de sus colecciones para que los visitantes puedan tener una experiencia significativa sin ir en detrimento de ellas.

El ICOM dice al respecto: “*Cuando realicen réplicas, reproducciones o copias de objetos pertenecientes a sus colecciones, los museos deben respetar la integridad del original y señalar siempre que esas copias son facsímiles*” (ICOM, 2013: 8). Esta acción igualmente, debe estar respaldada por la investigación para lograr una imitación del objeto lo más cercana al original.

La importancia de la investigación en los museos, finalmente determinará en gran medida una construcción de la historia a partir de todos aquellos objetos que permiten establecer hechos significativos en el desenvolvimiento del ser humano a lo largo del tiempo y aunque su reconstrucción se enfrenta a obstáculos difíciles de superar que generan vacíos en la línea del tiempo, los museos seguirán siendo los custodios de las principales fuentes de investigación histórica que han sobrevivido al tiempo (Coma y Santacana, 2010).

2.4. COMUNICACIÓN

La comunicación es una actividad inherente al ser humano. Su capacidad de expresar de forma intencionada ideas, pensamientos, sentimientos, emociones y conocimientos, a través de diferentes medios y códigos, es lo que le diferencia de otras especies.

A lo largo del tiempo, filósofos, sociólogos y por supuesto comunicadores entre otros, han querido entender las bases de la comunicación y han sido muchas las definiciones que se han dado de ésta. En el Diccionario de la Lengua Española, DRAE, en su versión *online* del 2003, se advierten nueve acepciones del término:

- 1- Acción y efecto de comunicar o comunicarse.
- 2- Trato, correspondencia entre dos o más personas.
- 3- Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.
- 4- Unión que se establece entre ciertas cosas, tales como mares, pueblos, casas o habitaciones, mediante pasos, crujiás, escaleras, vías, canales, cables y otros recursos.
- 5- Cada uno de estos medios de unión entre dichas cosas.
- 6- Papel escrito en que se comunica algo oficialmente.
- 7- Escrito sobre un tema determinado que el autor presenta a un congreso o reunión de especialistas para su conocimiento y discusión.
- 8- *Ret.* Figura que consiste en consultar la persona que habla el parecer de aquella o aquellas a quienes se dirige, amigas, o contrarias, manifestándose convencida de que no puede ser distinto del suyo propio.
- 9- Correos, telégrafos, teléfonos, etc.

Al analizar estas nueve acepciones, se observa que el concepto de comunicación está ligado más a la acción de informar que a la de dialogar o interactuar. Es como si el acto de comunicarse, se redujera a un sujeto parlante y a un sujeto oyente sin que medie entre ellos ningún estado psicoafectivo.

En este sentido, O'Sullivan (1996) señala cómo a través de la comunicación se transmite información, siempre y cuando exista una interacción humana y agrega, citando a Schramm (1966), que la comunicación también es sentimiento y emoción. Es decir, que dentro de las relaciones sociales de los seres humanos, los estados psicológicos y afectivos están íntimamente incluidos dentro de ese acto.

De hecho, a lo largo del tiempo la comunicación ha sido entendida de diferentes formas, pero en línea general ésta hace referencia al encuentro entre dos o más personas que establecen contacto con la intención de dialogar e intercambiar ideas, emociones, habilidades, conocimientos, etc., de forma recíproca, a través de un lenguaje común (Berelson y Steiner, 1964, Mailhiot, 1975, Lenkersdorf, 2005).

En este sentido, resulta interesante el análisis que presenta Kaplún (1998). En primer lugar pone de manifiesto como el término *comunicación* se fue modificando, pasando de representar una acción de diálogo e intercambio recíproco de ideas (comunicarse), a convertirse en una acción de transmitir información (comunicar). Kaplún atribuye esta transformación a la introducción de los medios de comunicación masiva (radio, televisión, prensa, etc.). En ellos, la relación emisor-receptor no se establece a través de un diálogo entre las partes. El receptor es un ente pasivo que escucha, pero que no interactúa con el emisor. Las bases de la comunicación entonces, en el siglo XX, se han formulado atendiendo a los avances tecnológicos.

Kaplún entonces establece unas diferencias entre estas dos acepciones (comunicarse y comunicar) haciendo alusión a diversos teóricos latinoamericanos: en la primera existe una interacción psicoafectiva en la que se “... *intercambian y comparten experiencias, conocimientos, sentimientos, aunque sea a distancia a través de medios artificiales.*” Y agrega que “*a través de ese proceso de intercambio los seres humanos establecen relaciones entre sí y pasan de la existencia individual aislada a la existencia social comunitaria*” (Kaplún, 1998: 64). Es decir que, cuando existe comunicación, se intercambian y comparten ideas y existe una participación permanente y una reciprocidad en la que los dos extremos del sistema pueden ser tanto receptores como emisores. En este punto no está de más aclarar que para que se pueda establecer un vínculo entre las

partes, debe existir un lenguaje común. Por el contrario, el segundo, consiste en dar a conocer hechos, situaciones, etc., sin esperar un intercambio de ideas entre el emisor y el receptor. Es decir que la comunicación sólo es la acción de informar. Estas dos acepciones, conviven conjuntamente en la actualidad y permanecen activas de acuerdo a los intereses del comunicador.

Desde los planteamientos expuestos nos podemos arriesgar a plantear una definición en los siguientes términos: la comunicación es esa acción por medio de la cual se establece una relación intencionada entre los seres humanos, cargada de emociones y sentimientos con el fin de no sólo transmitir conocimiento o información sobre algo en concreto, sino con el deseo de generar un diálogo abierto, en el que se fomente la reflexión, la crítica, el análisis y se establezca un vínculo psicoactivo a través de un lenguaje común.

Pero ¿cómo se establece ese diálogo, a través de qué medios y cómo se da esa reciprocidad?

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) en su tiempo ya planteó un modelo que sentó las bases de la teoría de la comunicación. En su libro *Sobre la poética y la oratoria* dice que el objetivo de la retórica se encuentra en la facultad del orador de persuadir al oyente en cualquier asunto o idea. Para ello parte de la base de que el orador debe utilizar todos los procedimientos que sean necesarios para persuadir a los oyentes para que acepten su discurso sin sentirse afectados negativamente (Aristóteles, 1964). De este modo, Aristóteles establece la comunicación como un sistema lineal compuesto por tres elementos:

1. Quién (el que habla).
2. Qué (lo que dice y como lo dice).
3. Quién (el que escucha).

A partir de este postulado, las teorías sobre la comunicación humana se fueron desarrollando y en la primera mitad del siglo XX se conocieron nuevas propuestas que han perdurado hasta el día de hoy, pero que no se apartan mucho de lo dicho hace más de

2.000 años por Aristóteles. Fueron muchos los teóricos que abordaron el tema de la comunicación como un acto social de gran relevancia para el hombre, siendo el antropólogo Levi Strauss (1969), uno de los primeros en estudiar la comunicación desde un punto de vista sociológico, atribuyéndole una relación directa con los fenómenos sociales.

Las propuestas encaminadas a explicar los procesos de comunicación y los elementos que intervienen en ellos a través de esquemas claros y concisos, que se plantearon a lo largo del siglo pasado, se fundamentaron en línea general, en el esquema aristotélico. Entre ellas se encuentran los modelos de Harold D. Lasswell, publicado en 1948, Shannon y Weaver en 1949, John y Matilda Riley en 1959, David K. Berlo en 1969, Gerhard Maletzke en 1965, o el más contemporáneo de Mario Kaplún en 1998, enfocado hacia una pedagogía de la comunicación.

Harold Lasswell estudió la comunicación de masas observando las respuestas psicoafectivas del receptor a determinados estímulos, enunciando cinco preguntas que sustentan su análisis:

- 1- ¿Quién dice? – (Emisor).
- 2- ¿Qué cosa dice? – (Mensaje).
- 3- ¿En qué medio lo dice? – (Canal).
- 4- ¿A quién se lo dice? – (Receptor).
- 5- ¿Con qué fin? – (Qué respuesta se espera del receptor).

Lasswell presenta un modelo de comunicación lineal conductista, dirigido a las masas, en el que el mensaje parte de un emisor hacia un receptor a través de un canal, en un código común, con una intención determinada, en el que se espera una respuesta específica del receptor (Lozano, 2007).

Shannon y Weaver, en el año 1949 propusieron un modelo matemático de comunicación lineal, en el que se buscaba optimizar la comunicación y aumentar el número de señales, evitando al máximo cualquier tipo de interferencia en el canal utilizado. En su modelo,

identificaron tres aspectos a resolver: el primero relacionado con la exactitud con que se pueden transmitir los símbolos de la comunicación (técnico), el segundo con la precisión en que los mensajes llegan al receptor de acuerdo a los objetivos del emisor y que tiene que ver con los códigos utilizados (semántico), y el tercero, relacionado con la respuesta del emisor de acuerdo a lo que se espera de él (efectividad) (Restrepo, 1996).

Por su parte John y Matilda Riley postularon en 1959 que todo acto comunicativo está influenciado por el contexto social. Su modelo se fundamenta en el hecho de que la comunicación es un fenómeno social. Igualmente, plantean la existencia de una interacción en los procesos de comunicación en la que existe una constante retroalimentación (Lozano, 2007).

Berlo (1969) enuncia en primera instancia seis componentes que debe tener un modelo de comunicación: la fuente de comunicación, el codificador, el mensaje, el decodificador, el receptor de la comunicación y el mensaje, que finalmente sintetiza en sólo cuatro elementos, a los cuales les asigna unas características inherentes a cada uno:

- 1- Fuente (técnicas de comunicación, actitudes del codificador, nivel de conocimiento, sistema social y cultural).
- 2- Mensaje (estructura, tratamiento, contenido, código).
- 3- Canal (vista, oído, tacto, olfato, gusto).
- 4- Receptor (técnicas de comunicación, actitudes, nivel de conocimiento, decodificador, sistema social y cultural).

Cada elemento es descrito de la siguiente manera: la fuente es el punto de origen y quien codifica el mensaje. Esto significa que el mensaje ha de ser transmitido en función de símbolos, para que tengan un efecto en el receptor y origine la respuesta esperada, lo que supone gran habilidad para que su estructura y contenido tenga ese efecto. El mensaje es el objeto de la comunicación, la información que el emisor envía expresada en códigos. El canal es el medio por el cual es enviado ese mensaje. En este modelo el canal está relacionado con los cinco sentidos o kinestésico. Finalmente se encuentra el receptor

quien recibe el mensaje y lo decodifica para entender su contenido. Esta decodificación igualmente está determinada por el nivel de entendimiento entre la fuente y el receptor. Para Berlo (1969), tanto la fuente como el receptor tienen un papel similar. Son los individuos que inician y terminan la acción comunicativa. Dialogan entre sí, pero para ello, tienen que manejar un mismo lenguaje y poseer las mismas habilidades e igual nivel de conocimiento, de lo contrario ni el emisor ni el receptor podrán codificar ni decodificar el mensaje y la comunicación se romperá.

Maletzke (1965) se enfoca en los procesos de comunicación a nivel de las masas. Para él, la comunicación social forma parte de la psicología social, ya que en cualquier proceso comunicativo se dan relaciones entre los diferentes agentes y se influye en ellos. Su estudio se fundamenta en las relaciones que se establecen entre los elementos que constituyen todo el proceso. En primera instancia establece seis tipos de relaciones:

- 1- Relación entre el comunicador y el mensaje.
- 2- Relación entre el comunicador y el medio.
- 3- Relación entre el comunicador y el receptor.
- 4- Relación entre el mensaje y el medio.
- 5- Relación entre el receptor y el mensaje.
- 6- Relación entre el receptor y el medio.

El comunicador es el emisor, quien trasmite el mensaje, y su imagen, carácter, intención, etc., influyen en la manera que ese mensaje va a ser recibido. Igualmente, el mensaje será expresado dependiendo del receptor: a su vez el receptor aceptará o rechazará el mensaje de acuerdo a las relaciones psicoafectivas que establezca.

Uno de los elementos novedosos y muy importantes en este modelo es el medio. Éste se refiere a los medios técnicos de comunicación masiva y son los que condicionarán la forma de comunicar, los temas a comunicar y su tratamiento y a quién y en dónde se transmite el mensaje, buscando una vivencia significativa y un efecto en el receptor, quien responde de una determinada manera pero sin interactuar con el comunicador ni con el medio.

Finalmente entramos a hablar del modelo de Mario Kaplún, enfocado en lo que él llamó *una pedagogía de la comunicación* (Kaplún, 1998). El autor desarrolla sus propuestas partiendo de la base que, para entender cualquier sistema de comunicación social hay que abordar los diferentes modelos o tipos de educación. Se fundamenta en los postulados del pedagogo brasileño Paulo Freire (1921-1997), quien impulsó las teorías de una *pedagogía crítica* en los países de América Latina y cuyas bases tuvieron su génesis en las ideas del filósofo y político italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Freire rechaza los modelos educativos en los que el educando asume un papel pasivo y propone un modelo de participación crítica y constructiva en la que son los educandos quienes construyen la sociedad desde su propia realidad, es una educación para la libertad (Freire, 2005). El modelo que propone Kaplún, a diferencia de los mencionados anteriormente, que siguen un sistema lineal de comunicación, se establece desde la participación plural e igualitaria de las partes con el objetivo de generar una transformación social.

Kaplún parte de la idea de que *“toda acción comunicativa, aún aquella que se realiza presencialmente en el aula y sin uso de medios, implica un proceso educativo”*. En cualquier modelo de comunicación (como los mencionados anteriormente), se espera suscitar una reacción en el oyente o receptor. Sin embargo esta reacción, dice, está sujeta a los intereses de quien comunica. A partir de estos planteamientos, define los modelos de comunicación desde los diferentes tipos de educación, teniendo en cuenta que *“a cada tipo de educación corresponde una determinada concepción y una determinada práctica de la comunicación”* (Kaplún, 1998: 17).

En primera instancia distingue tres tipos de educación:

- 1- Educación que pone énfasis en los contenidos. Es de tipo exógena (el educando es visto como objeto de la educación y se plantea desde fuera del destinatario). Educación tradicional, que trasmite conocimientos y valores de generación en generación.
- 2- Educación que pone énfasis en los efectos. De tipo exógena. Moldea la conducta de acuerdo a los intereses del educador o los gobiernos.

- 3- Educación que pone énfasis en los procesos. De tipo endógena (el educando es el sujeto de la educación, la comunicación parte del destinatario). Propicia la transformación a partir de procesos de reflexión y de conciencia social y de la interacción entre las personas y su realidad.

En los siguientes cuadros se sintetizan las características de cada tipo de educación y el modelo de comunicación utilizado:

Modelo de educación	Características	Método	Resultados	Objetivo	Modelo de comunicación
Énfasis en los contenidos	<ul style="list-style-type: none"> -El educador deposita conocimientos en la mente del educando -El educador educa, el educando es educado. -El educador habla, el educando escucha. -El educador dicta las normas, el educando las obedece. -El educador siempre es el que sabe, el educando el que no sabe nada. -El educador es el sujeto del proceso, el educando el objeto. 	<ul style="list-style-type: none"> -Los contenidos son los que el educando considera relevantes. -Valor de los datos y no de los conceptos. -Poca importancia al diálogo. -No se intercambian ideas. -Se promueve la memorización y se premia con buenas calificaciones. -Dicta ideas. -No se valoran los conocimientos del educando ni sus experiencias. 	<ul style="list-style-type: none"> -El educando se vuelve pasivo, no razona ni analiza ni propone. -Se desarrolla una actitud de acatamiento a las normas. -El educando crece inseguro y pierde autoestima. 	Que el educando aprenda (hábitos, esquemas, estructuras).	Transmisión de información. Emisor – mensaje – receptor. E-M-R (Exógena) Lineal Es un modelo de comunicación donde solo existe un monólogo autoritario.

Tabla 1. Educación que pone el énfasis en los contenidos.
Fuente: elaboración propia basada en el modelo de Kaplún (1998).

En este modelo, los medios de comunicación, como la radio, la televisión o los videos, son utilizados para transmitir una información previamente programada que es recibida por el receptor de forma pasiva, sin que exista un espacio para el diálogo y la reflexión. Kaplún (1998), apunta que en muchos espacios donde se da este modelo de educación, la utilización de medios audiovisuales hace que la educación sea aún más rígida y

autoritaria, ya que la utilización de canales de comunicación atractivos y novedosos, facilita adoctrinar a través de imágenes repetitivas y constantes que no dejan espacio para la reflexión.

“El educando ni siquiera tiene con quién hablar. Ya se le da todo hecho, toda la enseñanza digerida. Los medios audiovisuales, en la educación tradicional, se usan solamente como refuerzos para la transmisión de los contenidos. Es educación –envasada–” (Kaplún, 1998: 27).

Modelo de educación	Características	Método	Resultados	Objetivo	Modelo de comunicación
Énfasis en los efectos	<ul style="list-style-type: none"> -Cuestiona el modelo tradicional (Por no lograr un aprendizaje en poco tiempo). -Da importancia a la motivación. -Es una educación manipuladora. -Busca generar hábitos de conducta. -Espera una respuesta pero esa respuesta ya está previamente establecida por el comunicador. 	<ul style="list-style-type: none"> -Utiliza la psicología conductista de Pavlov (estímulo-recompensa). 	<ul style="list-style-type: none"> -El educando no es autónomo, es un ser solitario, poco colaborativo y competitivo. -Existe una pérdida de identidad cultural. -No desarrolla ni la creatividad, ni la conciencia crítica, ni la capacidad de análisis. 	<ul style="list-style-type: none"> -Inculcar nuevas actitudes sin pasar por la reflexión no por el análisis, sin pasar por la conciencia, sin someterlas a una libre elección, es decir, que el educando haga. -Convencer y condicionar al educando para que asuma conductas deseadas. 	<ul style="list-style-type: none"> Información/persuasión Emisor – mensaje – receptor-retroalimentación E-M-R-r (exógena) Lineal Es un modelo de comunicación persuasivo que busca una respuesta determinada.

Tabla 2. Educación que pone el énfasis en los efectos.
Fuente: Elaboración propia basada en el modelo de Kaplún (1998).

En este segundo modelo de comunicación, cada elemento, emisor-mensaje-receptor, sigue cumpliendo la misma función. Sin embargo, el emisor, dueño de la comunicación, espera una respuesta o reacción del receptor de acuerdo a sus objetivos. Es una comunicación persuasiva cuyo objetivo es conseguir un efecto específico que certifique que la respuesta es la que se quería. Es una comunicación de sometimiento y no de participación. A través de la comunicación se busca impactar al receptor para que reaccione de acuerdo a los intereses del o de los comunicantes.

Este tipo de comunicación es uno de las que más ha sido utilizado a lo largo del siglo XX: en publicidad, en escenarios públicos como conciertos, campañas políticas, etc., e incluso

en el seno de los hogares, parvularios y escuelas, donde se enseña a través del premio y el castigo y en el que se busca que cada individuo actúe sin romper los esquemas sociales establecidos.

Modelo de educación	Características	Método	Resultados	Objetivo	Modelo de comunicación
Énfasis en el proceso.	<ul style="list-style-type: none"> -El sujeto aprende a aprender. -Se basa en la participación activa del sujeto en el proceso educativo. -Se aprende a través de las vivencias y no solo de la lectura y la escucha (aunque estas son necesarias en el proceso lógicamente). -El error forma parte del aprendizaje. -Es una educación grupal. -Los educandos son el centro de la educación el educador es un guía en el proceso. -Estimula la creatividad y el trabajo en grupo. 	<ul style="list-style-type: none"> -Reflexión – acción. -Participativa en la que el educando construye el conocimiento a través de la investigación. -Reflexiva. El educador estimula la reflexión, la discusión, la construcción y el análisis crítico. 	<ul style="list-style-type: none"> El educando toma conciencia de su propia dignidad, de su propio valor como persona. Transformación social. 	<ul style="list-style-type: none"> Que el sujeto piense. 	<ul style="list-style-type: none"> Dialogica Circular (Endógena) Es un modelo de doble vía Sus participantes tienen la oportunidad de ser alternativamente emisores y receptores.

Tabla 3. Educación que pone el énfasis en los procesos.

Fuente: Elaboración propia basada en el modelo de Kaplún (1998).

En este tercer modelo de comunicación, la utilización de recursos audiovisuales y otras tecnologías, tiene como finalidad estimular la reflexión, la discusión, el diálogo y la participación.

La importancia de las disertaciones de Kaplún, revierte especial interés ya que busca un punto de convergencia entre educación y comunicación. Una educación donde el sujeto que aprende sea participativo, propositivo, reflexivo, y forme parte directa del proceso de enseñanza-aprendizaje, y un sistema de comunicación no lineal, en el cual el receptor cumple también la función de emisor, colocándose en primer lugar, y creando de esta forma el primer mensaje preliminar para que se genere un diálogo entre las parte y en el

que el papel del emisor ya no es el de ser el dueño de la verdad, sino que, como señala Kaplún, tendrá que “*recoger las experiencias de los destinatarios, seleccionarlas, ordenarlas y organizarlas y, así estructuradas, devolvérselas, de tal modo que ellos puedan hacerlas conscientes, analizarlas y reflexionarlas*” (Kaplún, 1998: 79).

Desde esta perspectiva, se entiende que en la actualidad, en algunos contextos, en los que podemos incluir a los museos, como en su momento anunciaron los hermanos Kotler (2001), las estrategias de marketing contemplen acciones dirigidas a conocer los intereses del público, antes de plantear cualquier propuesta comunicativa.

Hasta este punto se han abordado los diferentes modelos de comunicación expuestos por algunos de los muchos teóricos que han buscado comprender a fondo la complejidad de la comunicación humana a nivel social. El modelo de Aristóteles se ve reflejado en todos ellos y los tres elementos que lo constituyen: emisor (quién), mensaje (qué), receptor (quién), se encuentran presentes en cada uno, convirtiéndose en el denominador común. El punto de divergencia entre ellos, se encuentra en la adición de nuevos elementos que se han incorporado en concordancia con los avances tecnológicos para optimizar la calidad de la comunicación y se relacionan de forma directa con los procesos culturales, sociales, políticos y psicológicos en los que se suscriben.

Es indiscutible que las nuevas tecnologías dominan el mundo de las comunicaciones. Ellas tienen que responder de forma asertiva a las exigencias de los modelos de comunicación planteados. Si la comunicación es lineal y sólo busca informar, los canales de comunicación masiva cumplen su función sin problema. Pero, si la comunicación implica cierta acción de reciprocidad, de diálogo, de opinión, el reto es mayor. Sin embargo, como señalan Montañés, Serrano y Medina (2014: 16), los medios de comunicación masivos impersonales “*pueden servir de estímulo para la comunicación personal*”.

2.4.1. La comunicación en los museos

A menudo se utiliza la palabra comunicación vinculada con las Instituciones museísticas. De hecho el ICOM al decir en su definición que el museo “*difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo*” está dejando implícito el papel comunicativo que estas instituciones tienen en todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo, la manera de comunicar y los objetivos de la misma han ido variando paralelamente a los estudios y conceptos de comunicación expresados anteriormente. Hernández (1998) plantea que la relación museo-público se plantea desde las mismas bases y teorías que la comunicación humana. Sin embargo, como se observó, estas están dadas de múltiples formas y el modelo que cada museo asuma, depende de su misión y de sus objetivos.

El término “comunicación” en el ámbito de los museos es definido por Desvallées y Mairesse (2010) en el diccionario de museología y museografía publicado por el ICOFON de la siguiente forma:

“La comunicación museal se presenta como la manera de compartir los objetos que forman parte de la colección y del mismo modo las informaciones resultantes de las investigaciones efectuadas con los diferentes públicos (...) En el contexto museal, la comunicación aparece como la presentación de los resultados de la investigación efectuada en la colección (catálogos, artículos, conferencias, exposiciones) y a la vez como la disposición de los objetos que la componen (exposición permanente e información ligada a ella)” (Desvallées y Mairesse, 2010: 29).

En esta definición se hace referencia a los dos elementos que sustentan toda la organización museal:

1. El contenido (**qué** comunicar), asociado a la ciencia y a la **museología**.
2. La forma (**cómo** comunicar), asociada a la organización y al modelo de comunicación, es decir a la **museografía**.

2.4.2. Museología y Museografía

Se habló anteriormente del origen del coleccionismo y del museo moderno. A través de ese recorrido, se evidenció el significado que los objetos iban adquiriendo dentro de la comunidad y la sociedad y la relación simbólica que se establecía entre ellos y el *status* social; a través de los trofeos de guerra obtenidos en batallas, las grandes catedrales e iglesias del mundo católico desbordadas de imágenes y cuadros alusivos a episodios bíblicos, los salones y estancias de la aristocracia y la burguesía, engalanadas con hermosas obras de arte, enviaban claros mensajes implícitos de poder político, económico y social. Los objetos pues, eran exhibidos con una intención, con un **qué** se quiere comunicar.

En este contexto el término “exhibición” no reemplaza al de “exposición”. Siguiendo a Fernández y García (2010) y García Blanco (1999) una exhibición obedece más a un concepto estético, cuyo objetivo se limita a la contemplación, mientras que lo que caracteriza a una exposición es que los objetos que se exhiben adquieren un significado conceptual histórico y cultural y son interpretados y clasificados, de acuerdo a los resultados de la investigación. García Blanco (1999) establece un orden cronológico en el cual se puede enmarcar el salto evolutivo que dio origen a esa diferencia exhibición/exposición y que se enmarca dentro de la organización de los objetos de forma coherente, obedeciendo a su taxonomía o a su temática: gabinetes de curiosidades – museo galería – museo, y lo expresa en el siguiente párrafo:

“...se puede decir que el primer modelo expositivo está bien simbolizado en el llamado museo-galería (Benoist, 1960), sucesor del gabinete de curiosidades al que se parece en su afán de ponerlo todo, pero del que se diferencia en que los objetos aparecen clasificados según criterios científicos generalmente no explicitados. Esta manera de exponer es propia del siglo XIX y principios del XX, correspondiendo a la fase positivista de la ciencia y su interés taxonómico, que se reflejaba directamente en la exposición sistemática y clasificatoria de los objetos (Miles y otros, 1988; Rivière, 1989)” (García Blanco, 1999: 38).

Por otra parte, el **qué** comunicar en un museo es producto de la investigación, la cual irá en concordancia con el desarrollo del método científico, el nacimiento del movimiento ilustrado, los avances tecnológicos y el creciente interés por descubrir la historia a partir de objetos con un significado cultural, como ya se ha dicho. Es decir, que el resultado de la investigación será uno de los elementos que determine el contenido de la exposición. Además de la investigación, existen otros aspectos que se relacionan con el **qué comunicar** como la tipología de los equipamientos y la interpretación que se haga de ellos para que adquiriera un significado coherente para el público.

Para sustentar lo anterior se presentan algunas definiciones del término *interpretación*, referidas al patrimonio, extraídas de Guerra, Sureda y Castells (2008).

“La interpretación es el arte de explicar el significado y la importancia de los lugares visitados por el público. Hay tres elementos claves en la interpretación: (a) El primero de ellos hace referencia a un lugar de interés natural, histórico o cultural que está siendo o será experimentado de forma directa por el visitante. (b) En segundo lugar, el público visitante, ya sean turistas, visitantes ocasionales o residentes locales que realizan una visita con objetivos recreativos. (c) En tercer lugar, una actividad que aspira a generar un interés hacia la conservación y fomentar una comprensión de los procesos y actividades que en aquel lugar visitado se desarrollan” (Council of Environmental Interpretation CEI, 1989, citado por Guerra, Sureda y Castells, 2008: 134).

“La interpretación del patrimonio es el arte de revelar in situ el significado del legado natural, cultural o histórico, al público que visita esos lugares en su tiempo de ocio” (Asociación para la interpretación del patrimonio AIP, citado por Guerra, Sureda y Castells, 2008: 133).

“La interpretación es el proceso de estimular y alentar el aprecio en los visitantes por su patrimonio natural y cultural, además de comunicarles los ideales y las prácticas de conservación” (Queensland National Parks and Wildlife Service, Australia, citado por Guerra, Sureda y Castells, 2008: 137).

“La interpretación posee cuatro características que hacen de ella una disciplina especial; es una comunicación atractiva, ofrece una información breve, es entregada en presencia del objeto en cuestión y su objetivo es la revelación de un significado” (Yorke Edwards, citado por Guerra, Sureda y Castells, 2008: 138).

El **qué** comunicar entonces es **el mensaje**, es lo que el museo quiere decir. Es el contenido de la historia o el relato que está dirigido al público. Sin ese mensaje, no existe ningún vínculo entre el museo y el visitante.

Posiblemente el valor estético dado a algunos objetos y la manera de organizarlos en el espacio, tenga sus orígenes en la Grecia Clásica. Sus esculturas y edificios muestran la perfección de una producción artística sin precedentes. Ese sentido de la estética fue retomado en el Renacimiento y la decoración de iglesias y palacios se regía de acuerdo a ella. Rico (2007) ilustra la manera como, a partir del siglo XIV y hasta el siglo XIX, los grandes salones de los palacios, iglesias, gabinetes de curiosidades y museos organizaban sus espacios y disponían sus colecciones de acuerdo a la estética del momento. En sus estudio se refleja la importancia dada al espacio y a la manera de disponer en él las colecciones.

Del concepto de almacenamiento del Renacimiento, donde los objetos estaban almacenados con un fin decorativo, en un orden aleatorio de acuerdo al valor otorgado por su propietario, se pasa a un espacio, en el que la arquitectura y la obra de arte se integran y la luz natural es aprovechada para buscar contrastes de iluminación y volumen, características inherentes a la estética barroca. Es en esa época cuando se crean los “gabinetes de curiosidades” y la “*teoría del marco*”, que busca establecer un límite entre la obra de arte y el espacio, se establece y aparece la idea de escenografía, que determinará el diseño a emplear.

Durante la Ilustración, aparecen los *palacios-museo*. Las colecciones son organizadas en diferentes salas y se ponen al servicio de una élite. En esta época surgen dos ideas que determinarán el modo de exponer. Una, con sentido filosófico y otra, con sentido histórico. En el primero, la estética tiene un papel importante, ya que sólo a través de lo

bello se puede llegar al bien. En contraposición, el sentido histórico surge del movimiento ilustrado y el racionalismo de la época. Su objetivo es despertar la memoria histórica.

El museo moderno se empieza a construir a finales del siglo XIX y su papel social se hace más evidente: las colecciones son catalogadas e interpretadas por los científicos y aunque el lenguaje utilizado no está al alcance de todos, los museos empiezan a abrir sus puertas a un grupo más amplio de visitantes. Sin embargo, su papel social es el de ser un santuario de conocimiento en el que se conservaban y almacenaban todo tipo de objetos con significado científico, histórico y/o artístico, puestos al servicio de una élite minoritaria con tintes academicistas. La manera de presentar las exposiciones seguía una misma línea heredada de los siglos anteriores: la conservación de sus colecciones expuestas en vitrinas, escaparates y estanterías para el deleite de esa misma clase que los creaba (Santacana y Martín, 2010b).

En este tipo de museo tradicional, las exposiciones maravillan al visitante a través de uno solo de sus sentidos, la vista. Es un museo contemplativo que se fundamenta y se estructura en un modelo de comunicación lineal E – M – R⁴², en la que el espectador tiene un papel pasivo y el museo impone un único significado mediante un lenguaje destinado a fomentar lo visual (Padró, 2003). El museo se establece como un espacio de comunicación que actúa como medio o emisor y la exposición, como canal de comunicación que informa y ofrece contenidos organizados en el que los objetos expuestos llevan implícito el mensaje previamente definido por el museo. El visitante, o receptor, es quien da sentido e interpreta el significado del objeto (Hernández, 1998; Padró, 2003).

A lo largo del siglo XX, ese concepto museográfico frío y estático fue cambiando de acuerdo a la función y al papel que los museos fueron adquiriendo. La idea de una museografía innovadora se convierte en una realidad inmediata y en una obligación, si se quiere ir acorde con las exigencias de la *nueva museología*. Recordemos que uno de los objetivos de este movimiento es abrir las puertas de los museos a toda la sociedad y brindar un espacio para fomentar la educación en torno al patrimonio cultural (Fernández,

⁴² Emisor-mensaje-receptor.

1999). Siguiendo las directrices del ICOM, el museo entonces, debe implementar un modelo de comunicación en el que se trasmita conocimiento, se permita la interacción del público y sea atractivo para toda la sociedad. El diseño expositivo en este nuevo tipo de museo buscará entonces, a través de la utilización de recursos visuales, elementos interactivos, aparatos tecnológicamente avanzados, montajes lúdicos y escenografías atractivas, cautivar y atraer a un público plural, para que viva una experiencia lúdica y aprenda a través de ella, suscitando cada vez más la necesidad de implementar recursos de apoyo derivados de las nuevas tecnologías, hasta convertirlos en elementos obligados e indispensables en cualquier museo (Alcalde y Martínez, 2010). En este tipo de museo, el espectador se convierte en un visitante pasivo-activo, ya que interactúa con una exposición que transmite un significado establecido, al cual responde a los intereses del museo (Padró, 2003). Es un modelo de comunicación E-M-R-r⁴³ y responde a un discurso pedagógico de estímulo y respuesta.

El siglo XXI se enfrenta a un nuevo diseño museográfico, que no se limita solo a difundir conocimiento a través del patrimonio cultural, sino que pretende una participación compartida museo-visitante.

“Actualmente, a un museo se le pide que cumpla distintos objetivos, casi siempre muy ambiciosos. Si antes bastaba con que los museos ejercieran correctamente su función de conservación del patrimonio y divulgación del conocimiento, hoy se les pide, además, que sus contenidos se conviertan en una experiencia significativa para todos sus visitantes. Los museos, siempre sin olvidar el rigor científico, deben entretener, enseñar y, si es posible, sorprender y cautivar al público” (Tirado, 2005: 44).

Esta visión nace en la propuesta de la *museología crítica* mencionada anteriormente. Retomando a Padró (2003), a través de la museología crítica se pretende que el museo y el visitante se conviertan en emisores y receptores, que todos sean los constructores del conocimiento. El gran propósito del museo entonces, es el trabajo con la comunidad y el visitante, el eje articulador de todo lo que el museo hace, de tal forma que quien determina

⁴³ Emisor-mensaje-receptor-retroalimentación.

la exposición es de alguna manera, el visitante. La planificación de la exposición, su contenido y lo que se quiere comunicar tiene que obedecer a los intereses y expectativas del público al cual va dirigida, pero también a sus propias experiencias con su cultura (García Blanco, 1999).

El modelo de comunicación en estos museos es el que propone Kaplún para desarrollar un tipo de educación que ponga énfasis en los procesos. Una pedagogía de la comunicación en la que tanto el emisor como el receptor sean autores, creadores y críticos. De esta forma, el museo se convierte en un espacio de comunicación con un verdadero talante educativo, dirigido a toda la sociedad y desde la sociedad. *“La comunicación cumple realmente su objetivo: —si moviliza interiormente a quienes lo reciben; —si los cuestiona; —si genera el diálogo y la participación; —si alimenta un proceso de creciente toma de conciencia”* (Kaplún, 1998: 88).

Las estrategias de comunicación entonces, se deben fundamentar en estrategias pedagógicas y, en concreto en la didáctica, a través de numerosos recursos que van desde la simple redacción de los textos, hasta la implementación de diferentes medios para establecer el diálogo entre las partes. El visitante cuando llega a un museo sin duda está buscando algo y en esa medida el mismo museo le debe proponer diferentes lecturas de una misma historia a través de diversos medios y diferentes lenguajes (oral, escrito, visual, textual, gestual, artístico, virtual, etc.), lecturas abiertas que incluso le den la oportunidad de crear un discurso propio: *“La comunicación educativa debe ser rica y variada; hablar muchos lenguajes. Abrir las compuertas a la creatividad y a la imaginación”* (Kaplún; 1998: 105).

De hecho, el lenguaje humano es rico en posibilidades, lo que lo diferencia de otras especies es precisamente esa variedad. A partir de múltiples signos y señales como gestos, sonidos, palabras, escritos o grafías, expresamos ideas, conceptos, sentimientos, estados de ánimo, etc., que a su vez, son recibidos y decodificados por nuestros interlocutores. En la medida de su desarrollo evolutivo, el ser humano ha creado un número indeterminado de medios externos para comunicarse, de tipo manual y mecánico, que van desde la utilización de un simple cuerno de caza, hasta la telefonía digital, Internet o la

fibra óptica. El impacto que, por ejemplo, tuvo la imprenta en Europa en el siglo XV dando lugar a una socialización del conocimiento en algunas esferas de la sociedad (O'Sullivan, 1996) es una evidencia de esto.

Cloutier (2001) ha dividido la historia de la comunicación humana en seis momentos determinados por el tipo de lenguaje y el canal utilizado:

1. Comunicación interpersonal: a través de gestos y palabras. Sólo utiliza los medios de comunicación humana inherentes al propio cuerpo. El mensaje igualmente se puede transmitir a distancia, a través de un mensajero humano. No utiliza ningún otro medio de comunicación.
2. Comunicación “de élite”: el mensaje se codifica mediante diferentes signos (auditivos, visuales o escritos) utilizando medios diferentes a las palabras y los gestos, como la música, el dibujo, la escritura.
3. Comunicación de masas: son medios colectivos que van a estructurar una nueva sociedad y se basa en el principio de la amplificación. La difusión de un mensaje por parte de uno o varios emisores es transmitida a un gran número de receptores pasivos a través de periódicos, radio, televisión, etc. Esta última, mezclando tanto el lenguaje auditivo, con el visual y el escrito.
4. Comunicación individual: en este estadio, el individuo utiliza los avances tecnológicos para comunicarse, como la fotografía, el video, el ordenador individual, apropiándose de ellos tanto para emitir como recibir información. Igualmente combina el lenguaje visual con el auditivo y el escrito.
5. Comunicación comunitaria: proporcionada a través de las redes.
6. Comunicación universal: conduce a una verdadera comunicación multimedia a través de la digitalización de los diferentes tipos de lenguaje (auditivo, visual y escrito), en la que la comunicación se puede establecer desde y hacia cualquier lugar del planeta.

Por otra parte, la claridad con la que un mensaje es descodificado por parte del receptor, depende de sus particularidades para percibir y procesar la información. A esta capacidad se le conoce como “estilo cognitivo” o “estilo de aprendizaje” y se relaciona con las

estrategias que cada persona utiliza para aprender. Correa (2006) señala que los seres humanos procesan la información de diferentes formas y que éstas están determinadas por factores cognitivos, afectivos y fisiológicos, los cuales determinan cómo cada persona percibe, interactúa y responde en un ambiente educativo.

Las teorías existentes sobre los estilos de aprendizaje no han dejado de aumentar. De hecho, a partir de la década de los setenta se pueden encontrar interesantes postulados que han sentado las bases para su estudio. Una de ellas, es la presentada por Richard Bandler y John Grinder, publicada en el año 1975 y que sentó las bases para lo que hoy se conoce como PNL (programación neurolingüística), partiendo de las investigaciones en la psicología y los procesos terapéuticos utilizados para mejorar las destrezas comunicativas. La base de su propuesta se fundamenta en el hecho de que cada persona representa su mundo interior de acuerdo a sus experiencias y a la relación con el entorno y que éstas, las experiencias, son recibidas a través de tres canales sensoriales: visual, auditivo y kinestésico, los cuales a su vez contienen diferentes tipos de receptores (el olfato y el gusto son tenidos en cuenta, pero, según los autores, son menos utilizados y su relevancia es menor). El otro elemento de esta teoría es el lenguaje. A través de él, los seres humanos tienen la capacidad para expresar aquello que en su mundo interior representan las experiencias obtenidas a través de los diferentes canales y que la función del terapeuta es contextualizar la información e inducir esta comunicación de acuerdo al sistema de representación de cada individuo (Bandler y Grinder, 1998).

En líneas generales, se puede decir que toda la información que recibe el ser humano es percibida por uno a varios de los sentidos y dicha información se procesa de acuerdo y en concordancia con la capacidad de análisis y retención de cada individuo. Para algunos es más fácil recordar la información recibida visualmente, para otros, auditivamente y para otros, a través de los otros sentidos. Estas diferentes maneras de percepción, se han categorizado en tres sistemas: visual, auditivo y kinestésico. Una persona cuyo estilo de aprendizaje es visual, aprende lo que ve y le cuesta retener lo que escucha. Piensa en imágenes y visualiza los pensamientos de forma detallada. Una persona cuyo estilo de aprendizaje es auditivo, aprende lo que escucha. No tiene una visión global de las cosas. Una persona kinestésica, aprende manipulando y haciendo cosas. Necesita moverse y

recuerda claramente lo que hizo, pero sin detalles (Ocaña 2010). Igualmente, cada persona maneja sus propios códigos y estructuras para representar su mundo interior, de tal forma que, para que se dé una buena comunicación, se debe tener en cuenta la forma como cada individuo y también el colectivo representa y procesa la información recibida.

Otra de las teorías desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX, es la presentada por Rita Dunn y Kenneth Dunn en el año 1972. Ellos atribuyen a estímulos tanto externos como internos, como el ambiente inmediato, la propia emotividad, las necesidades sociológicas, físicas y psicológicas, la manera como cada individuo obtiene y retiene cualquier tipo de información y que son determinantes en la manera de aprender (Dunn y Dunn, 1972).

Si la comunicación en los museos, en este siglo, tiene la función no sólo de informar, sino también de educar a través del patrimonio cultural, siguiendo las propuestas de la museología crítica, fomentando la participación activa del espectador, el modelo de comunicación debería, si no ser igual, seguir la propuesta de Kaplún de la que se desprende un tipo de educación fundamentada en los procesos, optimizada a través de un lenguaje rico y variado que atienda a los diferentes estilos de aprendizaje (PNL), apoyándose para ello en la infinidad de posibilidades que le proporcionan las nuevas tecnologías.

La museografía entonces, debe adaptar las nuevas tendencias, al diseño expositivo sin ir en detrimento de sus funciones y objetivos trazados. Esta visión ha generado una nueva manera de organizar y administrar un museo y lo que antes estaba en manos exclusivamente de los “administradores” y trabajadores del museo, hoy, en algunos casos, es responsabilidad de una nueva industria, que vende sus servicios para diseñar y elaborar un discurso museográfico que responda a la demanda social y que se ha ido posicionado en el mercado cultural poco a poco, para gestionar y construir nuevos museos (Santacana y Martín, 2010b).

Pero, ¿Cómo puede un museo establecer una comunicación pedagógica que conduzca a una educación constructivista y que potencie la participación de toda la sociedad a través

de actividades significativas, sin ir en detrimento de sus colecciones ni de su función primigenia, la de salvaguardar el patrimonio cultural de la humanidad?

La complejidad que supone este nuevo reto, puede tener su solución en la utilización de actividades interactivas, apoyadas en las nuevas tecnologías. De hecho, como señala Parra (2000), hoy en día vivimos en una sociedad marcada por las nuevas tecnologías, una *cultura de la informática*, que utiliza nuevos códigos de comunicación (ordenadores, en la tecnología digital, en las telecomunicaciones, etc.), que deben ser instrumento para la educación y la comunicación y que no pueden estar ajenos de la sociedad. No se puede negar que en las últimas décadas, la informática, los bancos de datos, las tabletas, las redes de comunicación masiva a través de Internet y los múltiples programas y aplicaciones que cada día aparecen, están siendo utilizados como sistemas de comunicación, no sólo para el ocio, sino también por la ciencia y todas las ramas del saber influyendo potencialmente en toda la sociedad (O'Sullivan, 1996). En el ámbito de los museos, la interactividad a través de esas nuevas tecnologías, como señalan Martín y Castell (2010), se ha convertido en casi una obligación para que el museo cumpla con su función educativa y dé respuestas a las propuestas que, en las últimas décadas, se han dado.

En este sentido, uno de los estudios más relevantes encontrados, es el desarrollado por Martín y Castell (2010), centrado en las relaciones comunicativas que se establecen entre el museo y el visitante a través de las diferentes propuestas interactivas que se encuentran dentro del espacio expositivo. Como resultado, han planteado una clasificación de los museos en cuatro categorías:

- *Museos concebidos como instalaciones interactivas totales (IIT).*
- *Museos con secciones especializadas de interactivos (SET).*
- *Museos con dispositivos de interactividad dispersos (DIDI).*
- *Museos con interactivos de información general (IIG).* (Martín y Castell, 2010: 91).

A partir de esta clasificación, estos autores realizaron un análisis de cómo, a través de diferentes módulos interactivos encontrados, se pueden ofrecer actividades significativas diseñadas para llegar a todos los visitantes de acuerdo a su sistema sensorial o estilo de aprendizaje predominante (visual, auditivo o kinestésico). El tipo de comunicación museográfica entonces, quedaría determinado por la utilización de dichos módulos y el tipo de lenguaje que utilizan, encontrado quince sistemas diferentes:

“Sistema gráfico.

Sistema táctil.

Sistema olfativo.

Sistema gustativo.

Sistema auditivo.

Sistema visual.

Sistema corpóreo.

Sistema recreación.

Sistema mecánico.

Sistema reflexión/refracción.

Sistema cuantificador.

Sistema electrónico.

Sistema de proyección.

Sistema informático.

Sistema virtual” (Martín y Castell, 2010: 106).

El número de posibilidades comunicativas aumentará en la medida en que un módulo interactivo utilice más de un sistema.

Otro estudio en este sentido, es el presentado por Rico (2007). En él se determina el tipo de museografía y de comunicación, dependiendo del público al cual va dirigida la exposición. A partir del público, establece siete tipos de montajes, los cuales poseen sus propias características en cuanto a la información que suministran, las actividades que ofrecen, los materiales que utilizan, la duración, la seguridad y los medios técnicos utilizados:

- Tradicional.
- Infantil.
- Didáctico.
- Colectivo.
- Instalación.
- Abierto.
- No expositivo.

Cada uno de estos tipos de montaje dirige sus esfuerzos a garantizar la receptividad del público de acuerdo a sus intereses, su nivel educativo y su edad. Así, un museo didáctico contará con el material necesario, acorde al nivel de escolarización, para que los estudiantes logren establecer diferentes asociaciones entre el objeto y su entorno sociocultural. Un montaje dirigido a un público infantil, propiciará la experimentación a través de actividades lúdicas que permitan ir construyendo un vínculo de aprecio de los más pequeños hacia el patrimonio cultural presentado. Igualmente las instalaciones artísticas que se exponen en espacios urbanos y en los museos de arte contemporáneo, buscan una participación más directa del público con la obra de arte que sobrepase los límites de los audiovisuales, obligando a establecer un diálogo directo con el objeto expuesto a través, por ejemplo, de la manipulación directa.

Igualmente Carreras (2005), partiendo de un estudio sobre la educación en los museos a través de las nuevas tecnologías y considerando que la museografía utilizada a través de medios virtuales debe seguir el mismo discurso al que se desarrolla *in situ*, identifica tres tipos de montaje que relaciona con algunas teorías de la educación y que se han adaptado a los museos:

1. *“Museos de educación didáctica expositora: Las exposiciones son secuenciales, en las que los componentes didácticos aparecen de forma jerárquica con el objetivo de que los visitantes aprendan.*
2. *Museos de educación estímulo respuesta. Las exposiciones hacen referencia a aprendizajes de conducta, que por razones pedagógicas mantienen una estructura*

secuencial, de forma que los componentes didácticos también describen aquello que pueden aprender los visitantes a través de estímulos controlados.

3. *Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento. Las exposiciones se basan en aproximaciones constructivistas a la educación, en las cuales el proceso de exploración y experimentación se convierte en el eje museográfico fundamental”* (Carreras, 2005: 37).

Todos estos montajes, dice Carreras, se pueden presentar en espacios virtuales e igualmente presentar elementos interactivos.

Retomando la clasificación de los museos realizada por Martín y Castell (2010) de acuerdo al nivel de interactividad, y a las múltiples combinaciones que surgen de los paneles interactivos, los museos de música pueden ofrecer actividades que estimulen la curiosidad y los sentidos de los visitantes, a la vez que pueden complementar la educación musical que se recibe en la escuela. Tocar los instrumentos musicales, escucharlos, oler su madera y resinas, escuchar música de una época determinada, recibir información específica sobre cualquier aspecto que se relacione con ella, crear nuevas melodías y mezclar diferentes sonoridades, manipular instrumentos mecánicos, escuchar conciertos en vivo, etc., pueden ser algunas de las actividades interactivas que se podrían encontrar en un museo de esta tipología.

“Las presentaciones audiovisuales ofrecen un medio ideal a través del cual, quienes llevan a cabo una exposición, pueden ofrecer una información contextual sobre los objetos y ampliar su cobertura de un tema a través de imágenes visuales y efectos sonoros... Su finalidad en un museo es apoyar, ampliar e interpretar los objetos” (Belcher, 1994: 175).

Cuando se habla de medios audiovisuales se hace referencia a todas aquellas técnicas que se encargan del tratamiento de la imagen y del sonido y la obtención de efectos, como videos, CD, proyectores, fotografías, sonido, pantallas digitales hasta efectos especiales de iluminación, lo que genera un espacio interactivo de gran significado para el visitante, convirtiéndolos en parte y soporte de la exposición y que contribuyen de forma efectiva

en el proceso comunicativo que el museo desea establecer con el público visitante, sin ir en detrimento del objeto expuesto y de la exposición, sino contribuyendo a su interpretación (Fernández y García Fernández, 2010).

Es evidente que la búsqueda de una museografía didáctica es una prioridad en la actualidad, pero aunque las nuevas tecnologías se han convertido en parte integral dentro de los museos, no hay que olvidar que son elementos complementarios que contribuyen a una mejor comprensión de la exposición, proporcionando una experiencia significativa y ayudando a aumentar el interés y la curiosidad del público por los museos, generando un impacto importante especialmente en las nuevas generaciones, pero que las colecciones son y serán siempre el eje central de toda exposición, independientemente de los mecanismos, técnicas y metodologías que se utilicen para difundirlos.

2.4.3. Presentación de los contenidos expositivos

Para que la visita al museo se convierta en una experiencia, no sólo educativa sino interesante, entretenida, dinámica, agradable y estética, independientemente de su tipología y acorde a las expectativas de la comunidad, se debe procurar que todos los elementos de los que se dispone estén armoniosamente articulados. No hay que olvidar que el museo depende esencialmente del lenguaje visual, de tal forma que desde el tipo de exposición que se quiere presentar, hasta la fachada del edificio y su entorno urbano, el espacio, la iluminación, el color, los paneles, las vitrinas y estanterías e incluso los carteles y todos aquellos recursos utilizados para presentar la información escrita, deben ser tratados con especial atención. Son elementos que juegan con la imagen y con la estética, que inciden, de forma directa, en la comunicación entre el museo y el visitante y que se deben fundir dentro de la exposición. De ahí la importancia de realizar una planificación previa y diseñar un proyecto expositivo antes de realizar cualquier montaje.

Para Fernández y García Fernández (2010) la planificación de un proyecto expositivo consta de siete fases:

- 1- *Fase de planificación y diseño preliminar*: el proyecto se inicia con la definición de los objetivos de la exposición que guiará todo el proceso del montaje expositivo. Se identifican todos los elementos que se han de utilizar, las posibilidades que los recursos del museo brinda, como el espacio, la tipología de las colecciones, los recursos técnicos, financieros, espaciales, etc.
- 2- *Fase de diseño esquemático*: En esta fase se estudian las diferentes zonas expositivas, la ordenación de los objetos dentro del espacio, la utilización de recursos (paneles, audiovisuales, soportes de información, iluminación, etc.).
- 3- *Fase de diseño final*: en esta fase se hace una maqueta o diseño en 3D o por ordenador para tener una idea de cómo quedará la exposición. Se pasa del diseño conceptual al diseño real a escala.
- 4- *Producción*.
- 5- *Construcción*.
- 6- *Instalación*.
- 7- *Montaje y evaluación*.

Igualmente, se debe tener claro el tipo de exposición que se va a montar. En este sentido, encontramos las propuestas de Belcher (1994) y Rico (2007), quienes establecen siete y cinco tipos de montaje respectivamente, fundamentados en aspectos temporales y espaciales:

Categorización de Belcher:

1. *Permanentes*. Exposiciones pensadas para un tiempo indefinido y a largo plazo, especializadas y con un solo mensaje a transmitir, con poca actualización de la información. Requieren de una gran preparación y admiten poca o casi ninguna modificación.
2. *Temporales*. Contrarias a la anterior. Pensadas a corto plazo y definido, sujetas al programa de exposiciones del museo: pueden durar un día, una semana o un año. Pueden ser innovadoras y se puede experimentar tanto con el contenido como con el diseño.

3. *Especiales*. Exposiciones con un propósito particular, único y especial, poco común.
4. *Itinerantes*. Exposiciones para ser llevadas a diferentes lugares. Se montan y se desmontan. Se instalan en diferentes espacios como salas de exposiciones, centros universitarios, centros culturales y centros escolares.
5. *Portátiles*. Son exposiciones que se diferencian de las itinerantes por su tamaño. Son más pequeñas hasta el punto de ser transportadas en maletas. Se adaptan fácilmente y su función estaría enmarcada en los mecanismos de publicidad y marketing para despertar el interés hacia el museo.
6. *Móviles*. Exposiciones que se encuentran instaladas en un vehículo móvil que se traslada de un lugar a otro.
7. Objetos y exposiciones *en préstamo*.

Categorización de Rico (2007):

1. “In situ”.
2. Prefabricados.
3. Itinerantes.
4. Definido por la capacidad de la sala.
5. Con proyecto arquitectónico.

El espacio, el edificio y el entorno urbano se han configurado como los ejes centrales para determinar la forma de presentar las colecciones. El espacio y el edificio definen el número de objetos posibles a exponer, el orden, el número de asistentes y los recursos externos a utilizar para optimizar la comunicación museo-sociedad. El entorno urbano establece la relación del museo con la ciudad a la cual pertenece.

En relación al espacio, Fernández y García (2010) dicen:

“El espacio configura en la práctica todos los elementos, incluidos los objetos. Al presentarlos en un lugar y en un sitio, y perder en parte su autonomía en beneficio del conjunto, el suceso que se convierte dentro de una determinada instalación y

montaje produce el acontecimiento lingüístico (performance) concreto de una comunicación, y define el perfil y el nivel de su mensaje” (Fernández y García Fernández, 2010: 92).

Para Rico (2006), la manera de exhibir y exponer los objetos está directamente relacionada con el lugar en que los objetos se encuentran; los diferentes espacios se han adaptado a la forma como el hombre percibe la realidad. Palacios, iglesias, catedrales, monasterios, galerías, plazas y museos han sido los espacios por excelencia para almacenar, guardar, exhibir y exponer las innumerables colecciones existentes y han sido adaptados para responder a las necesidades sociales, políticas, religiosas, económicas y culturales de cada época.

El mayor impacto en este sentido se ha dado a lo largo del siglo XX. En los países industrializados, la construcción de nuevos museos, con características especiales tanto artísticas como dimensionales, ha crecido de forma acelerada integrando los estilos arquitectónicos al diseño museal. La construcción de nuevas edificaciones ha sido más que un reto para los arquitectos deseosos de poder construir edificios que puedan satisfacer las necesidades de los nuevos paradigmas de la museología, a la vez de integrarlos de forma estética al entorno urbano (Herremann, 1989).

Por otra parte, la variedad de tipologías, los diferentes criterios para organizar las colecciones (científicos, cronológicos, estilísticos, geográficos, históricos), los formatos artísticos y estilísticos y las diversas funciones que el museo ha ido adquiriendo, han obligado a crear museos que cuenten con condiciones óptimas de conservación, versátiles, luminosos y que ofrezcan diferentes posibilidades expositivas (Montaner, 2003).

Pero no siempre es posible modificar un espacio y mucho menos construir uno nuevo, de tal forma que el espacio se convierte en un condicionante en el que el montaje se debe adaptar a él y las posibilidades técnicas, estéticas y funcionales, pueden verse afectadas. En estos casos, las habilidades de los diseñadores y todo el personal encargado, tendrán que adaptar el diseño a las posibilidades existentes.

Por otra parte, el espacio también se relaciona con el flujo de visitantes, la facilidad de movimiento, la claridad y sus posibilidades ambientales. Un espacio expositivo debe contar con las siguientes características:

1. Salas especiales para las exposiciones temporales para que no interfieran, a la hora del montaje y desmontaje, con la tranquilidad y la observación de la exposición permanente.
2. Áreas lo suficientemente extensas que permitan su modificación con la utilización de paneles u otras alternativas de acuerdo al diseño deseado.
3. Suelos sólidos y resistentes que puedan soportar el peso de cualquier objeto de grandes dimensiones.
4. Techos altos y condiciones medioambientales que garanticen la conservación de sus equipamientos (Belcher, 1994).

En general, se busca que el visitante pueda hacer un recorrido circular sin pasar dos veces por un mismo lugar y que pueda disfrutar de la exposición, sin perder el sentido de la misma.

Igualmente la iluminación, sea natural o artificial, influirá de forma decisiva en el diseño de la exposición, pues genera ambientes y sensaciones que influyen directamente en el estado de ánimo del visitante y por consiguiente en su receptividad. La iluminación incide en la visita desde antes que el visitante ingrese al museo, forma parte de la arquitectura urbanística y se integra a ella de forma natural y estética. Al iluminar tanto las fachadas del museo, como los jardines y alrededores, se genera una percepción de integración y los visitantes van a experimentar una sensación agradable en la que el edificio no se verá sólo como un contenedor de objetos, sino que formará parte de la exposición (Erco, 2012). Su objetivo es llamar la atención e integrar el edificio al entorno urbano.

Al utilizar luz artificial se debe garantizar la rentabilidad, sostenibilidad y sobre todo la protección y conservación de los objetos expuestos (Erco, 2012). La luz impacta en los objetos, pudiendo causar daños irreparables como pérdida o modificación de color. Tanto si la luz es natural (es decir, que obedece a la arquitectura del edificio), como si es

artificial, se deben tener en cuenta algunos factores básicos para proteger las colecciones: los rayos UV que llegan al objeto, la iluminación que se alcanza sobre él, el tiempo de radiación al cual es sometido el objeto, la fuerza de la luz y la dirección (López, 2014).

Respecto al visitante, hay que asegurar que éste tenga una vivencia confortable creando espacios ricos en contrastes, permitiendo una buena visualización, neutralizado efectos luminosos como sombras, reflejos, contraluces y colores distorsionados. A través de la luz, se facilita la discriminación de detalles, se potencia la estética de la obra y se genera un ambiente armonioso y agradable, condiciones necesarias para atraer el interés y la atención de todos los públicos (Erco, 2012).

Los objetivos que justifican la relevancia que a día de hoy tiene la iluminación museal son expuestos por Erco (2012) y se pueden resumir de la siguiente forma:

1. Llamar la atención y guiar al visitante tanto desde el exterior al interior, como por salas y pasillos.
2. Hacer visible los objetos expuestos.
3. Acentuar las formas (en figuras de tres dimensiones).
4. Señalar los elementos que se desean destacar.
5. Separar un objeto del contexto espacial para otorgarle una importancia especial.
6. Crear una atmosfera rica en contrastes, como sombras, claro-oscuros, para dar importancia y llamar la atención del visitante para que dirija la mirada a un punto específico o establecer jerarquías.
7. Crear ambientes y estados de ánimo acordes con los objetivos de la exposición (estado de contemplación, expectación, relajación, etc.).

La iluminación, entonces, es uno de los elementos museográficos más importantes, ya que va a determinar en cierta medida, el grado de disfrute o no de la exposición por parte del visitante.

Al igual que la iluminación, el color de las salas influye en la percepción, el estado de ánimo y el comportamiento del visitante. El impacto que el color tiene sobre el ser humano ha sido muy estudiado en los últimos años por diferentes teóricos⁴⁴.

Para Belcher (1994), el color en los museos no debe ser considerado como un simple efecto visual. Tiene que ser tratado por expertos que entiendan su significado psicológico. Igualmente señala que el color está sujeto a la moda y a los efectos ambientales. El blanco por ejemplo, dice Belcher, da sensación de amplitud, es neutro y no interfiere en la apreciación de los objetos. La elección del color dependerá en gran medida de los objetos y del ambiente que se quiere conseguir. Igualmente se tiene que tener en cuenta el efecto de la luz sobre el color o los colores seleccionados.

Otro de los recursos a tener en cuenta en el diseño y la forma de presentar una exposición son los Paneles y las vitrinas.

Los paneles son un recurso muy utilizado para suministrar información, dividir espacios, y dar forma a una sala, por lo que deben tener un tamaño adecuado, estar confeccionados en un material resistente y ser elásticos para su reutilización.

Rico (2007) diferencia entre cuatro tipos de paneles adaptados a las necesidades y a la estética del museo:

1. Paneles tradicionales. Tienen una estructura simple, generalmente de madera y contrachapados.
2. Paneles combinados. Traen consigo elementos técnicos de iluminación o climatización, vitrinas.
3. Paneles estructurales. Se utilizan para diseñar espacios o como soporte escenográfico.
4. Paneles móviles. Utilizados mayormente en exposiciones temporales.

⁴⁴ Algunas referencias al respecto se pueden encontrar en Albers (1979), o Heller (2004).

Los paneles pues, como canales de comunicación, deben integrarse en el diseño, de tal forma que sean visibles y estén ubicados en lugares estratégicos para no dificultar la visión de la exposición.

Las vitrinas por su parte, además de proteger los objetos de la constante manipulación por parte de los visitantes y de servir de escudo contra el polvo y otros elementos externos que puedan modificar su estructura, son parte fundamental como canales de comunicación entre el objeto y el visitante.

De hecho, la utilización de vitrinas no es exclusiva de nuestra época, han estado presentes en las exhibiciones en galerías, palacios y viviendas de la aristocracia y la burguesía como parte del mobiliario, sirviendo tanto como elemento decorativo, como para colocar objetos preciosos y pequeños.

Con el nacimiento del museo moderno, las vitrinas adquieren un nuevo rol que va desde la organización de pequeñas piezas, hasta su protección, razón por la cual deben tener algunas características especiales. Deben favorecer la visibilidad y la circulación del visitante, pero también su conservación; el mayor peligro al cual es expuesto un objeto es el polvo y las vitrinas son una forma de evitarlo, existiendo diversas técnicas para hacerlo: selladas, vaciadas a presión y en casos extremos, ambientadas con una atmosfera de nitrógeno (Belcher, 1994).

Pero sea cual sea la manera de acondicionarlas, deben estar construidas acordes al diseño arquitectónico del museo e integradas en él, tarea que puede implicar grandes problemas.

“Todas aquellas personas que trabajan en un museo saben que las vitrinas entrañan dificultades, que van desde su funcionamiento (seguridad, iluminación, climatización) hasta su difícil integración espacial que pueden llegar a convertir en una presencia física muy fuerte, tanto visual, como psicológica en contra de la armonía de la exposición” (Rico, 2007: 314).

Belcher igualmente dice al respecto:

“La vitrina constituye la primera línea de seguridad para la mayoría de los objetos y este hecho realza la necesidad de que el diseñador sepa qué seguridad se necesita desde un primer momento para poder diseñar un cierre protector adecuado”
(Belcher, 1994: 149).

Dentro del diseño expositivo también se tiene que valorar la forma en que se va a presentar la información escrita. El museo ha dejado de ser un templo para eruditos para convertirse en un espacio dirigido a todos los sectores de la sociedad, por lo que la información escrita debe ser específica, clara, sencilla y adecuada al público al cual va dirigida la exposición, sea éste científico, artístico, humanístico, etc. (Hernández, 1998). Debe apoyarse en aquellos recursos que faciliten la lectura y ayuden a crear atmosferas que ubiquen al visitante en una época o lugar determinados, como mapas, gráficos, dibujos y esquemas, y presenten una nueva manera de percibir la realidad (García Blanco, 1980).

El texto, es decir el tipo de relato o historia que el museo presenta, se relaciona con el concepto de apropiación del patrimonio y las relaciones que el museo quiere tejer con la comunidad en la que se suscribe y con la sociedad en general, y aunque su lenguaje es esencialmente visual, el uso de textos se hace necesario para que el visitante entienda lo que ve, identifique diferentes áreas en el espacio y siga un orden lógico que lo conduzca a entender el “argumento” de la historia que se cuenta y con la cual se va a identificar.

En líneas generales, la planificación de un proyecto museal implica integrar todos los elementos que participan en ella de tal forma que, como canal de comunicación, permita establecer un vínculo entre el museo y la sociedad, perdurable y cargado de significado.

2.4.4. La comunicación vinculada al *marketing* y a la publicidad

Hasta este punto se ha hablado de la comunicación que establece el museo con el visitante una vez que éste ya ha llegado al equipamiento cultural. Sin embargo existe una comunicación que se desarrolla antes de que el visitante llegue a la ubicación del recinto

museal. Se trata de las estrategias de comunicación y comercialización vinculadas con el *marketing*, la imagen que el museo ofrece de puertas hacia afuera y la venta de servicios. Esta comunicación es la que tiene por objetivo atraer al visitante, aquella persona susceptible de sentirse interesada por lo que hay en el interior del museo, pero a quien se le ha de crear la necesidad de conocerlo para desear visitarlo. Son ciudadanos comunes de diferentes lugares, culturas, niveles educativos y con intereses variados, que buscan experiencias significativas en torno al legado cultural de todos los pueblos, haciendo de los museos atractivos lugares turísticos para el ocio y el entretenimiento, agregando un nuevo elemento a la función comunicativa: la venta y promoción de servicios (Kotler y Kotler, 2001)⁴⁵.

El turismo cultural definido por Vázquez (2005: 29) como “*una propuesta de contenido territorial o temático para llevar a cabo actividades que permitan experimentar la cultura y las diferentes formas de vida de otras gentes y, comprender sus costumbres, tradiciones, entorno físico, ideas intelectuales y lugares históricos, arqueológicos, arquitectónicos o de otra significación cultural*”, se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XX (Cardona y Sánchez, 2003). Su vinculación con los museos nace en el interior del ICOM, la democratización de la cultura y las propuestas de la *nueva museología*. Igualmente, a raíz de la crisis económica mundial⁴⁶, la participación de la empresa privada se ha hecho cada vez más patente, ayudando a garantizar la sostenibilidad de los museos y aumentando las estrategias de venta de servicios (Rodríguez Eguizábal, 2001)⁴⁷, generando de esta forma un nuevo vínculo con la comunidad y la sociedad en general.

En el año 1977 en la XII Asamblea General del ICOM celebrada en Moscú, se establece, según resolución número 5, el día internacional del museo, para concienciar al público en

⁴⁵ El fenómeno de los museos como industria cultural se hace evidente en los estudios de Kotler y Kotler (2001).

⁴⁶ Uno de los sectores más afectados por la crisis económica que se vive en los últimos años, es la educación y la cultura. En este sentido se pueden consultar diferentes diarios de Europa como: El País (6/11/2001), La Vanguardia (22/12/1996), The New York Times (23/04/2013), The Hull Daily Mail (18/03/2014), Le Figaro (25/09/2013 y 02/07/2010).

⁴⁷ Ángel Blas Rodríguez Eguizábal, (2001), hace un estudio sobre los museos y su papel en la sociedad de consumo y establece las razones por las cuales el museo ha entrado a formar parte de la industria del turismo cultural.

general sobre el papel de los museos en el desarrollo de la sociedad y para estimular la asistencia y asegurar la sostenibilidad de estos espacios (ICOM, 1977). Desde entonces cada año se celebra en Europa y América este día. En el año 2007, el ICOM en asociación con el FMAM⁴⁸ (Federación Mundial de los Amigos de Museos), hacen una declaración conjunta para impulsar un turismo cultural sostenible, que se ratificó y sirvió como eslogan en el año 2009.

La Organización de Estados Iberoamericanos, en uno de sus boletines ha manifestado al respecto:

“Al generar programas públicos y privados encaminados a desarrollar los museos para hacer de ellos nuevos puntos de destino y visto el contexto de la crisis económica, el ICOM y la FMAM esperan que el -turismo ético- y la -vinculación afectiva al patrimonio- harán que las comunidades locales estrechen las relaciones con los museos y sus visitantes, a partir del Día Internacional de los Museos 2009” y cita las palabras emitidas por el Director General del ICOM, Julien Anfruns: *“No hay motivo alguno para que no se inicien nuevas relaciones duraderas. Como quiera que sea, no cabe duda de que nos hallamos ante una nueva manera de enfocar tanto el turismo como los museos”* (OEI, 2009).

En este contexto, las estrategias de publicidad y *marketing* adquieren un papel de primer orden. Su misión es atraer al visitante, conocer sus expectativas y satisfacer sus demandas (Hooper, 1994). El departamento de comunicación de un museo pues, debe establecer con claridad a qué público quiere dirigir sus anuncios (sector turístico, educativo, universitario, etc.), los programas que ofrece (exposiciones permanentes, exposiciones temporales, talleres, y actividades) y las características de las exposiciones para desarrollar su campaña publicitaria (Kotler y Kotler, 2001).

Sin embargo, no hay que olvidar que los museos como producto comercial no tienen las mismas características que otros productos dirigidos al ocio y al entretenimiento como la televisión, los videojuegos, los espectáculos deportivos entre otros, cuyo fin es el

⁴⁸ Dirección URL: <http://www.museumsfriends.com/es>

enriquecimiento. El ICOM lo expresa claramente en su definición, al decir que un museo es “*una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad...*”, por lo que las estrategias de mercado no estarán dirigidas al lucro y a la acumulación de capital, sino a su sostenimiento y autofinanciación (Kotler y Kotler, 2001).

Aunque el ICOM establece unos objetivos generales a tener en cuenta en un museo, cada institución es autónoma de establecer los suyos y determinar las directrices a seguir de acuerdo a sus intereses. Las estrategias de *marketing* entonces, tendrán que partir de esos planteamientos. Pero ¿cuáles son esas estrategias? Belcher (1994) identifica cinco aspectos a considerar donde las herramientas y estrategias del *marketing* pueden ser efectivas:

1. El diseño.
2. La publicidad.
3. Los servicios y prestaciones.
4. El trato con el personal.
5. El entorno.

Por su parte, Neil y Philip Kotler (2001) mencionan las áreas en las que se deben aplicar estas herramientas y que serán fundamentales para llegar a un público masivo: los canales de distribución, los servicios, la venta y promoción, los patrocinadores y la imagen de marca.

Una de las primeras acciones tendientes a consolidar un público estable y masivo que asista al museo consiste en cambiar la imagen negativa y generalizada respecto a los museos, una imagen que se ha consolidado en algunos sectores de la sociedad. Para muchas personas la visita al museo no es algo entretenido ni está dentro de sus prioridades: en torno a ellos se han tejido mitos que los encasilla como lugares “aburridos” a los cuales sólo asisten eruditos, coleccionistas, investigadores y personas con intereses muy específicos. También se piensa que se encuentran ubicados en espacios y entornos fríos y oscuros, carentes de emoción y diversión.

A través del *marketing* se pueden identificar todos los elementos que estén generando una imagen distorsionada en torno a ellos y así tomar las medidas necesarias tendientes a mejorarla. De esta forma la imagen se convertirá en el vehículo por medio del cual se va a captar la atención del público y por tanto, la apariencia del museo, tanto exterior como interior, adquiere un papel importante. Sin embargo, la imagen no sólo hace referencia a la fachada del museo, o al diseño de la exposición, el museo debe proyectar una buena imagen en todos los aspectos que le conciernen: atención al cliente, servicios y prestaciones, anuncios publicitarios, etc., pero siempre teniendo en cuenta las particularidades de la exposición y la misión del museo (Belcher, 1994).

Para la creación de una imagen, el museo debe establecer una identidad que lo singularice y lo diferencie de los demás, que se puede expresar a través de un logotipo adecuado presente en todos los objetos promocionales del museo y de un mensaje o *slogan* simple, sugerente y directo para que se grave rápidamente en el imaginario colectivo. De esta forma se podrá crear una identidad propia que presentará al museo como único e importante dentro de su tipología. Por lo tanto, la existencia de un diseño y de una identidad se convierten en condición previa para determinar las herramientas de promoción y comunicación (publicidad) a utilizar (Kotler y Kotler, 2001).

El museo debe procurar orientar al visitante en todos los aspectos que le concierne: Belcher (1994) menciona cuatro clases de orientación museográfica que incumben al visitante y que deben ser transmitidas a través de la publicidad:

1. Geográfica: ubicación y relación con el entorno. Debe proporcionarse una adecuada señalización y dar información de cómo llegar al museo y cómo moverse dentro de él a través de folletos, carteles, planos, web, guías turísticas, tv, radio y prensa.
2. Intelectual: conocimiento sobre la exposición misma en relación a la temática, tipología y forma, presentación en catálogos, folletos, material didáctico, videos.
3. Conceptual: conocimiento sobre la exposición misma en relación al contenido conceptual y significado a través de catálogos, folletos, material didáctico.

4. Psicológica: incitar una actitud positiva y receptiva antes de la visita, en artículos promocionales.

En la actualidad uno de los medios de comunicación más efectivos para dar y obtener información y más utilizados universalmente es Internet. Es por esta razón que la mayoría de las empresas, tanto públicas como privadas se promocionan y crean sus plataformas publicitarias y de *marketing* a través de este medio. El fenómeno de Internet ha abierto las puertas de la información sin restricciones de ninguna clase, y su utilización en el ámbito del turismo cultural es un recurso obligado para fomentarlo. Carreras dice:

“La aparición de Internet ha permitido que pequeños centros locales puedan utilizar la tecnología para proporcionar "visibilidad" a sus recursos y, por tanto, promocionar su turismo cultural” (Carreras, 2005: 35).

Las posibilidades y beneficios que la web puede ofrecer a un museo son múltiples y variados: desde dar información general del museo, como ubicación, horarios, formas de contacto, servicios que ofrece, historia del museo, hasta mostrar un catálogo de sus colecciones o brindar un paseo virtual por todo el museo, recreando una visita casi real.

Igualmente acceder a un museo a través de la red y realizar una visita *online*, puede servir de antesala a la visita física sin competir con ella (Bellido, 2009) y brindar soporte pedagógico para preparar una actividad acorde a los intereses tanto del docente como de los educandos (Huerta, 2011). Realizar un primer acercamiento a la exposición también puede generar expectativas en los estudiantes y desarrollar propuestas por parte de ellos para el día de la visita real, aunque, como señala Jiménez (2009), la visita directa al museo es algo insustituible y la visita virtual nunca la podrá reemplazar.

En el siglo XXI no se puede negar la importancia que como medio de comunicación posee la web y los museos no se han quedado rezagados en su utilización. Ejemplo de esto lo encontramos en los 135 museos de música encontrados en Europa, de los cuales sólo dos no cuentan con una página web oficial.

“La utilización de lo tecnológico en el ámbito museístico está siendo extraordinaria desde la década de los noventa. En este ámbito, los aspectos relacionados con la difusión y la educación se han convertido en aspectos fundamentales dentro de los parámetros de la nueva museología que abre el museo a la sociedad como forma de supervivencia de esta institución” (Bellido, 2009: 14).

Finalmente y a modo de conclusión, podemos afirmar que el gran propósito del museo es el trabajo con la comunidad y la comunicación en este sentido está determinada por las relaciones que se tejen entre ella y la institución “museo”. Esta relación igualmente va a definir el tipo de exposición y el tipo de relato o historia que se quiere contar y para esto debe existir una estructura organizativa y un equipo de trabajo con funciones compartidas, que debe conocer los objetivos que el museo se ha trazado, su misión, y todos los aspectos que le conciernen, pero también los intereses de la comunidad y la sociedad en la que se encuentra.

2.5. EDUCACIÓN

2.5.1. Contexto histórico

La historia de la educación es tan antigua como el propio hombre. Para hablar de ella, prácticamente nos tendríamos que remontar a los orígenes del hombre primitivo, aquel que se dedicaba a la caza de animales y a la adoración de entidades o dioses a quienes rendía culto por temor a los fenómenos de la naturaleza. De hecho el hombre primitivo, aunque no fuera consciente del acto de educar y no tuviera un sistema educativo constituido, enseñaba a sus hijos a sobrevivir en un medio hostil. La caza y el misticismo que le despertaba la naturaleza eran materia de enseñanza para las jóvenes generaciones (Codignola y Mantovani, 1964).

En este sentido, Borragán (2006) habla de dos tipos de educación: uno espontáneo, sin rigor científico, que se obtiene con el sólo contacto con el mundo circundante y otro crítico, que sigue un orden científico.

El protagonismo que la educación ha tenido en el desarrollo del ser humano no tiene discusión y prueba de ello son los innumerables estudios y tratados que se pueden encontrar al respecto (Codignola y Mantovani, 1964), de tal forma, que dar una definición única del término educar, es prácticamente imposible⁴⁹. Sin embargo podemos acercarnos a ella, diciendo que es el proceso mediante el cual el ser humano, desde su nacimiento, adquiere conocimientos, habilidades, hábitos, costumbres, en diferentes contextos a lo largo de toda su vida, que lo ayudarán a desenvolverse en cualquier entorno sociocultural en que se encuentre.

De otra parte, a lo largo del siglo XX y aun hoy en día, los debates en torno a la educación no dejan de estar presentes en organizaciones, tanto de ámbito nacional como internacional, donde la prioridad es que se dé una educación en condiciones de igualdad para toda la población del planeta. Una de las organizaciones más comprometidas es, sin lugar a dudas, la UNESCO:

⁴⁹Blanco y Sanchez (1930) encontraron más de 100 definiciones del término “educación”.

El 10 de diciembre de 1948 se aprueba la Declaración de los Derechos Humanos, en cuyo documento aparece expresado, en su artículo 26, el derecho a la educación que textualmente dice:

1. *“Toda persona tiene derecho a la educación. La educación debe ser gratuita, al menos en lo concerniente a la instrucción elemental y fundamental. La instrucción elemental será obligatoria. La instrucción técnica y profesional habrá de ser generalizada; el acceso a los estudios superiores será igual para todos, en función de los méritos respectivos.*
2. *La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales; favorecerá la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y todos los grupos étnicos o religiosos; y promoverá el desarrollo de las actividades de las Naciones Unidas para el mantenimiento de la paz.*
3. *Los padres tendrán derecho preferente a escoger el tipo de educación que habrá de darse a sus hijos”* (UNESCO, 1948).

Posteriormente, el 14 de diciembre de 1960 la Conferencia General aprobó la *Convención Contra la Discriminación de la Educación* (UNESCO, 1960). En el año 1990 se publica el documento *Satisfacción de las necesidades básicas de aprendizaje: Una visión para el decenio de 1990*, que contiene las directrices para la aplicación de la declaración sobre educación para todos (UNESCO, 1990). En el año 2000 se aprueba el documento *Educación para todos: cumplir nuestros compromisos comunes* (UNESCO, 2000).

El compromiso de las naciones por llevar una educación de calidad a todos los ciudadanos del mundo debe empezar desde los primeros años de vida. Sólo de esta forma se logrará, a largo plazo, que los futuros padres cuenten con las condiciones necesarias para contribuir con esa educación. Es por esta razón que al niño, desde su nacimiento, se le debe proporcionar un ambiente propicio, rico en posibilidades y lleno de vivencias cargadas de significado para desarrollar su sensibilidad y su vida emocional (Piaget,

1969)⁵⁰, de esta forma se favorecerá su inserción de forma natural y placentera en la sociedad.

El niño posee dones muy singulares; una mente despierta, acompañada de gran sensibilidad e imaginación que le permite aprehender e interiorizar sus experiencias y vivencias, integrándolas en una visión del mundo cada vez más rica y compleja. A través de la exploración experimental y manual, asimila y elabora con mayor facilidad los temas que se le presentan. La función del maestro consiste así, en guiar, apoyar y estimular el proceso de construcción del conocimiento, partiendo de esas cualidades innatas y otorgarle un papel protagónico en el quehacer pedagógico (Coll, 2002).

Educar a un niño entonces, significa abrir su entendimiento y su sensibilidad a todos los aspectos de la vida y propiciar la posibilidad de construir con ellos un universo integrado y esto se logra con mayor eficacia si se le da la oportunidad de explorar y manipular su entorno. El papel del maestro, sutil y complejo, puede llegar a ser enormemente rico en posibilidades creativas.

El siglo XX ha sido uno de los periodos más fértiles en iniciativas pedagógicas, especialmente en Europa y América. Una generación tras otra, los educadores han enriquecido con aportaciones valiosas y originales el universo de la pedagogía. Las raíces de este movimiento se encuentran en la condición de las sociedades modernas en continua transformación. Los cambios sociales, a veces radicales, han producido un gran fenómeno ideológico, que se ve reflejado en las inquietudes de la pedagogía que busca nuevos caminos para el desarrollo de la infancia. La escena de la educación se ha animado con propuestas didácticas y metodológicas muy variadas, que participan en general, del mismo espíritu y están alentadas con un mismo propósito: mejorar la calidad de la educación que recibe el niño y contribuir de este modo a un futuro mejor para la humanidad. Es lo que se conoce históricamente con el nombre de *Escuela Nueva* (Requena y De Vicuña, 2009). Los maestros y maestras de distintos países, que comparten

⁵⁰ Los estudios de Piaget se basaron en la observación de sus hijos durante la etapa sensomotriz (dos primeros años de vida). A partir del análisis, desarrolló su teoría sobre el aprendizaje y el desarrollo cognitivo del ser humano. Para Piaget, todo proceso cognitivo se inicia con la acción física y la relación que, a través de los sentidos, el niño establece con el mundo circundante.

el ideario de este “movimiento”, se sienten formando parte de una gran hermandad internacional⁵¹. La labor realizada alcanza buenos resultados. Esas experiencias han contribuido de un modo definitivo en la calidad de la pedagogía de nuestros días.

Sin embargo, las bases de este movimiento, se encuentran varios siglos atrás en las teorías presentadas por Juan Amos Comenio (1592-1670) en el siglo XVII, Jean Jacques Rousseau (1712-1778) en el siglo XVIII, y Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) en el siglo XIX. El primero, considerado el padre de la pedagogía por sentar las bases científicas de su estructura, ya habló en su tiempo de una educación para todos, fundamentada en el desarrollo de las potencialidades de los seres humanos con el objetivo de hacer una sociedad mejor. Rousseau por su parte, centró sus propuestas en una educación abierta, acorde al desarrollo intelectual, emocional y físico del niño, para potenciar el desarrollo de la creatividad a partir de experiencias propias y estimular actitudes espontáneas como la curiosidad, la espontaneidad y la felicidad. Y Pestalozzi, quien propuso una educación desde el nacimiento del niño por medio de la experiencia, partiendo de lo elemental como principio, para llegar poco a poco a lo más complejo (Morrison, 2005; Requena y De Vicuña 2009; Rojas, 2010).

Los principios pedagógicos de estas teorías (como muchas otras presentadas por pedagogos, filósofos y eruditos) conforman los cimientos de la llamada *Escuela Nueva*. Si bien todas ellas presentan contradicciones, sus enunciados se dirigen hacia un mismo objetivo: cambiar la estructura de una educación tradicional, en la que el maestro es el dueño del conocimiento, para dar inicio a un proceso de enseñanza aprendizaje, en el que se parte del individuo que es educado, con la intención de potenciar sus habilidades para mejorar la sociedad.

Uno de los estudios más importantes en torno al desarrollo de la escuela nueva a lo largo del siglo XX es el presentado por Gadotti (1941), quien sitúa a Adolphe Ferrière (1879-1960) como el mayor impulsador de una transformación de la educación en occidente, al fundar en el año 1899 el “Comité Internacional de las Escuelas Nuevas”. A partir de

⁵¹ Cousinet (1967) presenta en su libro *La escuela nueva*, la referencia de varios pedagogos contemporáneos que trabajaron en torno a esta corriente y sus obras más importantes.

entonces se sucedieron, tanto en Europa como en América, numerosas propuestas que fueron contribuyendo de forma sustancial a la educación. Nombres como John Dewey (1859-1952), William Heard Kilpatrick (1871-1965), Ovide Decroly (1871-1932), Jean Piaget (1896-1980), Zoltán Dienes Pál (1916-2014), María Montessori (1870-1952), Roger Cousinet (1881-1973), por nombrar algunos, aportaron interesantes ideas para propiciar una educación centrada en el niño y desde él, en ambientes escolares agradables, de libertad y cooperación, de experimentación manual y práctica (Gadotti, 1998).

Resulta interesante para este trabajo centrarse en los tres últimos pedagogos mencionados, por ser quizás los primeros en introducir en sus métodos la utilización de objetos de fácil manipulación para los niños, algunos de su entorno sociocultural (Montessori) y otros creados para un fin determinado (Cousinet y Dienes).

María Montessori, fue quizás la primera en exponer lo que Joan Santacana Nayra lloch llaman una *didáctica del objeto*, al introducir en el aula diferentes objetos para que los niños los pudieran manipular y descubrir a través de ellos nuevos conocimientos (Gadotti, 1998; Santacana y Llonch, 2012).

Montessori basó su método en:

1. Los sentidos (proporcionando abundante material de diversas dimensiones, texturas, colores y formas geométricas).
2. El desarrollo psicomotriz (a través de trabajos manuales y ejercicios rítmicos).
3. El desarrollo del lenguaje (a través de generar asociaciones entre el nombre y el objeto) (Acuña, 1935).

Por su parte, Roger Cousinet enfoca uno de sus trabajos en las relaciones numéricas a partir de la manipulación de unos objetos de diferentes tamaños y colores creados por él, conocidos como “regletas”. El desarrollo del pensamiento lógico y matemático se fundamenta en la experimentación y el juego, a través de las relaciones que establece el niño entre las longitudes y los colores de los objetos (Orton, 2003).

Igualmente, el matemático húngaro Zoltán Dienes Pál creó un material didáctico compuesto por 48 objetos pequeños de diferentes formas geométricas y colores, llamados “bloques lógicos”, para que el niño, a través del juego y la exploración, se iniciara en el mundo de la geometría, haciendo asociaciones y descripciones, de acuerdo a sus propias deducciones, entre las formas, las longitudes, el volumen y los colores de las piezas (Ingelmo y Mena, 1992).

Las relaciones que el niño establece con el objeto de estudio, son más significativas si estas parten de la experimentación y del juego. La *escuela nueva* se erige entonces, con una estructura basada en la libertad, la experimentación, el juego y la **construcción** de conocimiento a partir de las relaciones y experiencias que el niño obtiene de forma natural de su entorno, abarcando todas las áreas del saber (ciencias básicas, ciencias sociales y arte).

La visión constructivista del aprendizaje considera que todo conocimiento es construido por la persona cuando ésta interactúa con el medio y trata de comprenderlo. Se fundamenta en las aportaciones de distintas escuelas psicológicas y epistemológicas, (Piaget, Vygotsky, Ausubel, etc.), en el terreno de la construcción del conocimiento y las proyecta sobre la educación escolar.

Desde este punto de vista, el aprendizaje no se produce por la interiorización de significados externos que nos vienen dados, sino por la construcción de significados o modelos mentales propios. Esta construcción de significados implica un cambio, un pasar de un estado inicial a un estado cognoscitivo diferente. Los nuevos conocimientos incorporados configuran una nueva red de relaciones conceptuales y proposicionales y colocan a la persona en una situación nueva desde la cual continúa su desarrollo. La teoría constructivista pone en evidencia la mutua determinación entre los procesos de desarrollo y el aprendizaje. Entonces ¿cuál debería ser el vínculo entre las teorías constructivistas del aprendizaje y la práctica educativa? Un modelo de práctica educativa basada en el constructivismo, comporta que la actividad mental de cada alumno se aplica a campos de experiencia y contenidos ya elaborados a nivel social. Se trata de una reconstrucción del conocimiento. La tarea del profesor ha de orientarse a estimular la actividad constructiva

de los alumnos, facilitándoles los recursos para que puedan establecer enlaces entre sus estructuras conceptuales y el saber colectivo culturalmente organizado (Gustems, 2007).

Por otra parte, el aprendizaje no se consolida si no es significativo, es decir, si el alumno no puede relacionar la nueva información con algún elemento presente ya en su red cognitiva. Por tanto, el proceso de enseñanza-aprendizaje, como una dialéctica de elaboración y reelaboración del conocimiento por parte de los alumnos, exige que se tengan en cuenta sus conocimientos previos. De tal forma que, si se pretende que los estudiantes doten de significado la nueva información, generando al mismo tiempo relaciones con la información que ya tienen acumulada, se les debe facilitar los materiales y estrategias adecuadas para que puedan hacerlo. Por lo tanto, es de capital importancia seleccionar los contenidos en función de la oportunidad psicopedagógica y procurar que las diferentes categorías de contenidos (estrategias didácticas, actitudes, conceptos) estén presentes en las actividades de aprendizaje.

Además de disponer de los conocimientos previos que le permitan lograr el nuevo aprendizaje, es indispensable que el alumno tenga una actitud favorable hacia este aprendizaje, es decir, que se sienta motivado y esta motivación surge en la medida en que pueda atribuir un sentido a lo que se le propone (Sánchez, 1995). Asimismo, los procesos de reconstrucción de conocimientos requieren un ambiente interactivo y conviene aprovechar las grandes posibilidades del trabajo en equipo.

En este sentido, Decroly propone un método basado en los centros de interés y la globalización. Es una educación basada en el desarrollo psicoafectivo del niño en un ambiente natural donde es él quien, a través de las sensaciones, la experimentación, la observación directa y la libertad, descubre el mundo que lo rodea. El profesor es quien satisface sus necesidades intrínsecas y motiva y crea atmósferas adecuadas para el aprendizaje. A través de los sentidos y la experimentación, el niño descubre las formas, los colores, las texturas, los tamaños, los olores, los comportamientos, lo que supone un desarrollo del lenguaje (descripción), de las ciencias naturales (los elementos), del cálculo (número) y de la capacidad de asociación. El método se sintetiza entonces en tres tipos de ejercicios: **sentir** (observación), **pensar** (asociación), **expresar** el mundo de los

objetos, las formas, los colores, los sonidos etc. (Rodríguez, 1925; Santacana y Llonch, 2012).

2.5.2. Educación musical

Sabemos que a lo largo de la historia, la música ha estado presente en la vida del ser humano cumpliendo diferentes funciones. Su relevancia se hace evidente en las manifestaciones que han quedado consignadas en manuscritos y pinturas y en las expresiones artísticas que aún sobreviven al paso del tiempo y que han sido transmitidas por tradición oral. Las investigaciones han demostrado que el hombre hacía música mucho antes de la última era glacial. Los instrumentos musicales, hechos de piedra y huesos de animales y las pinturas rupestres encontrados hasta ahora, son pruebas de ello. El dibujo más antiguo que se ha encontrado, que se pueda relacionar con la música, data del paleolítico (35.000 a.C.) y trata de un bailarín enmascarado con un arco y un resonador de boca. Las primeras expresiones musicales al parecer estaban relacionadas con la caza, las labores del campo y la adoración de los diferentes dioses (Menuhin y Curtis, 1981).

Posiblemente nadie dio un papel más importante a la música como lo hicieron los griegos. Su mitología está llena de bellas historias que hacen referencia a la música y al poder que tiene para cambiar el ánimo de las personas. Sin duda alguna, uno de los relatos más representativos es el mito de Orfeo (una historia que habla de cómo Orfeo hijo de Calíope y de Tracia, amansaba las bestias y todo tipo de acciones salvajes con solo tocar su lira) (Menuhin y Curtis, 1981). Igualmente filósofos y pensadores como Pitágoras, Platón, Aristóteles, Aristoxeno, Aristides Quintiliano o Ptolomeo dedicaron algunas de sus disertaciones a este arte considerado por muchos como la manifestación artística más completa y sublime. Los griegos entendieron la música como expresión del orden universal y su papel en la educación fue fundamental. Esta filosofía helénica (refiriéndonos al pensamiento musical) ha trascendido en occidente hasta nuestros días, y ha influido de una u otra forma en las relaciones que en diferentes momentos históricos

el ser humano ha establecido con la música (Polo, 2008)⁵². Entre las premisas a hacer mención, se encuentra el papel de la música en la educación⁵³.

Retomando los ideales de la *escuela nueva*, y partiendo de sus principios, los aportes y las experiencias que en el campo de la pedagogía musical se sucedieron, no estuvieron alejadas de los buenos resultados mencionados anteriormente. Las propuestas realizadas por pedagogos musicales como Jaques Dalcroze (1865-1950), Justine Bayard Ward (1879-1975), Edgar Willems (1890-1978), Maurice Martenot (1898-1980), Zoltán Kodály (1882-1967), o Carl Orff (1895-1982) durante la primera mitad del siglo XX, estuvieron dirigidas a incentivar la curiosidad, la creatividad y el placer por la música, a través de experiencias sensoriales significativas. Sus propuestas fueron pioneras en el campo de la educación musical y han sido utilizadas a lo largo del siglo XX y aun hoy en día en todo el planeta.

Jaques Dalcroze (1865-1950), músico, compositor, pedagogo y hombre de teatro de origen vienés, propuso un método encaminado a trabajar la sensibilidad musical a través de la estimulación de la motricidad, generándose un vínculo entre el movimiento del cuerpo y el movimiento de la música. Su método surge a raíz de su experiencia como pedagogo. A través de las observaciones a sus estudiantes, llegó a la conclusión de que las dificultades que presentaban para el aprendizaje musical, se podían resolver a través de ejercicios motrices. Sentir la música y todos sus elementos (melodía, ritmo y armonía), a través del cuerpo, generaba una conciencia de ellos (Del Bianco, 2007).

Justine Bayard Ward (1879-1975), originaria de New Jersey, dedicada sobre todo al estudio de la música antigua y el canto gregoriano, formuló su método sosteniendo que para poder llegar a una buena educación musical en la escuela, hay que partir de lo conocido para llegar después a lo desconocido. A partir del desarrollo de la voz se puede construir una buena educación musical. Entre los aspectos relevantes, considerados por Ward, está la idea de que se deben buscar las conexiones entre la música y las otras

⁵² En este sentido igualmente Caicedo (2004) hace un recorrido que engloba en línea general la constante permanecía de la música en el pensamiento humano y su relación con la sociedad.

⁵³ El desarrollo de la educación musical en la historia, su papel en los procesos de formación y su función están estrechamente relacionados con los cambios estructurales de la sociedad que se han ido tratando a lo largo de este trabajo. En este sentido, el trabajo de Vallés del Poso (2009) puede ser un referente.

disciplinas que conforman el currículo escolar, avanzando de esta forma en la interdisciplinariedad de la educación. Esta conexión se justifica entre otras cosas, por el gran potencial que tiene la música para el desarrollo de la inteligencia, la voluntad y la sensibilidad. La formación del método Ward se centra en la música clásica, popular y el canto gregoriano (Muñoz, 2007).

Edgar Willems (1890-1978), músico, compositor y pedagogo de origen belga se interesó profundamente en sentar las bases para una educación para todos. Para Willems la educación musical “*sirve para despertar y desarrollar las facultades humanas. Porque es necesario decirlo, la música no está fuera del hombre, sino en el hombre*” (Willems, 2002: 21). La propuesta de Willems se basa en una educación para todos los niños y niñas en la escuela a partir de los 3 años. La unión entre música y ser humano que propugna la motricidad, la sensorialidad y afectividad y su método propone despertar y armonizar las facultades de todos los seres humanos. Para Willems, el niño tiene que aprender a escuchar, reconocer y reproducir el mundo musical y de los sonidos (Willems, 2002).

Maurice Martenot (1898-1980), músico francés que encaminó sus estudios hacia una educación musical basada en una actitud de relajación activa, provocando distintos estados físicos y psíquicos en el ser humano para ayudar a la interiorización y al conocimiento del ser en su totalidad. Por eso, para Martenot el desarrollo de la capacidad de escuchar es esencial. El niño debe ser consciente del mundo que lo rodea y sólo a través de una escucha activa se puede llegar a interiorizar el mundo de los sonidos. Para reconocer y escribir los sonidos, la audición interior es fundamental y es anterior a los conceptos (Martenot, 1993).

Zoltán Kodály (1882-1967). Músico de origen húngaro, dedicó gran parte de su vida a la recopilación de música del folklore de su país y a la implementación de una pedagogía en las escuelas con el fin de acabar con el analfabetismo musical. Su enseñanza se basaba en la educación del oído y de la voz como principios fundamentales para cualquier tipo de educación musical. El interés por la música de su país lo llevó a formular la teoría de que los niños y niñas deben participar de los bienes culturales de su nación y crear canciones con los ritmos y melodías del folklore propio (Subirats, 2007).

Carl Orff (1895-1982). Compositor y pedagogo musical, propuso llevar a todas las escuelas elementales de Alemania la educación musical, no como una asignatura aislada del currículo, sino como parte integral de la formación de los niños y niñas en la primera etapa escolar. El objetivo de *Orff Schulwerk* no es el de formar, sino el de educar; en este sentido, la palabra “educar” adquiere el más profundo sentido. La escuela no es un lugar al cual van los niños para que “les abran su cerebro” y se les llene de conceptos. Lo importante es que el niño tenga un desarrollo físico, psíquico y emocional. Por eso para Orff no es misión de la escuela y, en nuestro caso de la clase de música, enseñar los valores de las figuras musicales, o la entonación de los intervalos. La teoría de la música, no es la base de su método, sino que ésta es consecuencia natural de la vivencia de ella (Sanuy y González, 1969).

“La educación musical en la escuela primaria no se refiere al adiestramiento de futuros técnicos musicales. Esto pertenece al campo de la especialización, cosa que todos descartamos. La música es practicada por los niños en todas sus versiones, vocal, instrumental y de movimiento, atendiendo más a lo que de formativo o educacional contiene, que a lo estrictamente musical. Quiere decir esto que la actividad musical, concebida como algo subsidiario, ha de extinguirse dando paso a una educación integral que utiliza la música como un componente más y en la que todos los niños, sin excepción, han de participar de forma colectiva, atendiendo más al trabajo de grupo que a las individualidades” (Sanuy y González, 1969: 11).

Partiendo de lo elemental, entendiéndolo como principio, el método *Orff Schulwerk* se fundamenta en los elementos naturales que constituye la música: ritmo, melodía y armonía. Su propuesta busca desarrollar en los niños y niñas el placer y el amor por la música a través del juego, la danza, la creación, la improvisación y la ejecución instrumental. Para la práctica instrumental, Orff parte del propio cuerpo como primer instrumento y luego los instrumentos musicales creados por el hombre como su extensión. Orff crea todo un instrumental de percusión, membranófonos e idiófonos en su mayoría, para el desarrollo instrumental en el aula, e introduce la flauta de pico por su sonido dulce y agradable.

Shinichi Suzuki (1898-1998). Violinista y pedagogo japonés.

“Los niños no piensan en la posibilidad de equivocarse, tienen confianza y nunca dudan, solo saben amar y no odian, les gusta la justicia y cumplen escrupulosamente las reglas, buscan la alegría, viven felices y tienen una vitalidad extraordinaria”.

Con estas palabras, citadas por Bossuat (2007), se hace un retrato de la visión que Suzuki tenía de los niños, es su gran amor y admiración hacia ellos, lo que lo lleva a dedicar toda su vida a investigar y a buscar mecanismos para brindarles una educación musical apropiada. El violín es el instrumento conductor, a través de él, los niños desarrollan con gran naturalidad todas sus potencialidades.

Entre los aspectos relevantes que propone Suzuki en su metodología tenemos, por una parte, la implicación de la familia en el proceso de aprendizaje. La participación, como oyentes, de las madres de los niños en la clase, permite que en casa haya un apoyo constante, y por otra, la importancia que tiene para el aprendizaje, la escucha permanente de las obras del repertorio universal de los compositores más representativos. La importancia de la audición, para Suzuki, se fundamenta en sus investigaciones sobre la adquisición de la lengua materna, trazando un paralelismo entre ésta y el estudio de la música: aprender por imitación, aprender escuchando.

Cada una de las propuestas metodológicas presentadas hasta este punto, se dan en torno y en función del niño y su desarrollo cognitivo, a través de experiencias sensoriales. En general las actividades están adaptadas por sus gestores, de acuerdo a sus necesidades y experiencias. El material y las propuestas de trabajo ya vienen expresadas en cada uno de los métodos, siendo el profesor quien propone, por lo que el papel del niño es pasivo-activo. Esto no quiere decir que cada una de ellas no se pueda adaptar a los nuevos paradigmas de la educación musical (Hemsey de Gainza, 2003).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, aparecen nuevas propuestas con un enfoque constructivista, que se han ido incluyendo en los programas curriculares de algunos

países, especialmente de habla anglosajona. Sus bases se encuentran en la experimentación con el sonido y el desarrollo de la creatividad, con el objetivo de estimular la creación musical en el aula (Díaz y Riaño, 2007). Entre los exponentes más representativos se pueden citar a George Self, Brian Dennis, John Paynter y Murray Schafer.

George Self (1921-) inglés de nacimiento, escribe el libro *New sounds in class: a Practical Approach to the Understanding and Performing of Contemporary Music in Schools* (Self, 1967), en el cual propone llevar al aula de clase la comprensión y ejecución de la música contemporánea, a través de instrumentos de percusión, siguiendo en cierta medida la propuesta metodológica de Carl Orff de utilizar instrumentos musicales en el aula.

Brian Dennis (1941-1998), de nacionalidad inglesa, escribe el libro *Experimental music in schools: towards a new word of sound* (Dennis, 1970) y *Sound projectors*, traducido al español por la editorial Ricordi (Dennis, 1975). Propone que la creación musical surja a través de la escucha activa y la mezcla de los sonidos del entorno utilizando una grafía diferente a la convencional.

John Paynter (1931-2010), de nacionalidad inglesa. Su método se basa en la escucha activa de nuevas fuentes sonoras, en la música contemporánea, en la experimentación, el desarrollo de la sensibilidad y en la creación musical. Igualmente apuesta por una interdisciplinariedad de las artes (artes visuales, escénicas y sonoras) (Paynter, 1999).

Raymond Murray Schafer (1933-). De nacionalidad canadiense. Para Schafer el sonido debe ser el punto de partida, y el desarrollo de la capacidad creadora a través de la investigación, su objetivo. Es así como el objeto de estudio siempre será el sonido. Al respecto dice: “*los sonidos no sólo deben ser escuchados, sino que además deben ser juzgados y analizados*” (Schafer, 2008: 36). El niño entonces investiga para encontrar y experimentar y así convertirse en creador de su propia obra.

Por otra parte, las investigaciones en torno a la educación musical, también han sido abordadas por pedagogos y psicólogos que han aportado teorías muy valiosas sobre la importancia de la educación musical en la escuela y que están en concordancia con las propuestas de interdisciplinariedad que se hacen cada día más evidentes en los currículos. En este grupo se encuentran personalidades como David Elliott, Paul Fraise y Howard Gardner, entre otros⁵⁴.

La escuela es el lugar donde tanto niños como jóvenes adquieren los conocimientos y las destrezas necesarias para desenvolverse en la sociedad y por consiguiente debe aportar aquellos elementos que permita el desarrollo pleno de los estudiantes. En este contexto la música contribuye de forma directa en la formación de los niños, cumpliendo con la propuesta educativa por competencia, desarrollando la capacidad de ser y actuar de forma autónoma, pensar y comunicar, descubrir y tener iniciativa y convivir y habitar en el mundo. La articulación de la música con otras áreas del saber, contribuye a desarrollar la capacidad de apreciar, comprender y valorar críticamente diferentes manifestaciones culturales y musicales del entorno y del mundo. Despertar el interés por la música, motivar y poner al alcance de todos los niños, sin exclusión, el lenguaje musical para que se puedan expresar a través de él, es tarea de todos los docentes (Frega, 2007). Esta es la razón por la cual los educadores realmente comprometidos con los procesos educativos, están en una constante búsqueda de nuevos elementos, recursos y estrategias didácticas que contribuyan a este fin. En este aspecto hay que reconocer, que tanto en el interior de la escuela como fuera de ella, se pueden planificar interesantes actividades que motiven el aprendizaje y eduquen para el futuro.

2.5.3. Posibilidades educativas en los museos

“La pedagogía museal es un cuadro teórico y metodológico al servicio de la elaboración, la puesta en práctica y la evaluación de actividades educativas en el medio museal, actividades cuyo objetivo principal es el aprendizaje de saberes

⁵⁴ En Díaz y Giráldez, (2007), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes*, se puede acceder a los aportes de cada uno de ellos.

(conocimientos, habilidades y aptitudes) en el visitante” (Allard y Boucher, 1998; citados por Desvallées y Mairesse, 2010: 33).

La investigación en torno a la pedagogía ha sido y sigue siendo un tema de reflexión constante en el ámbito de los museos y su importancia cada día se hace más evidente en las actividades que muchas de estas instituciones proponen, tanto para un público general como para la escuela reglada. La pedagogía es una actividad orientada hacia el mañana y el futuro de los niños que se están educando, de un modo u otro, el proceso pedagógico. El papel de la sociedad es la de ser partícipe en este proceso, asumiendo el compromiso y la responsabilidad de aportar a los niños las herramientas para que se desarrollen plenamente tanto a nivel físico como mental y emocional y puedan tener, durante su crecimiento, una vivencia global de su mundo interior, en armonía con ese universo rico y complejo que les rodea.

En este sentido, el ICOM con el apoyo de la UNESCO, han fomentado el debate y han impulsado nuevas estrategias dirigidas a fortalecer los lazos de los museos con la sociedad. Desde el momento en que la UNESCO planteó la importancia de identificar y proteger los bienes culturales y naturales de todas las naciones consideradas patrimonio de la humanidad (UNESCO, 1972) y los museos, como los espacio idóneos para ello, la museología emprendió una nueva cruzada dirigida no sólo a conservar y exponer sus colecciones, sino a hacer de ellas un recurso educativo.

Con respecto a la función educativa de los museos, el ICOM dice:

“Los museos tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio procedente de la comunidad, de la localidad o del grupo a cuyo servicio está. La interacción con la comunidad, y la promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo” (ICOM, 2013: 13).

Las políticas encaminadas en este sentido han dado como resultado que los museos replanteen sus objetivos e implementen en sus programas actividades dirigidas tanto a la educación formal, como informal y no formal.

Las diferencias que se establecen entre los diferentes tipos de educación, surge en la Conferencia Internacional sobre la Crisis Mundial de la Educación, que se celebró en Williamsburg, Virginia (EE.UU) en el año 1968 bajo la dirección de Philip Coombs. En ella se definen tres tipos de educación de acuerdo a su metodología y estructura, diferenciando la educación escolarizada (*educación formal*) de la educación que se desarrolla fuera de la escuela (*educación informal y educación no formal*) (Trilla, 1993).

Dicha conferencia dio lugar posteriormente a la obra de Coombs, *The World Educational Crisis*, en la que establece las siguientes definiciones:

“La educación informal la definimos como el aprendizaje por la exposición al propio entorno y las experiencias adquiridas día a día”.

“La educación formal se refiere por supuesto al sistema educativo altamente organizado y estructurado jerárquica y cronológicamente, que abarca desde el jardín de infancia hasta los más elevados niveles de la universidad”.

“Educación no formal (ENF) es sencillamente una etiqueta genérica adecuada para una variedad arrolladora de actividades educativas que tienen tres características en común: 1) están organizadas conscientemente (a diferencia de la educación informal) al servicio de auditorios y propósitos particulares; 2) operan fuera de la estructura de los sistemas de educación formal y generalmente libres de sus cánones, regulaciones y formalismos; y 3) pueden ser proyectadas para servir a los intereses particulares y necesidades de aprendizaje de cualquier subgrupo particular en cualquier población” (Coombs, 1991: 49).

Trilla (1993) por su parte, establece unos criterios claros y básicos tomando como referencia la obra de Coombs y establece que *“lo que es <formal, no formal e informal>, es, bien la metodología, el procedimiento educativo, o bien la gente, la institución o el marco que en cada caso genera o ubica el proceso de educarse”* (Trilla, 1993: 23). Posteriormente ubica los puntos de interacción en que se generan los tres tipos de educación plateados⁵⁵.

Por otra parte y con la intención de dar mayor fuerza a los procesos educativos, dentro del ICOM se crea el Comité de Educación y Acción Cultural CECA⁵⁶, encargado de liderar y orientar las actividades educativas y las acciones culturales que se realizan en los museos. Entre sus propósitos se encuentran:

1. *“Promover el desarrollo de acciones educativas y culturales en los museos.*
2. *Proporcionar un foro internacional para el intercambio de información y cooperación entre los profesionales, museos, así como las instituciones relacionadas en favor del desarrollo de acciones a favor de la educación y la cultura, para discutir sus problemas y prever su evolución.*
3. *Apoyar los esfuerzos de ICOM para mejorar las relaciones educativas y culturales del mundo de los museos con los públicos.*
4. *Promover el desarrollo de acciones educativas y culturales en los museos.*
5. *Asesorar al ICOM en temas de educación y acción cultural.*
6. *Contribuir al desarrollo así como a la implementación de la filosofía y los programas de ICOM.*
7. *Cooperar con los Comités Nacionales e Internacionales así como con las Organizaciones Regionales en favor de la promoción y mejoramiento de la educación y acción cultural alrededor del mundo”*⁵⁷.

⁵⁵ En la actualidad, la educación musical se suscribe dentro de estos tres tipos de educación; las experiencias auditivas que se experimentan desde el nacimiento e incluso antes de él a través de la madre, la radio, la televisión, la calle; la que imparten las escuelas de música, conservatorios o maestros particulares; y la que reciben los niños en la escuela reglada, la cual normalmente es complementada con actividades extracurriculares que ayudan en gran medida a fortalecer los vínculos de los estudiantes con las artes sonoras.

⁵⁶ Dirección URL: <http://network.icom.museum/ceca/L/1/>

⁵⁷ Obtenido de <http://network.icom.museum/ceca/L/1/> 18 de febrero de 2015.

Esta responsabilidad adquirida por los museos se gesta en la sociedad postindustrial que se desarrolla en el siglo XX, donde la cultura adquiere un nuevo estatus centrado en la industria turística. La presencia de la migración hacia los países desarrollados genera la necesidad de proporcionar, a las nuevas sociedades en formación, donde la multiculturalidad es una de sus características más relevantes, nuevos espacios, dotados de elementos que sirvan de identidad y punto de convergencia entre las diferentes culturas (Hernández, 2005). La apropiación del patrimonio como identidad cultural es el epicentro de este desarrollo y posiblemente, uno de los elementos que llevará a los museos a asumir un papel relevante en la educación.

De hecho, hacer del patrimonio cultural una fuente de conocimiento y un recurso educativo, acerca a los estudiantes y al público en general a su naturaleza más íntima. Cualquier respuesta afectiva que se desprenda de una experiencia vivencial, cobra gran significado para la persona que la experimenta y por consiguiente queda guardada en sus recuerdos y aporta nuevos elementos que contribuyen al desarrollo de sus potencialidades. De la misma forma, el impacto que pueda tener la exposición en el visitante está sujeto a la manera en que ésta se presente. La base está en la experiencia como motor para la motivación y para despertar la curiosidad. A través de experiencias lúdicas o teatralizadas, en espacios abiertos o cerrados, con guías que acompañen al público, con talleres, desde el análisis deductivo hasta la investigación-acción, siguiendo el método científico, se logra generar un gran número de actividades educativas destinadas al conocimiento del patrimonio y a despertar el interés por la investigación y el aprendizaje (Coma y Santacana, 2010).

Muchas manifestaciones que aún sobreviven, son vestigio de esas vivencias de culturas pasadas y forman parte importante del mundo en que se desarrolla el niño. Lo conforman objetos, imágenes, música, bailes, pinturas, y material de los museos. Niños de todas las razas y culturas encuentran en los museos la oportunidad de sentirse parte de una comunidad que los identifica a través de ellos. Esa apertura de los museos a una sociedad pluricultural y su participación activa en ellos, determinó en gran medida el desarrollo de su función educativa (Juanola y Colomer, 2005).

El compromiso que los museos han adquirido en las últimas décadas con la sociedad, se fundamenta en las posibilidades educativas que estos espacios ofrecen. De hecho, una exposición por sí sola ya comunica algo y por consiguiente es material de aprendizaje. Como señala Hooper “*Los museos tienen un importante componente educativo; es decir, ofrecen la oportunidad de ir incrementando los caudales de conocimiento y experiencia*” (Hooper, 1998: 189).

En resumen, un museo puede ser:

- 1- Un instrumento de aprendizaje. Cuando es utilizado por la educación formal con el objetivo de profundizar en contenidos del currículo.
- 2- Una actividad sociocultural. Cuando ofrece conferencias, visitas guiadas, talleres, cursos, conciertos. No presentan tanta rigurosidad académica y requieren de la participación activa del visitante.
- 3- Un medio de comunicación. Su lenguaje es la exposición y está a disposición de todos los visitantes.
- 4- Un espacio de intercambio entre visitantes, objetos, problemas, sistemas expositivos y procesos institucionales (Valdés, 1999).

La relación museo-escuela igualmente se ha visto beneficiada en la medida en que el museo ha ido perfeccionando la forma de presentar las exposiciones. Cada vez más los museos se preocupan por utilizar un lenguaje adecuado a los diferentes niveles escolares y culturales. Igualmente en muchos de ellos se proporciona material didáctico para que los docentes preparen a los estudiantes para la visita de acuerdo a los contenidos curriculares (Boehmer, 1981).

Algunos investigadores han propuesto hacer una clasificación de los museos teniendo en cuenta el factor educativo. Una de ellas es la presentada por Burgos y Guallar (1984), quienes sugieren una división tipológica de acuerdo a la realidad educativa de los museos en la actualidad.

En primer lugar dividen los museos en dos grandes grupos: *museos educacionales* y *museos educativos*. A partir de esta primera división, cada grupo comprende tres subgrupos que se relacionan con el lugar en que se encuentra el museo, el público al cual se dirige la exposición y el grado o nivel educativo al que se dirigen. La figura 3 sintetiza la clasificación sugerida:

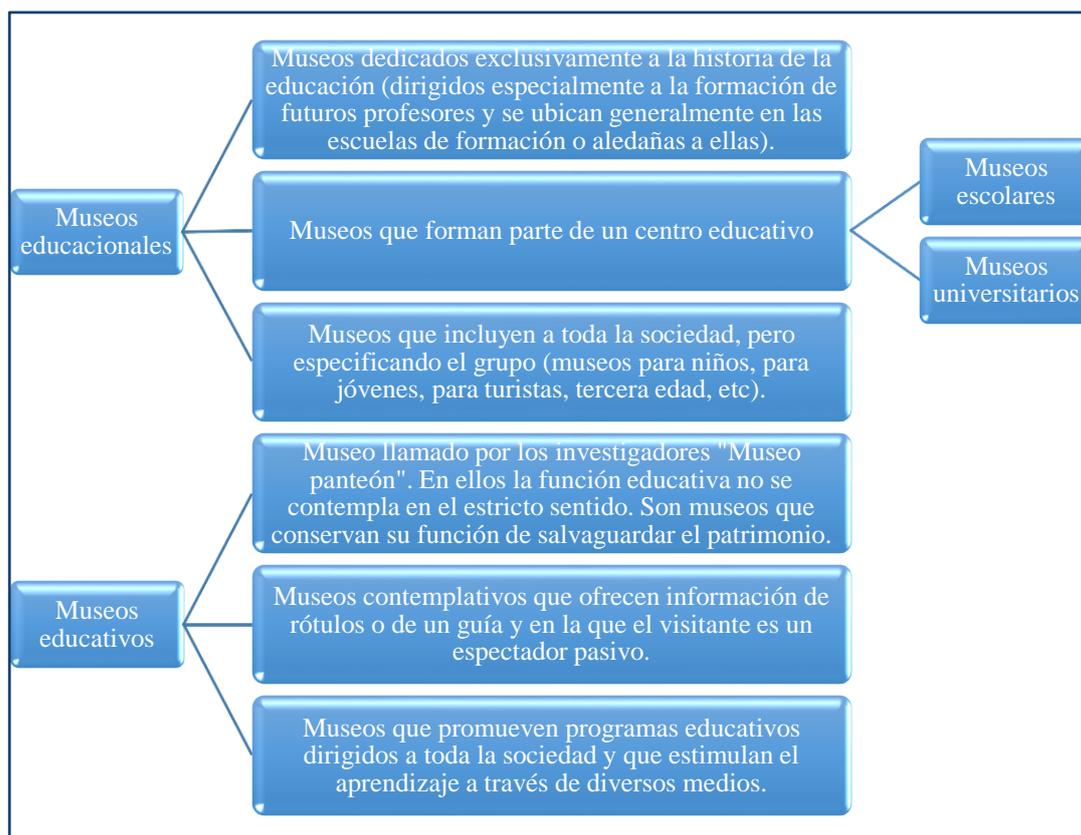


Figura 3. Clasificación de Burgos y Guallar (1984).
Fuente: elaboración propia.

Esta clasificación, que abarca todas las esferas sociales, puede tener algunos inconvenientes si el estudio museológico y museográfico, en relación a la educación, se realiza desde una perspectiva diferente, relacionada más con la didáctica, a partir de los objetos y/o de los mediadores que el museo incorpora para llegar al público en general, y que puede dar lugar a una clasificación a partir del nivel de interactividad como el presentado por Martín y Castell mencionado anteriormente, o de acuerdo a la manera de presentar los objetos y la utilidad que se les da para que el visitante adquiera conocimientos a partir de ellos. Estas dos posibilidades proceden posiblemente del

modelo constructivista de aprendizaje y de los procesos y la experimentación como base metodológica. En este sentido Hooper (1998: 191) dice:

“Concebir la educación como un conjunto de procesos facilita la idea de la educación como forma de vida, como algo deseable para asimilar los acontecimientos diarios y como actitud positiva frente al mundo. En los museos se da mucha importancia a los procesos... las actividades educativas pueden ser abiertas, cercanas a la realidad, y dar rienda suelta a la curiosidad”.

Pero ¿cómo puede un museo proporcionar experiencias educativamente significativas, acordes con una pedagogía fundamentada en los procesos, sin ir en detrimento de las colecciones? Los objetos que se exponen en los museos son testigos de la historia y por lo tanto, pueden por sí solos incentivar el interés de niños y jóvenes por el patrimonio cultural de la humanidad y su desarrollo. Igualmente, a través de ellos se pueden generar procesos reflexivos para llegar al conocimiento. La interacción de forma directa con los objetos expuestos, genera una vivencia de gran significado emocional que desarrolla la imaginación y la creatividad (Santacana y Llonch, 2012).

En primer lugar y como señalan Santacana y Llonch (2012: 33), hay que hacer énfasis en que *“todos los museos sirven para finalidades didácticas...y que todos los objetos del museo pueden tener siempre una función didáctica”*. En este sentido, los museos ofrecen grandes posibilidades que motivan el aprendizaje a través de actividades que aportan experiencias significativas, tanto en la educación formal, no formal e informal (Juanola y Colomer, 2005).

En principio, se pueden distinguir dos formas de proporcionar el tipo de experiencia educativa que se pretende:

1. En primera instancia, encontramos la *teoría del objeto como herramienta didáctica*, presentada por Santacana y Llonch (2010).

2. En segundo lugar, la utilización de una museografía didáctica conformada por módulos interactivos que hagan uso de los diferentes medios de que se disponga para generar una interacción directa.

La teoría de la *didáctica del objeto en el museo* que presentan Santacana y Llonch se fundamenta en los aportes que desde la escuela nueva presentaron entre otros pedagogos Maria Montessori y Ovide Decroly. A pesar de la diferencia temporal existente entre las propuestas originadas en el seno de la *escuela nueva* y el momento en que empieza a existir una verdadera visión educativa en los museos (*nueva museología*), los métodos de aprendizaje fundamentados en el objeto se trasladarán a los espacios museísticos, donde se presentan objetos reales, y tridimensionales cargados de contenido histórico científico y cultural.

Su ventaja se encuentra en el hecho de que a través de ellos se puede:

1. Establecer diferentes tipos de asociaciones para entender conceptos, época, lugares.
2. Desarrollar la imaginación, la creatividad y la memoria.
3. Desarrollar procesos cognitivos.
4. Proporcionar experiencias educativas atractivas para los visitantes.
5. Inducir un trabajo a través de diferentes métodos de investigación (hipotético deductivo, inductivo) (Santacana y Llonch, 2012).

La observación y el análisis constituyen una de las fases de la didáctica del objeto. A través de los sentidos se captan diferentes cualidades de los objetos que, independientemente de la tipología, darán respuesta a preguntas, algunas de ellas previamente formuladas y otras que surgen durante la visita al museo, relacionadas con el origen, la época, la función en su contexto, los materiales que lo componen, la técnica, la estética, las causas de su creación, etc.

La museografía didáctica por su parte surge de la idea de establecer un vínculo entre el visitante y los objetos y para esto utiliza elementos mediadores como sistemas

multimedia, montajes escenográficos, actividades lúdicas que atraen la mirada y la curiosidad de los visitantes, etc. Las propuestas en este sentido son múltiples, independientemente de la gran variedad de tipologías que se pueden encontrar (Santacana, 2006). La intervención educativa en los espacios patrimoniales se fundamenta en la experiencia como motor para despertar la curiosidad y desarrollar procesos significativos de aprendizaje⁵⁸.

Los museos de ciencia y tecnología, en este sentido, han estado a la vanguardia, posiblemente por su misma tipología⁵⁹. En ellos se habla de una *museografía científica* que se aparta totalmente de la exposición habitual. “*en estos museos, el concepto <interactivo> no solo se usa en su acepción de <manipulable>, sino que define también un diálogo intelectual de doble sentido que debe producirse a nivel mental entre el visitante y los elementos del museo*” (Fernández Navarro, 2009: 22). Uno de los ejemplos en este sentido, es el expresado por Carreras y que citamos textualmente:

“Posiblemente el museo que más ha experimentado con artefactos interactivos, tanto manuales como virtuales, es el Exploratorium de San Francisco. La interacción desarrolla el deseo de aprender, de cuestionarse los procesos y permite el aprendizaje en colaboración. En este centro, los interactivos, pueden ser objetos (artefactos que recrean fenómenos), conectores (ordenadores) y personas (explainers – jóvenes investigadores que realizan tareas de intérpretes especializados dentro del museo). En los interactivos, tanto artefactos como conectores, plantean que su diseño favorezca la exploración más que proporcionar simplemente información. Debe provocar sorpresa, y ser estimulante para que el visitante, presencial o virtual, participe activamente” (Carreras, 2005: 35).

⁵⁸ En este sentido Coma y Santacana (2010) han identificado quince modelos de intervención patrimonial, en los cuales se busca la participación de todos los visitantes, independientemente de su nivel escolar. Cada modelo utilizado potencia la relación educativa entre el objeto patrimonial y el visitante, ya sea en un museo, en la escuela o en parques y espacios al aire libre considerados patrimonio cultural y natural de la humanidad, generando experiencias de aprendizaje de gran valor.

⁵⁹ Véase Borragán (2006).

Posiblemente, los proyectos interactivos que se desarrollan en un museo de la ciencia utilizan un mayor número de actividades interactivas manuales y experimentales que difiere con los museos de otras tipologías. Para desarrollar actividades interactivas en un museo de historia se hace un uso mayor de videos y montajes escenográficos que ilustran la historia y la actividad del ser humano. Por su parte, en los museos de arte en general, la museografía didáctica no está muy presente; en ellos se estimula más la contemplación y la obra de arte, que para muchos, se explica por sí sola. Sin embargo, el lenguaje artístico no siempre es conocido ni comprendido por todos; por tanto los museos de arte, si quieren estar acordes con las tendencias educativas de los museos, deben buscar la manera de desarrollar una museografía didáctica que permita que todos los visitantes, con o sin conocimiento, entiendan y disfruten lo que ven (Santacana, 2006).

La visita a un museo de arte igualmente cobrará un significado u otro dependiendo de lo que el artista quiera transmitir y las emociones que despierte en el espectador. El significado que puede tener el patrimonio artístico en el imaginario individual y colectivo de las personas produce una apropiación del objeto artístico desde lo emocional, que genera un vínculo de identificación y proporciona un nuevo significado a los objetos, convirtiéndose en un factor fundamental en los procesos de enseñanza-aprendizaje. La experiencia emocional se arraiga de forma contundente en el colectivo, que a partir de sus emociones individuales se apropia del conocimiento de forma colectiva (Calaf, Fontal y Valle, 2007).

A modo de síntesis, podemos establecer una relación inequívoca entre las propuestas presentadas por Carreras (2005), Kaplún (1998) y Martín y Castell (2010), con los tres momentos o “revoluciones de la museología”, citados por Marín (2003):

Tipo de museo (Carreras)	Tipo de educación (Kaplún)	Modelo de comunicación	Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora.	Educación que pone énfasis en los contenidos.	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno).	(Mirar anexo N° 1).	Museología tradicional.
Museos de educación estímulo respuesta.	Educación que pone énfasis en los efectos.	Información/Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno).	(Mirar anexo N° 1).	Nueva museología.
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento.	Educación que pone énfasis en el proceso.	Dialógica Receptor Activo (Circular endógeno).	(Mirar anexo N° 1).	Museología crítica.

Tabla 4. Representación de la relación entre los tipos de museos, los modelos de comunicación, los módulos interactivos con los conceptos de museología.

Fuente: elaboración propia.

Independientemente de las diferentes clasificaciones tipológicas y educativas que se presenten en el ámbito museal, es innegable que en la actualidad todos los museos cumplen de una u otra forma con su función educativa. Lo que diferencia unos de otros, es la metodología y la museografía que adopten.

2.5.4. Educación en los museos de música

Se ha dicho en páginas anteriores que la base de los museos se encuentra en sus equipamientos y que estos provienen de las antiguas colecciones que durante siglos fueron almacenadas y custodiadas por las clases dominantes (iglesia, aristocracia, burguesía). En el caso de los museos de música, estas colecciones están formadas principalmente por instrumentos musicales (lo que no excluye iconografías, manuscritos, enseres domésticos de los compositores, partituras, etc.), pues es a través de ellos que el compositor y el intérprete materializan la música; es decir, hacen perceptible a través de los sentidos (especialmente del oído), aquello que pertenece al mundo abstracto y subjetivo del compositor.

El creador por su parte, trabaja con los sonidos. Ellos son su materia prima. Juega con ellos, los mezcla, utiliza sus propiedades para crear estructuras rítmicas y melódicas que conforman su discurso, el cual estará construido en base a normas establecidas acordes

con la visión y función que la música tiene en un contexto sociocultural determinado. Para Schaeffer (1996) el *objeto musical* es el sonido, pero el sonido independiente de su fuente, lo que es percibido por el oído y que posee infinidad de características con las que el creador musical puede “jugar” y los instrumentos musicales por su parte, son la *causa primera de todo fenómeno musical*. La relación sonido, fuente emisora y creación musical dice Schaeffer, surge seguramente de la experimentación del hombre primitivo con algunos objetos que de forma desinteresada e instintiva percutía y agrupaba obteniendo diferentes sonoridades y ritmos, dando origen a la música, independientemente de su calidad expresiva o su significado como lenguaje y alejada de cualquier estructura preestablecida. La procedencia de esos sonidos u *objetos musicales*, son las fuentes o cuerpos sonoros que podríamos considerar como los primeros instrumentos musicales.

Tanto el compositor como el intérprete tienen la capacidad de percibir y trabajar con el sonido explotando al máximo sus cualidades intrínsecas (timbre, intensidad, duración y altura). A partir de ese “juego” con los objetos musicales, se van a desprender diferentes estructuras, códigos y reglas que estarán relacionadas con la cosmogonía de cada cultura y con la función que la música ha tenido en diferentes épocas y lugares (Schaeffer, 1996).

La *elasticidad* del sonido, permite una exploración con múltiples posibilidades. Cada una de sus cualidades obedece a leyes de la física, que al conocerlas, ya sea de forma instintiva o científica, permiten su manipulación⁶⁰. Dichas posibilidades se encuentran tanto en la naturaleza del propio *objeto musical* (el sonido), como en las fuentes o instrumentos musicales de donde surgen. “*El sonido solo es bidimensional*” (Schaeffer, 2008:23), pero el timbre, la altura, la intensidad, la duración y el tiempo, le agregan otras dimensiones.

Tanto el timbre, como la altura, la intensidad y la duración y la manera en que son tratados por el compositor y el intérprete, determinan la creación musical y su sonoridad. El ser humano ha inventado códigos, figuras y estructuras, que difieren en el tiempo y en el espacio, para tratar de dar valor a los sonidos partiendo de sus cualidades. “*La música, como lenguaje, ha creado sus propias estructuras, gramáticas y vocabularios. Ha tenido*

⁶⁰ Para profundizar en el estudio de las cualidades del sonido a partir de los principios físicos que las determinan, véase a Merino (2006).

que evolucionar de acuerdo con las formas humanas de pensar y actuar” (Menuhin y Curtis, 1981: 28). Pero independientemente de esto, son el compositor y el ejecutante quienes imprimen su propio carácter e intención, pues como señalan Menuhin y Curtis, la música hace referencia a nuestro mundo interior.

En relación a las cualidades del sonido, Schaeffer dice:

“En realidad ni alturas, ni timbres, ni intensidades, ni duraciones, tienen por qué ser precisas ni corresponder estrictamente a una notación. Pero sobre estas observaciones demasiado aproximadas o abstractas, se impone la presencia en el compositor o instrumentista de una intención que calibra definitivamente cada ser sonoro y le da su forma, su doble, triple o cuádruple originalidad: originalidad particular de tal violín, contingente y variada, pero claramente reconocida como <lograda> o <fracasada>, originalidad de la ejecución de tal objeto musical, pero siempre referida al estilo de tal artista. Esto ocurre gracias a una maravillosa ambivalencia de cada ser sonoro, que debe ser necesariamente entendido como algo que, respondiendo a valores fijos, es susceptible también de sufrir infinitas variaciones de una nota a otra, de una ejecución a otra y que no es otra cosa que el juego de la musicalidad y la sonoridad” (Schaeffer, 1996: 38).

El timbre es aquella cualidad del sonido que nos permite reconocer y distinguir la fuente. Cuando escuchamos un sonido lo primero que pensamos es ¿qué es eso? A partir de esta primera pregunta, tratamos de identificar la fuente. Es decir, de dónde proviene ese sonido. El timbre nos permite identificar aquel objeto, que de forma natural (un trueno) o al ser accionado (un instrumento musical o cualquier otro objeto) emite un determinado sonido. La percepción y el reconocimiento dependen en gran medida de las experiencias, del conocimiento y de la percepción tanto física como psicológica de cada persona, pero también de su curiosidad.

“El timbre otorga a la música el color del individualismo. Sin él, todo es un gris invariablemente uniforme, como la palidez de un enfermo que agoniza” (Schafer, 2008: 23).

En música, el timbre empezó a tener mayor importancia a partir del siglo XVIII, cuando cada estilo obedecía a ciertas cualidades tímbricas especiales. En el siglo XX, la invención de instrumentos electrónicos ha posibilitado la imitación de sonido, la creación de nuevas fuentes sonoras, su manipulación y una nueva forma de creación musical (Gustems, 2012).

El ritmo, la melodía y la armonía son los elementos que constituyen la música (Sanuy y González, 1969), pero entre ellos, el ritmo y la melodía son sus dos estructuras mayores (Schaeffer, 1996). La primera se desprende de la duración y la segunda de la altura.

La experimentación con el sonido, permite entender el fenómeno musical. Las diferentes alturas crean la melodía y, sea esta cual sea, se puede enriquecer con cambios de intensidad, de duraciones, con movimientos ascendentes y descendentes, libre y ejecutada con diferentes objetos.

Según Schafer (2008) en la música hay que enseñar las experiencias musicales de nuestros antecesores, la música de otras culturas, pero también hay que enseñar a investigar para poder ser creador de música. Abordar la creación musical desde esta perspectiva puede resultar poco entendible si partimos del hecho de que desde que nacemos nos han acostumbrado a percibir la música como una estructura que sigue reglas y esquemas estandarizados y no a escuchar ni a experimentar con los *objetos musicales* que la conforman y que son su base y esencia.

Haciendo alusión a Schaeffer (1996), la construcción musical occidental ha obedecido a un orden que va de lo musical a lo sonoro, partiendo de la construcción de un lenguaje establecido por figuras, texturas, esquemas y determinado por las altura y las duración y por los timbres instrumentales conocidos y reconocidos, donde el compositor y/o el intérprete llegan al sonido que quieren expresar desde su más íntimo interior. Pero si se invierte el recorrido y se parte del sonido para llegar a lo musical a través de la experimentación, la creación musical adquiere otras dimensiones. Lo que postula

entonces Schaeffer, es “*acceder por fin a lo puramente sonoro, al margen de todos los códigos, para descubrir en él eventuales valores potenciales*” (Schaeffer, 1996: 207).

El origen de esta visión musical, que se aparta de todo convencionalismo inherente a la música tradicional occidental, surge a principios del siglo XX con las conocidas vanguardias musicales. Con ellas se plantea una nueva forma de entender la música. En este movimiento, encontramos compositores como Ferruccio Busoni (1866-1924), quien plantea la necesidad de liberar la música de reglas y normas, para experimentar con sonoridades diferentes provenientes de instrumentos electrónicos. Busoni propuso la utilización de un sistema musical de división microtonal⁶¹, ritmos no medidos, dando mayor importancia al sonido propiamente dicho, más que a las estructuras. Por otra parte, la búsqueda de nuevas estructuras musicales en culturas lejanas, engrosó las posibilidades de esa nueva música occidental que se empezaba a gestar. Las escalas de cuarto de tono utilizadas por Claude Debussy (1862-1918) y el tratamiento que daba a los timbres en sus composiciones, son prueba de ello.

Igualmente en Estados Unidos de América, encontramos a Charles Ives (1874-1954), quien experimentó con los fenómenos musicales y las músicas existentes, fusionándolas y distorsionándolas, generando unas texturas variadas y complejas, pero que abrían un nuevo camino para la composición. A mediados de siglo, el panorama musical en occidente es muy variado y los avances tecnológicos van a influir de forma decisiva en todo este devenir. El sonido propiamente dicho, se convertirá en la base del trabajo de muchos compositores. Aparecen nuevas estructuras y nuevas músicas como la concreta, electrónica y electroacústica y con ellas la experimentación con el sonido adquiere nuevas dimensiones (Serrano y Gil, 2003). En este contexto, encontramos a Pierre Schaeffer, y su tratado de los objetos musicales y a Murray Schafer entre otros.

Schafer ha experimentado con el sonido, no sólo como compositor, sino como educador. A sus estudiantes les ha inducido la curiosidad por el mundo sonoro que nos rodea como fuente para la creación musical. En una conversación con Yehudi Menuhin y haciendo alusión a su taller experimental creado en un granero, con el objetivo de *dar vida* a un

⁶¹ Intervalos menores que un semitono.

número indeterminados de objetos considerados chatarra y extraer de ellos todo tipo de sonoridades para su creación musical, le dice:

“Este serrucho musical funciona igual que el otro: se frota contra esto, subiendo y bajando. Es sorprendente que un trozo de metal viejo, pueda emitir tantos sonidos... si va usted a un depósito de chatarra, recoge objetos como estos (hace alusión a unas campanitas de tono penetrante) y los golpea entre sí, no obtendrá sonido alguno. Tiene que conocer el nodo adecuado en la columna vibratoria... Es la restauración de las propiedades sonoras originales de la chatarra” (Menuhin y Curtis, 1981: 24).

El recurso instrumental explotado al máximo, podrá dar como resultado un conocimiento del objeto musical, es decir el sonido. En este sentido y parafraseando a Santacana y Llonch (2010), los objetos en un museo *de música* permitirán dar respuesta a una serie de preguntas que nos acercarán a la concreción de la música en todos los tiempos. La música es el arte de los sonidos y por consiguiente, un museo de esta tipología, a diferencia de los otros museos, que en general son más visuales-contemplativos, requiere en sus exposiciones elementos sonoros que sirvan para el reconocimiento de ese patrimonio intangible, pero presente en todas las culturas. Para este propósito cualquier elemento interactivo y de manipulación directa será de gran ayuda, pues su utilización implica una aproximación a los nuevos paradigmas de la museología, que plantea la importancia de la participación del público como gestor del conocimiento y responde igualmente, a los nuevos interrogantes y propósitos que la educación musical se plantea en el siglo XXI.

Los museos de música entonces, de acuerdo con los paradigmas de la nueva museología y la museología crítica, deben proporcionar espacios acordes con las necesidades de una pedagogía constructivista. En ellos, los visitantes deben poder tener contacto no sólo con las colecciones de instrumentos musicales y aparatos reproductores de música que hablan del pasado lejano e inmediato, sino que deben proporcionar una interacción directa con el objeto musical, para que, a partir de la experimentación con él, se llegue al verdadero conocimiento de la creación musical.

Este ideal no va en contra de su misión de salvaguardar el patrimonio musical. Por una parte los instrumentos que se exponen son parte de ese patrimonio, pero sus reproducciones, permiten el contacto directo con ellos. Por otra parte, los sonidos de la calle se han convertido en parte inherente del ser humano y coleccionarlos para su investigación y conservación, como prueba del desarrollo tecnológico y cultural del hombre, los convierte en parte del patrimonio sonoro actual. Además, su utilización no está alejada de los objetivos de la creación musical (Schafer, 2008).

Los interrogantes que se plantea un museo de la música desde la adquisición, conservación y restauración hasta la exposición de sus equipamientos, dependen de la finalidad que cada centro persiga. Pero lo que sí está claro, es que los museos de música se constituyen como espacios donde la investigación, la comunicación y la educación se desarrollan conjuntamente, proporcionando tanto a investigadores, académicos, como al público en general, diversas fuentes de investigación y la oportunidad de conocer la historia de la música que es la misma historia del hombre.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se utilizó en esta investigación se corresponde con el esquema propuesto por Hernández, Fernández y Baptista (1997) caracterizando esta investigación como un estudio exploratorio y descriptivo.

Tal y como aparece en su publicación sobre Metodología de investigación “*Los estudios **exploratorios** se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio*” (Hernández et al, 1997: 70).

Es por esta razón que este método de investigación tiene como finalidad familiarizarnos con fenómenos relativamente desconocidos y obtener información para fundamentar una investigación más completa sobre un tema.

“*Los estudios **exploratorios** nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos, obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa sobre un contexto particular de la vida real, investigar problemas del comportamiento humano que consideren cruciales los profesionales de determinada área, identificar conceptos o variables promisorias, establecer prioridades para investigaciones posteriores o sugerir afirmaciones (postulados) verificables*” (Dankhe, 1986; citado por Hernández et al, 1997: 70).

En el caso de nuestra investigación, se encontró literatura específica sobre el área relacionada y que tocan directamente al tema tratado como museografía, museología, patrimonio, didáctica, educación, comunicación. Las mismas sirvieron como base para profundizar en el tema objeto de estudio, abordándolo desde una perspectiva multidisciplinar.

Por otra parte, “los *estudios descriptivos* buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis (Dankhe; 1986, citado por Hernández et al, 1997: 71).

Igualmente en la investigación se utilizó el método deductivo -inductivo. En primer lugar se partió de lo general para llegar a un análisis particular del objeto de estudio. Posteriormente, conociendo los hechos particulares se alcanzaron las conclusiones de los resultados de la investigación.

El diseño que se utilizó fue *transversal descriptivo*, el cual en palabras de Hernández, et al (1997) tiene por objetivo: “*indagar la incidencia y los valores en que se manifiestan una o más variables. El procedimiento consiste en medir, en un grupo de personas u objetos, una o más variables y proporcionar su descripción. Son por lo tanto estudios puramente descriptivos, que cuando establecen hipótesis, éstas son también descriptivas*” (Hernández et al, 1997: 247).

Debido a que el número de museos de música en Europa supera los 120, se decidió seleccionar una muestra significativa, determinando unos criterios de selección que obedecieron en primer lugar a unos modelos y características previamente analizados y en segundo lugar al número de habitantes de la población en la que se encontraban los museos, como posible factor de impacto social y visibilidad.

Este tipo de selección configura una muestra denominada por Hernández et al (1997) como *muestra no probabilística*, y la elección no depende de la probabilidad, no se hace en base a fórmulas, depende enteramente de las decisiones que tome el investigador, de los objetivos del trabajo, del diseño de la investigación (en nuestro caso exploratorio, descriptivo) y de las posibilidades reales de acceso a la información por parte del investigador.

3.1. Estructura metodológica

Para abordar el tema de la museología y la museografía en el campo de la música, se consideraron tres aspectos que se relacionan directamente con los objetivos de los museos de esta tipología:

- **Aspecto uno:** se refiere específicamente a los métodos de análisis propios de la historia de la música, ya que son los museos los que salvaguardan y contiene las fuentes primarias de esta disciplina y su estudio es uno de sus principales objetivos. En este sentido su importancia está estrechamente relacionada con las funciones más importantes de los museos de música y en general de todos los museos: la investigación y la comunicación. Por tanto reconocer la iconografía relacionada con la música, la producción musical y todo lo que ella encierra, desde la fabricación de instrumentos musicales, sus materiales, sonoridad, forma, utilidad, compositores, texturas musicales y contexto histórico, forma parte esencial de este estudio, pero no con el fin de realizar un estudio de la historia de la música, sino para comprender el objetivo y estructura de los diferentes museos de acuerdo a la visión que tengan en este sentido.
- **Aspecto dos:** formado por la museografía de los equipamientos de los museos de la tipología objeto de estudio. Se trabajaron los modelos de presentación de sus equipamientos, incluyendo la visualización, agrupamiento y caracterización de todos los ejemplos, como el estudio en profundidad de los objetivos y planteamientos que cada museo hace en torno a la función educativa. En este punto el primer paso consistió en hacer una selección de equipamientos significativos, trazando los parámetros de selección y posteriormente se visitaron algunos de ellos. Se entrevistaron a los directivos o encargados de cada museo, algunos personalmente y otros a través de una encuesta enviada por correo electrónico.
- **Aspecto tres:** hace referencia a las funciones de los museos y la forma como cada museo desarrolla sus actividades.

Atendiendo a lo anterior, para el desarrollo de esta investigación y la obtención de la información se siguieron las siguientes fases:

Fase 1: búsqueda y elaboración de fundamentación teórica. En relación a los museos de música específicamente hablando, las investigaciones y bibliografía encontrada no superaban la treintena y databa de hace más de diez años. La búsqueda se direccionó hacia una bibliografía relacionada con los temas de museología, museografía, patrimonio, investigación, comunicación y educación, teniendo en cuenta las tres funciones principales de los museos: investigación, comunicación y educación para poder fundamentar teóricamente nuestro trabajo. Atendiendo a lo anterior se dirigieron los esfuerzos hacia aspectos relacionados directamente con los modelos de comunicación en general y con los métodos y estrategias que se han desarrollado en educación musical, aportando una base sólida a esta investigación. A través de esta revisión y con la información obtenida, se pudo concretar aquellos aspectos más relevantes para ser abordados en los museos específicos de música.

Fase 2: proceso de ubicación, clasificación e identificación de variables en los Museos de música en Europa. Para la ubicación de los museos de música en Europa y después de la revisión bibliográfica efectuada, se realizó una búsqueda exhaustiva a través de la red. Dicha búsqueda se realizó en páginas de turismo, enlaces de los propios museos y bases de datos de las organizaciones internacionales como el CIMCIM y MIMO. Se utilizaron palabras como “*museos de música en (un país europeo)*”, “*colecciones de instrumentos musicales*”, “*museos de música en Europa*”, “*música y museos*”, “*patrimonio musical*”, “*casas museos y nombre de compositores desde el renacimiento hasta el siglo XX de origen europeo*” en diferentes idiomas (español, inglés, alemán, francés, italiano, sueco, checo, húngaro, danés). Igualmente se buscaron casas museo, museos específicamente de música y museos de otras tipologías que contaran entre sus colecciones con instrumentos musicales o colecciones relacionadas con la música, como expresiones musicales u objetos sonoros.

- 1- Clasificación de los museos de música para determinar, de acuerdo a sus rasgos diferenciales, los tipos de museo posibles.** Para establecer una

clasificación de los museos por tipos, se tuvieron en cuenta algunos criterios de acuerdo a las características propias de ellos. El primer criterio en el que se pensó, se relacionó con las colecciones y su origen. En general, todos los museos de música tienen como base fundamental de sus exposiciones las colecciones de instrumentos musicales. Como rasgo diferencial, se encontró que los museos poseen diferentes tipos de colecciones de instrumentos musicales de acuerdo a su origen o procedencia. Algunas de ellas son de origen etnográfico, otras de origen europeo, otros museos poseen colecciones de instrumentos musicales de todos los continentes, otros se dedican a un solo instrumento musical, generalmente perteneciente a la tradición de la región en la cual se ubica el museo. Por otra parte se estableció la casa museo como un tipo de museo diferenciado por su clara distinción con los demás y se incluyeron aquellos museos que aunque no son específicamente de música, poseen importantes colecciones de instrumentos musicales, como museos de historia, de arte, antropología, etc.

Este criterio clasificatorio, dio como resultado una primera aproximación de modelos de museos de música de la siguiente manera:

- a. Casas museo (dedicados a la vida y obra de un compositor específico).
- b. Museos mixtos (colección de instrumentos musicales de todos los continentes y épocas).
- c. Museos temáticos (colecciones de acuerdo a su origen geográfico, o tipológico teniendo en cuenta el instrumento y su funcionamiento).
- d. Museo etnográfico.
- e. Museos de otras tipologías, con importantes colecciones de instrumentos musicales.

Esta primera clasificación para establecer los tipos de museos de música existentes en Europa presentó inconvenientes debido a que lo que diferencia a un museo de otro, no son sus colecciones de instrumentos musicales y su procedencia, sino el patrimonio que posee y los objetivos que cada museo se plantea en relación a sus funciones. Algunos museos además de contar con un patrimonio musical organológico, cuentan con otro tipo

de fuentes patrimoniales como monumentales, iconográficas o sonoras, de tal forma que finalmente se determinó hacer una clasificación de acuerdo a las características de sus fuentes patrimoniales relevantes y los objetivos de cada museo, surgiendo de esta manera tres grandes grupos o tipos de museo de música:

- a. **Casa museos.** Dedicados a la vida y obra de un compositor.
- b. **Instrumentales.** Museos de música propiamente dichos, con importantes colecciones de instrumentos musicales y/o con un énfasis en cualquier aspecto relacionado con la música como el sonido y sus cualidades o producción musical, como base de la exposición.
- c. **Instrumentos secundarios.** Museos de otras tipologías (historia, arte, arqueología, etc.) pero con importantes colecciones de instrumentos musicales, y salas especiales para su exposición.

2- Determinación de las variables de los museos de música en Europa y clasificación de los museos por modelos. En esta fase se establecieron cinco categorías relacionadas con los espacios y las funciones de los museos:

- a) Exposición (E).
- b) Taller (de restauración) (T).
- c) Salas de concierto (SC).
- d) Salas didácticas (espacios cerrados específicamente para realizar actividades educativas con un soporte didáctico) (SD).
- e) Archivos iconográficos, sonoros, digitales, etc. (A).

Para establecer los modelos de museos de música, se combinaron las categorías y todas sus posibilidades. Posteriormente se elaboró una tabla con las variables resultantes del producto cruzado entre los tipos de museo (casa museo, instrumenta, instrumento secundario) y los modelos obtenidos (ver anexos N° 2 y N° 3). En total se obtuvieron 93 modelos de museos: 31 de casas museos, 31 de instrumentales y 31 de instrumento secundario (ver anexo n° 4).

Fase 3: Selección de la muestra objeto de investigación. Las variables presentadas, determinaron el primer criterio de selección de la muestra. El segundo criterio utilizado para la selección se determinó por la ciudad de ubicación del museo y el número de habitantes. Se tuvieron en cuenta las ciudades con mayor número de habitantes, ya que esto suponía potencialmente una afluencia mayor de visitantes y un impacto mayor. Para facilitar el análisis y la lectura de toda la muestra, se le asignó a cada museo una nomenclatura, compuesta por el código del país, el tipo de museo (casa museo, instrumental e instrumento secundario) y un número en orden ascendente dado aleatoriamente:

- a) Código del país: se determinó de acuerdo a los códigos ISO internacionales para países y territorios.
- b) Los tipos de museos se identificaron de acuerdo a sus iniciales.
 - i. Casa museo C
 - ii. Instrumental I
 - iii. Instrumento secundario IS

Como resultado de la asignación de códigos, ciudad y número de habitantes, se obtuvo la siguiente tabla ilustrativa:

ALEMANIA (DE)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Bach House	DEC-1	Casa museo	Eisenach	42.661
Beethoven House	DEC-2	Casa museo	Bonn	327.913
Carl Maria Von Weber Museum	DEC-3	Casa museo	Dresde	529.781
Franz-Liszt-Museum	DEC-4	Casa museo	Bayreuth	73.111
Händel Haus	DEC-5	Casa museo	Halle	233.705
Heinrich Schütz Haus	DEC-6	Casa museo	Bad Köstritz	3.633
Mendelssohn Hause	DEC-7	Casa museo	Leipzig	531.809
Richard Wagner Museum	DEC-8	Casa museo	Bayreuth	73.111
Schumann Haus	DEC-9	Casa museo	Leipzig	531.809
Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig	DEI-1	Instrumental	Leipzig	531.809
Musikinstrumenten Museum	DEI-2	Instrumental	Markneukirchen	7.951
Musikinstrumentenmuseum	DEI-3	Instrumental	Lißberg	963
Klingendemuseum	DEI-4	Instrumental	Berlín	3.502.000
Museum des Instituts für Aufführungspraxis	DEI-5	Instrumental	Blankenburg	15.553
Kindermuseum Musiculum	DEI-6	Instrumental	Kiel	242.041
Musikinstrumenten Museum SIMPK	DEI-7	Instrumental	Berlín	3.502.000
Geigenbaumuseum	DEI-8	Instrumental	Mittenwall	7.570
Museum Mechanischer Musikinstrumente	DEI-9	Instrumental	Königslutter	16.078
Trompetenmuseum	DEI-10	Instrumental	Bad Säckingen	16.859
Musikhistorische Sammlung Jehle	DEI-11	Instrumental	Albstadt	45.643
Akkordeon Museum	DEI-12	Instrumental	Mühlacker	24.931
Mecklenburgisches Orgelmuseum	DEI-13	Instrumental	Malchow	6.555
Harmonikamuseum	DEI-14	Instrumental	Zwota	1.366
Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik	DEIS-1	Instrumento secundario	Múnich	1.378.000
Stadtmuseum	DEIS-2	Instrumento secundario	Múnich	1.378.000
Historisches Museum der Stadt Frankfurt	DEIS-3	Instrumento secundario	Frankfurt	691.518
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg	DEIS-4	Instrumento secundario	Hamburgo	1.734.000
Museum Bassermannhaus für Musik und Kunst	DEIS-5	Instrumento secundario	Mannheim	313.174
Germanisches National Museum	DEIS-6	Instrumento secundario	Nürnberg	510.602

AUSTRIA (AT)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Arnold Schönberg Center	ATC-1	Casa museo	Viena	1.797.337
Haydn-Museum	ATC-2	Casa museo	Eisenstad	13.165
Mozarthaus	ATC-3	Casa museo	Viena	1.797.337
Haus der Musik	ATI-1	Instrumental	Viena	1.797.337
Akkordeon Museum	ATI-2	Instrumental	Melk	5.264
Eboardmuseum	ATI-3	Instrumental	Klagenfurt	94.796
Kunst Historisches Museum Wien	ATIS-1	Instrumento secundario	Viena	1.731.000

BÉLGICA (BE)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Musical Instrument Museum (MIM)	BEI-1	Instrumental	Bruselas	1.125.728
MuseumVleeshuis (Klank van de Stad)	BEI-2	Instrumental	Tervuren	20.500
Royal Museum for Central África (Cerrado)	BEIS-1	Instrumento secundario	Amberes	480.721

DINAMARCA (DK)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Musikmuseet	DKI-1	Instrumental	Copenhague	562.379

ESTONIA (EE)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Eesti Teatri-ja Muusikamuuseum	EEI-1	Instrumental	Tallinn	399.816

FINLANDIA (FI)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
The Sibelius Museum	FIC-1	Casa museo	Turku	177.326
Mekaanisen Musiikin Museo	FII-1	Instrumental	Varkaus	28.854

ESPAÑA (ES)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Casa Museo Manuel de Falla	ESC-1	Casa Museo	Granada	239.027
Museo de la Música Colección Luis Delgado	ESI-1	Instrumental	Ureña (Valladolid)	181
Museo Interactivo de la Música Málaga	ESI-2	Instrumental	Málaga	567.433
Museu de la Música l'Auditori	ESI-3	Instrumental	Barcelona	1.621.000
Museo de la Fundación Joaquín Díaz	ESI-4	Instrumental	Ureña (Valladolid)	181
Museo de la Música Étnica Barranda Colección José Blanco Fadol	ESI-5	Instrumental	Barranda	884
Museo Alfercam (Cerrado)	ESI-6	Instrumental	Avilés	82.568
Herri Musikaren Txokoa Soinuenea	ESI-7	Instrumento	Guipúzcoa	712.097
Museos de Instrumentos Ibéricos Paco Díez	ESI-8	Instrumento	Valladolid	311.501
Museo de la Gaita	ESI-9	Instrumental	Gijón	277.733
Museo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid	ESI-10	Instrumental	Madrid	3.234.000
Colección de Instrumentos Musicales de Lugo	ESIS-1	Instrumento secundario	Lugo	98.457

FRANCIA (FR)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Musée Claude Debussy	FRC-1	Casa museo	Saint-Germain-en-Laye	41.517
Musée Maurice Ravel	FRC-2	Casa museo	Montfort-l'Amaury	33.135
Cité de la Musique	FRI-1	Instrumental	París	2.211.000
Céret Music Museum	FRI-2	Instrumental	Céret	7.583
Musée du Phonographe et de la Musique Mécanique Sainte Maxime sur Mer	FRI-3	Instrumental	Sainte-Maxime	13.519
Mesée de la Lutherie et de l'archèterir Franaises	FRI-4	Instrumental	Mirecourt	6.384
Musée de l'Aventure du Son	FRI-5	Instrumental	Saint Fargeau	11.264
Musée de la Musique Mécanique	FRI-6	Instrumental	Les Gets	1.352
Musée de la Musique Mécanique	FRI-7	Instrumental	Mirecourt	6.384
Musée de Musique Mécanique "La Ferme des Orgues"	FRI-8	Instrumental	Steenwerck	3.519
Musée des Instruments à Vent	FRI-9	Instrumental	La Couture	1.957
Musée des Musiques Populaires	FRI-10	Instrumental	Montlucon	39.761
Musée de la Castre	FRIS-1	Instrumento secundario	Cannes	70.829

GRECIA (GR)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Music Museum “Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros”	GRC-1	Casa museo	Corfú	98.754
Museum of Greek Popular Musical Instruments	GRI-1	Instrumental	Atenas	789.166
Music Museum of Macedonia (Cerrado)	GRI-2	Instrumental	Thessaloniki	385.406

PAÍSES BAJOS/HOLANDA (NL)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Museum Vosbergen Muziekinstrumenten	NLI-1	Instrumental	Eelde	7.000
Museo Speelklok	NLI-2	Instrumental	Utrecht	311.367
Music Museum Rock Art	NLI-3	Instrumental	Hoek van Holland	9.382

HUNGRÍA (HU)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Bartokvela Emlé Kház (Memorial House)	HUC-1	Casa museo	Budapest	1.728.000
Liszt fFerenc Memorial Museum and Research Centre	HUC-2	Casa museo	Budapest	1.728.000
Zoltán Kodály Memorial Museum and Archives	HUC-3	Casa museo	Budapest	1.728.000

NORUEGA (NO)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Edvard Grieg House	NOC-1	Casa museo	Bergen	258.496
Ringve Museum	NOI-1	Instrumental	Trondheim	172.211
Music Museum Rockheim	NOI-2	Instrumental	Trondheim	172.211

POLONIA (PL)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Fryderyk Chopin Museum	PLC-1	Casa museo	Varsovia	1.711.000
Muzeum Narodowe Poznaniu	PLI-1	Instrumento secundario	Poznan	552.393

PORTUGAL (PT)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Museu da Música	PTI-1	Instrumental	Lisboa	474.697

ITALIA (IT)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Museo Casa Natale Arturo Toscanini	ITC-1	Casa museo	Parma	185.579
Puccini House Museum	ITC-2	Casa museo	Lucca	85.984
Rossini House Museum	ITC-3	Casa museo	Pesaro	91.983
Villa Verdi	ITC-4	Casa museo	Villanova sull'Arda	1.904
Museo Degli Strumenti Musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia	ITI-1	Instrumental	Roma	2.753.000
Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali di Roma	ITI-2	Instrumental	Roma	2.753.000
Orpheon Foundation	ITI-3	Instrumental	Duino	1.421
Museo Etnográfico e dello Strumenti Musicali a Fiato	ITI-3	Instrumental	Quarna sotto	428
Museo Casa del Suono	ITI-4	Instrumental	Parma	185, 579
Museo degli Strumenti della Música Popolare Sarda	ITI-5	Instrumental	Cerdeña	1.649.000
Museo Internazionale della Fisarmonica	ITI-6	Instrumental	Comuna de Castelfidardo	18.600
Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna	ITI-7	Instrumental	Bolonia	378.701
Museo Storico Musicale di "San Pietro a Majella"	ITI-8	Instrumental	Nápoles	961.257
Polo Museale Fiorentino Collezione del Conservatorio Luigi Cherubini	ITI-9	Instrumental	Florenzia	370.092
Museo del jazz	ITI-10	Instrumental	Génova	608.826
Museo del Pianoforte	ITI-11	Instrumental	Fabriano	31.7781
Museo del Violino	ITI-12	Instrumental	Cremona	69.495
Museo della Musica di Venecia	ITI-13	Instrumental	Venecia	270.884
Museo della Zampogna	ITI-14	Instrumental	Scapoli	949
Museo dell'Ocarina Franco Ferri	ITI-15	Instrumental	Budrio	17,128
Museo dell'Opera	ITI-16	Instrumental	Parma	185.579
Museo dello Strumento Musicali di Lodi	ITI-17	Instrumental	Lodi	42.737
Castello Sforzesco (Museo degli Strumenti Musicali)	ITIS-1	Instrumento secundario	Milán	1.316.000
Museo Etnográfico e dello Instrumento Musicale a Fiato	ITIS-2	Instrumento secundario	Quarna Sotto	427

REINO UNIDO (GB)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Elgar Birthplace Museum	GBC-1	Casa museo	Worcester	94.300
Handel House Museum	GBC-2	Casa museo	Londres	8.308.000
The Beatles Story Museum	GBC-3	Instrumental	Liverpool	454.654
Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments	GBI-1	Instrumental	Edimburgo	495.360
The Musical Museum	GBI-2	Instrumental	Londres	8.308.000
Finchcocks Musical Museum	GBI-3	Instrumental	Goudhurst	3.204
Music Museum RCM	GBI-4	Instrumental	Londres	8.308.000
Morpeth Chantry Bagpipe Museum	GBI-5	Instrumental	Morpeth- Northumberland	307.190
British Music Experience (Cerrado)	GBI-6	Instrumental	Greenwich. Londres	8.308.000
Museum of British Military Music	GBI-7	Instrumental	Twickenham	52.396
World of Mechanical Music	GBI-8	Instrumental	Northleach	1.854
Royal Academy of Music Museum & Collections Londres	GBI-9	Instrumental	Londres	8.308.000
Ashmolean Museum of Art and Archeology University of Oxford	GBIS-1	Instrumental	Oxford	153.000
The Horniman Museum & Gardens	GBIS-2	Instrumento secundario	Londres	8.308.000
Victoria and Albert Museum (Cerrado)	GBIS-3	Instrumento secundario	Londres	8.308.000

REPÚBLICA CHECA (CZ)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Bedřich Smetana Museum	CZC-1	Casa museo	Praga	1.257.000
Antonín Dvořák Museum	CZC-1	Casa museo	Praga	1.257.000
České Muzeum Hudby	CZIS-1	Instrumento secundario	Praga	1.257.000

RUMANIA (RO)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Muzeul Enescu	ROC-1	Casa museo	Bucarest	1.942.000

SUECIA (SE)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Musik/Teatre Museet	SEI-1	Instrumental	Estocolmo	789.024
Jazzens Museum	SEI-2	Instrumental	Strömsholm	664
The Guitars Museum	SEI-3	Instrumental	Umeå	79.594
Stiftelsen Musikkulturens Främjande. The Nydahl Collection (Cerrado)	SEIS-1	Instrumental	Estocolmo	789.024

SUIZA (CH)

Nombre	Nomenclatura	Modelo	Ciudad	Habitantes
Musée de Boîtes à Musique et d'Automates CIMA	CHI-1	Instrumental	Saintr-Croix	666
Museum für Musikautomaten	CHI-2	Instrumental	Seewen	1.025
Musée Baud	CHI-3	Instrumental	Saintr-Croix	666
Museum für Uhren und Mechanische Musik	CHI-4	Instrumental	Oberhofen	2.333
Historisches Musium Museum	CHIS-1	Instrumento secundario	Basilea	165.489
Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN)	CHIS-2	Instrumento secundario	Neuchâtel	33.641

Tabla 5. *Museos de música en Europa con la nomenclatura asignada, de acuerdo al tipo de museo, ciudad de ubicación y número de habitantes para obtener la muestra de estudio.*

Fuente: elaboración propia.

Fase 4: recolección de la información. Para la obtención de la información de los museos de música seleccionados se utilizaron diferentes recursos:

- a) **Revisión de la página web de cada museo.** Se realizó una revisión de cada página web oficial de los museos con el fin de obtener previamente, la mayor información posible sobre ellos.
- b) **Elaboración y validación mediante un proceso de triangulación interjueces de un instrumento *ad hoc* para recoger la información obtenida.** La elaboración de la ficha para la recogida de la información, se realizó teniendo en cuenta los objetivos de la investigación en sus tres aspectos esenciales: investigación, comunicación y educación, más la información que identifica a cada museo (Ver anexo nº5):

- i. Información de identificación: se especifica el nombre del museo, país y ciudad en donde está ubicado, dirección, teléfono, año de su creación.
- ii. Información relativa a investigación, comunicación y educación: la información en estas tres áreas se centró en su administración y los aspectos esenciales que las identificaban (ver figuras 4, 5 y 6):

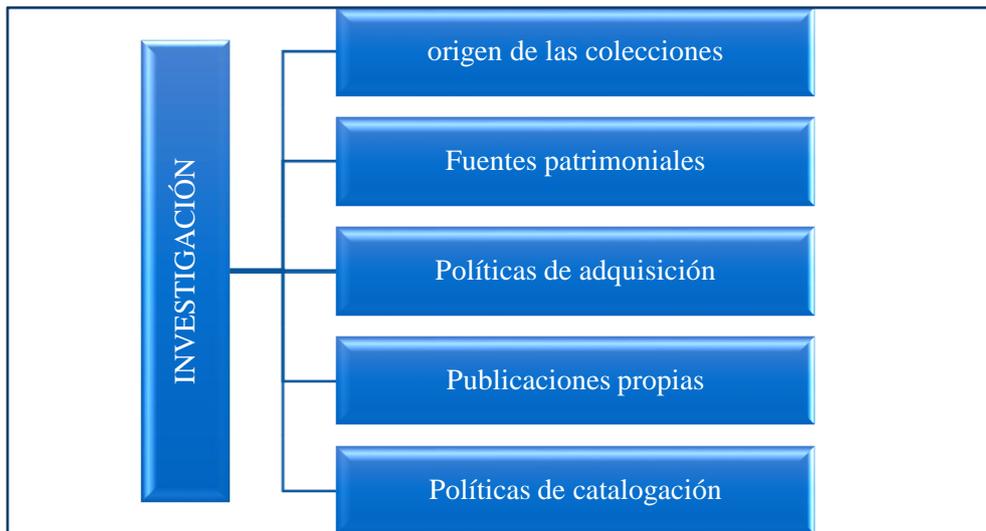


Figura 4. Aspectos tenidos en cuenta en investigación para la recolección de información.
Fuente: elaboración propia.

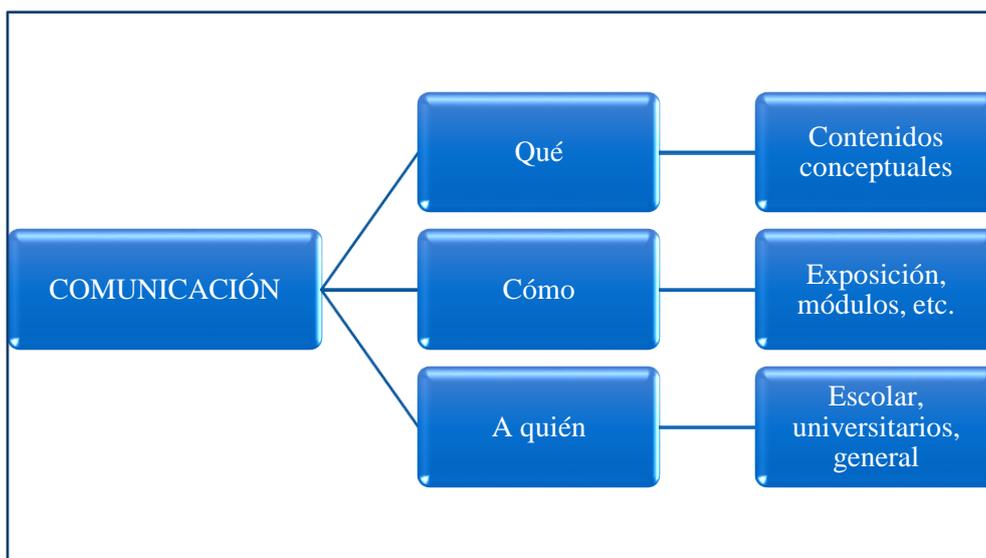


Figura 5. Aspectos tenidos en cuenta en comunicación para la recolección de información.
Fuente: elaboración propia.

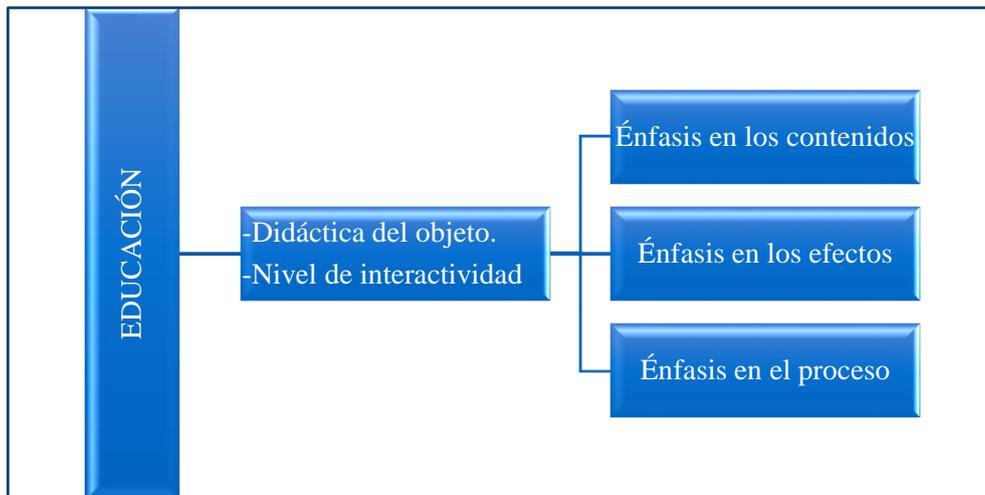


Figura 6. Aspectos tenidos en cuenta en educación para la recolección de información.
Fuente: elaboración propia.

- c) **Encuesta:** se elaboró una encuesta con 40 preguntas y se diseñó acorde a los puntos establecidos en el instrumento de recolección de información. (ver anexo N° 6). En primera instancia se envió vía email a todos los museos seleccionados. Algunos museos respondieron la encuesta cuando se realizó la visita *in situ*.
- d) **Visita *in situ*:** la visita a un número sustancial de museos, tuvo como objetivo obtener una visión clara del contexto real en que estos se encuentran y una aproximación a su estado actual lo más cercana posible. Dicha visita se realizó como un espectador corriente y habitual, con el objetivo de establecer lo que en la realidad puede encontrar cualquier visitante.

La planificación de las visitas se programó una vez obtenida la muestra y teniendo en cuenta la cercanía de las ciudades en donde se encontraban los museos. También se tuvo en cuenta la disponibilidad de las personas acompañantes, que sirvieron de apoyo como traductoras y fotógrafas. El plan de trabajo fue el siguiente:

País	Ciudades	Fechas tentativas
Italia	Roma	Del 28 de marzo a 8 de abril de 2015
Francia	París	Del 1 al 3 de mayo de 2015
Hungría	Budapest	Del 26 de mayo al 4 de junio de 2015
Austria	Viena	Del 26 de mayo al 4 de junio de 2015
España	Granada	Del 1 al 5 de junio de 2015
Alemania	Berlín, Leipzig, Múnich	Del 15 al 20 de junio de 2015
Reino Unido	Londres	Del 24 al 28 de junio de 2015

Tabla 6. Programación de la visitas a los museos.
Fuente: elaboración propia.

4. RESULTADOS

El resultado obtenido en la red, al realizar el rastreo de los museos de música en Europa fue el siguiente:

En total se encontraron 135 museos repartidos en 20 países europeos. El número de museos varió de forma significativa en cada país:

PAÍS	NÚMERO DE MUSEOS
Alemania	29
Austria	7
Bélgica	3
Dinamarca	1
España	12
Estonia	1
Finlandia	2
Francia	13
Grecia	3
Países Bajos	3
Hungría	3
Noruega	3
Polonia	2
Portugal	1
Italia	23
Reino Unido	15
República Checa	3
Rumania	1
Suecia	4
Suiza	6
Total	135

Tabla 7. *Museos de música en Europa por país.*
Fuente: elaboración propia.

A nivel cuantitativo y porcentual el número de museos por país fue el siguiente:

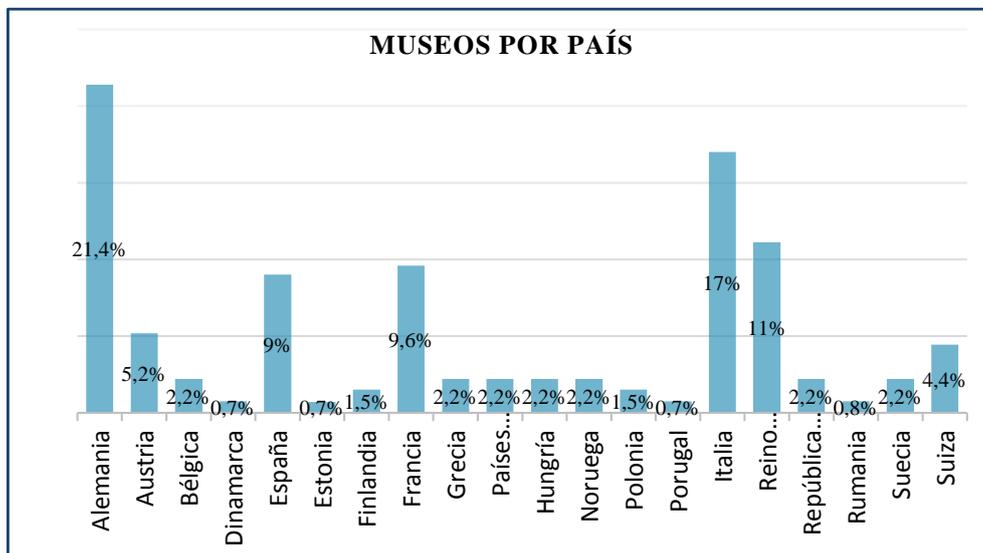


Figura 7. Porcentajes de museos de música encontrados en Europa por país.
Fuente: elaboración propia.

El predominio porcentual que presentan Alemania con un 21%, Italia con un 17% y Reino Unido con un 11,11% es muy significativo, ya que refleja el predominio del desarrollo musical en estos países a lo largo de los últimos cinco siglos, seguidos de Francia con un 9,62% y España con un 9%. Curiosamente, en menor porcentaje se encuentra Austria, con un 5,18%.

De acuerdo a la información obtenida inicialmente, se encontraron 31 casas museo, 86 museos de tipo instrumental y 18 museos de tipo instrumento secundario. Sin embargo, de los 86 museos tipo instrumental, 3 se encontraron cerrados: el Museo Alfercam en la ciudad de Avilés (España), el Music Museum of Macedonia en Thessaloniki (Grecia) y el British Music Experience en Londres (Reino Unido), por lo que en la clasificación final se tuvieron en cuenta 83 museos de tipo instrumental.

Igualmente, de los 18 museos de tipo instrumento secundario, el Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Estocolmo (Suecia), se encontró cerrado. La colección de instrumentos musicales en el Historisches Museum der Stadt de Frankfurt (Alemania) no

estaba expuesta al público sino almacenada en un espacio del museo y la colección de instrumentos musicales que se encontraba en el Victoria and Albert Museum de Londres (Reino Unido), fue retirada de la exposición y entregada al Horniman Museum & Gardens de la misma ciudad, por lo que dentro de la clasificación final sólo se tuvieron en cuenta 15 museos. El total de museos finalmente fue de 129 museos y se relacionan en la siguiente tabla:

PAÍS	CASA MUSEO	INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO SECUNDARIO
Alemania	9	14	6 (menos 1)
Austria	3	3	1
Bélgica		2	1
Dinamarca		1	
España	1	9 (menos 1)	1
Estonia		1	
Finlandia	1	1	
Francia	2	10	1
Grecia	1	2 (menos 1)	
Países Bajos		3	
Hungría	3		
Noruega	1	2	
Polonia	1	1	
Portugal		1	
Italia	4	17	1
Reino Unido	3	9 (menos 1)	3 (menos 1)
Rep. Checa	2	1	
Rumania	1		
Suecia		3	1 (menos 1)
Suiza		4	2

Tabla 8. *Número de museos de música en Europa por país y tipología.*
Fuente: elaboración propia basada en la búsqueda en la red.

En relación al número de museos encontrados por ciudad, se obtuvo el siguiente resultado:

- 1- En Londres se encontraron seis museos.

- 2- En Leipzig, Budapest, Praga, Parma y Viena, tres museos.
- 3- En Berlín, Hamburgo, Bayreuth, Múnich, Roma, Saint-Croix, Trondheim y Ureña, dos museos.
- 4- En las demás ciudades sólo se encontró un museo.

Una vez ubicados los museos de música en Europa, se recogió toda la información que hacía referencia a los datos generales que identificaban a cada uno de ellos: nombre del museo, país, ciudad, dirección, teléfono, página web oficial, correo electrónico, fecha de creación y fecha de renovación y fecha de la consulta. En aquellos casos en que no se especificaba la fecha de creación y/o de renovación, se esperó a obtener la respuesta de las encuestas realizadas. Como resultado se generó una ficha informativa a manera de base de datos de todos los museos, actualizada al año 2015.

INFORMACIÓN GENERAL DE MUSEOS DE MÚSICA EN EUROPA

Base de datos⁶²

ALEMANIA

INFORMACIÓN GENERAL	
Nombre	Bach House Eisenach
País	Alemania
Ciudad	Eisenach
Dirección	Frauenplan 21, 99817 Eisenach
Teléfono	+49 3691 79340
Web	www.bachhaus.de
Email	info@bachhaus.de
Fecha de creación	1907
Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	25/11/2013

⁶² Los datos de estas fichas se obtuvieron de dos fuentes: la página web de cada museo y la encuesta realizada a cada uno de ellos. De esta forma, la fecha de consulta que aparece en la ficha, corresponde al día en que se consultó la página oficial de los museos, y la fecha de creación y/o renovación se obtuvo, en la mayoría de los casos, de la encuesta, por lo que la fecha de creación en algunos museos es posterior a la fecha de la consulta.

2

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Beethoven House of Birth
País	Alemania
Ciudad	Bonn
Dirección	Bonngasse 24-26, 53111 Bonn
Teléfono	+49 228 98175/25
Fax	+49 228 98175/26
Web	http://www.beethoven-haus-bonn.de
Email	museum@beethoven-haus-bonn.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	24/11/2013

3

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Carl-Maria-von-Weber-Museum
País	Alemania
Ciudad	Dresde
Dirección	Dresden Strasse 44 01326
Teléfono	+49 351261 82 34
Fax	+49 351261 82 34
Web	http://www.museen-dresden.de/index.php?lang=de&node=webermuseum
Email	dorothea.renz@museen-dresden.de
Fecha de creación	1948
Fecha de renovación	1976
Fecha consulta	25/11/2013

4

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Franz-Liszt-Museum
País	Alemania
Ciudad	Bayreuth
Dirección	Wahnfriedstraße 9
Teléfono	+43 2619 a 51047
Fax	+43 2619-51047-22
Web (página de turismo, el museo no tiene página propia)	http://www.bayreuth.de/tourismus-kultur-freizeit/sehen-und-erleben/museen/franz-liszt-museum-bayreuth/
Email	franz-liszt-museum@stadt.bayreuth.de
Fecha de creación	1993
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013

5

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Händel Haus Halle
País	Alemania
Ciudad	Halle
Dirección	Große Nikolaistraße 5 06108
Teléfono	+49 (0) 345/500 900 o 221
Fax	+49 (0) 345/500 90 416
Web	http://www.haendelhaus.de/de/
Email	stiftung@haendelhaus.de
Fecha de creación	2003
Fecha de renovación	2009
Fecha consulta	25/11/2013

6

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Heinrich-Schütz-Haus
País	Alemania
Ciudad	Bad Köstritz
Dirección	Heinrich Schütz-Str. 1, 07586
Teléfono	036605/2405 y 36198
Fax	036605/36199
Web	http://www.heinrich-schuetz-haus.de/
Email	info@heinrich-schuetz-haus.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013

7

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Mendelssohn Hause
País	Alemania
Ciudad	Leipzig
Dirección	Goldschmidtstraße 12 D04103
Teléfono	+49 (0)341 1270294
Fax	+49 (0)341 2115288
Web	http://www.mendelssohn-stiftung.de/
Email	ims@mendelssohn-stiftung.de
Fecha de creación	1997
Fecha de renovación	2014
Fecha consulta	25/11/2013

8

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Richard-Wagner-Museum
País	Alemania
Ciudad	Bayreuth
Dirección	Wahnfriedstraße 2 95444
Teléfono	+49 921 - 757 28 - 0
Fax	+49 921 - 757 28 - 22
Web	http://www.wagnermuseum.de/
Email	nfo@wagnermuseum.de
Fecha de creación	1976
Fecha de renovación	2015
Fecha consulta	25/11/2013

9

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Schumann-Haus
País	Alemania
Ciudad	Leipzig
Dirección	Inselstraße 18, 04103
Teléfono	+49 341 3939620
Fax	Leipzig
Web	http://www.schumann-verein.de/
Email	info@schumann-verein.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

10

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum für Musikinstrumente Universität Leipzig
País	Alemania
Ciudad	Leipzig
Dirección	Johannisplatz 5–11 04103 Leipzig
Teléfono	+49 341-97 30 750
Fax	+49 341-97 30 759
Web	http://mfm.uni-leipzig.de/dt/index.php
Email	musik.museum@uni-leipzig.de
Fecha de creación	1929
Fecha de renovación	2004
Fecha consulta	29/11/2013

11

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musikinstrumenten Museum
País	Alemania
Ciudad	Markneukirchen
Dirección	Bienengarten 2 08258
Teléfono	+49 (0) 37422 2018
Fax	+49 (0) 37422 6023
Web	http://www.museum-markneukirchen.de/
Email	info@museum-markneukirchen.de
Fecha de creación	1883
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

12

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musikinstrumentenmuseum Lißberg
País	Alemania
Ciudad	Lißberg
Dirección	Schloßgasse D-63683 Lißberg
Teléfono	+49 6046 432 +49 6046 467
Fax	-
Web	http://www.museum-lissberg.de/
Email	kontakt@museum-lissberg.de
Fecha de creación	1990
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

13

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Der kinder Musicmuseum
País	Alemania
Ciudad	Berlín
Dirección	Behmstraße 13 13357 Berlin
Teléfono	+49 30364 66223
Fax	030 - 364 66 24 3)
Web	http://klingendes-museum.de/
Email	info@klingendes-museum-berlin.de
Fecha de creación	2002
Fecha de renovación	2014
Fecha consulta	29/11/2013

14

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum im Kloster - Stiftung Kloster Michaelstein
País	Alemania
Ciudad	Blankenburg/Harz- Sajonia
Dirección	Michaelstein 3, 38889 Blankenburg
Teléfono	+49 394490300
Fax	+49 394490303
Web	http://www2.kloster-michaelstein.de/de/start
Email	direktion@sds-kloster-michaelstein.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

15

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Kindermuseum Musiculum. Experimentierwerkstatt für Kinder und Jugendliche
País	Alemania
Ciudad	Kiel
Dirección	Stephan-Heinzel-Straße 9 24103 Kiel
Teléfono	+49 431 / 666 889 – 0
Fax	+49 431 / 666 889 – 20
Web	http://www.musiculum.de/
Email	info@musiculum.de
Fecha de creación	2002
Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	29/11/2013

16

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musikinstrumenten –Museum SIMPK
País	Alemania
Ciudad	Berlín
Dirección	Tiergartenstraße 1, 10785 Berlin, Germany
Teléfono	+49 30 254810
Fax	-
Web	http://www.sim.spk-berlin.de/
Email	herzog@sim.spk-berlin.de
Fecha de creación	1888
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

17

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Geigenbaumuseum
País	Alemania
Ciudad	Mittenwald - Baviera
Dirección	Ballenhausgasse 3, 82481
Teléfono	+49 (0) 88232511
Fax	-
Web	http://www.geigenbaumuseum-mittenwald.de/
Email	geigenbaumuseum@markt-mittenwald.de
Fecha de creación	1930
Fecha de renovación	1960
Fecha consulta	29/11/2013

18

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum Mechanischer Musikinstrumente
País	Alemania
Ciudad	Königslutter
Dirección	Vor dem Kaiserdom 3-5 38154
Teléfono	+ 49 05353 917-467
Fax	+ 49 05353 912-155
Web	http://www.museen-koenigslutter.de
Email	museum@koenigslutter.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

19

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Trompetenmuseum
País	Alemania
Ciudad	Bad Säckingen
Dirección	Adresse79713 Bad Säckingen Schönaugasse 5 79713
Teléfono	+49 (0) 7761/2217
Fax	+49 (0) 7761/5536673
Web	http://www.trompetenmuseum.de/
Email	office@trompetenmuseum.de
Fecha de creación	1985
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23/11/2013

20	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musikhistorische Sammlung Jehle
	País	Alemania
	Ciudad	Albstadt-Lautlingen
	Dirección	Stauffenberg Castillo Am Schloss 1 72459
	Teléfono	+49 (0) 7431/763103 / 6041
	Fax	+49 (0) 7431/160-1227
	Web	http://www.albstadt.de/museen/musikhistorische
	Email	museen@albstadt.de
	Fecha de creación	1948
	Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	23/11/2013	

21	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Akkordeon Museum
	País	Alemania
	Ciudad	Mühlacker
	Dirección	Martin Zettel Merkurstraße 15 75417 Mühlacker
	Teléfono	-
	Fax	-
	Web	http://www.akkordeon-museum.de/
	Email	nfo@akkordeon-museum.de
	Fecha de creación	2009
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	22/04/2014	

22	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Mecklenburgisches Orgelmuseum
	País	Alemania
	Ciudad	Malchow
	Dirección	Mecklenburgisches Orgelmuseum Kloster 26 17213
	Teléfono	+44 39932-12537
	Fax	+44 39932-12537
	Web	http://www.orgelmuseum-malchow.de/
	Email	orgelmuseum@freenet.de
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	20/11/2013	

23

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Harmonikamuseum-Zwota
País	Alemania
Ciudad	Zwota
Dirección	Kirchstr 2 08267
Teléfono	+44 37 467/22 262 o 64 827
Fax	-
Web	http://www.harmonikamuseum-zwota.de/
Email	info@harmonikamuseum-zwota.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

24

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Deutsches Museum
País	Alemania
Ciudad	Múnich
Dirección	Museumsinsel 1 80538 München
Teléfono	+ 49 (089) 2179-1
Fax	+49 (089) 2179-324
Web	http://www.deutsches-museum.de/information/
Email	information@deutsches-museum.de
Fecha de creación	1903
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	27/11/2013

25

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Münchnr Stadtmuseum-Sammlung Musik
País	Alemania
Ciudad	Múnich
Dirección	St.Jakobs-Platz 1 80331 München
Teléfono	+49 (0) 8923322370
Fax	+49 (0) 8923325033
Web	http://www.muenchner-stadtmuseum.de/
Email	Andras.varsanyi@muenchen.de
Fecha de creación	1963
Fecha de renovación	
Fecha consulta	28/11/2013

26

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Historisches Museum
País	Alemania
Ciudad	Frankfurt
Dirección	Fahrtor 2 60311 Frankfurt am Main
Teléfono	+49 (0)69-212-35154
Fax	+49 (0)69-212-42078
Web	http://www.historisches-museum.frankfurt.de/
Email	info.historisches-museum(at)stadt-frankfurt.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	2012
Fecha consulta	28/11/2013

27

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
País	Alemania
Ciudad	Hamburg
Dirección	Steintorplatz 20099 Hamburg
Teléfono	+49 (0)40 428134880
Fax	+49 (0)40 428134999
Web	http://www.mkg-hamburg.de/en/
Email	direktion@mkg-hamburg.de
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

28

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Bassermannhaus für Musik und Kunst
País	Alemania
Ciudad	Mannheim
Dirección	Reiss-Engelhorn-Museen C 4,9, 68159
Teléfono	+44 0621 293 31 50
Fax	+44 0621 293 95 39
Web	http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-bassermannhaus-fuer-musik-und-kunst/willkommen-in-c4/
Email	reiss-engelhorn-museen@mannheim.de
Fecha de creación	2011
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	29/11/2013

29

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Germanisches National Museum Nuremberg
País	Alemania
Ciudad	Nürnberg
Dirección	Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Teléfono	+49 (0) 91113310
Fax	-
Web	http://www.gnm.de/
Email	f.baer@gnm.de
Fecha de creación	1969 se inaugura la exposición permanente de instrumentos musicales
Fecha de renovación	2015
Fecha consulta	29/11/2013

AUSTRIA

30

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Arnold Schönberg Center and Schönberg House in Mödling
País	Austria
Ciudad	Viena
Dirección	Schwarzenbergplatz 6, 1030 Wien Bernhardgasse 6 A-2340 Mödling
Teléfono	+43 1712 18 88
Fax	-
Web	http://www.schoenberg.at/
Email	office@schoenberg.at
Fecha de creación	1998
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014

31

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Haydn-Museum
País	Austria
Ciudad	Eisenstadt
Dirección	Franz Schubert-Platz 6 A-7000
Teléfono	+43-2682-719-3016
Fax	-
Web	www.haydnhaus.at
Email	office@haydnhaus.at
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014

32	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Mozarthaus
	País	Austria
	Ciudad	Viena
	Dirección	Domgasse 5, 1010 Wien, Austria
	Teléfono	+43 1 512 17 91
	Fax	+ 43 1 512 17 91-91
	Web	http://www.mozarthausvienna.at/
	Email	n.noehrig@mozarthausvienna.at
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014	

33	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Haus der Musik
	País	Austria
	Ciudad	Viena
	Dirección	Seilerstätte 30 A-1010 Viena
	Teléfono	43-1-513 48 50
	Fax	43-1-513 48 50 48
	Web	http://www.hausdermusik.at/
	Email	info@hdm.at
	Fecha de creación	2000
	Fecha de renovación	2012
Fecha consulta	23/11/2013	

34	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Akkordeon Museum
	País	Austria
	Ciudad	Melk
	Dirección	3390 Melk Sterngasse 19
	Teléfono	+43 2752 514 89
	Fax	-
	Web	http://www.akkordeonmuseum.at/
	Email	akkordeonmuseum@aon.at
	Fecha de creación	2009
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	22/04/2014	

35	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Eboardmuseum
	País	Austria
	Ciudad	Klagenfurt am Wörthersee
	Dirección	Herbertstraße 1, 9020
	Teléfono	+43 699 19144180
	Fax	-
	Web	http://www.eboardmuseum.com/
	Email	office@eboardmuseum.com
	Fecha de creación	1987
	Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	13/05/2014	

36	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Kunst Historisches Museum Wien
	País	Austria
	Ciudad	Viena
	Dirección	Maria-Theresien-Platz 1010 o Heldenplatz, 1010 Wien
	Teléfono	+43 152524602
	Fax	-
	Web	http://www.khm.at/
	Email	info.sam@khm.at
	Fecha de creación	1916
	Fecha de renovación	1993
Fecha consulta	23/11/2013	

BÉLGICA

37	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée des Instruments de Musique. (MIM)
	País	Bélgica
	Ciudad	Bruselas
	Dirección	Rue Montagne de la Cour 2, 1000 Ville de Bruxelles, Belgium
	Teléfono	+ 32 2 545 01 30
	Fax	+ 32 2 545 01 77
	Web	http://www.mim.be/fr
	Email	info@mim.be
	Fecha de creación	1875
	Fecha de renovación	2000
Fecha consulta	25/11/2013	

38	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	MuseumVleeshuis
	País	Bélgica
	Ciudad	Amberes
	Dirección	Vleeshouwersstraat 38 2000 Amberes
	Teléfono	+32 3 292 61 00
	Fax	+32 3 292 61 29
	Web	http://www.museumvleeshuis.be/mgn.net
	Email	vleeshuis@stad.antwerpen.be
	Fecha de creación	1970
	Fecha de renovación	2006
Fecha consulta	17/01/2014	

39	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Royal Museum for Central África (RMCA)
	País	Bélgica
	Ciudad	Tervuren
	Dirección	Leuvensesteenweg 13 3080
	Teléfono	+32 02 769 52 11
	Fax	+32 02 769 52 42
	Web	http://www.africamuseum.be/about-us
	Email	info@africamuseum.be
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	Está siendo renovado en la actualidad
Fecha consulta	25/11/2013	

DINAMARCA

40	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musikmuseet
	País	Dinamarca
	Ciudad	Frederiksberg
	Dirección	Rosenørns Allé 22, DK-1970
	Teléfono	+45 4120 6313
	Fax	-
	Web	http://en.natmus.dk/museums/the-danish-music-museum/
	Email	musik@natmus.dk
	Fecha de creación	1898
	Fecha de renovación	2014
Fecha consulta	17/01/2014	

41	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Casa Museo Manuel de Falla
	País	España
	Ciudad	Granada
	Dirección	Paseo de los Mártires s/n 18009 Granada
	Teléfono	+34 958222188
	Fax	+34 958228289
	Web	http://www.museomanueldefalla.com/
	Email	casamuseomanueldefalla@granada.org
	Fecha de creación	1962
	Fecha de renovación	2000
Fecha consulta	05/01/2014	

42	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo de la Música Colección Luis Delgado
	País	España
	Ciudad	Ureña-Valladolid
	Dirección	Calle Catahuevos 10, 47862 Ureña-Valladolid
	Teléfono	-
	Fax	-
	Web	http://www.luisdelgado.net/museo.htm
	Email	web@luisdelgado.net
	Fecha de creación	2002
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014	

43	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Interactivo de la Música Málaga
	País	España
	Ciudad	Málaga
	Dirección	Palacio Conde de las Navas – C/ Beatas,15 29008
	Teléfono	+34 952 21 04 40
	Fax	-
	Web	http://www.musicaenaccion.com/
	Email	info@musicaenaccion.com
	Fecha de creación	2002
	Fecha de renovación	2013
Fecha consulta	05/01/2014	

44

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museu de la Música l' Auditori
País	España
Ciudad	Barcelona
Dirección	L'Auditori. C/ Lepant, 150, 2pl. 08013 Barcelona
Teléfono	+34 93 256 36 50
Fax	+34 93 265 01 02
Web	www.museumusica.bcn.cat
Email	mruizmag@bcn.cat
Fecha de creación	1921
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

45

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo Fundación Joaquín Díaz
País	España
Ciudad	Ureña
Dirección	C/ Real, 4 47862 Ureña (Valladolid)
Teléfono	+34 983 717 472
Fax	-
Web	http://www.funjdiaz.net/
Email	joaquin@funjdiaz.net
Fecha de creación	1991
Fecha de renovación	2013
Fecha consulta	13/05/2014

46

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo de la Música Étnica- Colección Carlos Blanco Fadol
País	España
Ciudad	Barranda
Dirección	C/ Pedrera, s/n 30412 (Barranda)
Teléfono	+34 968738491
Fax	+34 968 738715
Web	www.museomusicaetnica.com
Email	caminantefadol@gmail.com
Fecha de creación	2006
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

47	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Alfercam
	País	España
	Ciudad	Avilés
	Dirección	C/ José Cueto nº60 33400 Avilés Asturias
	Teléfono	+34 984839115
	Fax	-
	Web	http://www.museoalfercam.com/
	Email	-
	Fecha de creación	2006
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014	

48	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	HerriMusikaren Txokoa Soinuenea
	País	España
	Ciudad	Oiartzun
	Dirección	Tornolakalea, 6 - 20180 Oiartzun Gipuzkoa
	Teléfono	+34 943 493 578
	Fax	+34 943 493 578
	Web	http://www.herrimusika.org/index.php?id=es
	Email	soinuenea@soinuenea.org
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014	

49	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Aula Museo Paco Díez
	País	España
	Ciudad	Mucientes (Valladolid)
	Dirección	Calle alegría, 4 47194 Mucientes
	Teléfono	+34 983 587 640
	Fax	-
	Web	http://www.aulamuseopacodiez.net/
	Email	contacto@aulamuseopacodiez.net
	Fecha de creación	2007
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014	

50

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo de la Gaita
País	España
Ciudad	Gijón
Dirección	Calle Eria del Piles, 0 S/N, 33203 Gijón
Teléfono	+34 98 533 22 44
Fax	+34 98 518 29 64
Web	https://museos.gijon.es/page/9865-museo-de-la-gaita-archivo-de-la-musica-tradicional
Email	museopa@gijon.es
Fecha de creación	1965
Fecha de renovación	2015
Fecha consulta	21/04/2014

51

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Colección de Instrumentos Antiguos del Museo Real
País	España
Ciudad	Madrid
Dirección	C/Santa Isabel, 53. 28012
Teléfono	+34 91 539 29 01
Fax	+34 91 527 58 22
Web	http://www.rcsmm.eu/museo/?m=9
Email	museo@rcsmm.eu
Fecha de creación	2007
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

52

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Centro de Artesanía y Diseño (Colección De Instrumentos Musicales De Lugo)
País	España
Ciudad	Lugo
Dirección	Travesía Chantada , s/n. Conjunto monumental Hospital de Santa María 27004
Teléfono	+34 98 221 00 66
Fax	-
Web	http://www.centrad.org/
Email	info.centrad@deputacionlugo.org
Fecha de creación	2014
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

ESTONIA

53	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Theatre and Music Museum
	País	Estonia
	Ciudad	Tallin
	Dirección	Müürivahe 12 10146 Tallinn
	Teléfono	+37 2 644 64 07
	Fax	-
	Web	http://tmm.ee/?s=10203
	Email	info@tmm.ee
	Fecha de creación	1924
	Fecha de renovación	2015
	Fecha consulta	05/01/2014

FINLANDIA

54	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Mekaanisen Musiikin Museo
	País	Finlandia
	Ciudad	Varkaus
	Dirección	Pelimanninkatu 8 78850
	Teléfono	+35 850 590 92 97
	Fax	-
	Web	http://mekaanisenmusiikinmuseo.fi/index.php?page=etusivu_en
	Email	info@mekaanisenmusiikinmuseo.fi
	Fecha de creación	1981
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	20/03/2014

55	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	The Sibelius Museum
	País	Finlandia
	Ciudad	Turku
	Dirección	Biskopsgatan 17 FIN-20500 Åbo
	Teléfono	+358 (0)2 215 44 94 / 2154388
	Fax	+358 (0)2 251 85 28
	Web	http://www.sibeliusmuseum.fi/
	Email	etunimi.sukunimi@abo.fi
	Fecha de creación	1926
	Fecha de renovación	2006
	Fecha consulta	25/11/2013

FRANCIA

56	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée Claude Debussy
	País	Francia
	Ciudad	Saint- Germain-en-Laye
	Dirección	38, rue au Pain 78100
	Teléfono	+33 13 087 20 63
	Fax	-
	Web	Sin pág. web
	Email	musee.claudedebussy@ville-saintgermainenlaye.fr
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	01/12/2013

57	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée Maurice Ravel
	País	Francia
	Ciudad	Montfort-l'Amaury
	Dirección	5 Rue Maurice Ravel, 78490
	Teléfono	+33 13 486 87 96 Oficina de Turismo y Patrimonio
	Fax	-
	Web	Sin pág. web
	Email	-
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha de consulta	-04/12/2013

58	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Cité de la Musique
	País	Francia
	Ciudad	París
	Dirección	221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris
	Teléfono	+33 14 484 44 84
	Fax	-
	Web	http://www.cite-musique.fr/francais/musee@philharmoniedeparis.fr
	Email	musee@philharmoniedeparis.fr
	Fecha de creación	1997
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013	

59

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Céret Music Museum
País	Francia
Ciudad	Céret
Dirección	14, rue Pierre Rameil 66400
Teléfono	+33 46 887 40 40
Fax	-
Web	http://www.music-ceret.com
Email	contact@music-ceret.com
Fecha de creación	1987
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	21/04/2014

60

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musée du Phonographe et de la Musique Mécanique
País	Francia
Ciudad	Sainte-Maxime-sur-Mer
Dirección	Parc Saint-Donat C.D. 25 Route du Muy 3120
Teléfono	+33 49 496 50 52
Fax	-
Web	http://www.phono.org/Maxime.html
Email	mcs_@phono.org
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014

61

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Mesée de la Lutherie et de l'archèterir Franaises
País	Francia
Ciudad	Mirecourt
Dirección	Cours Stanislas - BP 189 – 88507 Mirecourt Cedex
Teléfono	+33 32 937 81 59
Fax	+33 32 937 06 46
Web	http://www.musee-lutherie-mirecourt.fr/
Email	contactmusee@mirecourt.fr
Fecha de creación	24 de noviembre de 1973
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013

62	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée de l'Aventure du Son
	País	Francia
	Ciudad	Saint Fargeau
	Dirección	place de l'hôtel de ville - 89 170
	Teléfono	+33 38 674 13 06
	Fax	-
	Web	http://www.aventureduson.fr/
	Email	musee.son@wanadoo.fr
	Fecha de creación	1995
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	21/04/2014	

63	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée de la Musique Mécanique Les Gets
	País	Francia
	Ciudad	Les Gets
	Dirección	294 rue du Vieux Village - 74260
	Teléfono	+33 45 079 85 75
	Fax	+33 45 079 85 67
	Web	http://www.musicmecalessgets.org/
	Email	musee@musicmecalessgets.org
	Fecha de creación	1988
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014	

64	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Musée de la Musique Mécanique de Mirecourt
	País	Francia
	Ciudad	Mirecourt
	Dirección	24 rue Chanzy F-88500
	Teléfono	+ 33 32 937 51 13
	Fax	-
	Web	http://musique-mecanique-mirecourt.fr/
	Email	maisonmusiquemecanique@mirecourt.fr
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013	

65

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musée de Musique Mécanique "La Ferme des Orgues"
País	Francia
Ciudad	Steenwerck
Dirección	2, rue de l'Hollebecque 59181
Teléfono	+33 32 849 13 13
Fax	+33 95 409 16 00
Web	http://www.lafermedesorgues.com/
Email	contac@lafermedesorgues.com
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	13/05/2014

66

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musée des Instruments à Vent
País	Francia
Ciudad	La Couture-Boussey
Dirección	2 Route d'Ivry, 27750 La Couture-Boussey
Teléfono	+33 23 236 28 80
Fax	-
Web	http://www.lacoutureboussey.com/default.asp?file=pg1-1_fr
Email	musee@lacoutureboussey.com
Fecha de creación	1892
Fecha de renovación	1992
Fecha consulta	25/11/2013

67

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musée des Musiques Populaires (Montluçon)
Siga del museo	FRI-10
País	Francia
Ciudad	Montluçon
Dirección	3 rue Notre-Dame 03100
Teléfono	+33 47 002 19 62
Fax	-
Web	http://www.mupop.fr/
Email	contact@mupop.fr
Fecha de creación	1959
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013

68	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo de la Castre
	País	Francia
	Ciudad	Cannes
	Dirección	Le Suquet 06400
	Teléfono	+33 49 338 55 26
	Fax	+33 49 338 81 50
	Web	http://www.cannes.com/fr/culture/musee-de-la-castre.html
	Email	katja.riedner@ville-cannes.fr
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	13/05/2014

GRECIA

69	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Music Museum Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros
	País	Grecia
	Ciudad	Corfú
	Dirección	Nikiforou Theotoki 10, 49100
	Teléfono	+30 266 103 92 89
	Fax	+30 266 103 87 65
	Web	http://www.fek.gr/home-museum/nea-ekdil/anak/558-museum-nea1?lang=el
	Email	info@fek.gr
	Fecha de creación	2010
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	24/11/2013

70	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museum of Greek Popular Musical Instruments
	País	Grecia
	Ciudad	Atenas
	Dirección	Diogenous 1-3, Plaka Athens 105 56
	Teléfono	+30 210 325 41 19
	Fax	+30 210 325 01 98
	Web	www.instruments-museum.gr
	Email	info@instruments-museum.gr
	Fecha de creación	1991
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	23/11/2013

71

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Music Museum of Macedonia
País	Grecia
Ciudad	Thessaloniki
Dirección	12-14, Katouni St. GR 54625
Teléfono	-
Fax	-
Web	http://www.museumsofmacedonia.gr/Archaeological_and_Byzantine/Arxaiwv_Mousikvn_Organvn.html
Email	-
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23/11/2013

PAÍSES BAJOS

72

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum Vosbergen Muziekinstrumenten
País	Holanda
Ciudad	Eelde
Dirección	Vosbergerlaan 35 Eelde
Teléfono	+31 50 308 12 91
Fax	-
Web	http://www.museumvosbergen.nl/
Email	info@museumvosbergen.nl
Fecha de creación	2002
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23-11-2013

73

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo Speelklok
País	Holanda
Ciudad	Utrecht
Dirección	Steenweg 6 3511 jp Utrecht
Teléfono	+31 30 231 27 89
Fax	+31 30 232 22 85
Web	http://www.museumspeelklok.nl/
Email	info@museumspeelklok.nl
Fecha de creación	1956
Fecha de renovación	2005
Fecha consulta	23/11/2013

74	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Music Museum Rock Art
	País	Holanda
	Ciudad	Hoek van Holland
	Dirección	Zekkenstraat 42 3151 XP Hoek van Holland
	Teléfono	+31 017 438 41 03
	Fax	-
	Web	http://www.rockart.nl/rockart/
	Email	info@rockart.nl
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23/11/2013	

HUNGRÍA

75	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Bartók Béla Emlékház
	País	Hungría
	Ciudad	Budapest
	Dirección	Csalán út 29 1025 Budapest, Hungría
	Teléfono	+36 1 394 21 00
	Fax	+36 1 394 44 72
	Web	http://www.bartokmuseum.hu/index.html
	Email	bartok-1981@t-online.hu
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	16/04/2014	

76	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre
	País	Hungría
	Ciudad	Budapest
	Dirección	-
	Teléfono	+36 1 413 04 40
	Fax	+36 1 413 15 26
	Web	http://www.lisztmuseum.hu/en/
	Email	info@lisztmuseum.hu
	Fecha de creación	1986
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	16/04/2014	

77	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Kodály Memorial Museum
	País	Hungría
	Ciudad	Budapest
	Dirección	1062 Budapest, Andrásy út 87-89
	Teléfono	+36 1 352 71 06
	Fax	+36 1 322 96 47
	Web	http://kodaly.hu/museum
	Email	kodalymuzeum@lisztakademia.hu
	Fecha de creación	1990
	Fecha de renovación	2010
Fecha consulta	16/04/2014	

ITALIA

78	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Casa Natale Arturo Toscanini
	País	Italia
	Ciudad	Parma
	Dirección	Borgo Rodolfo Tanzi, 13 A 43125
	Teléfono	+39 52 103 11 70
	Fax	+39 52 128 54 99
	Web	http://www.museotoscanini.it/project/default.asp
	Email	info.toscanini@museotoscanini.it
	Fecha de creación	1967
	Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	17/03/2014	

79	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Puccini House Museum
	País	Italia
	Ciudad	Lucca
	Dirección	corte San Lorenzo, 9 - 55100 Lucca
	Teléfono	+39 058 358 40 28
	Fax	-
	Web	http://www.puccinimuseum.org/
	Email	info@puccinimuseum.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	17/03/2014	

80

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Casa Rossini
País	Italia
Ciudad	Pesaro
Dirección	Vía Rossini 34, Pesaro, 61121
Teléfono	+39 072 138 73 57
Fax	-
Web	http://www.pesaromusei.it/sedi.asp?id=13
Email	casarossini@comune.pesaro.ps.it
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	17/03/2014

81

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Villa Verdi
País	Italia
Ciudad	Piacenza
Dirección	Via G. Verdi 22, 29010 S. Agata di Villanova sull'Arda
Teléfono	+39 052 383 00 00
Fax	+39 05 249 17 07
Web	http://www.villaverdi.org/
Email	info@villaverdi.org
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	16/03/2014

82

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo Degli Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
País	Italia
Ciudad	Roma
Dirección	Auditorium Parco della Musica Viale de Coubertin 30 00196
Teléfono	+39 068 024 25 01
Fax	+39 068 024 23 00
Web	http://museo.santacecilia.it/museo/
Email	museo@santacecilia.it
Fecha de creación	1895
Fecha de renovación	2008
Fecha consulta	23/11/2013

83

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma
País	Italia
Ciudad	Roma
Dirección	Piazza Santa Croce in Gerusalemme, 9/a 00185
Teléfono	+39 06 701 47 96
Fax	-
Web	http://www.museionline.info/tipologia/ite/m/polo-museale-di-roma.html
Email	sspsae-rm@beniculturali.it
Fecha de creación	1974
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23/11/2013

84

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Orpheon Foundation
País	Italia
Ciudad	Duino
Dirección	-
Teléfono	+43 034 600 60 75
Fax	-
Web	http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/Abra/bienvenido.htm
Email	orpheon@gmx.at
Fecha de creación	2000
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	23/11/2013

85

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museo Casa del Suono
País	Italia
Ciudad	Parma
Dirección	P.le Salvo D'Acquisto/Piazzale San Francesco 43121 Parma
Teléfono	+39 052 103 11 03
Fax	+39 052 103 11 06
Web	www.casadelsuono.it
Email	info.cds@casadelsuono.it
Fecha de creación	2007
Fecha de renovación	2008
Fecha consulta	20/04/2014

86	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo degli Strumenti della Música Popolare Sarda
	País	Italia
	Ciudad	Oristano-Cerdeña
	Dirección	Tadasuni (Oristano) via Adua, 7
	Teléfono	+39 366 597 78 67
	Fax	-
	Web	http://www.musei.confartigianato.it/Museo.asp?id=171
	Email	musei@mail.confartigianato.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

87	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Internazionale della Fisarmonica
	País	Italia
	Ciudad	Castelfidardo
	Dirección	Vía C. mordini 1
	Teléfono	+39 071 780 82 88
	Fax	+39 071 782 93 57
	Web	http://www.museodellafisarmonica.it/index2.htm
	Email	info@museodellafisarmonica.it
	Fecha de creación	1981
	Fecha de renovación	2014
	Fecha consulta	22/04/2014

88	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna
	País	Italia
	Ciudad	Bolonia
	Dirección	Strada Maggiore, 34, I-40125
	Teléfono	+39 051 275 77 11
	Fax	+39 051 275 77 28
	Web	http://www.museomusicabologna.it/biblioteca.htm
	Email	museomusica@comune.bologna.it
	Fecha de creación	2004
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

89	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Storico Musicale
	País	Italia
	Ciudad	Nápoles
	Dirección	Via San Pietro a Majella, 35 Napoli
	Teléfono	+39-081 564 44 11
	Fax	+39-081 564 44 15
	Web	http://www.sanpietroamajella.it/
	Email	info@sanpietroamajella.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013	

90	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Polo Museale Fiorentino .Galleriadell'Accademia - Collezione del Conservatorio Luigi Cherubini
	País	Italia
	Ciudad	Florenia
	Dirección	Via Ricasoli 58-60, 50122
	Teléfono	+39 055 2388609
	Fax	+39 055 2388612
	Web	http://www.uffizi.firenze.it/
	Email	galleriaaccademia.collezionecherubini@p olomuseale.firenze.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013	

91	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Lousiana Jazz Club Museum
	País	Italia
	Ciudad	Génova
	Dirección	Via Tomaso. Reggio, 34 r - 16123 Genova
	Teléfono	+39 010 585 2 41
	Fax	-
	Web	http://www.italianjazzinstitute.com/
	Email	info@italianjazzinstitute.com
	Fecha de creación	2000
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	22/04/2014	

92	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo del Pianoforte
	País	Italia
	Ciudad	Fabriano
	Dirección	Piazza Fabi Altini, 9 - 60044 FABRIANO
	Teléfono	+39 07 322 40 65
	Fax	-
	Web	http://www.accademiadeimusici.it/
	Email	europa@accademiadeimusici.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	22/04/2014

93	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari
	País	Italia
	Ciudad	Cremona
	Dirección	Piazza Marconi 5 – 26100 Cremona
	Teléfono	+39 801 801 03 72
	Fax	+39 037 280 18 88
	Web	http://www.museodelviolino.org/en
	Email	info@museodelviolino.org
	Fecha de creación	2013
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

94	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo della Musica di Venecia
	País	Italia
	Ciudad	Venecia
	Dirección	Campo San Maurizio
	Teléfono	+39 041 277 05 61
	Fax	+39 041 277 05 93
	Web	http://www.interpretiveneziani.com/en/museo-della-musica.php
	Email	info@interpretiveneziani.com
	Fecha de creación	2001
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

95	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo della Zampogna
	País	Italia
	Ciudad	Scapoli-Isernia
	Dirección	Vico s. María
	Teléfono	+39 086 595 42 70
	Fax	-
	Web	http://www.musei.it/molise/iserchia/museo-della-zampogna-3369.asp
	Email	-
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

96	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo dell'Ocarina Franco Ferri
	País	Italia
	Ciudad	Budrio
	Dirección	Via Garibaldi, 35 (Budrio-Bolonia)
	Teléfono	+39 051 692 83 06 / 051 692 82 79
	Fax	-
	Web	http://www.ocarina.it/museo.htm
	Email	urp@comune.budrio.bo.it
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	25/11/2013

97	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo dell'Opera
	País	Italia
	Ciudad	Parma
	Dirección	Piazzale San Francesco, 1
	Teléfono	+39 052 103 11 70
	Fax	-
	Web	www.operamuseo.parma.it
	Email	infopoint@lacasadellamusica.it
	Fecha de creación	2002
	Fecha de renovación	2008
	Fecha consulta	20/04/2014

98	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo dello Strumento Musicali di Lodi
	País	Italia
	Ciudad	Lodi
	Dirección	Via Carlo Besana, 8 - c / o Academia Gerundia 26900
	Teléfono	+39 03 713 18 40
	Fax	+39 03 713 18 40
	Web	http://www.gerundia.com/museo.html
	Email	info@gerundia.com
	Fecha de creación	2008
	Fechas de renovación	2013
Fecha consulta	20/04/2014	

99	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Castello Sforzesco (Raccolte d'Arte Applicata e Museo degli Strumenti Musicali)
	País	Italia
	Ciudad	Milán
	Dirección	Castello Sforzesco, Piazza Castello, 27029
	Teléfono	+39 028 846 37 03
	Fax	-
	Web	http://www.milanocastello.it/intro.html
	Email	info@levocidellacitta.it
	Fecha de creación	1905
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013	

100	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museo Etnográfico e dello Strumento Musicale a Fiato
	País	Italia
	Ciudad	Quarna Sotto
	Dirección	Via Roma 7, 28896 Quarna Sotto
	Teléfono	+39 366 597 78 67
	Fax	-
	Web	http://www.museoquarna.it/
	Email	info@quarnasotto.com
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	20/04/2014	

NORUEGA

101	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Edvard Grieg House
	País	Noruega
	Ciudad	Bergen
	Dirección	Troldhaugvegen 65 5232 Paradis
	Teléfono	+47 5592 29 92
	Fax	
	Web	http://griegmuseum.no/
	Email	info@troldhaugen.com
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	17/03/2014

102	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Ringve Museum
	País	Noruega
	Ciudad	Trondheim
	Dirección	Adresse: Lade allé 60, 7041
	Teléfono	+47 7 387 02 80
	Fax	-
	Web	http://ringve.no/
	Email	post@ringve.no
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	06/01/2014

103	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Rockheim - the National Museum of Popular Music
	País	Holanda
	Ciudad	Trondheim
	Dirección	Brattørkaia 14, 7010
	Teléfono	+47 7 360 50 70
	Fax	-
	Web	https://www.rockheim.no/
	Email	rockheim@rockheim.no
	Fecha de creación	2010
	Fecha de renovación	-
	Fecha consulta	06/01/2014

POLONIA

104	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Fryderyk Chopin Museum
	País	Polonia
	Ciudad	Varsovia
	Dirección	1 Okólnik Street
	Teléfono	+48 22 441 62 51
	Fax	-
	Web	http://chopin.museum/en
	Email	muzeum@chopin.museum
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	O6/01/2014	

105	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Muzeum Narodowe Poznaniu
	País	Polonia
	Ciudad	Poznan
	Dirección	Stary Rynek 45 61-722
	Teléfono	+48 6 185 68 178
	Fax	+48 6 185 68 177
	Web	http://www.mnp.art.pl/muzeum/
	Email	p.frankowski@mnp.art.pl
	Fecha de creación	1945
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	O6/01/2014	

PORTUGAL

106	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Museu Nacional da Música
	País	Portugal
	Ciudad	Lisboa
	Dirección	Estação do Metropolitano Alto dos Moinhos Rua João de Freitas Branco Lisboa 1500-359 Portugal
	Teléfono	+35 121 771 09 90
	Fax	+35 121 771 09 99
	Web	http://www.museudamusica.pt/
	Email	geral@mmusica.dgpc.pt
	Fecha de creación	-
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	12/01/2014	

REINO UNIDO

107	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Elgar Birthplace Museum
	País	Reino Unido
	Ciudad	Worcester
	Dirección	Crown East Lane, Lower Broadheath, Worcester WR2 6RH
	Teléfono	+44 190 533 32 24
	Fax	+44 190 533 34 26
	Web	http://www.elgarmuseum.org/
	Email	birthplace@elgarmuseum.org
	Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	21/04/2014	

108	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Handel House Museum
	País	Reino Unido
	Ciudad	Londres
	Dirección	25 Brook Street Mayfair, London W1K 4HB
	Teléfono	+44 207 495 16 85
	Fax	+44 207 495 17 59
	Web	http://www.handelhouse.org/
	Email	mail@handelhouse.org eroberts@handelhouse.org (Ella Roberts)
	Fecha de creación	2001
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	21/04/2014	

109	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	The Beatles Story Museum Liverpool
	País	Reino Unido
	Ciudad	Liverpool
	Dirección	Britannia Vaults, Kings Dock St, Liverpool L3 4AD
	Teléfono	+44 151 709 19 63
	Fax	+44 151 203 30 89
	Web	http://www.beatlesstory.com/
	Email	info@beatlesstory.com
	Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	21/04/2014	

110

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Musical Instrument Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Edimburgo-Escocia
Dirección	-
Teléfono	-
Fax	-
Web	http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/rch/index.html
Email	mimed@ed.ac.uk
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	1968
Fecha consulta	26/11/2013

111

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	The Musical Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Brentford-Londres
Dirección	399 High Street Brentford Londres
Teléfono	+44 208 560 81 08
Fax	-
Web	http://www.musicalmuseum.co.uk/
Email	Fred.stone@musicalmuseum.co.uk
Fecha de creación	1963
Fecha de renovación	2007
Fecha consulta	26/11/2013

112

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Finchcocks Musical Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Goudhurst
Dirección	Goudhurst Kent TN17 1HH
Teléfono	+44 158 021 17 02
Fax	+44 158 021 10 07
Web	http://www.finchcocks.co.uk/
Email	-
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

113

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Royal College of Music Museum RCM
País	Reino Unido
Ciudad	Londres
Dirección	Prince Consort Road, London SW7 2BS
Teléfono	+44 207 591 43 00
Fax	-
Web	http://www.rcm.ac.uk/museum/
Email	museumandcollections@ram.ac.uk
Fecha de creación	1970
Fecha de renovación	2014
Fecha consulta	26/11/2013

114

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Morpeth Chantry Bagpipe Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Morpeth
Dirección	Bridge Streer, Morpeth NE61 1PD, Northumberland
Teléfono	+44 167 050 07 17
Fax	-
Web	http://www.morpethnet.co.uk/chant-ry/bpmus/index.html
Email	amoore@woodhorn.org.uk
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	21/04/2014

115

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	British Music Experience
País	Reino Unido
Ciudad	Londres
Dirección	The O2 Bubble, The O2 Peninsula Square
Teléfono	+44 208 463 20 00
Fax	-
Web	http://www.britishmusicexperience.com/
Email	elp@britishmusicexperience.com
Fecha de creación	2009
Fecha de renovación	Cerrado en la actualidad
Fecha consulta	26/11/2013

116

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Museum of Army Music
País	Reino Unido
Ciudad	Twickenham
Dirección	Kneller Hall, Twickenham, TW2 7DU
Teléfono	+44 208 744 86 28
Fax	-
Web	http://www.army.mod.uk/music/23294.aspx
Email	DCAMus-E1MandR@mod.uk
Fecha de creación	1900
Fecha renovación	2015
Fecha consulta	26/11/2013

117

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	World of Mechanical Music Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Northleach- Gloucestershire
Dirección	-
Teléfono	+44 145 186 01 81
Fax	+44 145 186 11 33
Web	http://www.mechanicalmusic.co.uk/
Email	keith@mechanicalmusic.co.uk
Fecha de creación	-
Fecha renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

118

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Royal Academy of Music Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Londres
Dirección	Marylebone Road London NW1 5HT
Teléfono	+44 207 873 74 43
Fax	-
Web	http://www.ram.ac.uk/museum
Email	museumandcollections@ram.ac.uk
Fecha de creación	2005
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

119

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Ashmolean. Museum of art and archeology University of Oxford
País	Reino Unido
Ciudad	Berkhamsted-Oxford
Dirección	17 North Road, Berkhamsted HP4 3DX U.K
Teléfono	+44 144 286 66 94
Fax	-
Web	http://www.ashmoleaninstruments.com/
Email	sales@ashmoleaninstruments.com
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

120

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	The Horniman Museum & Gardens
País	Reino Unido
Ciudad	Londres
Dirección	100 London Road Forest Hill London SE23 3PQ
Teléfono	+44 208 699 18 72
Fax	-
Web	http://www.horniman.ac.uk/
Email	-
Fecha de creación	1901
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	26/11/2013

121

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Victoria and Albert Museum
País	Reino Unido
Ciudad	Londres
Dirección	Cromwell Road Knightsbridge, London SW7 2RL
Teléfono	+44 207 942 20 00
Fax	-
Web	http://www.vam.ac.uk/
Email	vanda@vam.ac.uk
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	Donó su colección al Ashmolean Museum
Fecha consulta	26/11/2013

REPÚBLICA CHECA

122	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Bedřich Smetana Museum
	País	República Checa
	Ciudad	Praga
	Dirección	Novotného lávka 1, 110 00 Praha 1
	Teléfono	+42 222 220 082
	Fax	-
	Web	http://www.nm.cz/
	Email	b_smetana_muzeum@nm.cz
	Fecha de creación	1936
	Fecha de renovación	1998
Fecha consulta	24/11/2013	

123	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Antonín Dvořák Museum
	País	República Checa
	Ciudad	Praga
	Dirección	Ke Karlovu 20, 120 00 Praha 2
	Teléfono	+42 22 491 80 13
	Fax	-
	Web	http://www.nm.cz/
	Email	c_muzeum_hudby@nm.cz
	Fecha de creación	1984
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	19/03/2014	

124	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	National Museum Czech Museum of Music
	País	República Checa
	Ciudad	Praga
	Dirección	Karmelitská 2/4, 118 00 Praha 1
	Teléfono	+42 25 725 77 77
	Fax	+42 25 732 66 67
	Web	http://www.nm.cz/
	Email	musicmuseum_pr@nm.cz
	Fecha de creación	1984
	Fecha de renovación	-
Fecha consulta	24/11/2013	

RUMANIA

125	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Muzeul Național George Enescu
	País	Rumania
	Ciudad	Bucarest
	Dirección	Calea Victoriei 141 Bucaresti 010071
	Teléfono	+40 21 318 14 50
	Fax	+40 21 312 91 82
	Web	http://www.georgeenescu.ro/
	Email	office@georgeenescu.ro
	Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	24/11/2013	

SUECIA

126	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Stiftelsen Musikkulturens Främjande. The Nydahl Collection
	País	Suecia
	Ciudad	Estocolmo
	Dirección	Riddargatan 35-37, S-114 57
	Teléfono	+46 8 661 71 71
	Fax	-
	Web	http://www.nydahllcoll.se/
	Email	smf@nydahllcoll.se
	Fecha de creación	1967
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	06/01/2014	

127	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Jazzens Museum
	País	Suecia
	Ciudad	Strömsholm
	Dirección	Sofielundsvägen 25734 94
	Teléfono	+46 2204 33 30
	Fax	-
	Web	http://www.jazzensmuseum.com/
	Email	martin@jazzensmuseum.se
	Fecha de creación	1999
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	22/04/2014	

128

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	The Guitars Museum
País	Suecia
Ciudad	Umeå
Dirección	Vasagatan 18-20, 903 29
Teléfono	-
Fax	-
Web	http://www.guitarsthemuseum.com/
Email	info@guitarsthemuseum.com
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	21/04/2014

129

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Swedish Museum of Performing Arts
País	Suecia
Ciudad	Estocolmo
Dirección	Sibyllegatan 2, Estocolmo
Teléfono	-
Fax	-
Web	http://statensmusikverk.se/musikochteatermuseet/
Email	info-mtm@musikverk.se
Fecha de creación	-
Fechas de renovación	-
Fecha consulta	25/11/2013

SUIZA

130

INFORMACIÓN GENERAL

Nombre	Centre International de la Mécanique d'Art (CIMA)
País	Suiza
Ciudad	Sainte-Croix
Dirección	Rue de l'Industrie 2 - CH-1450 Sainte-Croix
Teléfono	+44 024 454 44 77
Fax	-
Web	http://www.musees.ch/Pages/arriva.html
Email	cima.ste-croix@bluewin.ch
Fecha de creación	1985
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

131

INFORMACIÓN GENERAL	
Nombre	Museum für Musikautomaten
País	Suiza
Ciudad	Seewen
Dirección	Bollhübel 1CH-4206 Seewen
Teléfono	+41 58 466 78 80
Fax	+41 58 466 78 90
Web	http://www.bundesmuseen.ch/musikautomaten/
Email	musikautomaten@slm.admin.ch
Fecha de creación	1990
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	15/04/2014

132

INFORMACIÓN GENERAL	
Nombre	Musée Baud
País	Suiza
Ciudad	L' Auberson
Dirección	Grand Rue 23 1454 l'Auberson
Teléfono	+41 24 454 24 84
Fax	+41 24 454 41 66
Web	http://www.museebaud.ch/
Email	musee-baud@bluewin.ch
Fecha de creación	1955
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

133

INFORMACIÓN GENERAL	
Nombre	Museum für Uhren und Mechanische Musik
País	Suiza
Ciudad	Oberhofen - Thunersee
Dirección	Staatsstrasse 18, 3653 Oberhofen (Lago Thunersee)
Teléfono	+41-33 243 43 77
Fax	+41-33 243 43 77
Web	http://www.uhrenmuseum.ch/
Email	mumm@bluewin.ch
Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-
Fecha consulta	05/01/2014

134	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre	Historisches Musum (Basel)
	País	Suiza
	Ciudad	Basilea
	Dirección	Steinberg 4 CH - 4051
	Teléfono	+41 61 205 86 00
	Fax	+41 61 205 86 00
	Web	http://www.hmb.ch/ueber-das-museum/vier-ausstellungshaeuser/Museumfuermusik.html
	Email	historisches.museum@bs.ch
	Fecha de creación	-
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	05/01/2014	

135	INFORMACIÓN GENERAL	
	Nombre oficial	Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN)
	País	Suiza
	Ciudad	Neuchâtel
	Dirección	-
	Teléfono	+41 32 717 85 60
	Fax	+41 32 717 85 69
	Web	http://www.men.ch/fr/accueil/
	Email	secretariat.men@ne.ch
	Fecha de creación	2015
Fecha de renovación	-	
Fecha consulta	13/05/2014	

Tabla 9. Base de datos de los museos de música en Europa.

Fuente: elaboración propia basada en la información obtenida en la página oficial de cada museo en la red.

Después de haber consignado la información general, se procedió a especificar la información relacionada con las cinco características que iban a determinar el modelo de cada museo: exposición, taller, sala de concierto, sala didáctica y archivo. En la tabla 10, se muestra qué elementos había en cada museo.

ALEMANIA

CASA MUSEO		
DEC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-5	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-6	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-7	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-8	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
DEC-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-6	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-7	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-8	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-10	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-11	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-12	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
DEI-13	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
DEI-14	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-3 (La colección de instrumentos musicales no está abierta al público)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-4	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
DEIS-6	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

AUSTRIA

CASA MUSEO		
ATC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
ATC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
ATC-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ATI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ATI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ATI-3	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
ATIS-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

BÉLGICA

INSTRUMENTAL		
BEI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
BEI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
BEIS-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

DINAMARCA

INSTRUMENTAL		
DKI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

ESPAÑA

CASA MUSEO		
ESC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ESI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ESI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-3	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-6 (CERRADO)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ESI-7	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-8	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ESI-10	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ESIS-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

ESTONIA

INSTRUMENTAL		
EI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

FINLANDIA

INSTRUMENTAL		
FII-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FII-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

FRANCIA

CASA MUSEO		
FRC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
FRC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
FRI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
FRI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
FRI-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-6	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-7	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-8	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
FRI-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
FRI-10	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
FRIS-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

GRECIA

CASA MUSEO		
GRC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GRI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GRI-2 (CERRADO A LOS VISITANTES)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

HOLANDA/PAÍSES BAJOS

INSTRUMENTAL		
NLI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
NLI-2	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
NLI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

HUNGRÍA

CASA MUSEO		
HUC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
HUC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
HUC-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

ITALIA

CASA MUSEO		
ITC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
ITC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
ITC-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITC-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-6	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-7	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-8	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-10	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-11	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-12	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-13	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
ITI-14	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-15	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-16	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
ITI-17	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
ITIS-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
ITIS-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

NORUEGA

CASA MUSEO		
NOC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
NOI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
NOI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

POLONIA

CASA MUSEO		
PLC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
PLI-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

PORTUGAL

INSTRUMENTAL		
PTI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

REINO UNIDO

CASA MUSEO		
GBC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
GBC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

CASA MUSEO		
GBC-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GBI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
GBI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
GBI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
GBI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GBI-5	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GBI-6 (Cerrado)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
GBI-7	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
GBI-8	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTAL		
GBI-9	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
GBIS-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
GBIS-2	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
GBIS-3 (YA NO TIENEN LA EXPOSICIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

REPÚBLICA CHECA

CASA MUSEO		
CZC-1	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	X
	Archivo (sonoro/documental)	X

CASA MUSEO		
CZC-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
CZI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

RUMANIA

CASA MUSEO		
ROC-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

SUECIA

INSTRUMENTAL		
SEI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
SEI-2	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

INSTRUMENTAL		
SEI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

INSTRUMENTO SECUNDARIO		
SEIS-1 (CERRADO POR REFORMAS)	Exposición	
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	

SUIZA

INSTRUMENTAL		
CHI-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	
INSTRUMENTAL		
CHI-2	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	
INSTRUMENTAL		
CHI-3	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	
INSTRUMENTAL		
CHI-4	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	
INSTRUMENTO SECUNDARIO		
CHIS-1	Exposición	X
	Taller	
	Sala de concierto	X
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	
INSTRUMENTO SECUNDARIO		
CHIS-2	Exposición	X
	Taller	X
	Sala de concierto	
	Sala didáctica	
	Archivo (sonoro/documental)	X

Tabla 10. Elementos encontrados en cada museo para determinar el modelo.
Fuente: elaboración propia.

Toda esta información permitió asignar a cada uno de los museos, dentro de su tipología, un modelo específico identificativo.

Como resultados destacados de este análisis encontramos que:

- 1- De los 129 museos, todos cuentan con salas de exposiciones a excepción del museo del Jazz de Génova, que más que un museo es un centro de documentación.
- 2- 81 museos tienen algún tipo de archivo compuesto por patrimonio musical monumental, documental o sonoro. De estos, 28 son casa museo, 49 museos de tipo instrumental y 4 son museos de tipo instrumento secundario.
- 3- 69 tienen sala para conciertos, de los cuales 18 son casa museo, 41 son museos de tipo instrumental, 10 son museos de tipo instrumento secundario.
- 4- 36 cuentan con salas didácticas, de los cuales 6 son casa museo, 23 son museos de tipo instrumental y 7 son museos de tipo instrumento secundario.
- 5- 25 tienen taller de restauración, de los cuales 2 son casa museo, 16 son museos de tipo instrumental y 7 son museos de tipo instrumento secundario.

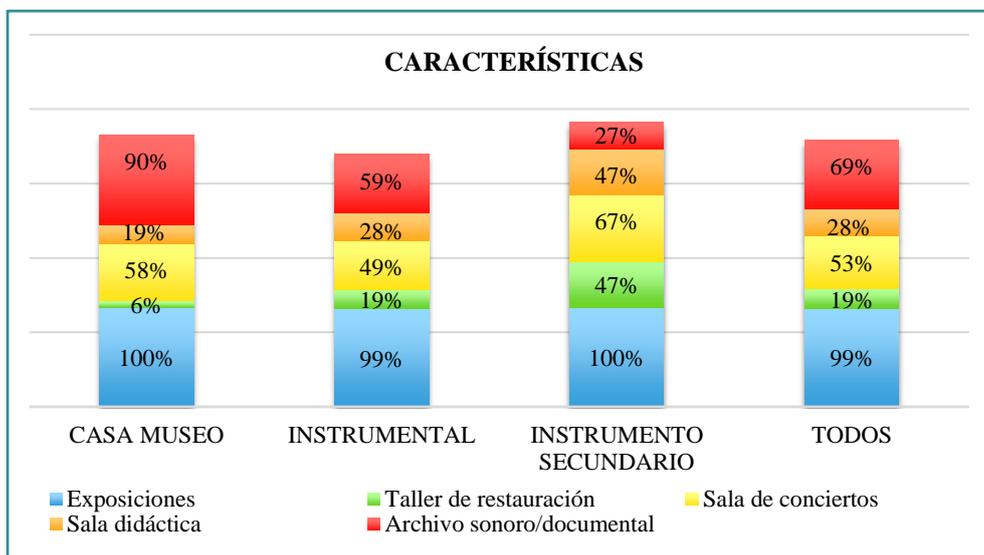


Figura 8. Porcentaje en relación a las características establecidas en cada tipo de museos. Fuente: elaboración propia.

Al aplicar los criterios de selección de la muestra, combinando cada tipo de museo con las características, se obtuvieron 27 modelos de museo. El resultado final obtenido del producto cruzado, más la aplicación del segundo criterio de selección (tamaño

poblacional), permitió establecer qué museos se encontraban en primer lugar para la posterior selección de la muestra.

CASAS MUSEO

MODELO ⁶³	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E	ESC-1	Granada	239.027
	FRC-2	Montfort-l'Amaury	33.135
	ITC-4	Villanova sull'Arda	1.904

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+A	HUC-3	Budapest	1.728.000
	PLC-1	Varsovia	1.717.000
	CZC-1	Praga	1.257.000
	CZC-2	Praga	1.257.000
	GBC-3	Liverpool	454.654
	ITC-1	Parma	185.579
	ITC-2	Lucca	85.984
	ITC-3	Pesaro	91.983
	ATC-2	Eisenstadt	13.165

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+A	ROC-1	Bucarest	1.942.000
	ATC-3	Viena	1.797.337
	HUC-1	Budapest	1.728.000
	HUC-2	Budapest	1.728.000
	DEC-3	Dresde	529.781
	NOC-1	Bergen	258.496
	GRC-1	Corfú	98.754
	DEC-4	Bayreuth	73.111
	DEC-8	Bayreuth	73.111
	DEC-9	Bayreuth	73.111
	DEC-1	Eisenach	42.661
	FRC-1	Saint-Germain-en-Laye	41.517
	DEC-6	Bad Köstritz	3.633

⁶³ Los códigos utilizados en este apartado han sido: E (exposición), A (archivo sonoro/documental), SC (sala de conciertos), SD (sala didáctica) y T (Taller de restauración).

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SD+A	GBC-2	Londres	8.308.000

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+SD+A	ATC-1	Viena	1.797.337
	DEC-7	Leipzig	531.809
	DEC-2	Bonn	327.913
	GBC-1	Worcester	94.300

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC+SD+A	DEC-5	Halle	233.705

INSTRUMENTAL

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E	ITI-2	Roma	2.753.000
	ESI-10	Madrid	3.234.000
	ITI-5	Cerdeña	1.649.000
	ITI-8	Nápoles	961.257
	ITI-9	Florenca	370.092
	ITI-11	Fabriano	317.781
	FRI-5	Saint Fargeau	112.64
	SEI-3	Umeå	79.594
	FII-1	Varkaus	28.854
	DEI-12	Mühlacker	24.931
	DEI-10	Bad Säckingen	16.859
	FRI-3	Sainte-Maxime	13.519
	FRI-7	Mirecourt	6.384
	DEI-2	Markneukirchen	7.951
	DEI-8	Mittenwall	7.570
	FRI-8	Steenwerck	3.519
	CHI-4	Oberhofen	2.333
	DEI-14	Zwota	1.366
	FRI-6	Les Gets	1.352
	DEI-3	Lißberg	963
CHI-1	Saintr-Croix	666	
CHI-3	Saintr-Croix	666	
ESI-1	Ureña-Valladolid	181	

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
A	ITI-10	Génova	608.826

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T	GBI-8	Northleach	1.854
	CHI-2	Seewen	1.025

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC	GBI-2	Londres	8.308.000
	DEI-9	Königsutter	16.078
	GBI-3	Goudhurst	3.204
	ITI-3	Duino	1.421

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+A	ATI-1	Viena	1.741.000
	PTI-1	Lisboa	474.697
	ESI-9	Gijón	277.733
	ITI-4	Parma	185.579
	GBI-7	Twickenham	52.396
	FRI-10	Montlucon	39.761
	ITI-6	Comuna de Castelfidardo	18.600
	ITI-15	Budrio	17.128
	ITI-14	Scapoli	949
	FRI-4	Mirecourt	6.384
	ESI-4	Ureña (Valladolid)	181

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC	ITI-13	Venecia	270.884

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SD	NLI-2	Utrecht	33.367

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+SD	GBI-1	Edimburgo	495.360
	ATI-2	Melk	5.264

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+A	GBI-9	Londres	8.308.000
	GRI-1	Atenas	789.166
	SEI-1	Estocolmo	789.024
	ESI-7	Guipúzcoa	712.097
	ESI-8	Valladolid	311.501
	GBI-5	Morpeth- N.	307.190
	FII-2	Turku	177.326
	DEI-11	Albstadt	45.643
	BEI-2	Tervuren	20.500
	NLI-3	Hoek van Holland	9.382
	FRI-2	Céret	7.583
	NLI-1	Eelde	7.000
	DEI-13	Malchow	6.555
	SEI-2	Strömsholm	664

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SD+A	DKI-1	Copenhague	562.379
	ITI-7	Bolonia	378.701
	FRI-9	La Couture	1.957

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC+SD	ITI-12	Cremona	69.495

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC+A	DEI-7	Berlín	3.502.000
	DEI-1	Leipzig	531.809
	NOI-1	Trondheim	172.211
	ATI-3	Klagenfurt	94.796

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SD+A	ITI-1	Roma	2.753.000

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+SD+A	GBI-4	Londres	8.308.000
	DEI-4	Berlín	3.502.000
	ESI-2	Málaga	567.433
	EEI-1	Tallinn	399.816
	DEI-6	Kiel	242.041
	NOI-2	Trondheim	172.211
	ITI-17	Lodi	42.737
	DEI-5	Blankenburg	15.553
	ESI-5	Barranda	884

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC+SD+A	FRI-1	París	2.211.000
	ESI-3	Barcelona	1.621.000
	CZI-1	Praga	1.257.000
	BEI-1	Bruselas	1.125.728
	PLI-1	Poznan	564.951
	ITI-16	Parma	185.579

INSTRUMENTO SECUNDARIO

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E	GBIS-1	Oxford	153.000
	FRIS-1	Cannes	70.829

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC	DEIS-2	Múnich	1.378.000
	ITIS-1	Milán	1.316.000
	DEIS-6	Nürnberg	510.602
	CHIS-1	Basilea	165.489
	ITIS-2	Quarna Sotto	427

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+A	CHIS-2	Neuchâtel	33.641

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SC+SD	ATIS-1	Viena	1.797.337
	DEIS-4	Hamburgo	1.734.000
	DEIS-1	Múnich	1.378.000
	ESIS-1	Lugo	98.457

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+T+SD+A	GBIS-2	Forest Hill - Londres	8.308.000
	BEIS-1	Amberes	480.721

MODELO	MUSEO	CIUDAD	HABITANTES
E+SC+SC+A	DEIS-5	Mannheim	313.174

Tabla 11. Clasificación organizada de acuerdo al número de habitantes.
Fuente: elaboración propia.

Del total de los 27 modelos de museo, se seleccionó un ejemplo de cada uno. Este resultado final fue discriminado de la siguiente forma: seis casas museo, quince museos instrumentales y seis museos instrumento secundario.

De esta selección final, ocho se encuentran en el Reino Unido, cinco en Italia, cuatro en Alemania, tres en Austria, uno en España, uno en Hungría, uno en Rumania, uno en Dinamarca, uno en los Países Bajos, uno en Francia y uno en Suiza.

De acuerdo al cronograma presentado en la metodología, para la recolección de la información se recurrió a la página web oficial de cada museo, se aplicó un cuestionario y se realizaron algunas visitas *in situ*, siendo las dos últimas las fuentes más importantes para la obtención de los resultados.

Igualmente, se realizaron algunas visitas a museos de música que no se encontraban en la muestra, aprovechando su cercanía con los museos visitados, que aportaron elementos importantes para tener un mayor conocimiento y una visión más amplia, de la forma como este tipo de museos gestiona sus colecciones.

Encuesta. Al aplicar la encuesta a los 27 museos seleccionados se obtuvo el siguiente resultado: 22 museos respondieron satisfactoriamente, de los cuales seis corresponden a casa museos, once a museos instrumentales y cinco a museos instrumento secundario.

En la tabla 12, se muestran los museos que respondieron a la encuesta, la fecha y si está fue respondida por medio electrónico o personalmente.

Museo	Fecha de respuesta	Medio
ESC-1	3 de Junio de 2015	In situ
HUC-3	28 de Mayo de 2015	In situ
ROC-1	24 de julio de 2015	Electrónico
GBC-2	22 de julio de 2015	Electrónico
ATC-1	14 de julio de 2015	Electrónico
DEC-5	18 de junio de 2015	Electrónico
GBI-8	23 de julio de 2015	Electrónico
GBI-2	12 de junio de 2015	Electrónico
ATI-1	28 de mayo de 2015	In situ
ITI-13	29 de marzo de 2014	In situ
GBI-1	13 de julio de 2015	Electrónico
GBI-9	9 de julio de 2015	Electrónico
DKI-1	30 de julio de 2015	Electrónico
ITI-12	17 de julio de 2015	Electrónico
ITI-1	3 de julio de 2015	Electrónico
GBI-4	29 de junio de 2015	Electrónico
FRI-1	2 de mayo de 2015	In situ
DEIS-2	15 de junio de 2015	Electrónico
CHIS-2	30 de junio de 2015	Electrónico
ATIS-1	4 de junio de 2015	Electrónico
GBIS-2	23 de julio de 2015	Electrónico
DEIS-5	7 de julio de 2015	Electrónico

Tabla 12. Museos que respondieron a la encuesta, fecha y medio (electrónico o personal).
Fuente: elaboración propia.

Visitas. En relación a las visitas *in situ*, se realizaron catorce. Cuatro a casas museo, siete a museos instrumentales y tres a museos instrumento secundario (ver tabla 13).

Museo	Fecha de la visita
ESC-1	3 de Junio de 2015
HUC-3	28 de Mayo de 2015
GBC-2	26 de junio de 2015
DEC-5	18 de Junio de 2015
ITI-2	3 de abril de 2015
ITI-10	30 de marzo de 2014
ATI-1	28 de mayo de 2015
ITI-13	29 de marzo de 2014
DEI-7	16 de Junio de 2015
GBI-4	25 de junio de 2015
FRI-1	2 de mayo de 2015
DEIS-2	19 de Junio de 2015
ATIS-1	29 de mayo de 2015
GBIS-2	26 de junio de 2015

Tabla 13. Museos visitados.
Fuente: elaboración propia.

A continuación se presentan, a modo de resumen, los museos seleccionados de acuerdo al tipo y modelo establecido y se señalan aquellos que fueron visitados, y los que respondieron a la encuesta. En blanco se encuentran las casillas de aquellos museos que no dieron respuesta a la encuesta y que no pudieron ser visitados.

CASAS MUSEO

Modelo	Nomenclatura	Con visita	Con encuesta
E	ESC-1	X	X
E+A	HC-3	X	X
E+SC+A	ROC-1		X
E+T+SD+A	GBC-2	X	X
E+SC+SD+A	ATC-1		X
E+T+SC+SD+A	DEC-5	X	X

Tabla 14. Casas museo con visita y encuesta.
Fuente: elaboración propia.

INSTRUMENTAL

Modelo	Nomenclatura	Con visita	Con encuesta
E	ITI-2	X	
A	ITI-10	X	
E+T	GBI-8		X
E+SC	GBI-2		X
E+A	ATI-1	X	X
E+T+SC	ITI-13	X	X
E+T+SD	NLI-2		
E+SC+SD	GBI-1		X
E+SC+A	GBI-9		X
E+SD+A	DKI-1		X
E+T+SC+SD	ITI-12		X
E+T+SC+A	DEI-7	X	
E+T+SD+A	ITI-1		X
E+SC+SD+A	GBI-4	X	X
E+T+SC+SD+A	FRI-1	X	X

Tabla 15. Museos instrumentales con visita y encuesta.

Fuente: elaboración propia.

INSTRUMENTO SECUNDARIO

Modelo	Nomenclatura	Con visita	Con encuesta
E	GBIS-1		
E+SC	DEIS-2	X	X
E+T+A	CHIS-2		X
E+T+SC+SD	ATIS-1	X	X
E+T+SD+A	GBIS-2	X	X
E+SC+SD+A	DEIS-5		X

Tabla 16. Museos instrumento secundario con visita y encuesta.

Fuente: elaboración propia.

4.1. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Para esta fase, en primer lugar se presenta una descripción de todos los museos seleccionados de acuerdo a los tres ejes básicos de esta investigación (investigación, comunicación y educación) y que atiende a los siguientes criterios de recogida de la información:

- a. Datos generales: nombre, país, ciudad, ubicación.
- b. Distribución del espacio y servicios.

- c. Investigación: departamento, fuentes patrimoniales, políticas de adquisición, discurso argumentativo, publicaciones.
- d. Comunicación: se contemplan dos aspectos. El primero relacionado con el marketing y el segundo con la museografía, es decir **el qué** comunica, **el cómo** comunica y **a quién** comunica.
- e. Educación.
- f. Comentarios.

<h1>1</h1> <p>ESC-1</p>	<p>Nombre: Casa Museo Manuel de Falla. País: España. Ciudad: Granada. Dirección: Paseo de los Mártires s/n 18009 Granada. Teléfono: +34 958222188. Web: http://www.museomanueldefalla.com/ Email: casamuseomanueldefalla@granada.org Días de visita y horarios: martes a viernes de 9:00 a 14:30 y 15:30 a 19:00. Sábados y domingos de 9:00 a 14:30. Lunes cerrado.</p>
-------------------------	--

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.

Modelo: E.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: no.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: no.

Público habitual: escolar y universitario.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: La Casa Museo Manuel de Falla se encuentra ubicada en el barrio “La Alhambra”, uno de los entornos más turísticos y emblemáticos de la ciudad de Granada-España. Es la casa donde vivió el compositor y es considerada en la actualidad patrimonio cultural. El museo se fundó en el año 1962 y fue renovado por última vez en el 2000.

Se puede llegar a la Casa Museo Manuel de Falla en taxi, en autobús o caminando. La entrada está señalizada con pequeños carteles.

Distribución del espacio: La casa tiene varios niveles y la exposición se presenta en las diferentes estancias de la misma, recreando la cocina, la sala de estar y comedor, las habitaciones en las que el compositor vivió con su hermana.

No cuenta con acceso para minusválidos.

Investigación: El museo no cuenta con un departamento de investigación, aunque tiene una publicación propia: Orozco, M. 1985, *Manuel de Falla: Historia de Una Derrota*. Barcelona. Ediciones Destino. La colección la conforman especialmente objetos personales del compositor, muebles, adornos de la casa, fotografías, de los cuales no hay un archivo digitalizado. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas. No se pudo establecer la información de catalogación, ni la forma como ha sido adquirida la colección.

Comunicación: El museo no cuenta con un departamento de comunicación propiamente dicho, pero se promueve a través de la radio, TV, la prensa, la web, agencias de turismo y folletos informativos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático. Recrea el estilo de vida del compositor en la ciudad de Granada a través de objetos personales, muebles, escritos, fotografías.

El cómo: Todas las visitas son guiadas por un empleado del museo, quien da la información sobre la exposición. Los objetos no cuentan con rótulos, ni carteles, ni posters informativos. Las visitas guiadas se realizan en tres idiomas: inglés, francés y español. Sólo cuenta con un módulo GRGR⁶⁴.

A quién: La casa Museo Manuel de Falla está abierta a todos los públicos a excepción del grupo de minusválidos para el cual no hay acceso. El número de visitantes tiene que ser reducido y el público infantil tiene que ser supervisado constantemente para no estropear ningún objeto.

Educación: La casa museo Manuel de Falla no cuenta con un departamento de educación. Este museo no contempla ningún tipo de actividad especialmente dirigida a las escuelas.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en los contenidos. El visitante es un espectador pasivo que recibe la información que el museo le ofrece.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: La vista al museo se fundamentó solo en la observación. Durante el recorrido no se escucha música del compositor aunque se pueden ver algunas partituras de su obra. Aunque no cuenta con un estudio de visitas, se considera que el público más habitual es el escolar y el universitario.



9



10

Figuras 9 y 10. Casa museo Manuel de Falla: señalización y entrada.
Autor: María Vinent 03/06/2015.

⁶⁴ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 11. Casa Museo Manuel de Falla: exposición.
Autor: María Vinent 03/06/2015.

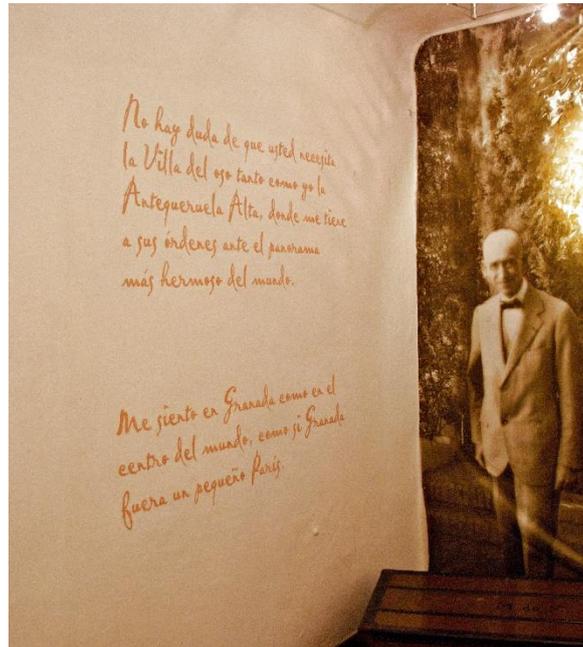


Figura 12. Casa Museo Manuel de Falla: módulo GRGR.
Autor: María Vinent 03/06/2015.

2

HUC-3

Nombre: Kodály Memorial Museum.

País: Hungría.

Ciudad: Budapest.

Dirección: Andrásy út 87-89 1062 Budapest.

Teléfono: +36 1 352 7106.

Web: <http://kodaly.hu/museum>

Email: kodalymuzeum@lisztakademia.hu

Días de visita y horarios: miércoles, jueves y viernes, de 10:00 a 12:00 y de 14:00 a 16:30 Cita previa.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.

Modelo: E+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí (sin referencias).

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: no.

Público habitual: escolar y universitario.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: El Kodály Memorial Museum está ubicado en la casa donde vivió Kodály desde el año 1924 hasta su muerte en 1967 y forma parte del Kodály Institute of the Liszt Ferenc Academy of Music. La casa en la actualidad está declarada como patrimonio histórico de la ciudad.

El museo se fundó en el año 1990 y fue renovado en el 2000. Se encuentra ubicado en un sector de la ciudad de fácil acceso y se puede llegar a él a través de la línea uno del metro (la más antigua de la ciudad y la segunda en antigüedad de Europa), bajándose en la estación que lleva el nombre del compositor.

El museo es poco visible y sólo cuenta con una pequeña placa en la puerta de entrada. Para ingresar al recinto hay que llamar al timbre, pues la puerta de entrada permanece siempre cerrada.

Distribución del espacio: la exposición se presenta en el primer piso de la casa en tres pequeñas estancias (estudio, salón de música y comedor). Uno de los espacios adyacentes al comedor (el dormitorio) sirve como sala de exposiciones temporales. Cuenta también con una pequeña tienda ubicada en la recepción del museo y zonas de descanso. No hay acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y con publicaciones propias. A través del archivo (institución independiente que coexiste con el museo), se recogen, preservan y registran los manuscritos, partituras, grabaciones de sonido, fotografías y demás documentos del compositor y se promueve la investigación en torno a él. Sin embargo el archivo no está abierto al público general. Posee dos tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental y patrimonio musical documental y literario. Gran parte de la colección

que se encuentra en exhibición consta de objetos personales del compositor como, muebles, adornos, fotografías, etc. Cuenta con un archivo digital de toda su colección. No se pudo determinar la información de catalogación, las políticas de adquisición ni cómo se obtuvo la colección.

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación propiamente dicho, pero promueve el museo a través de la web, agencias de turismo y folletos informativos y se centra en la promoción del museo, atención al público y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático. El museo está dedicado a la vida del compositor húngaro Zoltan Kodály. Recrea algunas de las estancias de la casa del compositor y su estilo de vida.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. Los objetos no cuentan con rótulos, ni carteles, ni posters informativos que indiquen qué es lo que se está viendo. Las visitas guiadas son realizadas en dos idiomas: inglés y húngaro. Cuenta con un módulo VISINFO⁶⁵ en la recepción del museo.

A quién: el Kodály Memorial Museum está dirigido a todos los públicos, pero siempre con cita previa.

Educación: el museo cuenta con un departamento de educación que se encuentra en la academia de Música F. Liszt.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R con énfasis en los contenidos. El visitante es un espectador pasivo. No existe ningún tipo de interacción, ni de explicaciones con respecto a la exposición.

Didáctica del objeto: no se evidenció.

Observaciones: al responder la encuesta, el Kodály Memorial Museum informa que cuenta con una sala de conciertos, un taller de restauración y módulos interactivos, sin embargo ni en la página web del museo, ni en la visita *in situ* se observaron que estos tres elementos existieran, por lo que el modelo de museo se determinó como E+A.

Por otra parte al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas, éste respondió que sí. Sin embargo, durante la visita *in situ*, no se pudo constatar que esta práctica se hiciera a lo largo del recorrido o formara parte del museo directamente. Igualmente no se vieron instrumentos musicales ni un espacio para tal fin. De acuerdo a la información de la página web, los programas educativos no corresponden al museo, sino a la academia de música.

En relación a las publicaciones propias, no se pudo establecer ningún título específico.

La visita informal al museo se fundamentó solamente en la observación.

Durante el recorrido no se escucha música del compositor. La visita sin guía, tiene una duración de 10 minutos.

⁶⁵ Ver Martín y Castell (2010)



13



14

Figuras 13 y 14. Kodály Memorial Museum: entrada y placa del compositor.
Autor: María Vinent 28/05/2015.



15



16

Figuras 15 y 16. Kodály Memorial Museum: sala exposiciones.
Autor: <http://kodaly.hu/museum> 26/07/2015.



Figura 17. Kodály Memorial Museum: archivo.
Autor: <http://kodaly.hu/museum> 26/07/2015.

3

ROC-1

Nombre: Museul Național George Enescu.
País: Rumania.
Ciudad: Bucarest.
Dirección: Calea Victoriei 141 Bucarest 010071.
Teléfono: +40 21 318 14 50.
Web: <http://www.georgeenescu.ro/>
Email: office@georgeenescu.ro
Días de visita y horarios: martes a domingo: 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.
Modelo: E+SC+A.
Información jurídica: museo de carácter público.
Dpto. investigación: sí.
Publicaciones propias: sí (sin referencias).
Archivo digital: sí.
Discurso argumentativo: cronológico.
Dpto. comunicación: no.
Público habitual: escolar, universitario y general.
Dpto. educación: no.
Fuentes: página web y encuesta.

El Museo Nacional George Enescu lo conforman cuatro casas:

- Sede: Palacio Cantacuzino- Bucarest.
- Memorial House George Enescu-Bucarest.
- Memorial House George Enescu, Sinaia y Dumitru.
- Alice Rosetti Tescanu - George Enescu- Tescani, jud. Bacau.

Este análisis hace referencia a la sede principal ubicada en el palacio Cantacuzino en la ciudad de Bucarest.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Museul Național George Enescu se encuentra ubicado en la ciudad de Bucarest (Rumanía) en el Palacio Cantacuzino, construido entre los años 1901-1903 y actualmente perteneciente al patrimonio histórico de la ciudad. Fue fundado en el año 1959 y no documenta ninguna fecha de renovación.

Distribución del espacio: la exposición se desarrolla en cinco salas de exposiciones permanentes, una sala para exposiciones temporales, dos salas de concierto, una sala de conferencias y una sala didáctica*. Cuenta también con una sala especial para eventos (fiestas, celebraciones, etc.).

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación en la que trabajan dos personas y tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación y compra. Posee tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, y patrimonio musical iconográfico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen (geográfico), función, materiales y estado. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas, histórico-musical y musicales.

El museo cuenta con un estudio de visitas y tiene un público perteneciente a todos los sectores (escolar, universitario y general) sin distinguirse mayoritariamente ninguno de ellos.

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación, pero se promueve a través de la radio, TV, web, folletos informativos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo cronológico.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido y la información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés, francés y rumano.
- 2- Visitas guiadas en inglés, francés y rumano.
- 3- Sólo cuenta con módulos GRGR⁶⁶.

El Museul Național George Enescu no cuenta con módulos interactivos, pero ofrece actividades dirigidas a todos los públicos con instrumentos musicales.

A quién: el Museul Național George Enescu está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Museul Național George Enescu no cuenta con un departamento de educación propiamente dicho, pero ofrece talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos y talleres instrumentales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: *en las respuestas obtenidas en la encuesta se hace referencia a la existencia de una sala didáctica, sin embargo en el rastreo realizado en la página web del museo, no se encontró una sala didáctica. Por las fotografías de la web, al parecer las actividades se realizan en el espacio expositivo, por lo que el modelo de museo se determinó como E+SC+A.

En relación a las publicaciones propias, no se pudo establecer ningún título específico.

Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí, sin embargo, en la página web no se mencionan programas educativos. Por otra parte, al no haber podido realizar una visita in situ, no se pudo constatar si las actividades con instrumentos musicales se realizan a lo largo del recorrido o sólo en espacios especiales y con citas concertadas previamente.

⁶⁶ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 18. Muzeul Național George Enescu: fachada del edificio.

Autor: galería de fotos museo George Enescu <http://www.georgeenescu.ro/> 25/07/ 2015.



19



20

Figuras 19 y 20. Muzeul Național George Enescu: exposición y archivo.

Autor: galería de fotos museo George Enescu <http://www.georgeenescu.ro/> 25/07/ 2015.



21



22

Figuras 21 y 22. Muzeul Național George Enescu: sala de conciertos.

Autor: galería de fotos museo George Enescu <http://www.georgeenescu.ro/> 25/07/ 2015.



Figura 23. Muzeul Național George Enescu: Actividad didáctica en la sala de exposiciones.

Autor: galería de fotos museo George Enescu <http://www.georgeenescu.ro/> 25/07/2015.

4

GBC-2

Nombre: Händel House Museum.

País: Reino Unido.

Ciudad: Londres.

Dirección: 25 Brook Street Mayfair, London W1K 4H.

Teléfono: +44 (0)20 7495 168

Web: <http://www.handelhouse.org/>

Email: mail@handelhouse.org

Días de visita y horarios: martes, miércoles, viernes y sábado de: 10:00 a 18:00, jueves de 10:00 a 20:00, domingo de 12:00 a 18:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.

Modelo: E+T+SC+A.

Información jurídica: museo de carácter privado.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: no.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: la Händel House Museum se encuentra ubicada en la ciudad de Londres (Reino Unido) en la casa donde vivó el compositor entre los años 1723 y 1759. Es una casa antigua que actualmente pertenece al patrimonio histórico de la ciudad. Fue fundada en el año 2001 y no ha sido renovada desde entonces. La Handel House Museum es de fácil acceso, sin embargo la señalización para llegar es poco clara. En la parte frontal de la casa hay un letrero en la pared con el nombre del museo.

Distribución del espacio: la exposición se desarrolla en los dos últimos pisos de la casa en las diferentes habitaciones. Dos habitaciones se utilizan para exposiciones temporales. La sala donde Handel realizaba sus ensayos y conciertos para los amigos, se utiliza como sala de conciertos. También cuenta con una habitación con un módulo INFAUD⁶⁷ y algunos disfraces de la época del compositor. En la entrada al museo, en la planta baja, sobre una mesa hay a la venta algunos artículos, sin embargo este espacio no se puede considerar como una tienda propiamente dicha. También cuenta con acceso para minusválidos.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación, ni tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. Posee tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario y patrimonio musical iconográfico. No cuenta con un archivo digital de toda su colección. La información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen (geográfico), función, materiales y estado. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas, histórico-musical y contexto del objeto.

El museo cuenta con un estudio de visitas y el público más habitual es el general.

⁶⁷ Ver Martín y Castell (2010)

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación en el cual trabaja una persona. El museo se publicita a través la radio, TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos y se centra en la atención al público, la promoción del museo y en los eventos que ofrece.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático. Se recrea la vida y costumbres del compositor durante su estancia en Londres. La casa fue casi totalmente restaurada de la forma más fiel posible. Las escaleras son de las pocas características que han sobrevivido totalmente desde su época.

El cómo: en la Händel House Museum la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos pero no cuentan con rótulos, ni carteles, ni posters informativos que indiquen qué es lo que se está viendo. La información es presentada a través de :

- 1- Fichas informativas en cada estancia de la casa que explican la vida del compositor. Esta información está escrita en inglés, italiano, alemán, español, francés y japonés.
- 2- Visitas guiadas concertadas en inglés, alemán, francés e italiano.
- 3- Cuenta con un módulo VISAUD y tres módulos AUDAUD⁶⁸ en mal estado.
- 4- Conciertos todos los martes.

A quién: la Händel Haus Museum está dirigida a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: la Händel House Museum cuenta con un departamento de educación. La oferta educativa incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos, talleres instrumentales y representaciones teatrales. El Programa de Aprendizaje para las escuelas está diseñado para complementar los Programas Nacionales Curriculares de música y los talleres para este sector se realizan los lunes cuando el museo está cerrado, para disponer de todo el espacio expositivo sin incomodar al público habitual. El museo ofrece: recorrido histórico en el que se hace una introducción a la vida de Händel durante el siglo XVIII en Londres, recorrido histórico con recital de clavecín en vivo, taller instrumental, introducción a la composición barroca. Todas estas actividades se hacen con cita previa y están solamente dirigidas a la educación formal.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R hace énfasis en los contenidos.

Didáctica del objeto: sí, pero sólo dirigida a las escuelas, a través de talleres instrumentales, en la que los niños pueden experimentar con los instrumentos musicales.

Observaciones: En las respuestas obtenidas en la encuesta se hace referencia a la existencia una sala didáctica y se omite la existencia de una sala de conciertos. Sin embargo en el rastreo realizado en la página web del museo, no se encontró ninguna sala didáctica (la actividad didáctica se realiza en la sala de exposiciones), aunque sí se ven fotografías de una sala de conciertos, por lo que el modelo de museo se determinó como E+SC+A.

Durante la visita in situ, se constató que hay una habitación con sillas para recitales y conciertos, los cuales se realizan periódicamente. En una habitación había disfraces de la época, la cual puede ser la sala didáctica referenciada en la encuesta. También hay un módulo VISAUD cuya temática es el clavecín y su funcionamiento. En otras habitaciones se observaron tres módulos AUDAUD (Walkmans con audífonos) en mal estado.

⁶⁸ Ver Martín y Castell (2010)

Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas, la respuesta fue afirmativa. Se pudo constatar, a través de unas fotografías de la página Web, que esta práctica se hace en la sala de conciertos.

La vista informal al museo se fundamenta en la observación. Durante el recorrido no se escuchó música del compositor.



24



25

Figuras 24 y 25. Händel House Museum: entrada y estancia con disfraces.
Autor: Fotografía María Vinent 26/06/ 2015.



26



27

Figuras 26 y 27. Händel House Museum: exposición y sala de conciertos.
Autor: <http://www.handelhouse.org/> 25/07/ 2015.



Figura 28. Händel House Museum espacio didáctico.
Autor: <http://www.handelhouse.org/> 25/07/2015.

5

ATC-1

Nombre: Arnold Schönberg Center and Schönberg House in Mödling.

País: Austria.

Ciudad: Viena.

Dirección: Schwarzenbergplatz 6, 1030 Wien.

Teléfono: +43 1712 18 88.

Web: <http://www.schoenberg.at/>

Email: direktion@schoenberg.at

Días de visita y horarios: martes a viernes de 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.

Modelo: E+SC+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: escolar y general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y encuesta.

El Arnold Schönberg Center and Schönberg House in Mödling se encuentra ubicado en dos edificios diferentes:

- 1- El Arnold Schönberg Center, ubicado en la ciudad de Viena.
- 2- Schönberg-house in Mödling, ubicado en la ciudad de Mödling.

Los dos espacios representan de forma global la vida y obra del compositor austriaco. Este análisis hace referencia al Arnold Schönberg Center de la ciudad de Viena.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Arnold Schönberg Center se encuentra ubicado en la ciudad de Viena (Austria), en el Palacio Fato, construido entre los años 1917 y 1918.

El museo fue fundado en el año 1998 y no documenta ninguna renovación hasta la fecha. El Arnold Schönberg Center es de fácil acceso y está bien señalizado. La fachada exterior cuenta con dos grandes carteles informativos en tela.

Distribución del espacio: El Arnold Schönberg Center cuenta con una gran sala de exposiciones permanente, dividida con una estructura que representa un laberinto que hace alusión a la descripción que el compositor hace sobre la obra artística, una sala para exposiciones temporales, una sala de conciertos, una sala didáctica, una sala de video y una biblioteca. También cuenta con una tienda, una cafetería, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación en el que trabaja una persona. Posee publicaciones propias. Su última publicación: Muxeneder, T., Feß, E. 2012. *Pierrot lunaire Companion*. Viena. Arnold Schönberg Center. La colección en su totalidad ha sido adquirida por donación. Posee seis tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical

monumental, patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico, patrimonio musical organológico (más de 700 instrumentos de los siglos XVII-XVIII), patrimonio musical sonoro, y patrimonio musical oral. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función y estado del objeto. Las políticas de adquisición son histórico-musical, musical, por su contexto y por su origen y procedencia. El Institut für Musikalische Stilforschung de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, apoya y trabaja con el Arnold Schönberg Center en los proyectos de investigación.

El museo cuenta con un estudio de visitas y el público más habitual es el escolar y general.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación en el que trabaja una persona. Promueve el museo a través de diversos medios de comunicación como la radio, la prensa, la web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga del marketing, atención al público, venta de servicios y promoción y difusión de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático, dedicado a la vida y obra del compositor.

El cómo: la información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés y alemán.
- 2- Una galería de sus pinturas, una réplica de su estudio en Los Ángeles (California), una biblioteca, conciertos, talleres, etc.
- 3- Expresiones y manifestaciones del compositor como cartas, fotos, calendarios, partituras, programas de concierto, pinturas, etc.
- 4- Módulos interactivos de tipo GRGR; INFOAUD, CORAUD, VISAUD⁶⁹.
- 5- Visitas guiadas en alemán e inglés.

No hay audio guía.

A quién: el Arnold Schönberg Center está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Arnold Schönberg Center cuenta con un departamento de educación en el que trabaja una persona. La oferta educativa incluye talleres para profesores, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos, talleres instrumentales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: Es un museo donde se trabaja la didáctica del objeto, siendo el sonido su principal objeto.

Observaciones: el Arnold Schönberg Center ofrece a los visitantes una experiencia rica en posibilidades auditivas en las que todos los visitantes pueden interactuar de forma libre y de acuerdo a sus intereses. La duración de la visita se extiende a más de una hora, dependiendo del tiempo que cada persona invierta en los módulos.

Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permita la ejecución de instrumentos musicales para el público en general, el museo respondió que sí. Sin embargo en la información obtenida de la web, se hace referencia a actividades con el sonido y a través de diversos módulos interactivos, pero no con instrumentos musicales.

⁶⁹ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 29. Arnold Schönberg Center: señalización exterior.
 Autor: <http://www.schoenberg.at/> 25/07/ 2015.



Figura 30. Arnold Schönberg Center: exposición, laberinto y módulos GRGR.
 Autor: <http://www.schoenberg.at/> 25/07/ 2015.



31



32

Figuras 31 y 32. Arnold Schönberg Center: módulos interactivos INFAUD y CORAUD.
 Autor: <http://www.schoenberg.at/> 25/07/ 2015.

6

DEC-5

Nombre: Händel Haus Halle.
País: Alemania.
Ciudad: Halle.
Dirección: Große Nikolaistraße 5 06108.
Teléfono: +49 (0) 345/500 900.
Web: <http://www.haendelhaus.de/de/>
Email: stiftung@haendelhaus.de
Días de visita y horarios: martes a domingo. Noviembre/marzo de 10:00 a 18:00. Abril/octubre de 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: casa museo.
Modelo: E+T+SC+SD+A.
Información jurídica: museo de carácter público.
Dpto. investigación: sí.
Publicaciones propias: sí (sin referencias).
Archivo digital: sí.
Discurso argumentativo: cronológico, temático y organológico.
Dpto. comunicación: sí.
Público habitual: escolar, universitario y general.
Dpto. educación: sí.
Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el museo Händel Haus Halle se encuentra ubicado en el centro histórico de la ciudad de Halle (Alemania), a pocos pasos de la plaza del mercado, en la casa donde vivió el compositor desde su nacimiento en 1685 hasta 1703. Actualmente la casa pertenece al patrimonio histórico de la ciudad. Fue fundado en el año 2003 y renovado en el 2007 con el fin de actualizarlo y modernizarlo acorde con los avances tecnológicos, dotándolo de nuevos módulos interactivos.

El Händel Haus Musikmuseum se encuentra a 30 minutos caminando de la estación del tren y es de fácil acceso, sin embargo la señalización para llegar es poco clara. En la parte frontal de la casa hay un letrero en la pared con el nombre del museo.

Distribución del espacio: la exposición se desarrolla a lo largo de toda la casa, la cual tiene varios niveles. Cuenta con veinte habitaciones para la exposición permanente, cuatro para exposiciones temporales, una sala de conciertos, una sala para conferencias, dos salas didácticas, tres salas de restauración y tres bibliotecas. También cuenta con una cafetería, una tienda, zonas de descanso, sala para eventos y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación, y tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación y compra. Posee cuatro tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico y patrimonio musical organológico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye fecha de adquisición, propietario, origen (geográfico), función, materiales y estado. Las políticas de adquisición son de tipo histórico-musical, contexto y origen del objeto. Las actividades científicas de la Fundación Casa Händel incluyen las siguientes líneas: Händel en sus diversos contextos, el "Halle Händel Edition" (HHA). Más de 1.000 años de la Hallische Händel-Ausgabe (colección

de varios volúmenes sobre la historia de la música de Händel), estudio de restauración y conservación de instrumentos musicales históricos y su desarrollo sistemático.

Proyecto de investigación en curso: 2014-2017: la instrumentalización política de la música del pasado en Alemania del siglo XX con el ejemplo de George Friedrich Händel.

El museo cuenta con un estudio de visitas y tiene un público perteneciente a todos los sectores (escolar, universitario y general) sin distinguirse mayoritariamente ninguno de ellos.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación y promueve el museo a través la radio, TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga del marketing y la publicidad, la promoción del museo, atención al público, la venta de servicios y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático, cronológico, y organológico. En un espacio del edificio, se expone la vida y obra del compositor de forma cronológica. Es una exposición permanente que se titula “Händel en Europa”. En las otras habitaciones destinadas también a la exposición permanente, se presenta una exposición de instrumentos musicales occidentales europeos, compuesta por más de 700 piezas.

El cómo: la exposición es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en alemán, inglés y francés.
- 2- Una museografía rica en módulos interactivos y didácticos: GRGR, RECINF INFRG, ORREC, MECAU, AUINF, AUMEC, INFINF, RECAU, RECCOR, VISGR⁷⁰.
- 3- Audio guía en tres idiomas: alemán, inglés y francés.
- 4- Visitas guiadas en alemán e inglés.

A quién: el Händel Haus Musikmuseum está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Händel Haus Halle cuenta con un departamento de educación en el que trabaja una persona. La oferta educativa incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos, talleres instrumentales y representaciones teatrales. Las actividades escolares están diseñadas para los diferentes niveles desde preescolar hasta secundaria. Para estudiantes de música y musicología se ofrecen conferencias y un acercamiento a las fuentes primarias.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos. El visitante interactúa con aspectos de la exposición de acuerdo a lo que el museo le ofrece y simplemente interactúa de acuerdo a esas propuestas.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: el Händel Haus Halle ofrece a los visitantes una experiencia rica en posibilidades auditivas a través de los diferentes módulos, en los que todos los públicos pueden interactuar de forma libre. La duración de la visita se extiende a una hora y media.

Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí. Sin embargo durante la visita *in situ* no tuvimos la oportunidad de acceder a ninguna de ellas. En el caso de

⁷⁰ Ver Martín y Castell (2010)

las actividades educativas dirigidas a las escuelas, en la página web se menciona que los estudiantes hacen música, escuchan música y experimentan con la música a través de la danza y la pintura. En este sentido se puede establecer un modelo de comunicación circular con énfasis en los procesos. En el caso del público general, no se pudo determinar de qué manera se accede a la interacción con instrumentos musicales. Tampoco se vio un espacio con instrumentos musicales para tal fin.

La vista al museo se fundamenta en la observación y la interacción a través de diversos tipos de módulos.



Figura 33. Händel Haus Halle: fachada edificio. Autor: María Vinent: 17/06/ 2015.



34



35



36



37

Figuras 34, 35, 36 y 37. Händel Haus Halle: módulos interactivos: RECINF, MECAU, RECAU y RECCOR.

Autor: María Vinent: 17/06/ 2015.

7

ITI-2

Nombre: Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma.
País: Italia.
Ciudad: Roma.
Dirección: Piazza Santa Croce in Gerusalemme, 9/a 00185 Roma.
Teléfono: +39 06 7014 796.
Web: <http://www.museionline.info/tipologia/item/polo-museale-di-roma.html>
Email: sspsae-rm@beniculturali.it
Días de visita y horarios: todos los días, de 8:30 a 19:30.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.
Modelo: E.
Información jurídica: museo de carácter público.
Dpto. investigación: sin determinar.
Publicaciones propias: sin determinar.
Archivo digital: sin determinar.
Discurso argumentativo: cronológico y temático.
Dpto. comunicación: sin determinar.
Público habitual: sin determinar.
Dpto. educación: sin determinar.
Fuentes: página web y visita *in situ*.

El museo nacional de Instrumentos Musicales de Roma, forma parte del consorcio *Polo Museale della Città di Roma*.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma se encuentra ubicado en la Piazza Santa Croce in Gerusalemme en la ciudad de Roma (Italia). Fue fundado en el año 1971 y no hay evidencias de que haya sido reformado hasta la fecha.

En el centro de la Piazza Santa Croce in Gerusalemme hay un panel informativo del museo. En la entrada del edificio hay un pequeño cartel que anuncia el Museo y en la fachada del edificio se ven tres grandes posters con fotografías de algunos instrumentos musicales.

Distribución del espacio: el museo cuenta con 10 salas expositivas. También cuenta con una tienda y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo tiene en principio dos tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical documental y literario y patrimonio musical organológico. No se pudieron determinar otros aspectos.

Comunicación: no se pudo determinar ningún dato al respecto y la página web del museo se encuentra en construcción.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo cronológico y temático mostrando una colección de instrumentos occidentales que datan de los siglos XVI al XX.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, estanterías y tarimas con paso restringido y son presentados a través de:

1. Rótulos pequeños en la parte inferior y al interior de la vitrina que dan información del nombre y fecha del instrumento en italiano.
2. Paneles informativos (módulos GRGR⁷¹) en italiano.
3. Carteles en la pared en italiano.

Algunas vitrinas contienen una fotocopia de una fotografía del instrumento, pero éste no se encuentra expuesto. Igualmente algunos carteles en la pared están tapados por extintores de incendios y no se pueden ver claramente.

No cuenta con audio guía.

Educación: no se pudo determinar.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: el museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma no respondió a la encuesta enviada por email, ni respondió a las llamadas telefónicas, por lo que la información obtenida se desprende de la visita in situ y las respuestas que en el momento nos suministró su directora, por lo que no se pudo obtener toda la información requerida.

Las salas expositivas están marcadas con números romanos iniciando en el XI hasta el XX. En un principio se pensó que hacían referencia a los siglos en que se suscribía la exposición, es decir instrumentos musicales de los siglos comprendidos entre el XI a XVIII. Sin embargo, al realizar la visita, se pudo observar que en una sala se podían encontrar objetos de diferentes épocas. De acuerdo a la información suministrada por la directora del museo, la idea en un principio consistió en presentar un discurso argumentativo de tipo cronológico, pero estuvo de acuerdo en que en la actualidad la exposición se encuentra desordenada. Comentó que hay en curso un proyecto de renovación para organizarla.

La vista al museo se fundamentó en la observación. No se escuchó ningún tipo de música durante el recorrido.



38



39

Figuras 38 y 39. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: señalización exterior y fachada del edificio.

Autor: María Vinent 3/04/2015.

⁷¹ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 40. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: exposición.
Fotografías: María Vinent 3/04/2015.



Figura 41. Museo Nazionale Degli Strumenti Musicali Di Roma: módulo GRGR.
Fotografías: María Vinent 3/04/2015.

8

ITI-10

Nombre: Museo Louisiana Jazz Club Museum.

País: Italia.

Ciudad: Génova.

Dirección: Via Tomaso. Reggio, 34 r - 16123 Génova.

Teléfono: +39 010585241.

Web: <http://www.italianjazzinstitute.com/>

Email: info@italianjazzinstitute.com

Días de visita y horarios: Lunes y viernes, de 17:30.19:30. Mar. Miér. Jueves de 16:30 a 19:30.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sin determinar.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático y cronológico.

Dpto. comunicación: sin determinar.

Público habitual: universitario y general.

Dpto. educación: sin determinar.

Fuentes: página web y visita *in situ*.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el museo Louisiana Jazz Club Museum se encuentra ubicado de la ciudad de Génova (Italia) en un edificio perteneciente al patrimonio histórico de la ciudad. Fue fundado en el año 2000.

El Louisiana Jazz Club Museum es de fácil acceso y está señalizado con un letrero de tamaño mediano en tela en un costado de su fachada y un pequeño cartel en la puerta.

Distribución del espacio: el museo cuenta con tres espacios: una sala de audio video y dos habitaciones con el archivo documental y sonoro. El museo es más un centro de documentación e investigación.

Investigación: el museo se dedica totalmente a la investigación de la música afroamericana. Posee cinco tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico patrimonio musical sonoro y patrimonio musical oral. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas, histórico-musicales, origen y procedencia. Estudiantes de escuela y universitarios tienen acceso al archivo sonoro y documental.

Comunicación: no se pudo determinar.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático y cronológico. Trata de la historia del Jazz de Luisiana, su desarrollo y evolución y su influencia en la Génova del siglo XX.

El cómo: el museo Luisiana Jazz Club presenta la información a través de: Conferencias, seminarios, charlas y audiciones en las que se difunden los resultados de las investigaciones realizadas en el centro.

A quién: el museo Luisiana Jazz Club está dirigido principalmente a estudiantes de secundaria, universidades y público general.

Educación: el museo Luisiana Jazz Club brinda la oportunidad a estudiantes de bachillerato, universitarios y especialmente a músicos y musicólogos, de profundizar en el estudio del Jazz y su desarrollo en el siglo XX.

Modelo de comunicación educativa: circular.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: en la visita *in situ* se pudo apreciar que más que un museo, es un centro de documentación.



42



43

Figuras 42 y 43. Louisiana Jazz Club Museum: fachada del edificio y entrada.
Autor: María Vinent 30/03/ 2015.



Figura 44. Louisiana Jazz Club Museum: archivo.
Autor: María Vinent 30/03/ 2015.



Figura 45. Louisiana Jazz Club Museum: sala de video.
Autor: Andrea Isaza Vinent 30/03/ 2015.

9

GBI-8

Nombre: Mechanical Music Museum.

País: Reino Unido.

Ciudad: Northleach- Gloucestershire.

Dirección: High Street, Northleach Glos, UK GL54 3ET.

Teléfono: +44 (0)1451860181.

Web: <http://www.mechanicalmusic.co.uk/>

Email: keith@mechanicalmusic.co.uk

Días de visita y horarios: Abierto todos los días de 10:00 a 17:00, excepto Navidad y Año Nuevo.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T.

Información jurídica: museo de carácter privado.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: no.

Discurso argumentativo: cronológico.

Dpto. comunicación: no.

Público habitual: general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el museo Mechanical Music Museum se encuentra ubicado de la ciudad de Northleach- Gloucestershire (Reino Unido) en un edificio perteneciente al patrimonio cultural de la ciudad.

Distribución del espacio: el museo cuenta con dos salas de exposición permanente y tres talleres de restauración.

También cuenta con una tienda y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación, ni tiene publicaciones propias. La colección en su totalidad ha sido adquirida por compra. Posee un tipo de fuente patrimonial formado por instrumentos autómatas y mecánicos. La información de catalogación incluye la fecha de adquisición, origen, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición son esencialmente histórico-musicales.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación propiamente dicho, pero promueve el museo a través de la radio, la prensa, la web, agencias de turismo y folletos informativos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo cronológico. Muestra el desarrollo tecnológico y de construcción de los instrumentos mecánicos y autómatas de los siglos XVIII, XIX y XX.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. la información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés (módulo GRGR⁷²).
- 2- Audio guía en inglés.
- 3- Demostraciones en vivo con los instrumentos de la exposición.

Educación: el museo no cuenta con un departamento de educación, pero organiza visitas guiadas y actividades para las escuelas con los instrumentos de la exposición.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en los contenidos.

Didáctica del objeto: sí, pero solo dirigida a las escuelas, a través de la experimentación con los instrumentos mecánicos de la exposición.



Figura 46. World of Mechanical Music Museum: exposición.
Autor: <http://www.mechanicalmusic.co.uk/> 23/07/ 2015.

⁷² Ver Martín y Castell (2010)



Figura 47. World of Mechanical Music Museum: exposición.
Autor: <http://www.mechanicalmusic.co.uk/> 23/07/ 2015.



Figura 48. World of Mechanical Music Museum: Taller de restauración.
Autor: <http://www.mechanicalmusic.co.uk/> 23/07/ 2015.

10

GBI-2

Nombre: The Musical Museum of Brentford.

País: Reino Unido.

Ciudad: Londres.

Dirección: 399 High Street Brentford (Londres).

Teléfono: +44 20 8560 8108.

Web: <http://www.musicalmuseum.co.uk/>

Email: Fred.stone@musicalmuseum.co.uk

Días de visita y horarios: viernes, sábados, domingos y lunes festivos de 11:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+SC.

Información jurídica: museo de carácter privado.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: no.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Musical Museum of Brentford se encuentra ubicado en la ciudad de Londres (Reino Unido) en un edificio de nueva construcción. Fue fundado en el año 1963 y renovado en el 2007.

El museo es de fácil acceso a través del transporte público, aunque se encuentra a una hora del centro de la ciudad.

Distribución del espacio: la exposición se desarrolla en tres salas para exposición permanente y una para exposiciones temporales. Tiene una sala de conciertos. También cuenta con una cafetería, una tienda, sala para eventos y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación, pero no cuenta con publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación y compra. Posee un tipo de fuente patrimonial formado por instrumentos musicales mecánicos. La información de catalogación incluye la fecha de adquisición y origen (geográfico) del objeto. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas e histórico-musicales.

El museo cuenta con un estudio de visitas y el público más habitual es el general.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación. Se promueve a través de la TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga del marketing y la publicidad, venta de servicios y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático. La exposición gira entorno a los instrumentos autómatas y mecánicos y rollos de música que documentan cómo se escuchaba la música antes de la invención de los micrófonos y la electrónica.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en repisas, paredes y tarimas con paso restringido. la información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés (módulo GRGR⁷³).
- 2- Audio guía en alemán, inglés y polaco.
- 3- Visitas guiadas en grupo en inglés.

La visita guiada se centra en las presentaciones en vivo de algunos instrumentos incluyendo delicadas cajas de música, reproducción de pianos, órganos y violines de auto reproducción. Estas demostraciones se realizan los viernes, sábados y domingos a las 11.30, 13:30 y 15:30.

El museo no cuenta con módulos interactivos.

A quién: el Musical Museum of Brentford está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Musical Museum of Brentford no cuenta con un departamento de educación, pero organiza visitas escolares donde se realizan demostraciones con algunos instrumentos de la exposición.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R.

Didáctica del objeto: no.



Figura 49. The Musical Museum of Brentford: fachada del edificio.
Autor: <http://www.musicalmuseum.co.uk/> 23/07/ 2015.

⁷³ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 50. The Musical Museum of Brentford: exposición. Autor: <http://www.musicalmuseum.co.uk/> 23/07/ 2015.



Figura 51. The Musical Museum of Brentford: exposición. Autor: <http://www.musicalmuseum.co.uk/> 23/07/ 2015.

11

ATI-1

Nombre: Haus der Musik.
País: Austria.
Ciudad: Viena.
Dirección: Seilerstätte 30 A-1010 Viena.
Teléfono: +43-1-513 48 50.
Web: <http://www.hausdermusik.at/>
Email: info@hdm.at
Días de visita y horarios: todos los días, de 10.00 a 22.00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.
Modelo: E+A.
Información jurídica: museo de carácter privado.
Dpto. investigación: no.
Publicaciones propias: no.
Archivo digital: no.
Discurso argumentativo: temático y cronológico.
Dpto. comunicación: no.
Público habitual: escolar, y general.
Dpto. educación: sí.
Fuentes: página web visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el museo Haus der Musik se encuentra ubicado en el centro histórico de la ciudad de Viena, en un edificio perteneciente al patrimonio histórico y cultural de la ciudad. Fue fundado en el año 2000 y renovado en el 2012 con el fin de actualizarlo y modernizarlo acorde con los avances tecnológicos, dotándolo de nuevos módulos interactivos.

El museo Haus der Musik es de fácil acceso y tiene una buena señalización compuesta por tres diferentes tipos de paneles informativos visibles desde varias calles y diferentes ángulos.

Distribución del espacio: el edificio consta de cuatro pisos más la planta baja donde se encuentra la recepción del museo. La exposición permanente se desarrolla en los pisos primero, segundo y tercero. En el cuarto piso hay una cafetería y sala para eventos. No cuenta con salas para exposiciones temporales. También cuenta con una tienda, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación, ni tiene publicaciones propias. La colección en su totalidad ha sido adquirida por donación. Posee tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario y patrimonio musical sonoro. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario y función del objeto.

El museo cuenta con un estudio de visitas y el público más habitual es escolar y general (grupos de turistas).

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación propiamente dicho, pero promueve el museo a través de diversos medios de comunicación como la TV, la prensa,

la web, agencias de turismo, folletos informativos y redes sociales como Facebook y se centra en la promoción del museo, la venta de servicios y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo cronológico y temático. En el tercer piso del museo se exponen los grandes compositores del siglo XVIII, XIX y principios del XX, de nacionalidad austriaca y alemana desde Haydn hasta Schönberg en un orden cronológico. En los pisos restantes la exposición se centra en el sonido (cualidades, formas de propagación, experimentación y creación).

El cómo: La exposición se presenta a través de:

- 1- Rótulos, carteles escritos, en inglés y alemán.
- 2- Vitrinas.
- 3- Módulos interactivos*.
- 4- Audio guía para el tercer piso con explicación de la vida y obra de los compositores y ejemplos musicales de sus obras. en inglés, alemán, francés, español, italiano, ruso y japonés.

*El museo Haus der Musik cuenta con una museografía rica en módulos interactivos y didácticos en los cuales se experimenta constantemente con el sonido, se descubren sus cualidades, la forma de producción y propagación, Tipos de módulos: GRGR, INFORGRAF, IFORTAC, INFORAUD, INFORAU, INFORELEC, VIRTVIS⁷⁴.

Por ser un museo totalmente interactivo no realiza visitas guiadas.

A quién: el museo Haus der Musik está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el museo Haus der Musik cuenta con un departamento de educación en el que trabajan tres personas. Realiza talleres para profesores y dossiers educativos. Es un museo donde se trabaja la didáctica del objeto, siendo el sonido su principal objeto y se fundamenta en un gran número de módulos interactivos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r y circular. Hace tanto énfasis en los efectos como en el proceso. En el primer caso, la exposición ofrece información específica de algunos objetos expuestos en vitrinas dando la oportunidad al visitante de decidir qué información de la que se le ofrece quiere recibir. En el segundo caso, el visitante tiene la oportunidad de experimentar con el sonido a través de la recreación y con la posibilidad de generar sus propios esquemas musicales.

Didáctica del objeto: es un museo donde se trabaja la didáctica del objeto, siendo el sonido su principal objeto.

Observaciones: el museo Haus der Musik ofrece a los visitantes una experiencia rica en posibilidades auditivas en las que todos pueden interactuar de forma libre y de acuerdo a sus intereses. La duración de la visita se extiende a más de dos horas, dependiendo del tiempo que cada persona invierta en los módulos.

Aunque en la respuesta a la encuesta, el museo dice no contar con patrimonio musical organológico, en la visita in situ se vieron algunos instrumentos musicales antiguos de interés histórico que se pueden considerar parte de ese patrimonio.

⁷⁴ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 52. Haus der Musik: señalización exterior.
 Autor: María Vinent 28/05/2015.



Figura 53. Haus der Musik: exposición.
 Autor: María Vinent 28/05/2015.



54



55



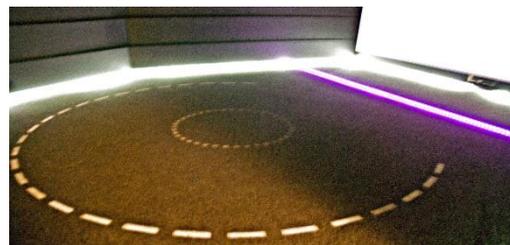
56



57



58



59

Figuras 54, 55, 56, 57, 58 y 59. Haus der Musik: módulos interactivos: MECAUD, INFORAUD, AUAU, VIRREC, CORINFOR, MECINFOR.
 Autor: María Vinent 28/05/2015.

12

ITI-13

Nombre: Museo della Musica di Venecia.

País: Italia.

Ciudad: Venecia.

Dirección: Campo San Maurizio.

Teléfono: +39 0412770561.

Web: <http://www.interpretiveneziani.com/en/museo-della-musica.php>

Email: info@interpretiveneziani.com

Días de visita y horarios: todos los días de 10.00 a 19.00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T+SC.

Información jurídica: museo de carácter privado.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Museo della Musica di Venecia se encuentra ubicado en la plaza San Maurizio, en la Iglesia del mismo nombre, de construcción antigua, ubicada en el centro histórico de la ciudad de Venecia (Italia).

Fundado en el año 2002, no ha sido renovado desde entonces. El museo está bien señalizado y es de fácil acceso. En la fachada exterior hay un gran letrero anunciándolo y desde el exterior del museo se escucha música del barroco, lo que atrae la atención de los que pasan por la plaza.

Distribución del espacio: el Museo della Musica di Venecia cuenta con una gran sala de exposiciones permanente dividida en tres espacios que ocupan toda la iglesia, a excepción de un pequeño espacio donde se encuentra la recepción y una tienda. En uno de los espacios se encuentra el taller de luthería el cual se puede ver a través de una puerta de cristal. Tiene una sala de conciertos ubicada en otra de las iglesias de la ciudad en la cual se ofrecen conciertos todos los días a las 8:30 p.m. con algunos de los instrumentos de la exposición.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación, pero si tiene publicaciones propias. Su última publicación: Versari A. 2002. *The Museum of Music, Italian instruments through the century*. Milán. Edizioni Novecento. La colección ha sido adquirida por préstamo. Posee un tipo de fuente patrimonial: patrimonio musical Organológico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario y origen geográfico. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-musical, musical, estado y origen y procedencia.

El público más habitual es el general, especialmente turistas.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación en el que trabaja una persona. Promueve el museo a través de la web, agencias de turismo y folletos informativos.

El departamento se encarga del marketing, atención al público, venta de servicios y promoción y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es de tipo temático, haciendo énfasis en los instrumentos musicales del barroco.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés e italiano (móduloS GRGR Y RECOLF⁷⁵).
- 2- Visitas guiadas concertadas en alemán, inglés, francés e italiano.
- 3- Reproducción musical por altavoces a lo largo de toda la exposición.

No hay audio guía.

A quién: el Museo della Musica di Venecia está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el museo no cuenta con un departamento de educación, pero organiza visitas guiadas para las escuelas.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en los contenidos.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: aunque en la encuesta no se menciona el taller de restauración, en la página web se observó una fotografía de lo que podría ser un taller de luthería y el día de la visita se pudo constatar su existencia tanto visualmente como al preguntar a una de las personas encargadas, por lo que el modelo de este museo es E+T+SC.

La sala de conciertos no se encuentra en el propio museo. Cada día a las 8:00 p.m. el museo ofrece un concierto con algunos de los instrumentos de la exposición en una de las iglesias de la ciudad.

La vista al museo se fundamenta en la observación.



Figura 60. Museo della Musica di Venecia: fachada del edificio.
Autor: María Vinent 28/03/ 2015.

⁷⁵ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 61. Museo della Musica di Venezia: exposición.
 Autor: María Vinent 28/03/ 2015.



62

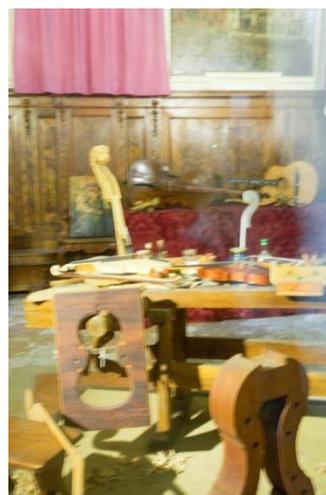


63

Figuras 62 y 63. Museo della Musica di Venezia: módulos RECOLF GRGR.
 Autor: María Vinent 28/03/ 2015.



64



65

Figuras 64 y 65. Museo della Musica di Venezia: sala de concierto y taller de restauración.
 Autor: Andrea Isaza 28/03/ 2015.

13

NLI-2

Nombre: Museo Speelklok.

País: Países Bajos.

Ciudad: Utrecht.

Dirección: Steenweg 6 3511 jp Utrecht.

Teléfono: +31 (0)30 231 27 89.

Web: <http://www.museumspeelklok.nl/>

Email: info@museumspeelklok.nl

Días de visita y horarios: martes a domingo, de 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T+SD.

Información jurídica: sin determinar.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: sin determinar.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sin determinar.

Público habitual: sin determinar.

Dpto. educación: sin determinar.

Fuentes: página web.

Datos generales: el Museo Speelklok se encuentra ubicado en los alrededores del centro histórico de la ciudad, en la antigua iglesia medieval *Buurskerk*, reconstruida en estilo gótico en el siglo XVI en la ciudad de Utrecht (Países Bajos). El museo está bien señalizado y en la fachada del edificio como en la parte frontal de él, hay diversos tipos de carteles de señalización.

Fue fundado en el año 1956 y renovado en el 2005.

Distribución del espacio: el Museo Speelklok cuenta con dos salas de exposiciones permanentes ubicadas en dos pisos del edificio, una sala didáctica y un taller de restauración que se integra en la exposición, ya que puede ser visitada. El museo ofrece la posibilidad de celebrar fiestas y reuniones en el mismo. También cuenta con una cafetería situada en la entrada del museo.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación y no se encontraron publicaciones propias. No se pudo determinar cómo la colección ha sido adquirida. Posee un tipo de fuente patrimonial compuesta por instrumentos autómatas y mecánicos.

Comunicación: no se pudo determinar si el museo cuenta con un departamento de comunicación. A través de la página web se accede a información relacionada con los servicios que ofrece y cuenta con fotografías relacionadas con las visitas.

El qué: el discurso argumentativo es temático. La colección está compuesta por instrumentos musicales mecánicos y autómatas (relojes carillón, cajas de música, relojes flauta, pianolas, órganos de feria; etc.) La exposición presenta la colección con el objetivo de dar a conocer el funcionamiento de estos instrumentos.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés y holandés.
- 2- Visitas guiadas para todos los públicos de 45 minutos de duración, cada hora todos los días.
- 3- Módulos interactivos GRGR, MECCOR, AUDAUD, INFORAUD⁷⁶.

A quién: el Museo Speelklok está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: no se pudo determinar si el museo cuenta con un departamento de educación. Durante el recorrido, tanto en las visitas guiadas como libres, todos los visitantes pueden accionar y hacer funcionar diferentes instrumentos de la exposición. Los módulos interactivos introducen a los visitantes en el funcionamiento y mecanismo de los instrumentos automáticos.

El museo ofrece para los más pequeños actividades lúdicas que se desarrollan a lo largo de la visita.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: sí, a través de la experimentación sonora con los instrumentos musicales de la exposición se aprende acerca de su funcionamiento.

Observaciones: la información obtenida sobre este museo fue escasa debido a que no respondieron la encuesta y tampoco pudo ser visitado.



Figura 66. Museo Speelklok: entrada al museo.

Autor: <http://www.museumspeelklok.nl/> 23/07/ 2015.

⁷⁶ Ver Martín y Castell (2010)



67



68

Figuras 67 y 68. Museo Speelklok: exposición y taller de restauración.

Autor: <http://www.museumspeelklok.nl/> 23/07/ 2015.



69



70



71

Figuras 69, 70 y 71. Museo Speelklok: módulos interactivos: MECCOR, MECCOR y AUAU.

Autor: <http://www.museumspeelklok.nl/> 23/07/ 2015.



72



73

Figuras 72 y 73. Museo Speelklok: espacio didáctico y visita guiada.

Autor: <http://www.museumspeelklok.nl/> 23/07/ 2015.

14

GBI-1

Nombre: Musical Instrument Museum.

País: Reino Unido.

Ciudad: Edimburgo.

Dirección: Edinburgh University.

Teléfono:

Web: <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/rch/index.html>

Email: mimed@ed.ac.uk

Días de visita y horarios: abierto al público dos veces por semana: sábados 10:00 a 13:00 y miércoles 15:00 a 17:00, excepto en las semanas de Navidad y Año Nuevo.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+SC+ SD.

Información jurídica: museo de carácter público. Pertenece a la Universidad de Edinburgh.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: cronológico, temático, organológico, geográfico.

Dpto. comunicación: no.

Público habitual: general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Musical Instrument Museum of Edinburgh se encuentra ubicado en la ciudad de Edimburgo (Escocia, Reino Unido) y pertenece a la Universidad de Edimburgo.

Fue fundado en el año 1968. En la actualidad está siendo renovado para modernizarlo y adaptarlo a las nuevas tecnologías. Se prevé realizar el proyecto de renovación en el año 2017.

Distribución del espacio: el Music Instrument Museum of Edinburgh cuenta con tres salas de exposiciones permanentes, una sala de exposiciones temporales ubicada en otro edificio de la universidad, una sala de conciertos, una sala para conferencias y una sala didáctica. También cuenta con zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y tiene publicaciones propias. Entre sus publicaciones se encuentra: Myers, A., Smith, E., Fricke H. 2012. *Proceedings of the Clarinet and Woodwind Colloquium 2007: Celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton. Papers Presented at the Meeting Organised by the Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments, Edinburgh, 22-24 June 2007.* Edinburgh University Press. La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. Posee una fuente patrimonial: patrimonio musical Organológico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente históricas, histórico-musical, musical, tipología, materiales, contexto estado y origen y procedencia. La colección está al servicio de académicos e investigadores de todo el mundo. El objetivo es promover el estudio de la historia, construcción y funciones de los instrumentos de música y todas las cuestiones afines y la difusión del conocimiento de la historia instrumental.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos y se centra en la atención al público, eventos y venta de servicios.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico, temático, organológico y geográfico. La colección está compuesta por instrumentos musicales de los siglos XVI al XX de Europa e instrumentos de otros continentes.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés (módulo interactivo GRGR⁷⁷).
- 2- Audio guía en inglés.
- 3- Visitas guiadas en alemán, inglés y español.
- 4- Conciertos*.

A quién: el Music Instrument Museum of Edinburgh está dirigido a todos los públicos sin restricciones.

Educación: el museo no cuenta con un departamento de educación, pero tiene una oferta educativa que incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, seminarios, charlas, talleres para todos los públicos, conciertos y talleres instrumentales. Para los niños y jóvenes se realizan talleres instrumentales y actividades lúdicas para aprender sobre los instrumentos de la exposición.

*Muchos de los instrumentos de la colección están en perfecto estado y se ofrecen conciertos con ellos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: sí, a través de talleres, dirigida a las escuelas.

Observaciones: Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, no se obtuvo respuesta. Pero en una fotografía de la página web oficial del museo, se evidencia la actividad instrumental con niños.

⁷⁷ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 74. Musical Instrument Museum of Edinburgh: exposición.
Autor: <http://www.eca.ed.ac.uk/reid-school-of-music> 24/07/ 2015.



Figura 75. Musical Instrument Museum of Edinburgh: sala de concierto.
Autor: <http://edinburgh.cityseekr.com/venue/181258-reid-concert-hall> 24/07/ 2015.



Figura 76. Musical Instrument Museum of Edinburgh: sala didáctica.
Autor: <http://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/> 24/07/ 2015.

15

GBI-9

Nombre: Royal Academy of Music Museum.

País: Reino Unido.

Ciudad: Londres.

Dirección: Marylebone Road London NW1 5HT.

Teléfono: +44 020 7873 7443.

Web: <http://www.ram.ac.uk/museum>

Email: museumandcollections@ram.ac.uk

Días de visita y horarios: lunes a viernes de 11.30 a 17:30, sábado de 12:00 a 16:00.

Cerrado los domingos, festivos y en diciembre.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+SC+ A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Royal Academy of Music Museum se encuentra ubicado en la ciudad de Londres (Reino Unido) en un edificio que pertenece al patrimonio cultural e histórico de la ciudad.

Fue fundado en el año 2005, no ha sido renovado desde entonces. El museo está bien señalizado y es de fácil acceso. En la fachada hay un letrero anunciándolo.

Distribución del espacio: el Royal Academy of Music Museum cuenta con tres salas de exposiciones permanentes, una sala de conciertos y una biblioteca. También cuenta con acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación en el que trabajan veinte personas. No tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. Posee cuatro tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, musical iconográfico y patrimonio musical organológico (instrumentos musicales europeos de los siglos XV al XX). Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente histórico-musicales. Las líneas de investigación se desarrollan en torno a la interacción de artistas, ejecutantes, compositores, fabricantes de instrumentos y académicos.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación en el que trabajan cinco personas. Promueve el museo a través de la Tv, prensa, web y folletos informativos. El departamento se encarga del marketing y la publicidad, atención al público y promoción y difusión de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático. La colección incluye instrumentos, obras de arte como pinturas, esculturas, grabados y dibujos, objetos, manuscritos, cartas, partituras, programas de concierto y la exposición desarrolla diferentes temas dentro de la amalgama de sus colecciones.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés.
- 2- Visitas guiadas en inglés.
- 3- Módulos GRGR y dos módulos MECCOR⁷⁸ (dos modelos de clavecín para ver su funcionamiento).

A quién: el Royal Academy of Music Museum está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Royal Academy of Music Museum cuenta con un departamento de educación donde trabajan dos personas. La oferta educativa incluye conferencias, seminarios, charlas y conciertos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: la información de las salas con que cuenta el museo, se obtuvieron en la web.



Figura 77. Royal Academy of Music Museum: entrada.

Autor: <http://www.ram.ac.uk/museum> 24/07/ 2015.

⁷⁸ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 78. Royal Academy of Music Museum: exposición.
Autor: <http://www.ram.ac.uk/museum> 24/07/ 2015.



Figura 79. Royal Academy of Music Museum: sala de concierto.
Autor: <http://www.ram.ac.uk/museum> 24/07/ 2015.



Figura 80. Royal Academy of Music Museum: archivos.
Autor: <http://www.ram.ac.uk/museum> 24/07/ 2015.

16

DKI-1

Nombre: Musikmuseet.

País: Dinamarca.

Ciudad: Copenhague.

Dirección: Rosenørns Allé 22, DK-1970.

Teléfono: +45 4120 6313.

Web: <http://natmus.dk/museerne/musikmuseet/>

Email: musik@natmus.dk

Días de visita y horarios: martes a domingo 10:00 a 16:00. Lunes, cerrado.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público y en convenio con el museo nacional de Dinamarca.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático, cronológico y organológico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: escolar y general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Musikmuseet se encuentra ubicado en el centro de la ciudad en Copenhague (Dinamarca), en un edificio antiguo perteneciente al patrimonio cultural. El museo pertenece a la organización de museos nacionales de Dinamarca, Nationalmuseet, que reúne a todos los museos del país, pero cada uno de ellos funciona de forma independiente. En la fachada del edificio hay un gran letrero con su nombre.

Fue fundado en el año 1898 y renovado en el 2014.

Distribución del espacio: el Musikmuseet cuenta con una sala de exposiciones permanentes, seis salas didácticas y dos bibliotecas. También cuenta con una tienda y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación pero tiene publicaciones propias. Entre sus últimas publicaciones se encuentra; Bergstroem, T. 2015. *The Music of th C.F. Lehmann Kunstschränk at Rosenborg Castle*, Copenhagen, Galpin Society Journal La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. Posee cinco tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico, patrimonio musical organológico (instrumentos musicales de Asia, África y Europa de los siglos XVI al XXI) y patrimonio musical sonoro. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-musicales y por su origen y procedencia.

El público más habitual es el escolar y general.

Comunicación: el departamento de comunicación funciona con asociación del Museo Nacional. Promueven el museo a través de la prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga del marketing y la publicidad, atención al público y promoción y difusión de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático, cronológico y geográfico. La colección incluye instrumentos musicales de Europa, Asia y África desde la Edad de Bronce hasta nuestros días. La exposición sigue dos vías. Una que muestra el desarrollo de los instrumentos de bronce en Dinamarca, la música popular, los músicos de la ciudad, compositores daneses, etc. La otra, se centra en el desarrollo de los instrumentos europeos desde la Edad Media hasta el siglo XX. Otra de las salas expone objetos extraños de diferentes épocas y lugares y la sala de exposiciones temporales se reserva para exposiciones de instrumentos del lejano oriente: Asia, China, Corea.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

1. Rótulos, carteles y posters escritos en danés e inglés.
2. Visitas guiadas previa reserva en alemán, inglés y danés.
3. Módulos interactivos GRGR, AUDINF, TACINF⁷⁹.

A quién: el Musikmuseet está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Musikmuseet cuenta con un departamento de educación donde trabaja una persona. La oferta educativa incluye dossiers educativos, conferencias, seminarios, charlas y talleres de experimentación con instrumentos musicales.

En la sala didáctica hay timbales, tambores eléctricos, trompetas, xilófonos y muchos otros instrumentos que se reemplazan con regularidad, para proporcionar a todos los visitantes la posibilidad de experimentar con ellos.

La oferta para las escuelas desarrolla programas especiales para todos los niveles de escolaridad:

- 1- Taller de instrumentos en la sala didáctica, visita a toda la exposición y concierto final (tres sesiones diferentes).
- 2- Música de espacios de la ciudad (paisaje sonoro).
- 3- Música clásica-música tradicional.
- 4- Exploración de sonidos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: sí, a través de la experimentación sonora con instrumentos musicales y actividades con el sonido, para todos los públicos.

Observaciones: la información de las salas de exposición con que cuenta el museo obtenidas en la encuesta, difiere de la presentada en la web. Según la web, hay dos salas de exposiciones permanentes (sala de dos vías y sala de objetos extraños) y una sala de exposiciones temporales (exposiciones con instrumentos de otros continentes).

⁷⁹ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 81. Musikmuseet: fachada del edificio.

Autor: <http://punkartoon.net/cov/2010/01/28/stockholm-musikmuseet/> 07/07/ 2015.



Figura 82. Musikmuseet: exposición.

Autor: <http://natmus.dk/museerne/musikmuseet/> 07/07/ 2015.



83



84

Figuras 83 y 84. Musikmuseet: práctica instrumental y sala didáctica.

Autor: <http://natmus.dk/museerne/musikmuseet/> 07/07/2015.

<h1 style="font-size: 48px; margin: 0;">17</h1> <p style="font-weight: bold; margin: 0;">ITI-12</p>	<p>Nombre: Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari. País: Italia. Ciudad: Cremona. Dirección: Piazza Marconi 5 – 26100. Teléfono: + 39 801 801 0372. Web: http://www.museodelviolino.org/en Email: info@museodelviolino.org Días de visita y horarios: martes a domingo, de 10:00 a 18:00. Cerrado 1° de enero, 1° de mayo, y 25 de diciembre.</p>
<p>CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS</p> <p>Tipo de museo: instrumental. Modelo: E+T+SC+SD. Información jurídica: museo de carácter público. Dpto. investigación: sí. Publicaciones propias: sí. Archivo digital: no. Discurso argumentativo: temático y cronológico. Dpto. comunicación: sí. Público habitual: general. Dpto. educación: sí. Fuentes: página web y encuesta.</p> <p>DESCRIPCIÓN</p> <p>Datos generales: el museo Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari se encuentra ubicado en el Palazzo dell'Arte, construido entre el año 1941 y el 1947 y es considerado como patrimonio cultural en la ciudad de Cremona (Italia).</p> <p>Fue fundado en el año 2013. El museo está bien señalizado y es de fácil acceso. En la fachada hay una gran escultura de un violín y un letrero con su nombre.</p> <p>Distribución del espacio: el museo Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari tiene nueve salas para exposiciones permanentes, una sala para exposiciones temporales, una sala de conciertos, una sala para conferencias, una sala didáctica, un taller de restauración y una sala de video. También cuenta con una cafetería, tienda, zonas de descanso, sala para eventos y acceso para minusválidos.</p> <p>Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación. Tiene publicaciones propias y la última publicación es: Cacciatori F., Malagodi M., Sarti A. 2015. <i>Il Cremonese 1715 - 300° aniversario. Cremona. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari</i> Cremona. La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. Posee una fuente patrimonial: patrimonio musical organológico. La información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente históricas, por tipología, materiales y contexto. El Politécnico de Milán y la Universidad de Pavía han activado dos laboratorios de investigación en el Museo del violín, que desarrollan proyectos de investigación coordinados sobre el violín.</p> <p>El público más habitual es el general.</p>	

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, la Tv, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga de la atención al público y promoción y difusión de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático y cronológico. La colección del museo está dedicada a los violines, su construcción y desarrollo durante los últimos cinco siglos.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters, escritos en inglés e italiano.
- 2- Visitas guiadas en alemán, inglés, español, francés, italiano, chino y japonés.
- 3- Módulos interactivos GRGR, INFORTAC⁸⁰.
- 4- Audio guía en inglés e italiano.

A quién: el museo Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el museo Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari cuenta con un departamento de educación. La oferta educativa incluye conferencias, seminarios, charlas y talleres instrumentales. Los programas dirigidos a la escuela abarcan talleres para todos los niveles y actividades en torno al sonido y sus cualidades, acústica, oficio de construcción y familias de instrumentos entre otros.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: sí, a través de actividades dirigidas a las escuelas.

Observaciones: Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, la respuesta fue negativa, pero hay cierta contradicción con esta respuesta y la dada en la oferta educativa del museo al responder que sí contemplan talleres de experimentación con instrumentos musicales. Igualmente en las fotografías se evidencia la experimentación con instrumentos.



85



86

Figuras 85 y 86. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: fachada del edificio y exposición.

Autor: <http://www.museodelviolino.org/en> 34/07/2015.

⁸⁰ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 87. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: taller.
Autor: <http://www.museodelviolino.org/en> 34/07/2015.



Figura 88. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: sala de conciertos.
Autor: <http://www.museodelviolino.org/en> 34/07/2015.



89

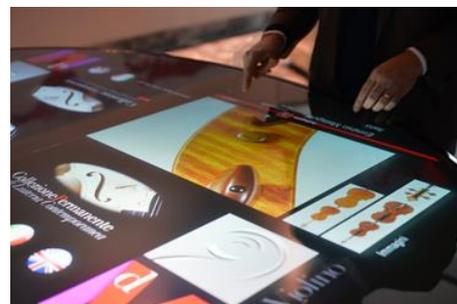


90

Figuras 89 y 90. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari: sala didáctica y visita guiada.
Autor: <http://www.museodelviolino.org/en> 34/07/2015.



91



92

Figuras 91 y 92. Fondazione Museo del Violino Antonio Stradivari módulos interactivos: INFORTAC para niños e INFORTAC para adultos.
Autor: <http://www.museodelviolino.org/en> 34/07/2015.

18

DEI-7

Nombre: Musikinstrumenten Museum SIMPK.

País: Alemania.

Ciudad: Berlín.

Dirección: Tiergartenstraße 1, 10785 Berlin.

Teléfono: +49 30 254810.

Web: <http://www.sim.spk-berlin.de/>

Email: herzog@sim.spk-berlin.de

Días de visita y horarios: martes, miércoles y viernes de 9:00 a 17:00, jueves de 9:00 a 22:00, sábado y domingo de 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T+SC+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sin determinar.

Archivo digital: sin determinar.

Discurso argumentativo: cronológico y temático.

Dpto. comunicación: sin determinar.

Público habitual: sin determinar.

Dpto. educación: sin determinar.

Fuentes: página web y visita *in situ*.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Musikinstrumenten Museum SIMPK se encuentra ubicado en la ciudad de Berlín (Alemania) en un edificio de nueva construcción.

Fue fundado en el año 1888. No se pudo determinar las fechas de renovación. El museo está bien señalizado y es de fácil acceso. En la fachada hay un póster y un letrero con su nombre.

Distribución del espacio: el Musikinstrumenten Museum SIMPK expone su colección en dos grandes salas permanentes ubicadas en dos pisos del edificio. Cuenta con un archivo, una sala de concierto y una biblioteca. También cuenta con una cafetería, tienda y acceso para minusválidos.

Investigación: El Musikinstrumenten Museum SIMPK pertenece al Instituto Estatal de Investigación Musical (Staatliche Institut für Musikforschung) y desarrolla diversos proyectos de investigación y publica anualmente un anuario en el que se documenta el trabajo investigativo en el museo. Las líneas de investigación del museo están orientadas a la historia de la teoría de la música, organología y bibliografía musicológica.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, la Tv, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga de la atención al público y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico y temático. La colección está formada por instrumentos musicales occidentales que datan del siglo XVI hasta el siglo XXI y están expuestos en orden cronológico.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

1. Rótulos, carteles, pósters y paneles informativos en alemán.
2. Audio guía en alemán e inglés en el que se hace una explicación del instrumento y se interpreta una pieza musical con la subsiguiente explicación de la obra interpretada.
3. Visitas guiadas en alemán*.
4. Módulos GRGR y un módulo INFINF⁸¹.

*Las visitas guiadas están dirigidas a todos los públicos con reserva previa.

A quién: El Musikinstrumenten Museum SIMPK está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: en las visitas guiadas varios músicos hacen demostraciones con sus instrumentos y permiten que tanto los niños como el público en general los toque.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en los efectos*.

Didáctica del objeto: sí. Durante las visitas guiadas, los escolares pueden tocar los instrumentos que les ofrecen los guías.

Observaciones: *la vista informal al museo se fundamentó en la observación y escucha de ejemplos musicales a través del audio guía.

El museo no respondió a la encuesta.



93



94

Figuras 93 y 94. Musikinstrumenten Museum SIMPK: señalización y fachada.
Autor: María Vinent 16/06/2015.

⁸¹ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 95. Musikinstrumenten Museum SIMPK: exposición.
Autor: María Vinent 16/06/2015.



96



97

Figuras 96 y 97. Musikinstrumenten Museum SIMPK: sala conciertos y módulo INFORINFOR.
Autor: María Vinent 16/06/2015.



Figura 98. Musikinstrumenten Museum SIMPK: visita guiada con escolares.
Autor: María Vinent 16/06/2015.

19

ITI-1

Nombre: Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

País: Italia.

Ciudad: Roma.

Dirección: Auditorium Parco della Musica Viale de Coubertin 30 00196.

Teléfono: +39 06 80242501.

Web: <http://museo.santacecilia.it/museo/>

Email: museo@santacecilia.it

Días de visita y horarios: octubre a Junio: todos los días de 11:00 a 17:00. Jueves cerrado. Julio y septiembre, el museo está abierto sólo con cita previa. En agosto está cerrado al público.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T+SD+A

Información jurídica: museo de carácter privado.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático y cronológico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: escolar y general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Museo Degli Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia se encuentra ubicado en el Auditorium Parco della Musica en la ciudad de Roma (Italia) en un edificio de nueva construcción. Dentro del recinto del palacio de la música, la señalización para llegar al museo es poco clara. En la entrada del museo hay un letrero que indica que el museo se encuentra en ese punto, pero éste no es visible desde fuera.

Fue fundado en el año 1895 y renovado en el 2008.

Distribución del espacio: el Museo Degli Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia cuenta con una sala para la exposición permanente, una sala para exposiciones temporales, una sala para conferencias, una sala didáctica y un taller de restauración. También cuenta con una cafetería, una tienda, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo no cuenta con un departamento de investigación, pero sí tiene publicaciones propias. Entre sus publicaciones se encuentra: Neri Mauro. 2014. *L'armonica d'argento*. Roma. Accademia Nazionale di Santa Cecilia. La colección ha sido adquirida por donación y compra. El museo cuenta con tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical iconográfico y patrimonio musical Organológico. Tiene un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente históricas.

El público habitual es el escolar y el general.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la prensa, web y folletos informativos y se encarga del marketing y publicidad, promoción y difusión de eventos y venta de servicios.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico y temático. La colección consta de instrumentos musicales italianos que son expuestos cronológicamente.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés e italiano.
- 2- Visitas guiadas en inglés e italiano.
- 3- Módulos GRGR, AUAU (IPad con veinte ejemplos musicales), RECCOR⁸² (taller de fabricación de violines).

La exposición ofrece a los visitantes la oportunidad de profundizar en el conocimiento de la música desde diferentes puntos de vista a través de medios audiovisuales.

El taller de fabricación y restauración de violines se presenta como una vitrina y forma parte de la exposición.

A quién: el Museo Degli Strumenti Musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Museo cuenta con un departamento de educación. Su oferta educativa solo contempla los conciertos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que no.

El día que se quiso visitar, el museo se encontraba cerrado. En la puerta había una hoja con la información, pero ni en la web, ni en ningún otro lugar se informaba de este inconveniente.



Figura 99. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: entrada.
Autor: María Vinent 02/04/ 2015.

⁸² Ver Martín y Castell (2010)



Figura 100. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: señalización
Autor: María Vinent 02/04/ 2015.



Figura 101. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: exposición.
Autor: <http://www.daneregazzoni.com/DPR-laboratorio.htm> 24/07/2015.



Figura 102. Museo Degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia: taller de restauración.
Autor: <http://www.daneregazzoni.com/DPR-laboratorio.htm> 24/07/2015.

20

GBI-4

Nombre: Royal College of Music Museum RCM.

País: Reino Unido.

Ciudad: Londres.

Dirección: Prince Consort Road, London SW7 2BS.

Teléfono: +44 207 591 4300.

Web: <http://www.rcm.ac.uk/museum/>

Email: museumandcollections@ram.ac.uk

Días de visita y horarios: lunes a viernes de 11:30 a 17:30, sábado de 12:00 a 16:00. Cerrado domingos, festivos y mes de diciembre.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+SC+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: no.

Discurso argumentativo: cronológico, temático, organológico, geográfico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: El Royal College of Music Museum RCM se encuentra ubicado en la ciudad de Londres (Reino Unido) y pertenece a la academia de música.

Está ubicado en un pequeño espacio de dos pisos dentro de la escuela de música (Royal College of Music) en la planta baja. En la recepción de la academia hay un letrero que señala cómo llegar al museo.

El Royal College of Music Museum RCM fue fundado en el año 1970 y renovado en el 2014.

Distribución del espacio: el Royal College of Music Museum RCM cuenta con dos salas de exposiciones permanentes, una sala de conciertos, una sala didáctica y una biblioteca, las tres últimas de la escuela de música.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y tiene publicaciones propias. Entre sus publicaciones se encuentra: Varios autores. 2015. *Director's choice*. Londres. Scala publications. La colección ha sido adquirida por donación, compra y préstamo. El museo cuenta con cinco tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico, patrimonio musical Organológico (instrumentos musicales en su mayoría europeos de los siglos XV a XVIII y asiáticos en menor medida) y patrimonio musical sonoro. No cuenta con un archivo digital. La información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-musical, contexto y estado.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación en el que trabajan cuatro personas. Promueve el museo a través de la TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos y se encarga del marketing y publicidad, atención al público, eventos y venta de servicios.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico, temático, organológico y geográfico. La colección se compone de instrumentos musicales europeos de los siglos XV a XVIII y de instrumentos asiáticos organizados por época, tipo, lugar de origen.

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters escritos en inglés.
- 2- Audio guía en inglés.
- 3- Visitas guiadas en inglés.
- 4- Un módulo INFAUD⁸³.

A quién: el Royal College of Music Museum RCM está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Royal College of Music Museum RCM cuenta con un departamento de educación en el que trabajan tres personas (tanto para el museo como para la academia). Dentro de la oferta educativa se encuentran talleres para todos los públicos, conferencias y conciertos.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: sí, a través de talleres para las escuelas.

Observaciones: en relación a la visita *in situ*, la información obtenida en la página web del museo y las respuestas obtenidas en la encuesta, existen algunas inconsistencias que cabe señalar:

- 1- Durante la visita, no se vio ni la sala de conciertos ni la sala didáctica.
- 2- Durante la visita, se observó que la exposición presenta únicamente un argumento de tipo geográfico, pero no está muy bien definido. En la primera planta se exponen instrumentos europeos del siglo XV y XVIII sin ningún tipo de orden organológico ni cronológico y en el segundo piso se exponen instrumentos de oriente.
- 3- No se nos ofreció audio guía.
- 4- En la página web del museo se mencionan los conciertos y las actividades para las escuelas, evidenciadas con fotografía, sin embargo el espacio expositivo no cuenta con dichas salas, lo que nos hace pensar que estas son de la academia de música y no del museo. La evidencia obtenida en relación a actividades didácticas en el museo, muestra que éstas se realizan en el espacio expositivo y no en una sala especial.
- 5- Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí. Sin embargo durante la visita no se nos ofreció dicha actividad. Igualmente esta respuesta presenta contradicción con la obtenida en la pregunta nº33 relacionada con la oferta educativa del museo al responder que no contemplan talleres de experimentación con instrumentos musicales.
- 6- En la visita *in situ* se pudo ver un pequeño espacio para los niños, con cojines y un tapete, pero no se puede considerar una sala didáctica, sino un espacio de descanso.

⁸³ Ver Martín y Castell (2010)

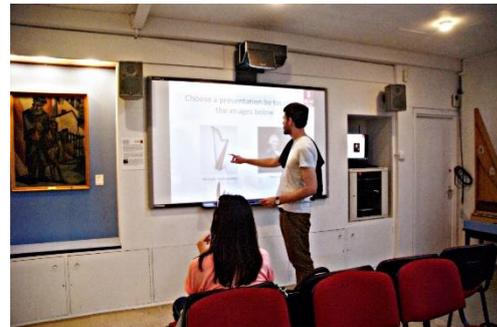
No se escuchó música durante la visita.
La vista al museo se fundamentó en la observación.



Figura 103. Royal College of Music Museum RCM: fachada del edificio.
Autor: María Vinent 25/06/ 2015.



104



105

Figuras 104 y 105. Royal College of Music Museum RCM: exposición y modulo INFORAV.
Autor: María Vinent 25/06/ 2015.



Figura 106. Royal College of Music Museum RCM: práctica instrumental en el museo.
Autor: <http://www.rcm.ac.uk/sparks/events/> 27/07/ 2015.

21

FRI-1

Nombre: Cité de la Musique.

País: Francia.

Ciudad: París.

Dirección: 221, avenue Jean Jaurès 75019.

Teléfono: + (33) 1 448 444 84.

Web: <http://www.cite-musique.fr/francais/>

Email: musee@philharmoniedeparis.fr

Días de visita y horarios: martes a viernes de 12:00 a 18:00 sábados y domingos de 10:00 a 18:00. 1º de mayo cerrado.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumental.

Modelo: E+T+SC+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: cronológico, organológico y geográfico.

Dpto. comunicación: no.

Público habitual: escolar y general.

Dpto. educación: no.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el museo La Cité de la Musique es una organización de carácter público que se encuentra ubicado en la ciudad de París (Francia). El edificio de la Cité de la Musique, Philharmonie 2, incluye sala de conciertos, anfiteatro, museo de la música, espacios educativos y biblioteca multimedia. Su inauguración fue en el año 1995. El museo de la música abrió sus puertas en el año 1996. En el 2015 se abrió al público un segundo edificio, Philharmonie 1, en el cual hay una sala de ensayos, salas de exposiciones, espacios educativos y sala de conferencias. Estos dos edificios conforman lo que se conoce como La Philharmonie y en él se desarrollan múltiples actividades relacionadas con la música. El museo es de fácil acceso y está bien señalizado.

Distribución del espacio: el museo se encuentra en un espacio de cinco pisos en el que se desarrolla la exposición permanente. Dentro del museo hay una pequeña sala o espacio para conciertos y demostraciones didácticas. En un lado del vestíbulo hay una sala para exposiciones temporales. Por formar parte de La Philharmonie, las salas de conferencias, video y didácticas, la gran sala de conciertos, la biblioteca y el taller de restauración forman parte de todo el recinto. También cuenta con tienda, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y tiene publicaciones propias. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: Laloue C., JP Echard, *La evolución y las transformaciones de clavecines en Francia en los siglos 17 y 18, en la fabricación y Transformación de Arte: Tecnología e Interpretación*, H. Dubois, Townsend JH, J. Nadolny, Eyb-Green S. Kroustallis S., Neven S. (eds), Arquetipo, Londres, 2014, pp.75-85. La colección ha sido adquirida por donación y compra. El museo cuenta con tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical iconográfico, patrimonio musical Organológico (instrumentos musicales de todos los continentes siglo XIV al siglo XXI) y patrimonio musical sonoro. Cuenta con un archivo digital. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-

musical, musical y tipológica. El museo, a través de su departamento de investigación, gestiona las colecciones públicas en el campo de la música y trabaja en la investigación y restauración de instrumentos musicales. Entre sus líneas de investigación se encuentran: el estudio de materiales, estructuras y capacidades musicales de los instrumentos y su desarrollo, la conservación y restauración de instrumentos musicales y el estudio de la historia física y cultural de los instrumentos.

El público más habitual es el escolar.

Comunicación: el museo no cuenta con un departamento de comunicación. Se promueve a través de la web y folletos informativos y se centra en la atención al público y venta y difusión de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico y geográfico. El museo de instrumentos musicales de la Cité de la Musique alberga una colección de instrumentos de los cinco continentes que datan del siglo XVII hasta el siglo XX. Dentro de la exposición están organizados de acuerdo a la época (instrumentos europeos) y continentes (mundo árabe, Asia, África, Oceanía y culturas nativas americanas).

El cómo: la exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés y francés.
- 2- Audio guía en inglés, francés y español.
- 3- Módulos: GRGR, AUDPROY, INFORAUD, RECVIS, TACINFOR, RECAU, MEREC⁸⁴.
- 4- Demostraciones en vivo de los instrumentos de la exposición a cargo de un músico profesional.

A quién: el museo La Cité de la Musique está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el museo La Cité de la Musique no cuenta con un departamento de educación, pero dentro de la oferta educativa contempla talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos y talleres instrumentales. El audio guía se encuentra disponible en dos niveles de acuerdo a la edad de los visitantes. A través del él se presenta cada vitrina y sus objetos y se escuchan ejemplos musicales. Las actividades educativas que ofrece el recinto de forma global, se desarrollan en torno a todos los aspectos de la música: desde la escucha activa en vivo, la producción musical actual, la industria musical, hasta el descubrimiento del patrimonio musical. Igualmente la Cité de la Musique o filarmónica de París desarrolla actividades fuera del recinto, dirigidas a escuelas, centros comunitarios, bibliotecas, cárceles, hospitales, etc. Se desarrollan en colaboración con las autoridades locales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: la visita al museo se fundamentó en la observación y audición de ejemplos musicales a través del audio guía y de un intérprete y la interacción con los diferentes módulos.

⁸⁴ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 107. Cité de la Musique: exposición.
 Autor: María Vinent 02/05/2015.



108



109

Figuras 106 y 107. Cité de la Musique: módulos interactivos 1) TACGR, 2) RECVIS.
 Autor: María Vinent 02/05/2015.



Figura 110. Cité de la Musique: demostración en vivo y concierto.
 Autor: María Vinent 02/05/2015.



Figura 111. Cité de la Musique: taller de restauración.
 Autor: <http://www.cite-musique.fr/francais/> 29/07/2015.

22

GBIS-1

Nombre: Museum Ashmolean of Art and Archeology, University of Oxford.

País: Reino Unido.

Ciudad: Oxford.

Dirección: 17 North Road, Berkhamsted HP4 3DX U.K.

Teléfono: +44 1442 866694.

Web: <http://www.ashmoleaninstruments.com/>

Email: sales@ashmoleaninstruments.com

Días de visita y horarios: martes a domingo de 10:00 a 17:00. Abierto los lunes festivos.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: sin determinar.

Dpto. educación: sin determinar.

Fuentes: página web.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Ashmolean Museum se encuentra ubicado en el centro de la ciudad de Oxford (Reino Unido), en un edificio neoclásico construido en el año 1845. Es el museo de arte y arqueología de la universidad de Oxford. Fue fundado en el año 1683 y es el primer museo público del Reino Unido.

El museo es de fácil acceso en transporte público y se encuentra a una hora en tren de la ciudad de Londres.

Distribución del espacio: el museo cuenta con siete niveles. En cada nivel hay varias salas de exposición donde se presentan las colecciones ordenadas por su temática, cronología y origen geográfico, a excepción del nivel 4 donde se encuentra un restaurante. Las colecciones están distribuidas de la siguiente manera:

Nivel -1: explorando el pasado. 8 salas.

Nivel G: mundo antiguo. 18 salas.

Nivel 1: mundo asiático. 7 salas.

Nivel 2: 26 salas.

Nivel 3M: arte europeo desde 1888 hasta la actualidad. 6 salas.

Nivel 3: exposiciones especiales. 4 salas.

En total el museo cuenta con 49 salas de exposición.

La colección de instrumentos musicales se encuentra en el nivel 2 en la sala 39 "Música y tapices".

También cuenta con una cafetería, tienda, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y tiene publicaciones propias. Entre sus últimas publicaciones relacionadas con la música se encuentra: Varios autores. 2011. *Musical instruments in the Ashmolean Museum. The completed collection*. Oxford. Oxford Musical Instrument Publishing. Su objetivo es publicar y distribuir un nuevo y completo catálogo de la colección de instrumentos musicales del Museo Ashmolean de Oxford. El Museo es un espacio para la investigación de la comunidad académica. El museo ofrece becas a través de programas como el Portal de Proyectos Ashmolean, dirigidas a los investigadores que presenten propuestas en torno a las exposiciones del museo.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación, aunque sus funciones no se pudieron determinar.

El qué: el discurso argumentativo de la colección de instrumentos musicales es temático. La colección está compuesta por instrumentos musicales de cuerda del siglo XVIII.

El cómo: La exposición general del museo se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés (módulo GRGR⁸⁵).
- 2- Audio guía.
- 3- Visitas guiadas.

A quién: el Ashmolean Museum está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: aunque no se pudo determinar si existe un departamento de educación propiamente dicho, el museo ofrece visitas guiadas y actividades especiales para las escuelas y familias que se desarrollan durante la visita al museo. En la sección de música y en la misma sala de exposiciones se realizan audiciones periódicamente.

Modelo de comunicación educativa: para la colección de instrumentos musicales el modelo es E-M-R Énfasis en los contenidos.

Didáctica del objeto: Sin determinar.

Observaciones: la información de este museo se obtuvo a través de la página oficial del museo, pues no se obtuvo respuesta a la encuesta ni a las llamadas telefónicas y tampoco se pudo visitar, por lo que no se pudieron determinar algunos datos como las políticas de adquisición, la información de catalogación, el idioma de las visitas guiadas y del audio guía y la existencia de un departamento de comunicación y educación propiamente dichos. En relación a la exposición de instrumentos musicales no se pudo determinar si en la sección de instrumentos musicales el audio guía tenía cabida, si las actividades recreativas hacen referencia también a la colección y si se pueden escuchar los instrumentos musicales a través de diferentes módulos.

⁸⁵ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 112. Ashmolean Museum: fachada del edificio.
Autor: <https://instagram.com/ashmoleanmuseum/> 29/07/2015.



Figura 113. Ashmolean Museum: exposición.
Autor: <https://www.pinterest.com/pin/224335625163337542/> 08/08/2015.



Figura 114. Ashmolean Museum: demostración en la sala de exposiciones.
Autor: Oli Carff.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/16/actualidad/1371414128_154501.html
08/08/2015.

23

DEIS-2

Nombre: Münchner Stadtmuseum.

País: Alemania.

Ciudad: Munich.

Dirección: St.Jakobs-Platz 1 80331 München.

Teléfono: +49 89-233-22370.

Web: <http://www.muenchner-stadtmuseum.de/>

Email: Andras.varsanyi@muenchen.de

Días de visita y horarios: martes a domingo, de 10:00 a 18:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E+SC.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: no.

Publicaciones propias: sí.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: escolar universitario y general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

Datos generales: El Münchner Stadtmuseum se encuentra ubicado en uno de los espacios más emblemáticos de la ciudad de Munich (Alemania), conformado por varios edificios y unidos en su interior por dos grandes patios. En él convergen el antiguo arsenal de armas de 1500, el mercado de ganadería de 1950, la réplica del edificio medieval Marcvhall de 1977 y otros edificios del entorno que se han ido restaurando y adicionado al complejo museístico. Consta de varios pisos y en él se exponen cuatro tipos de colecciones diferentes: exposición de instrumentos musicales, exposición del arte durante el nazismo en Munich, exposición que muestra la historia de las marionetas y títeres del siglo XIX y exposición histórica de la cultura de la ciudad.

El espacio para la exposición de música se creó en el año 1963 y en el 2012 se renovó para actualizarlo y modernizarlo de acuerdo con los nuevos paradigmas de la museología y los avances tecnológicos.

Distribución del espacio: La colección de instrumentos está ubicada en el piso 4 del edificio, en un área de 1200 metros cuadrados. Al final de la exposición se encuentra una sala de conciertos para 74 personas. El museo cuenta con una biblioteca, cafetería, tienda, zonas de descanso y acceso para minusválidos.

Investigación: el Münchner Stadtmuseum no cuenta con un departamento de investigación, pero tiene publicaciones propias. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: Kubit/Malamusi/Varsanyi. 2014. *Afrikanische musikinstrumente*. München. Nicola. La colección ha sido adquirida por donación y compra. El museo cuenta con una fuente patrimonial: patrimonio musical organológico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-musical, tipológico, materiales, contexto estado y origen y procedencia.

El público habitual es tanto escolar, como universitario y general, sin distinguirse uno más que otro.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la prensa, web y folletos informativos y se encarga del marketing y publicidad, atención al público y promoción de eventos.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico y temático. La colección de instrumentos está compuesta por instrumentos europeos, africanos y asiáticos, expuestos de acuerdo a su época. Como tema de la exposición se encuentra el sonido y sus cualidades.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en alemán e inglés.
- 2- Audio guía en alemán.
- 3- Módulos interactivos: GRGR, INFORAUD, AUMEC, MECREC, GRREC, VISCOR, AUDAUD, AUREC, CORAU⁸⁶

La exposición cuenta con una museografía rica en módulos interactivos y didácticos en los cuales se experimenta constantemente con el sonido y sus cualidades, el ritmo, las sonoridades de los instrumentos de la exposición.

A quién: El Münchner Stadtmuseum, en su sección de música, está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Münchner Stadtmuseum cuenta con un departamento de educación en el que trabajan dos personas. La oferta educativa incluye talleres para profesores, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos y talleres instrumentales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r con énfasis en los efectos y circular con énfasis en el proceso. La visita al museo se fundamentó en la observación, la escucha de ejemplos sonoros, la interacción a través de múltiples módulos y la experimentación para descubrir.

Didáctica del objeto: sí, dirigida a todos los públicos, a través de la experimentación con instrumentos étnicos que se encuentran en la exposición.

Observaciones: aunque en la encuesta se establece que el discurso o argumento de la exposición es solamente cronológico y temático, en la visita in situ se pudo observar también un argumento geográfico.

⁸⁶ Ver Martín y Castell (2010)



115



116

Figuras 115 y 116. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: exposición y sala de conciertos.
 Autor: María Vinent 19/06/ 2015.



117



118



119



120

Figuras 117, 118, 119 y 120. Münchner Stadtmuseum-Sammlung Musik: módulos interactivos:
 AUMEC, 2) y 3) CORAU, 4) INFORAUD-REC.
 Autor: María Vinent 19/06/ 2015.

24

CHIS-2

Nombre: Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN).

País: Suiza.

Ciudad: Neuchâtel.

Dirección: rue St-Nicolas 4, 2000 Neuchâtel.

Teléfono: +41 32 717 85 60.

Web: <http://www.men.ch/fr/accueil/>

Email: secretariat.men@ne.ch

Días de visita y horarios: martes a domingo, de 10:00 a 17:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E+T+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí (sin referencias).

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: cronológico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: escolar, universitario y general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: El Musée d'Ethnographie (MEN) se encuentra en la colina de Saint-Nicolas en la ciudad de Neuchâtel (Suiza). En el museo se exponen diferentes tipos de colecciones compuestas por objetos históricos etnográficos de África, Europa, Asia y Oceanía, entre los que se cuenta una colección de instrumentos musicales no europeos.

El museo fue fundado en el año 1904 y renovado en 1986.

Distribución del espacio: El Musée d'Ethnographie (MEN) está ubicado en tres edificios. Cuenta con cinco salas para exposiciones permanentes, una sala para exposiciones temporales, una sala para conferencias, un taller de restauración y una biblioteca. También cuenta con una cafetería, una tienda, sala para eventos y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación asociado con el instituto de antropología de la Universidad de Neuchâtel. La colección ha sido adquirida por donación y compra. El museo tiene cinco tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical documental y literario, patrimonio musical iconográfico, patrimonio musical, organológico, patrimonio musical sonoro y patrimonio musical oral. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, función, materiales, estado, dimensiones, grupo étnico, intermediarios y precio. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente históricas e histórico-musicales.

El público habitual es tanto escolar, como universitario y general, sin distinguirse uno más que otro.

Comunicación: el museo cuenta con un departamento de comunicación y se promueve a través de la radio, TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos. El departamento se encarga de la atención al público y la difusión y organización de los eventos.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico. La colección de instrumentos incluye unos 1500 objetos, en su mayoría del continente africano, que incluyen todas las categorías con predominio de los idiófonos. La colección también incluye instrumentos europeos especialmente del siglo XIX.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters, escritos en alemán, inglés y francés (módulo GRGR⁸⁷).
- 2- Visitas guiadas en alemán, inglés y francés.

En la actualidad el museo no cuenta con módulos interactivos.

A quién: la colección de instrumentos musicales del Musée d'Ethnographie (MEN) sólo se puede visitar previa solicitud y está dirigida a investigadores y académicos.

Educación: El Musée d'Ethnographie (MEN) cuenta con un departamento de educación para todo el museo. La oferta educativa incluye dossiers educativos y talleres instrumentales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí. Sin embargo no hay evidencia de dichas actividades ni cómo se desarrollan, aparte de que la colección, según la página web del museo, sólo está abierta con cita previa para un grupo exclusivo de la sociedad.

Aunque en la encuesta se determina que el discurso o argumento es cronológico, al contener la colección un gran número de instrumentos africanos en los que se incluyen todas las categorías (idiófonos, cordófonos, membranófonos y aerófonos), al igual que instrumentos europeos y asiáticos, se puede pensar que el discurso argumentativo está en la línea organológica y geográfica más que en la cronológica.

⁸⁷ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 121. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): fachada del edificio.

Autor:

http://www.swisstourfed.ch/index.cfm?fuseaction=drucken&sprache=fr&parents_id=1110&EINTRAG_ID=621&NO_TITEL=true 07/08/2015.

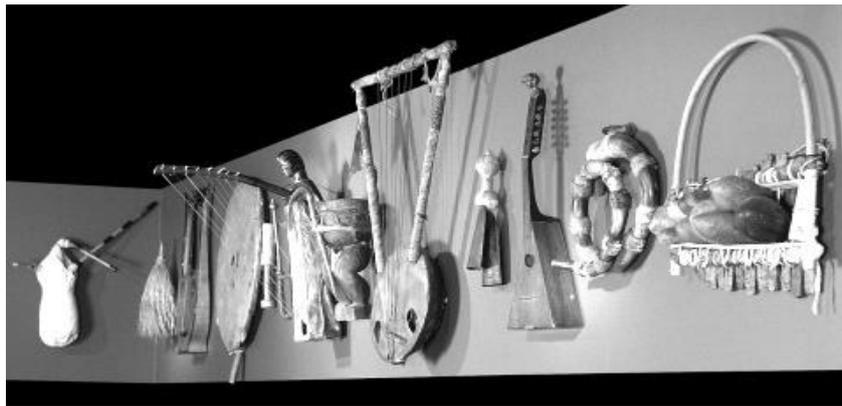


Figura 122. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): exposición.

Autor: Alain Germond MEM <http://ethnomusicologie.revues.org/585> 25/07/2015.



Figura 123. Musée d'Ethnographie, Neuchâtel (MEN): exposición

Autor: Alain Germond MEM. <http://ethnomusicologie.revues.org/585> 25/07/2015.

25

ATIS-1

Nombre: Kunst Historisches Museum Wien.

País: Austria.

Ciudad: Viena.

Dirección: Maria-Theresien-Platz 1010 o Heldenplatz, 1010 Wien.

Teléfono: +43 1 525 24- 4602.

Web: <http://www.khm.at/>

Email: kunstvermittlung@khm.at

Días de visita y horarios: miércoles a domingo 10:00 a 18:00.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E+T+SC+SD.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sin determinar.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: cronológico, temático y organológico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web, visita *in situ* y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: el Kunst Historisches Museum Wien se encuentra ubicado en la ciudad de Viena (Austria). El museo alberga siete colecciones diferentes que representan la historia del arte europeo y oriental: Colección egipcia-Oriental, colección antigua de armas y armaduras, colección de Instrumentos musicales antiguos europeos, museo de Éfeso, galería de arte, Kunstkammer (colección de cuadros y objetos curiosos de los príncipes del Renacimiento) y colección de numismática.

El Kunst Historisches Museum Wien fue fundado en el año 1916 y renovado en 1993.

El museo está ubicado en tres grandes edificaciones pertenecientes al patrimonio cultural en el centro histórico de la ciudad.

Distribución del espacio: la exposición de instrumentos musicales se encuentra distribuida en doce salas. Cuenta con una sala de conciertos, sala de conferencias, tres salas didácticas, tres talleres de restauración y una biblioteca. Cuenta también con una tienda y zonas de descanso.

Investigación: el departamento encargado de la exposición de instrumentos musicales cuenta con un departamento de investigación y publicaciones propias. Entre las últimas publicaciones se encuentra: Darmstaedter, B. 2014. *Die krummhörner und die windkapselschalmei der sammlung alter musikinstrumente*. Viena. Praesens. La colección ha sido adquirida por donación y compra. Tiene dos tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical iconográfico, y patrimonio musical organológico. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son esencialmente históricas, histórico-musicales, contexto, estado, origen y procedencia.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el museo en general cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, TV, prensa, web, agencias de turismo y folletos informativos y se encarga del marketing y publicidad, atención al público, eventos y venta de servicios.

El qué: el discurso argumentativo es cronológico, temático y organológico. La colección consta de instrumentos musicales de Europa del renacimiento y el barroco y están organizados de acuerdo a la época y familia.

El cómo: La exposición se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos y carteles en alemán e inglés.
- 2- Audio guía en alemán, inglés, francés e italiano.
- 3- Visitas guiadas en alemán e inglés.
- 4- Cuenta con un módulo interactivo AUAU⁸⁸ que es el iPad de audio guía.

A quién: el Kunst Historisches Museum Wien está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el departamento encargado de la exposición de instrumentos musicales cuenta con un departamento de educación. La oferta educativa incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos, talleres instrumentales y representaciones teatrales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R Énfasis en el contenido.

Didáctica del objeto: no.

Observaciones: al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí, aunque durante la visita in situ, no tuvimos acceso a dicha actividad. Podemos suponer que dicha actividad se hace durante las visitas guiadas y con el personal encargado de ellas (visitas guiadas o concertadas). Igualmente no se vieron instrumentos musicales para tal fin. Tampoco se nos ofreció el audio guía.

La vista al museo se fundamentó en la observación.

⁸⁸ Ver Martín y Castell (2010)



124



125

Figuras 124 y 125. Kunst Historisches Museum Wien: fachada del edificio y entrada.
Autor: María Vinent 29/05/2015.



Figura 126. Kunst Historisches Museum Wien: exposición.
Autor: María Vinent 29/05/2015.



127



128

Figuras 127 y 128. Kunst Historisches Museum Wien: visita guiada y sala didáctica.
Autor: María Vinent 29/05/2015.

26

GBIS-2

Nombre: The Horniman Museum & Gardens.

País: Reino Unido.

Ciudad: Londres.

Dirección: 100 London Road Forest Hill, London SE23 3PQ.

Teléfono: +44 20 86991872.

Web: <http://www.horniman.ac.uk/>

Email: mbirley@horniman.ac.uk

Días de visita y horarios: todos los días, de 10:30 a 17:30.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E+T+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: no.

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático, organológico y geográfico.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y visita *in situ*.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: El Horniman Museum & Gardens se encuentra ubicado en el distrito de Forest Hill en un edificio perteneciente al patrimonio cultural de la ciudad y en un edificio de nueva construcción en la ciudad de Londres (Reino Unido). El museo está dividido en varios espacios temáticos: acuario, mundos africanos, galería Centenaria, Jardines, manos en las bases (galería con objetos para tocar, experimentar y conocer), galería de música, galería de historia natural, paseo animal⁸⁹ y naturaleza.

El Horniman Museum & Gardens fue fundado en el año 1913. La fecha de su última renovación no se pudo establecer.

Distribución del espacio: la exposición de instrumentos musicales se encuentra distribuida en una sala. El museo en general cuenta con una sala de exposiciones temporales, cuatro salas didácticas, un taller de restauración y una biblioteca y las otras salas expositivas, más 16 acres de jardín. También cuenta con una cafetería, tienda, zonas de descanso, sala para eventos y acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación y tiene un departamento especial para el cuidado de los instrumentos musicales. No tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación y compra y en la actualidad salvaguarda gran parte de la colección de instrumentos que guardaba el Victoria and Albert Museum. Tiene dos tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical organológico (instrumentos de Asia, África y Europa) y patrimonio musical sonoro. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, propietario, origen geográfico, materiales y estado. Las políticas de adquisición de los objetos son histórico-musical, musical, tipológicas, contexto estado y origen y procedencia.

⁸⁹ Desde el año 2013, se desarrolla un nuevo proyecto (the Animal Walk) que permite a los visitantes acercarse a diferentes especies de animales aportándoles una experiencia significativa.

El público más habitual es el general.

Comunicación: el Horniman Museum & Gardens cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, TV, prensa, web y folletos informativos y se encarga de la atención al público, eventos y venta de servicios.

El qué: el discurso argumentativo es temático.

El cómo: La exposición de instrumentos musicales se presenta de forma tradicional. Los objetos están expuestos en vitrinas, repisas, paredes y tarimas con paso restringido. La información es presentada a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés.
- 2- Visitas guiadas en inglés.
- 3- Audio guía.
- 4- Módulos interactivos: GRGR, PROYPROY, VISAUD. VISPROY⁹⁰.

En la sala de instrumentos musicales hay un número importante de módulos interactivos que permiten escuchar los diferentes instrumentos étnicos y su función cultural y social y la manera de su ejecución.

A quién: el Horniman Museum & Gardens está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: el Horniman Museum & Gardens cuenta con un departamento de educación. La oferta educativa incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos y talleres instrumentales.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos.

Didáctica del objeto: sí, dirigida a las escuelas en una sala didáctica.

Observaciones: en relación a la exposición de instrumentos musicales, en la encuesta se manifiesta que el discurso o argumento es temático. Sin embargo en la visita *in situ* se observaron diferentes argumentos: la primera sección de la exposición está dedicada a instrumentos étnicos de culturas africanas y asiáticas, mostrando un discurso argumentativo de tipo geográfico. En la segunda sección, se expone una colección de instrumentos europeos organizados organológicamente.

Existe un gran número de salas interactivas y actividades para los niños, pero en el espacio de la exposición de música, la experimentación no es tan rica en posibilidades. Se estimula la sensibilidad musical a través de la escucha y con la organización de actividades como concursos de interpretación y creación musical.

Aunque en la encuesta se menciona el audio guía, en la visita *in situ* no se nos ofreció.

La visita al museo se fundamentó en la observación y la escucha de ejemplos musicales a través de campanas de sonido ubicadas a lo largo del recorrido.

⁹⁰ Ver Martín y Castell (2010)

Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí. Durante la visita *in situ*, no tuvimos acceso a dicha actividad.



Figura 129. The Horniman Museum & Gardens: fachada del edificio.
Autor: María Vinent 26/06/2015.



130



131



132



133

Figuras 130, 131, 132 y 133. The Horniman Museum & Gardens: Exposición con módulos interactivos: PROYPRY, VISAUD, GRGR y VISPROY.
Autor: María Vinent 26/06/2015.

27

DEIS-5

Nombre: Bassermannhaus für Musik und Kunst.

País: Alemania.

Ciudad: Mannheim.

Dirección: Reiss-Engelhorn-Museen C 4,9, 68159.

Teléfono: +44 0621 - 293 31 50.

Web: <http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-bassermannhaus-fuer-musik-und-kunst/willkommen-in-c4/>

Email: reiss-engelhorn-museen@mannheim.de

Días de visita y horarios: sin determinar.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

Tipo de museo: instrumento secundario.

Modelo: E+SC+SD+A.

Información jurídica: museo de carácter público.

Dpto. investigación: sí.

Publicaciones propias: sí (sin referencias).

Archivo digital: sí.

Discurso argumentativo: temático.

Dpto. comunicación: sí.

Público habitual: general.

Dpto. educación: sí.

Fuentes: página web y encuesta.

DESCRIPCIÓN

Datos generales: El Bassermannhaus für Musik und Kunst se encuentra ubicado en la ciudad de Mannheim (Alemania). El museo está dedicado a la música y el arte y las culturas del mundo.

El Bassermannhaus für Musik und Kunst forma parte del Reiss-Engelhorn-Museos (REM), organización de carácter público que recoge varios museos e instituciones culturales en Mannheim: Museo Zeughaus, museo de las Culturas del Mundo, Museo Casa de Schiller y Museo Bassermannhaus para la música y el arte. El museo se constituye en un espacio dedicado a la investigación y difusión en las áreas de arqueología, culturas del mundo y la fotografía. Los museos se complementan con algunas instituciones de investigación de la ciudad entre las que se incluye el laboratorio para el análisis de los materiales y el Centro de Arqueometría Klaus Tschira de la Universidad de Heidelberg.

El Bassermannhaus für Musik und Kunst fue fundado en el año 2011.

Distribución del espacio: el museo cuenta con un espacio de 1.350 metros cuadrados, distribuidos en dos pisos. Tiene ocho salas de exposiciones permanentes, una sala de conciertos y una sala didáctica. El museo cuenta con acceso para minusválidos.

Investigación: el museo cuenta con un departamento de investigación en el que trabajan dos personas y tiene publicaciones propias. La colección ha sido adquirida por donación y compra. Tiene tres tipos de fuentes patrimoniales: patrimonio musical monumental, patrimonio musical sonoro y patrimonio musical oral. Cuenta con un archivo digital de toda su colección y la información de catalogación incluye la fecha de adquisición, origen geográfico, función, materiales y estado. Las políticas de adquisición son esencialmente históricas y origen y procedencia.

El público más habitual es el general.

Comunicación El Bassermannhaus für Musik und Kunst cuenta con un departamento de comunicación. Promueve el museo a través de la radio, TV, prensa y la web y se encarga del marketing y publicidad, atención al público y eventos.

El qué: el discurso argumentativo es temático. La exposición documenta la importancia de la música para las culturas humanas en todo el mundo. La colección está compuesta por un gran número de instrumentos tanto étnicos, como tradiciones occidentales de diversos lugares del mundo y de todas las épocas.

El cómo: La exposición presenta la información a través de:

- 1- Rótulos, carteles y posters en inglés.
- 2- Visitas guiadas en alemán, inglés, español y francés.
- 3- Audio guía en inglés
- 5- Módulos MECAU, RECMEC⁹¹.
- 4- Demostraciones en vivo por parte de un guía.

Cuenta con algunos módulos interactivos que sirven de apoyo para introducir a los visitantes en paisajes sonoros.

A través del audio guía se escuchan los instrumentos de la exposición.

A quién: El Bassermannhaus für Musik und Kunst está dirigido a todos los públicos sin restricciones y sin necesidad de realizar una reserva.

Educación: El Bassermannhaus für Musik und Kunst cuenta con un departamento de educación. La oferta educativa incluye talleres para profesores, dossiers educativos, conferencias, charlas, seminarios, talleres para todos los públicos, conciertos, talleres instrumentales y representaciones teatrales.

El museo cuenta con un nuevo espacio llamado “estudio del músico compositor” dedicada al sonido y en el que se estimula la investigación.

Modelo de comunicación educativa: E-M-R-r Énfasis en los efectos y circular, énfasis en los procesos.

Didáctica del objeto: sí. Es un museo donde se trabaja la didáctica del objeto en el espacio “Mundo de Música”, siendo el sonido su principal objeto.

Observaciones: Al preguntar si el museo ofrece actividades en las que se permite la ejecución de instrumentos musicales para las escuelas y el público en general, el museo respondió que sí. A través de la página web se puede evidenciar que durante el recorrido del museo todos los visitantes pueden acceder a diferentes actividades en este sentido. Sin embargo, en el espacio “estudio del músico compositor” los visitantes experimentan con el sonido.

⁹¹ Ver Martín y Castell (2010)



Figura 134. Bassermannhaus für Musik und Kunst: fachada del edificio.
 Autor: <https://www.mannheim.de/mediathek/beitrag/museum-bassermannhaus>
 8/08/2015.



Figura 135. Bassermannhaus für Musik und Kunst: paisaje sonoro.
 Autor: <http://www.dw.com/en/music-museum-for-the-ipad-generation/a-15606814>
 5/07/2015.



136



137

Figuras 136 y 137. Bassermannhaus für Musik und Kunst: módulo interactivo MECAU (sala de baile interactiva) y Estudio del Músico Compositor. Módulo RECMEC.
 Autor: <http://www.rem-mannheim.de/museen/museum-bassermannhaus-fuer-musik-und-kunst/willkommen-in-c4/> 25/07/2015.

4.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO

El siguiente análisis cuantitativo muestra, a través de diferentes gráficos, los resultados porcentuales obtenidos en la encuesta realizada a los veintisiete museos seleccionados.

La encuesta se organizó en cuatro partes, abarcando todos los aspectos a investigar y siguiendo el orden establecido en la metodología. Se buscó establecer la veracidad o no de la hipótesis planteada: *Los museos de música son instrumentos de conservación y de educación que actúan para revertir con beneficios educacionales en la sociedad que los visita, y que han de permitir el desarrollo artístico de sus usuarios, a través de la observación, la experimentación de propuestas educativas, elementos interactivos y elementos didácticos*, y dar respuesta a las preguntas de investigación:

- ¿Existen museos de música en Europa con espacios que promuevan la investigación y desarrollen estrategias de enseñanza-aprendizaje dirigidas tanto a la educación formal como no formal, utilizando diferentes escenarios y formas de comunicación para su difusión, cumpliendo con su función primigenia, salvaguardar el patrimonio musical, material e inmaterial de la humanidad?
- ¿Para qué un museo de la música?
- ¿Todos los museos de música contienen las mismas fuentes, o existen variables entre ellos que los diferencien?
- ¿Qué compromisos tienen los museos de la música con la creación artística multidisciplinar y la construcción de nuevas colecciones para preservar el patrimonio cultural que se desarrolla en la actualidad y construir de esta forma la historia de nuestro siglo?
- ¿Qué lugar ocupan los museos de la música en este contexto?
- ¿Permanecen estáticos y subyacen a las teorías museológicas del siglo XX y a la *nueva museología*, o por el contrario se adaptan a la experimentación, la participación y la creación colectiva que en definitiva es la que conforma una parte importante del patrimonio cultural musical del siglo XXI?

Para tratar de dar respuesta a estas preguntas y obtener información para refutar o validar la hipótesis inicial, se dividió el siguiente apartado en los siguientes puntos:

- 1- **Información general:** relacionada con la situación jurídica, la organización por departamentos y los espacios con que cuenta el museo.
- 2- **Investigación y patrimonio:** información relacionada con el tipo de fuentes patrimoniales que cada museo posee y la manera de gestionar y difundir los resultados de investigación que se generan en torno a ellas. También se establece si el museo posee publicaciones propias, así como las políticas de adquisición y de catalogación, para determinar qué prioridad tiene cada museo en relación a la conservación, restauración, y reproducción de sus objetos.
- 3- **Comunicación:** relacionada con el marketing y la museografía, En el primer caso, la información aporta datos sobre la gestión que el museo realiza hacia la comunidad con la intención de atraerla hacia la institución y la segunda hace referencia a la manera como el museo presenta sus colecciones al público visitante. En este caso, es importante determinar el modelo de comunicación que cada museo emplea para distinguir a qué paradigma museológico se acerca cada museo (museología tradicional, nueva museología, museología crítica). También nos desvela el tipo de discurso o argumento que se expone y la relación de este con las políticas de adquisición de sus colecciones.
- 4- **Educación:** relacionada por una parte con su labor social, dando respuesta a las necesidades de la escuela y por otra, relacionada con el museo y los vínculos que establece con el público general, para determinar así, si los programas educativos se suscriben dentro de las políticas generales del museo y están dirigidas a todos sus visitantes o sólo a un público específico.

4.2.1. Información general

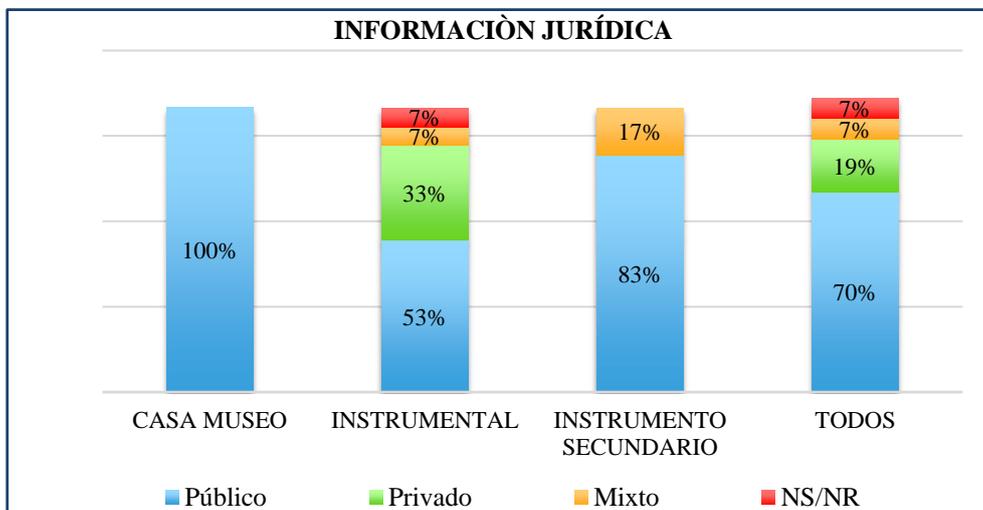


Figura 138. Porcentaje en relación a la situación jurídica.
Fuente: elaboración propia.

La importancia de este gráfico, se relaciona con las implicaciones estatales que existen en la actualidad por salvaguardar el patrimonio cultural musical. El 77,7% de los museos analizados son de carácter público, dato muy significativo ya que refleja que, a pesar de los recortes presupuestarios que en muchos lugares se han hecho a la cultura, existe un interés por no dejar extinguir este tipo de instituciones y que el patrimonio musical tiene un puesto relevante dentro de la cultura.

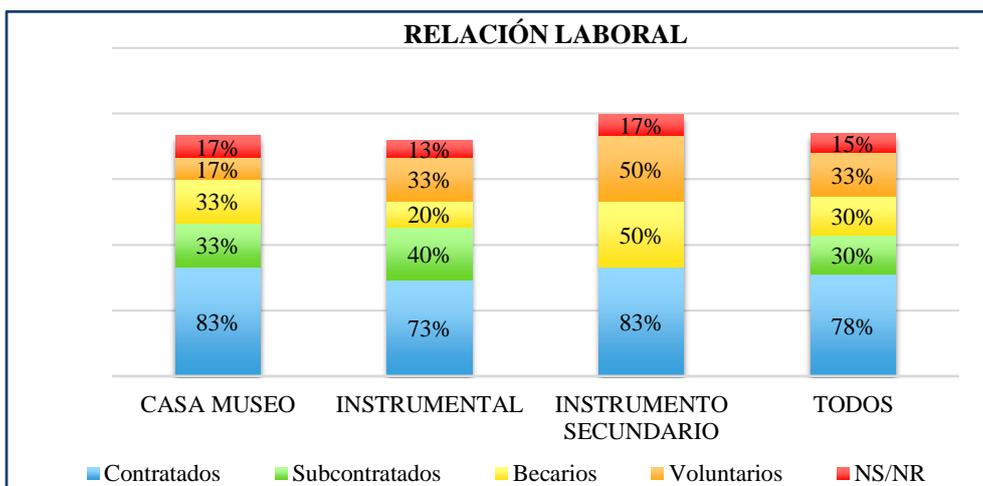


Figura 139. Porcentaje de empleados de acuerdo a su vinculación laboral.
Fuente: elaboración propia.

Este gráfico, contrasta con el anterior y refleja que el mayor porcentaje del personal que trabaja en estas organizaciones es contratado, lo que reafirma el apoyo del estado. También se puede ver que los museos de tipo instrumental secundario, son los que dan más apoyo a los becarios, dándoles la oportunidad de realizar trabajos prácticos y de investigación dentro del museo, a la vez que colaboran con el trabajo que en ellos se realiza.

Como ya se ha dicho, los museos realizan tres funciones principales: investigación, comunicación y educación. En la medida en que una institución distribuya dichas funciones en departamentos especializados, éstas probablemente tendrán un mayor impacto en el buen funcionamiento del museo.

La figura 138, muestra el valor porcentual de museos que cuentan con departamentos especializados para desarrollar dichas funciones.

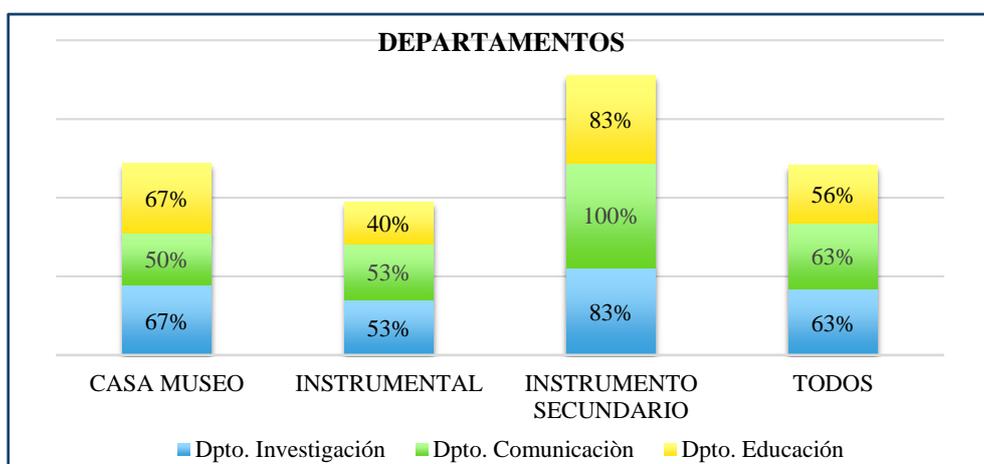


Figura 140. Porcentaje de departamentos de investigación, comunicación y educación.
Fuente: elaboración propia.

A nivel general, se evidencia un mayor interés por la investigación y la comunicación, que por dirigir programas educativos organizados por personal especializado. A nivel individual, los museos de tipo instrumental secundario reflejan un mayor compromiso con la investigación con un porcentaje del 83,33%, con la comunicación en un 100% y con los programas educativos con un 83,33%. Al respecto, podemos decir que el objetivo de estos museos no se centra exclusivamente en el patrimonio musical, sino que su misión

primordial es la salvaguarda y difusión del arte en general, la cultura, la historia y las ciencias humanas. Son museos de gran tamaño, ubicados generalmente en el centro histórico y turístico de las grandes ciudades, que poseen una infraestructura organizativa mayor, con mayor número de empleados y que cada departamento incluye dentro de sus proyectos todas sus colecciones.

Por otra parte, destaca el porcentaje algo bajo de departamentos de educación (40%) en los museos de tipo instrumental, ya que una de las más importantes funciones de un museo, dentro de la nueva museología, es la educación.

La comunicación es uno de los aspectos más importantes en este ámbito, ya que no sólo hace referencia a la promoción del museo, sino a la museografía y la mejor manera de llegar al público. La figura 146, muestra la importancia que ésta tiene dentro del funcionamiento de un museo y sugiere que los esfuerzos están dirigidos más que todo a vender y ofrecer un producto que atraiga a los visitantes.

Las salas de exposiciones permanentes y temporales, las salas para conferencias y proyección de videos, las salas de conciertos y los espacios didácticos, los talleres de restauración, etc., son los diferentes espacios que se pueden encontrar en un museo. Éstos determinan en cierta medida su oferta cultural y la manera como gestionan sus colecciones. En la figura 141 se puede observar el porcentaje de museos de música que cuentan con cada uno de estos espacios.

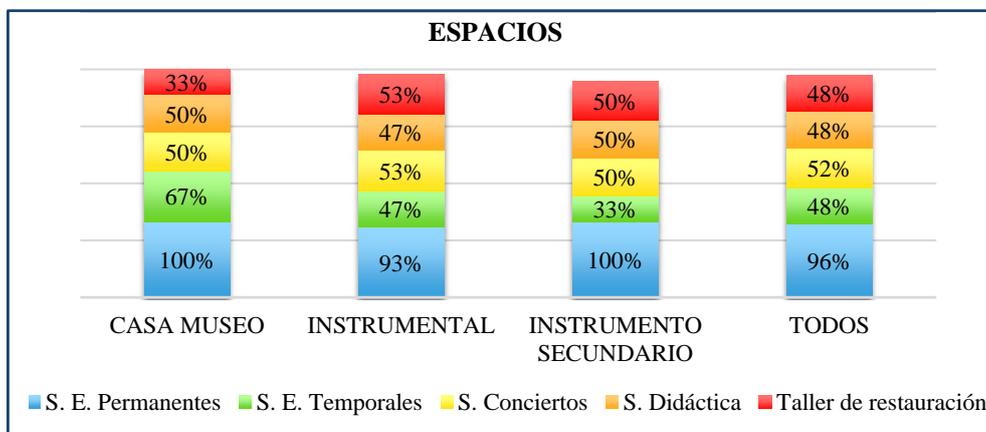


Figura 141. Porcentaje en relación a los espacios.
Fuente: elaboración propia.

En los museos de música, las salas de conciertos representan en cierta medida el fundamento de la creación musical: ser tocada para ser escuchada. Sin embargo, el porcentaje de salas de concierto es relativamente bajo, ya que casi no supera el 50%.

Igualmente el porcentaje del 48,14% de salas didácticas no refleja una tendencia hacia una museología dirigida a las escuelas. En este sentido hay que aclarar, que muchos museos realizan las actividades didácticas en el espacio expositivo y las desarrollan a lo largo de la visita, por lo que estos datos no son concluyentes.

En relación a los talleres de restauración, también se evidencia un porcentaje inferior al 50%, lo que es relativamente bajo, sobre todo en los museos de tipo instrumento secundario, que poseen el mayor porcentaje de patrimonio musical organológico como se refleja en la figura 150. La ausencia de talleres de restauración en más de un 50% deja entrever la complejidad de los museos de esta tipología. La restauración puede afectar la originalidad sonora de los instrumentos musicales y también puede modificar evidencias de tipo histórico y cualquier acción tendiente a la restauración, requiere de personal muy especializado.

4.2.2. Investigación y patrimonio

La base de los museos son sus fuentes patrimoniales. Sobre ellas recaen todos los objetivos que cualquier museo, independientemente de su tipología, se plantee. La figura 142, refleja las tendencias de cada tipo de museo en este sentido.

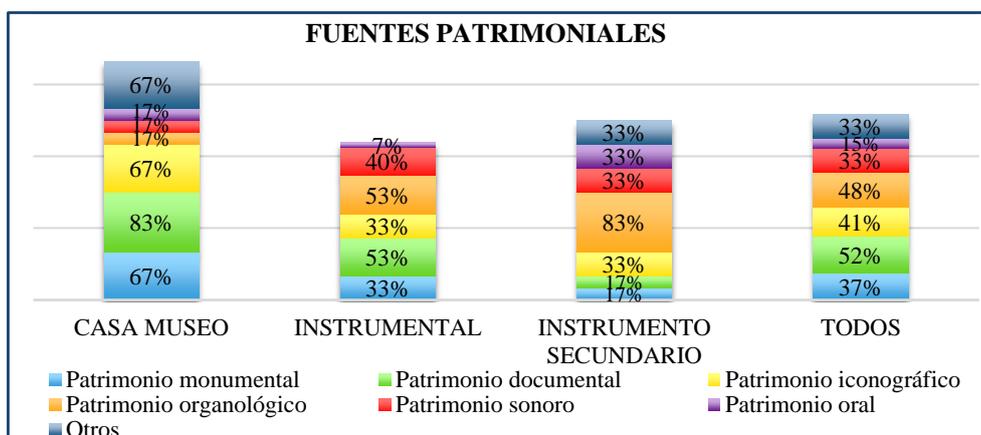


Figura 142. Porcentaje de fuentes patrimoniales en cada tipo de museo de música.

Fuente: elaboración propia.

Se pueden observar marcadas diferencias en relación a las fuentes patrimoniales que los diferentes tipos de museos poseen:

- 1- Las casas museo poseen un porcentaje mayor de fuentes patrimoniales de tipo monumental, documental e iconográfico, que los museos de tipo instrumental y los de tipo instrumento secundario. Este dato no sorprende, ya que las casas museo, al ocuparse de la vida y obra de un determinado compositor, necesitan recrear y mostrar su producción musical y las evidencias de su vida a través de manuscritos, cartas, programas de mano, fotografías, cuadros etc.
- 2- Los museos de tipo instrumental, en principio deberían poseer un 100% de patrimonio musical organológico, sin embargo el gráfico nos da otra lectura, la cual podría parecer contradictoria. Estos datos pueden obedecer a los siguientes factores:
 - a. Dentro de la muestra seleccionada encontramos tres museos que contienen instrumentos musicales automáticos o mecánicos. Aunque estos son instrumentos musicales, se consideran un tipo de patrimonio diferente al organológico debido a que no requieren de un intérprete para que suenen.
 - b. Uno de los museos (ATI-1), tiene como objeto el sonido y utiliza una gran cantidad de módulos interactivos para presentar las múltiples posibilidades que este puede ofrecer.

- c. Uno de los museos, el museo de jazz de Génova, más que un museo es un centro de documentación y su patrimonio es de tipo monumental, documental y sonoro.

Esta situación también se ve reflejada en los museos de tipo instrumento secundario y obedece seguramente a las mismas razones. Uno de los museos (DEIS-5), dirige sus esfuerzos especialmente a la música etnográfica y sus fuentes lo conforma el patrimonio musical sonoro y oral, lo que marca la diferencia.

En líneas generales, el mayor patrimonio musical conservado en los museos de música es el de tipo documental (51,85%), seguido del patrimonio musical organológico (48,14%).

El patrimonio correspondiente a la tradición oral es muy escaso, lo cual puede ser evidencia de la poca investigación en torno a ese gran compendio de música que ha sido legado de generación en generación, o a la complejidad que conlleva la recuperación del patrimonio musical etnológico, como señala Querol (2010).

Como espacio de investigación, los museos ofrecen la posibilidad de desarrollar proyectos que arrojen resultados importantes para la academia y la sociedad en general. Estos resultados son difundidos a través de publicaciones, tanto en revistas científicas como en libros especializados. Algunos museos de música poseen publicaciones propias que se desprenden del trabajo colectivo que se realiza en su interior.

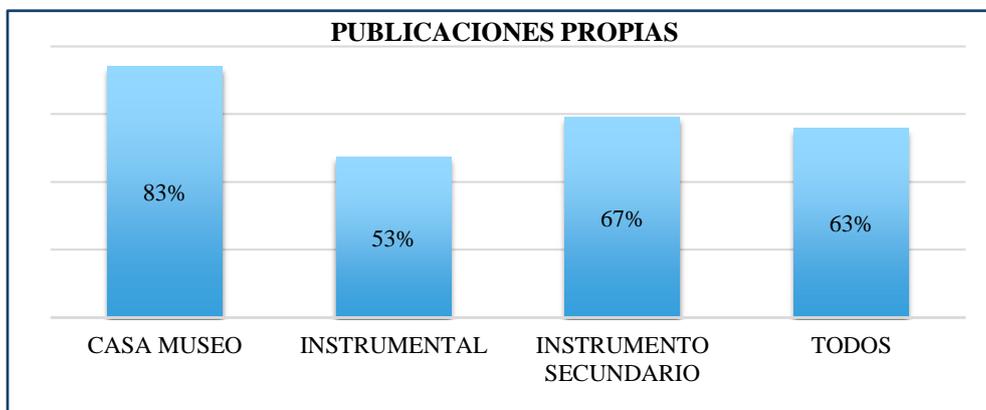


Figura 143. Porcentaje de museos de música con publicaciones propias.
Fuente: elaboración propia.

Al comparar los resultados obtenidos en los espacios con los obtenidos en las políticas de adquisición que cada museo aplica y que se muestran en la figura 144, queda evidenciado que el interés principal se encuentra en el campo histórico, tanto general como musical, 33,33% y 59,20% respectivamente, restándole importancia a cualquier esfuerzo por restaurar un objeto por su sonoridad o por un interés esencialmente musical. Este resultado queda reforzado al observar el nivel porcentual obtenido en la importancia que se le da al contexto 33,33% y al origen geográfico 44,40%, ya que éstos se relacionan directamente con cualquier estudio histórico. En contraposición se ve un bajo porcentaje de museos que adquieren sus objetos por razones esencialmente musicales 14,81% y por su sonido 3,70%.

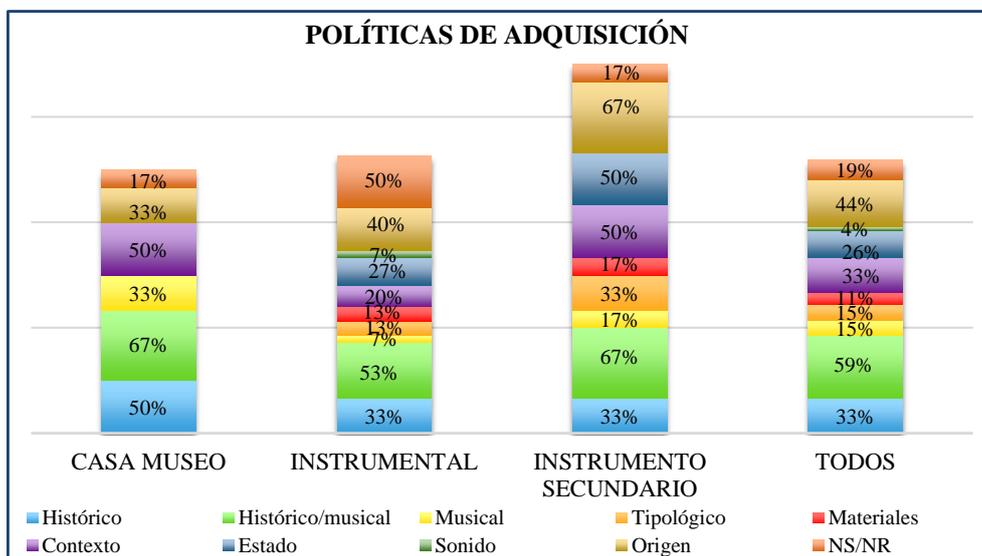


Figura 144. Porcentaje en relación a las políticas de adquisición de las colecciones.
Fuente: elaboración propia.

Estos resultados también se contrastan con los obtenidos al preguntar acerca del discurso argumentativo de la exposición reflejado en la figura 145. El 74% de los museos manejan un discurso temático, seguido de un 51,8% con un discurso argumentativo. En contraposición, el 22,22% de los museos estudiados maneja un discurso argumentativo organológico. Dichos datos están en concordancia con los mencionados anteriormente, ya que se da más prioridad a la historia de la música y su desarrollo a lo largo del tiempo, que a aspectos directamente relacionados con la música propiamente dicha, su sonido, su discriminación o su clasificación.

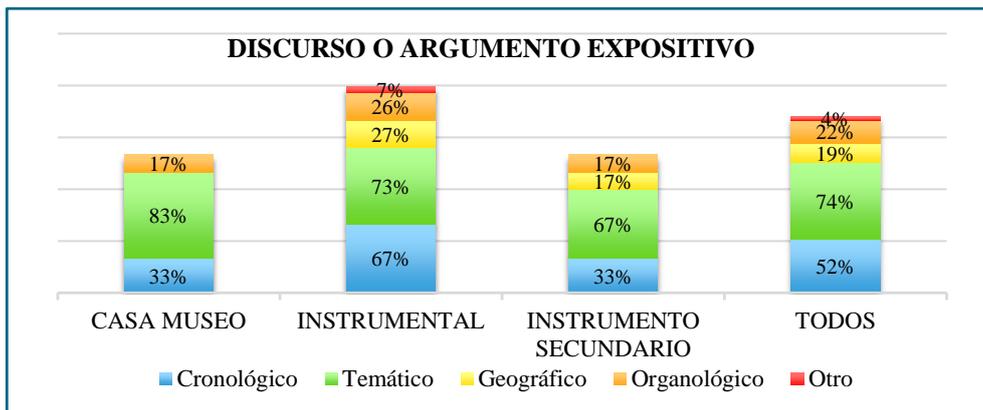


Figura 145. Porcentaje en relación al discurso o argumento expositivo en museos de música.
Fuente: elaboración propia basada en encuesta dirigida a 27 museos de música en Europa.

4.2.3. Comunicación

Como se vio anteriormente, la comunicación representa una de las prioridades de los museos, dar a conocer sus colecciones, pero también atraer a un público plural que justifique su existencia. Durante toda la investigación se ha hecho énfasis en que la comunicación sigue dos líneas claramente delimitadas: la que se refiere al marketing y la que se refiere a la museografía. En el primer caso, se buscó establecer a través de qué medios de comunicación, los diferentes museos de música en Europa, se proyectan y promueven con el fin de atraer al mayor número de público posible.



Figura 146. Porcentaje en relación a los medios de comunicación utilizados para promocionar los museos de música.
Fuente: elaboración propia.

La figura 144, revela la importancia que tiene el marketing y la publicidad para poder moverse en el mercado cultural. Destaca la utilización de las nuevas tecnologías para promocionar los museos con un 100%, ya que en la actualidad la web es el medio de comunicación por excelencia. Sin embargo, el 11% referido en *otros*, es la respuesta de tres museos, que también aprovechan las redes sociales como Facebook y Twitter para promoverse y venderse, lo que indica en cierta forma, que a pesar de que la web es la vitrina de ventas más utilizada en la actualidad, aún falta aprovechar todas las ventajas que ésta puede ofrecer. De otra parte, a pesar de la idea preconcebida y subjetiva, de que la radio, la TV y la prensa escrita, en la actualidad, no son medios de comunicación muy utilizados para publicitar la cultura, sobre todo por los costes económicos que ello implica, el gráfico refleja lo contrario. En relación a las agencias de turismo, en contraposición, el porcentaje del 59,25% resulta un poco bajo, si se tiene en cuenta que el público potencial de los museos, sobre todo en las grandes ciudades, lo compone el público general, como se refleja en la figura 147.

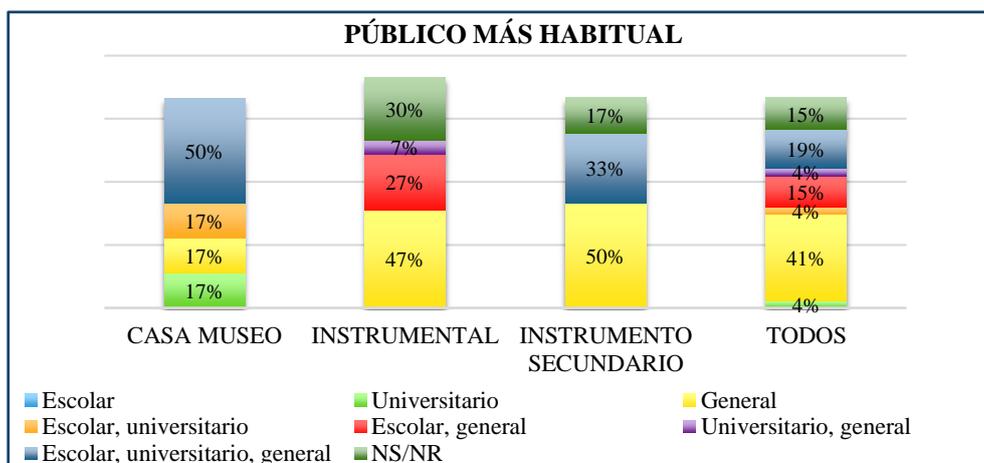


Figura 147. Porcentaje de tipo de público más habitual en los museos de música
Fuente: elaboración propia.

En el segundo caso, el de la museografía, se buscó establecer la manera en que los museos muestran sus colecciones para determinar en cierta medida, si llegan por igual a todos los públicos.

Partiendo de la base de que el público más habitual de los museos estudiados es el general (40%), el idioma utilizado representa un aspecto importante a tener en cuenta. Europa es

un continente pluricultural y en él se hablan numerosas lenguas. Sin embargo, teniendo en cuenta que la muestra seleccionada sólo abarca veinte países, es de suponer que las lenguas predominantes serán las que en ellos se hable.

En términos porcentuales, el número de museos por país es el siguiente: de los 27 museos de la muestra el 29,62% pertenece al Reino Unido, el 14,81% a Alemania, el 18,51% a Italia, el 11,11% a Austria, el 3,7% a cada uno de los países restantes.

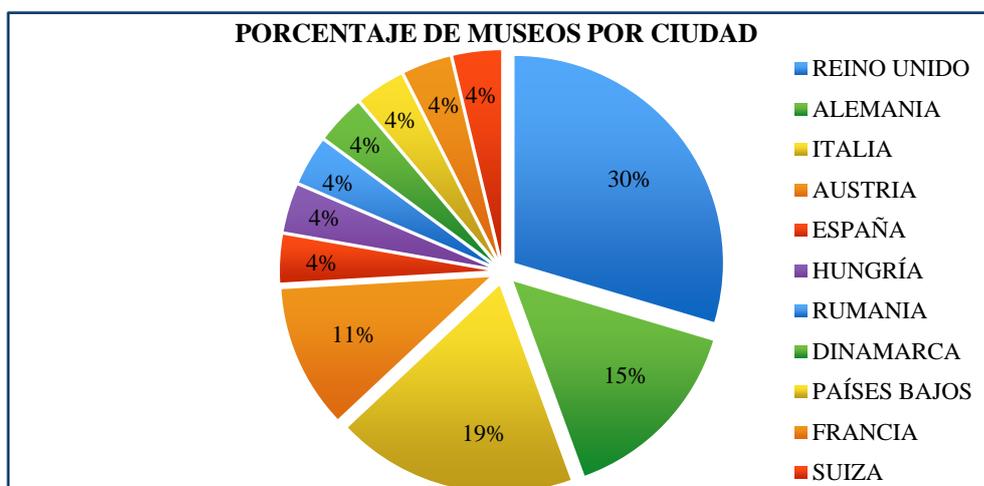


Figura 148. Porcentaje de museos de música por país.
Fuente: elaboración propia.

También hay que subrayar que el inglés, en la actualidad, es uno de los idiomas más utilizados para establecer comunicación a nivel global. En este análisis hay que tener en cuenta todas las variables, ya que los países con mayor número de museos son de habla inglesa y alemana, como se mostró antes.

En relación al idioma utilizado en carteles, rótulos, posters se obtuvo el siguiente resultado:

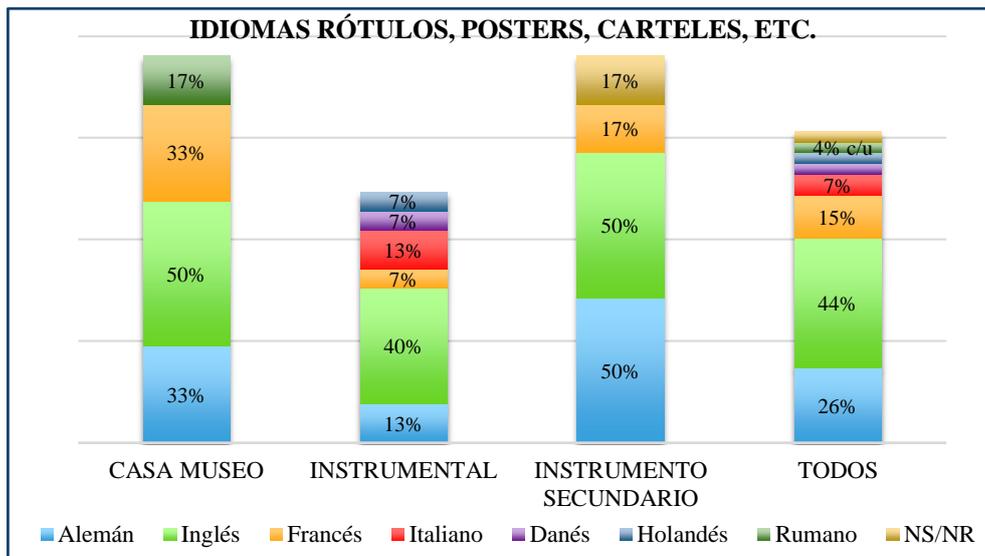


Figura 149. Porcentaje de idiomas utilizados en rótulos, posters, carteles.
Fuente: elaboración propia.

Haciendo un paralelo entre el idioma utilizado en los museos, en relación con los museos por país, se observó una alta coherencia en los resultados. La evidencia de que el inglés es la lengua más utilizada, es clara.

En relación al idioma utilizado en las visitas guiadas y en el audio guía, se observó una lectura diferente. Tanto en las visitas guiadas como en el audio guía, el inglés es el idioma predominante, seguido del alemán y del francés. La utilización de idiomas como el japonés y el ruso, muestra una clara tendencia hacia dirigir una oferta al visitante extranjero.

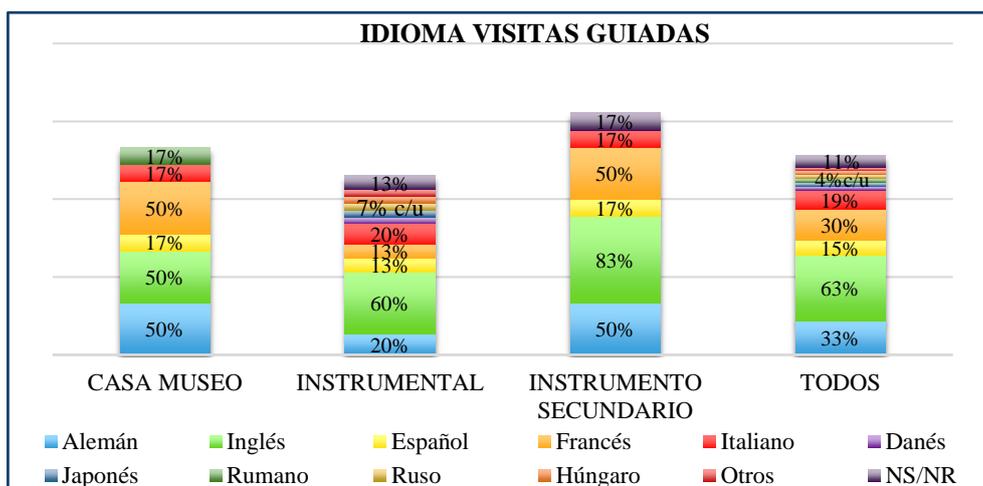


Figura 150. Porcentaje idioma utilizado en las visitas guiadas en museos de música.
Fuente: elaboración propia.

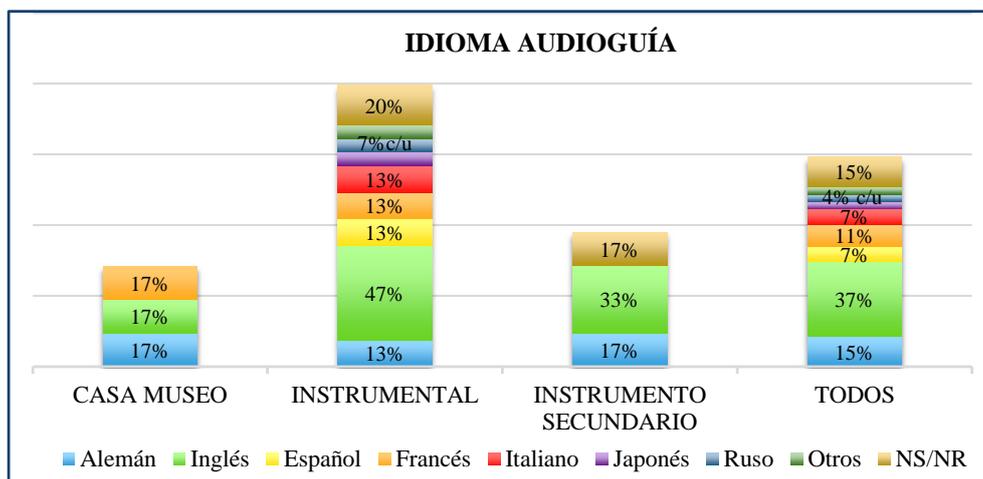


Figura 151. Porcentaje de idioma utilizado en audio guías.
Fuente: elaboración propia.

Igualmente significativo es el hecho de que de los 27 museos seleccionados, el 37% ofrece audio guía y el 74% ofrece visitas guiadas. Una visita guiada permite una interacción más activa del museo con el visitante y dependiendo del guía se puede generar una comunicación circular.



Figura 152. Relación porcentual de museos que ofrecen visitas guiadas y audio guía.
Fuente: elaboración propia.

4.2.4. Educación

Nuestra hipótesis plantea que *Los museos de música son instrumentos de conservación y de educación que actúan para revertir con beneficios educacionales en la sociedad que los visita, y que han de permitir el desarrollo artístico de sus usuarios a través de la observación, la experimentación a través de propuestas educativas, elementos interactivos y elementos didácticos.* Para determinar hasta qué punto dichos elementos están presentes en los museos de música, debemos hacer una valoración aislada de cada uno de ellos.

- 1- **Desarrollo artístico a través de la observación.** Todos los museos seleccionados e incluso todos los museos encontrados, a excepción del museo del jazz en Génova, exponen sus colecciones de tal forma que el visitante pueda hacerse una idea de cómo, a lo largo de los últimos siglos, se ha desarrollado la música y todos sus componentes. Las casas museo, a través de la exposición de objetos personales y de reproducciones de la vivienda, ofrecen una mirada retrospectiva de la manera de vivir, el nivel social y/o las costumbres de los compositores. Los museos de tipo instrumental, en el caso específico de aquellos que contienen colecciones de instrumentos musicales y cuyo argumento es cronológico, reflejan, a través de sus exposiciones, el desarrollo artístico y la evolución de los instrumentos musicales en relación con los avances industriales y tecnológicos. Algunos de estos museos

no sólo presentan los objetos en vitrinas sino que, a través de un audio guía, ofrecen la oportunidad de escuchar ejemplos de composiciones escritas especialmente para ellos.

- 2- **Desarrollo artístico a través de propuestas educativas.** En este sentido se observó que la gran mayoría de los museos de las tres tipologías incluyen propuestas educativas, aunque no todos cuentan con salas didácticas para ello. Estas actividades incluyen talleres para los profesores, dossiers educativos, talleres para todos los públicos, seminarios, conferencias, visitas guiadas, ejemplos en vivo de ejecución instrumental, o talleres instrumentales.

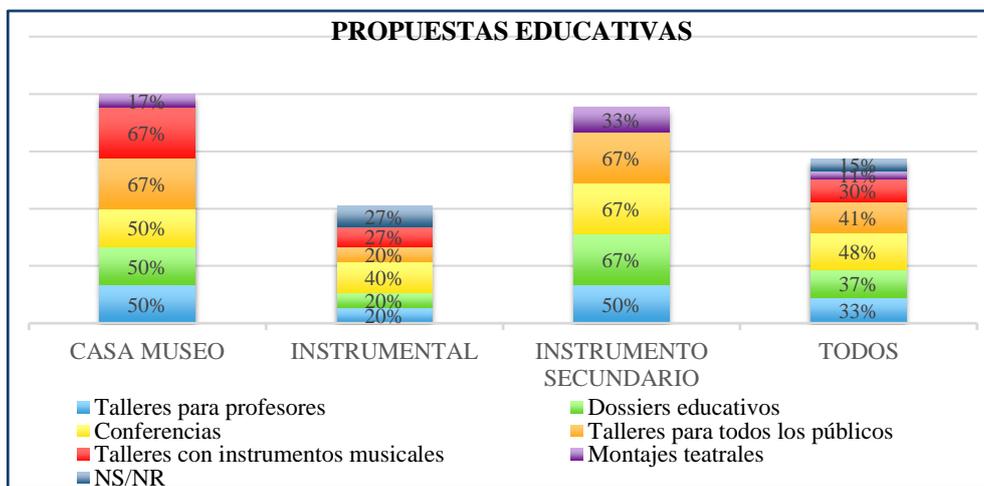


Figura 153. Porcentaje en relación a las propuestas educativas.
Fuente: elaboración propia.

- 3- **Desarrollo artístico a través de elementos interactivos.** En este sentido se encontró una gran variedad de módulos interactivos en algunos museos, que estimulan la curiosidad y reflejan las posibilidades del sonido y la manera de su producción.

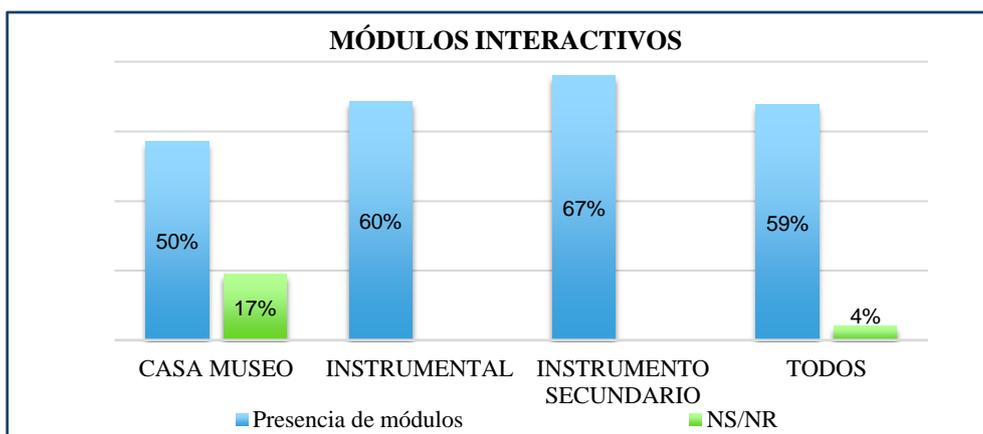


Figura 154. Porcentaje de museos que cuentan con algún tipo de módulo interactivo durante el recorrido de la exposición.
Fuente: elaboración propia.

4- Desarrollo artístico a través de elementos didácticos

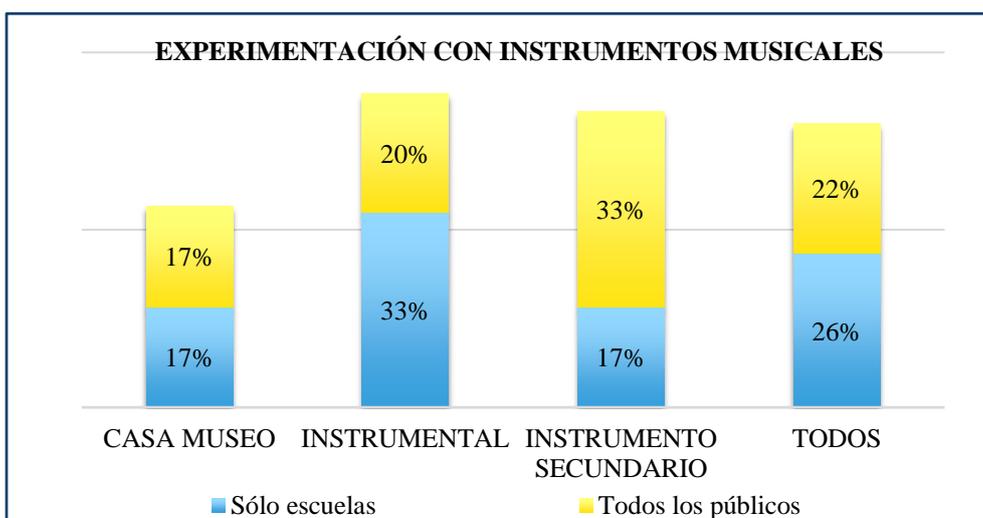


Figura 155. Porcentaje de museos de música que desarrollan actividades de experimentación con instrumentos musicales.
Fuente: elaboración propia.

A pesar de que el porcentaje de museos con salas didácticas es del 48,14%, las actividades didácticas mediante experimentación con instrumentos musicales, de acuerdo a la encuesta, es del 41%. Esto se debe a que en muchos museos estas actividades se realizan en la misma sala de exposiciones. Sin embargo hay que señalar que durante las visitas *in situ* realizadas a once museos, sólo se tuvo acceso a los instrumentos musicales en el Münchnr Stadtmuseum (DEIS-2) de Múnich.

Igualmente durante algunas de las visitas, se coincidió con una sesión para escolares donde se les permitía tocar algunos instrumentos. Estos museos fueron el Musikinstrumenten –Museum SIMPK (DEI-7) en Berlín en el que tres músicos, un flautista, un clarinetista y un guitarrista, daban ejemplos musicales y permitían que los niños probaran a tocar sus instrumentos y el The Horniman Museum & Gardens (GBIS-2) en Londres, en donde los niños se encontraban en una sala didáctica y tenían acceso a instrumentos de viento como flautas, de percusión, con pequeños tambores y de cuerda, con un violín. En los demás museos no se observó ni se tuvo acceso a ningún tipo de actividad en este sentido.

Uno de los puntos a destacar, se relaciona con la didáctica del objeto expuesta por Santacana y Llonch (2012). De acuerdo a la encuesta realizada y a la observación durante las visitas *in situ* a los 27 museos de la muestra, en 13 museos la didáctica del objeto está presente. En 7 museos, esta metodología está dirigida sólo a las escuelas y durante actividades previamente contratadas, en 6 museos está dirigida a todos los públicos y dentro de la visita a la exposición, 2 no sabe o no responde y el los 12 no existe esta oferta.

En términos porcentuales el resultado se puede ver en la figura 154.

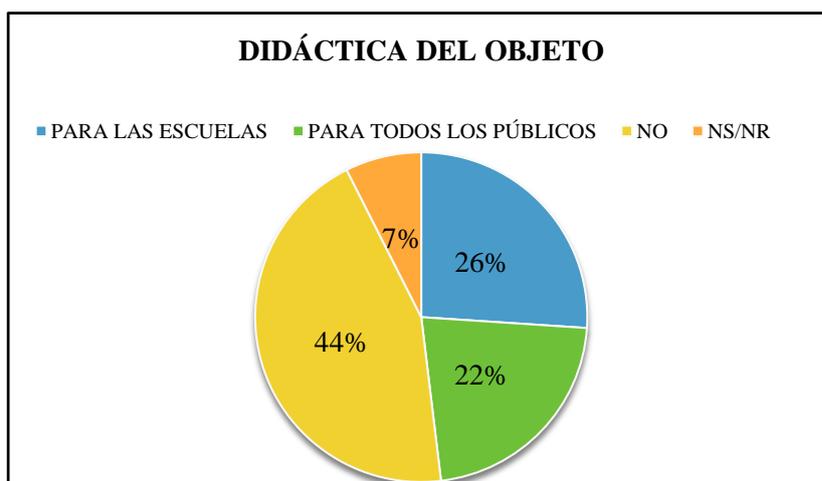


Figura 156. Porcentaje de museos con una didáctica del objeto, discriminado de acuerdo al público receptor.
Fuente: elaboración propia.

4.3. MODELOS DE COMUNICACIÓN EDUCATIVA Y MUSEOLOGÍA

Uno de los aspectos más importantes que hay que señalar, es la importancia que tiene la comunicación en los procesos de educación y los recursos que se utilizan para llegar al público.

Para determinar los tipos de museología que se han desarrollado desde el siglo XVIII y su relación con los modelos de comunicación educativa y los módulos interactivos utilizados se realizó un análisis tomando como referencia la tabla 4.

ESC-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	Tradicional

HUC-3				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	N/A	Tradicional

ROC-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	Tradicional

GBC-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	VISAUD, AUDAUD	MT

ATC-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación estímulo respuesta	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, INFORAU, PROYAUD INFORAUD, INFORINFOR, GRCUANT	NM, MC

DEC-5				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación estímulo respuesta	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, GRCOR, INFORINFOR, INFORAUD, INFORVIS, CORVIS, RECCOR, RECAUD, CUANTVIS, CORREC. RECVIR, MECINFOR, MECCUANT, MECAUD, AUMEC, CORCOR, AUDVIR, VISVIS, AUDAUD	NM, MC

ITI-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

ITI-10				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento	Educación que pone énfasis en el proceso	Dialogica Receptor Activo (circular endógeno)		MC

GBI-8				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

GBI-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

ATI-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento	Educación que pone énfasis en el proceso	Dialogica Receptor Activo (circular endógeno)	GRGR, CUANTAU, AUAU, AUDREC, INFORAU, INFOAUD, RECGR, RECVIS, CORREC, CORINFOR, VIRINFOR, VIRAU, CUANTAU, MECINFOR	NM, MC

ITI-13				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

NLI-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, MECCOR, AUDAUD, INFORAUD	NM, MC

GBI-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

GBI-9				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR, MECCOR	MT NM

DKI-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, AUDINF, TACINF	NM, MC

ITI-12				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, INFORTAC	NM, MC

DEI-7				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	RECVIS, INFOINFOR	MT, NM

ITI-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR, AUAU, RECCOR	MT, NM

GBI-4				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	PRYPROY, GRGR	MT, NM

FRI-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	GRGR, AUDPROY, INFORAUD, RECVIS, TACINFOR, RECAU, MECREC	NM, MC

GBIS-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)		MT

DEIS-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento	Educación que pone énfasis en el proceso	Dialógica Receptor Activo (circular endógeno)	GRGR, INFORAUD, AUMEC, MECREC, GRREC, VISCOR, AUDAUD, AUREC, CORAU	MC

CHIS-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	GRGR	MT

ATIS-1				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	AUAU	MT

GBIS-2				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de educación estímulo respuesta	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/ Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)	AUVIS, AUDPROY, PROYPROY	NM

DEIS-5				
Tipo de museo (Carreras)	Tipo de comunicación educativa (Kaplún)		Modelos interactivos (Martín y Castell)	Museología
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento	Educación que pone énfasis en el proceso	Dialógica Receptor Activo (circular endógeno)	MECAU, RECMEC	NM MC

Tabla 17. Tipo de museo, comunicación educativa, modelos interactivos y museología.

Fuente: elaboración propia en base al análisis de los resultados.

En la columna de *museología*, aparecerá en algunos casos dos tipos de museología, debido al modelo de comunicación educativa encontrado y los módulos interactivos. MT (museología tradicional), NM (nueva museología), MC (museología crítica).

Hay que señalar, aunque no se refleje en el cuadro, que todos los museos visitados utilizan una museografía tradicional en gran parte de sus exposiciones. Sin embargo la utilización de módulos interactivos en ellos, los diferencian de alguna manera.

Igualmente, al realizar el análisis, se observó que en algunos museos se presentaron contradicciones entre los modelos de comunicación y los módulos interactivos, lo que dio una lectura doble al identificar el tipo de museología. Un ejemplo de esto se observa en el museo La Cité de la Musique (FRI-1). En este museo hay diferentes tipos de módulos, entre ellos algunos INFORAUD, que de acuerdo a la clasificación de Martín y Castell (2010) pertenecen a una museografía crítica. Sin embargo la exposición se presenta en su mayoría de forma tradicional y con la posibilidad de interactuar con algunos módulos, permitiendo un modelo de comunicación E-M-R-r.

Para dar solución a esta dificultad, y poder realizar una clasificación más cercana a la realidad, se agregó la información obtenida en relación a la didáctica del objeto presente en algunos museos. Aquellos museos que presentaron una didáctica del objeto dirigida a todos los públicos pero con una museografía rica en módulos interactivos clasificados dentro de la museología crítica, se clasificaron dentro de esta categoría; los museos son instituciones públicas y sus acciones deberían abarcar a todos los públicos por igual y no ser diseñadas como actividades “extra museales”. Igualmente, en aquellos museos en que predominó una comunicación con énfasis en los contenidos, se clasificó dentro de la museología tradicional.

En la tabla 18 se puede observar aquellos museos que realizan actividades con instrumentos musicales dirigidas exclusivamente a las escuelas y los que ofrecen esta actividad a todos los públicos y que se pudieron evidenciar a través de las páginas web y/o durante las visitas *in situ*.

Museo	Dirigido a escuelas	Dirigida a todos los públicos
GBC-2	X	
ATC-1		X
GBI-8	X	
ATI-1		X
NLI-2		X
GBI-1	X	
DKI-1		X
ITI-12	X	
DEI-7	X	
GBI-4	X	
DEIS-2		X
GBIS-2	X	
DEIS-5		X

Tabla 18. Museos con actividades, dirigidas a las escuelas y al público en general, que reflejan una didáctica del objeto⁹².
Fuente: elaboración propia.

⁹² La didáctica dirigida al público en general se contempla dentro del recorrido de la exposición.

El resultado final de este análisis para determinar el tipo de museología que presentan los museos de música en Europa, de acuerdo a la muestra seleccionada, se representa en la siguiente tabla:

Museo	Museología	Museo	Museología	Museo	Museología
ESC-1	MT	GBI-2	MT	GBI-4	MT
HUC-3	MT	ATI-1	MC	FRI-1	NM
ROC-1	MT	ITI-13	MT	GBIS-1	MT
GBC-2	MT	NLI-2	MC	DEIS-2	MC
ATC-1	MC	GBI-1	MT	CHIS-2	MT
DEC-5	NM	GBI-9	NM	ATIS-1	MT
ITI-2	MT	ITI-12	NM	GBIS-2	NM
ITI-10	MC	DEI-7	NM	DEIS-5	MC
GBI-8	MT	ITI-1	NM	DKI-1	MC

Tabla 19. *Tipo de museología de cada museo de música en Europa, de la muestra estudiada.*
Fuente: elaboración propia.

De esta manera, los museos que evidencian una tendencia hacia la museología crítica, se suscriben en un modelo educativo circular que coincide con los módulos interactivos.

5. CONCLUSIONES

Todo proyecto de investigación se inicia con una revisión bibliográfica que permite identificar los avances científicos que se han sucedido en torno a un tema específico de estudio para poder trazar el punto de partida y los objetivos a alcanzar. Por esta razón, se describirán las conclusiones partiendo de dicha revisión y posteriormente, se seguirán las líneas trazadas tanto en el objetivo general, como en los objetivos específicos planteados, para finalmente comprobar la veracidad o no de la hipótesis enunciada.

En la primera revisión bibliográfica y a lo largo de toda la investigación, se observó una clara deficiencia de fuentes documentales en torno a los museos de música específicamente, como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo del trabajo. La documentación y literatura encontrada, en su mayoría, fue escrita hace más de una década, lo que evidencia la no actualización del tema en cuestión. Dicha escasez fue otro de los motivos que se sumó a la necesidad de realizar el estudio propuesto. De otra parte y como también se ha señalado, la bibliografía encontrada en torno a los museos en línea general, tuvo resultados muy diferentes, hallando material importante en revistas especializadas, libros, páginas web, etc. Dicho material se convirtió en el hilo conductor, base y fundamentación teórica de esta investigación, haciendo especial énfasis en tres aspectos relevantes dentro de la museología y la museografía: la investigación, la comunicación y la educación. En relación a estos tres elementos, cabe señalar que el mayor número de publicaciones e información encontrada hacen referencia a la comunicación y a la educación.

Partiendo de este punto, se planteó el trabajo doctoral de los museos de la música en Europa como espacios de investigación, comunicación y educación, obligando a profundizar en ellos y por consiguiente a buscar antecedentes históricos y científicos que apoyaran estos tres procesos en cada museo. En relación a la ciencia, al método científico, a la historia, a la comunicación y la educación y en concordancia con el desarrollo de la música, las fuentes documentales son extensas, lo que permitió realizar una fundamentación teórica sólida.

Entre los aspectos a destacar en este sentido, se encuentra:

1. El nacimiento del museo moderno y la aparición de la historia como ciencia en el siglo XVIII.
2. El nacimiento de la musicología en el siglo XIX.
3. El nacimiento de la escuela nueva a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que dio importancia a la educación musical y generó un movimiento activista para reformar la escuela reglada.
4. El interés que a lo largo de todo el siglo XX se suscitó en torno al patrimonio y su conservación, estudio, difusión, socialización y utilización con fines educativos, a través de diversas organizaciones internacionales.

En relación a los museos de música, éstos encuentran sus antecedentes en el siglo XIV en las colecciones de instrumentos musicales que ostentaban las clases dominantes europeas (aristocracia, clero y burguesía). Dichas colecciones, pasaron a formar parte de los museos naciendo en el siglo XVIII convirtiéndose en objetos de interés no sólo artístico sino científico. El paso del coleccionismo ostentoso al coleccionismo científico de las colecciones de instrumentos musicales, pasó por una transición común a muchos museos de arte y objetos raros: galerías - cuartos de las maravillas - museo moderno. Durante esta trayectoria se perdió una gran cantidad de objetos valiosos a nivel musical e histórico, debido a su destrucción por guerras, saqueos, incendios, pero sobre todo por el hecho de que hasta el siglo XIX, la música era considerada un arte menor y su historia carecía de importancia.

Los museos de música propiamente dichos, se empiezan a gestar a partir del siglo XIX con el nacimiento de la musicología, ciencia de la música, y el interés que las colecciones de instrumentos musicales adquirieron para el estudio de la historia de la música. Su desarrollo formal y evolución han ido en concordancia con los paradigmas de la museología y la museografía que a lo largo de los últimos cien años se han formulado.

A partir de este punto se enumeran las conclusiones derivadas de todo el proceso, siguiendo el discurso de los objetivos planteados al inicio de la tesis.

En relación al objetivo general, *realizar un estudio y un análisis descriptivo de los museos de la música en Europa y determinar su función desde un enfoque educativo y los procedimientos de comunicación e investigación que utilizan para llegar al público al cual van dirigidos, aportando diferentes modelos encaminados a la implementación de un proyecto museológico-musical*, se concluye que a través del trabajo de investigación se logró dar respuesta a este objetivo y a los interrogantes que lo suscitaron. Se realizó de forma extensa el análisis descriptivo y se describieron la forma en que los museos de esta tipología desarrollan sus funciones. Al respecto podemos decir que:

- 1- Los museos de música en Europa, cumplen con su misión de salvaguardar el patrimonio musical y se enfocan en cumplir con las tres funciones principales de los museos: investigación, comunicación y educación.
- 2- Tanto la investigación como la comunicación y la educación, se encuentran presentes en los museos de música en Europa, utilizando diferentes procedimientos para su ejecución.
- 3- La investigación es la base y fundamentación de los museos y de ella se desprenden y desarrollan sus otras funciones. Ésta se inicia desde el momento en que se decide abrir un museo y se obtienen sus colecciones. Los museos de música desarrollan esta función de forma muy estricta, sobre todo por las características específicas de los instrumentos musicales.
- 4- En algunos museos se mantiene el estereotipo de la museología tradicional, presentando la colección en vitrinas, estanterías y tarimas con paso restringido y dando la información a través de carteles, rótulos y posters, utilizando un modelo de educación fundamentado en el contenido y en el cual el visitante tiene una posición pasiva durante la visita.
- 5- La existencia de actividades lúdicas dirigida por músicos y expertos y la utilización de módulos interactivos dotados de una información preseleccionada, implementadas en algunos museos, fomenta un modelo de educación fundamentada en los efectos.
- 6- El modelo de comunicación educativa, que da respuesta a una museología crítica, aún se está desarrollando.

En cuanto a los objetivos específicos se obtuvieron las siguientes conclusiones:

Primer objetivo específico: *identificar los museos de música existentes en Europa*. Para la consecución de este objetivo, se procedió a realizar una búsqueda a través de organizaciones nacionales e internacionales dedicadas a los museos, páginas web, tanto de museos de música, como de agencias de turismo, enlaces proporcionados por algunos museos de la tipología objeto de estudio. Durante este proceso se observó que los museos de música no cuentan realmente con una organización que constantemente se esté actualizando y que la información se encuentra muy diseminada. A pesar de que el CIMCIM (comité del ICOM para los museos de la música a nivel internacional) debería proporcionar una información general de estas instituciones, sólo nos remite a algunas colecciones de instrumentos musicales y museos de Europa y no está actualizada.

A través de la búsqueda realizada, se encontraron un total de 135 museos en 20 países europeos dedicados a la música, ya sea totalmente o en una sala especial de algún museo. Este número de museos de música es muy representativo si se tiene en cuenta que el arte musical es muy abstracto y la conservación de todos aquellos objetos que la representan resulta compleja, no sólo por la fragilidad de sus materiales, sino por el hecho de que su existencia se ha desvanecido en el tiempo y sólo a partir del siglo X de nuestra era se ha creado una escritura musical que se acerque someramente al hecho musical en sí. Sin embargo, hay que hacer énfasis en que sólo a partir del siglo XX y gracias a los avances tecnológicos, se ha podido tener acceso a fuentes sonoras que revelen el verdadero sonido del arte musical.

A modo de conclusión y en relación a los resultados obtenidos en la consecución de este primer objetivo y los resultados obtenidos en la revisión bibliográfica podemos afirmar que:

- 1- A pesar de que la música es parte del patrimonio material e inmaterial de la Humanidad y su conservación requiera de condiciones especiales, su salvaguarda se ha convertido en una prioridad en algunas naciones del mundo y los esfuerzos por difundirla están acorde con los paradigmas de la museografía y la museología actual.

- 2- No existía, hasta la fecha de esta investigación, una catalogación actualizada ni organizada, ni tampoco un directorio que acogiera a todos los museos de música existentes en Europa.
- 3- Europa cuenta con 135 museos de música repartidos en 20 países.
- 4- Existen museos de diversas tipologías en Europa (como museos de arte, antropología, historia), que contienen exposiciones específicas de música y en los que se pueden encontrar colecciones de instrumentos musicales, documentos y grabaciones que representan la cultura musical del mundo en diferentes lugares y épocas.

Segundo objetivo específico: *determinar y reconocer las fuentes y equipamientos de los museos de música en Europa.* Una vez identificados los museos, se procedió a determinar sus fuentes y equipamientos a través de la información ofrecida en sus páginas web. Esto supuso un análisis profundo de cada museo. Todos los museos ofrecen la información en el idioma del país en el que se encuentra y en inglés. Igualmente cada página, como es de suponer, está diseñada de acuerdo a las necesidades y objetivos de mercado de cada museo, dando prioridad a la información relativa a su ubicación, horarios y precios y en segundo lugar a información relacionada con las colecciones, las exposiciones y los servicios que ofrecen, en especial los educativos, dirigidos a las escuelas y las actividades lúdicas en aquellos donde se realizan conciertos. Aunque algunos museos señalan las fuentes patrimoniales que poseen, la información obtenida al respecto se derivó principalmente de la encuesta realizada. Los resultados obtenidos al respecto permiten afirmar que el patrimonio inmaterial (patrimonio musical sonoro y oral), sigue siendo complejo en su obtención y conservación, a diferencia del patrimonio material compuesto por los instrumentos musicales y el material monumental y documental. No obstante, hay que señalar que en relación al patrimonio musical organológico, este no forma parte de todos los museos, lo que supone un interés naciente por el sonido como objeto, más que por el objeto productor del sonido. Los resultados obtenidos permiten afirmar que:

- 1- El tipo de fuentes patrimoniales más susceptible de coleccionar y salvaguardar en los museos de música en Europa está compuesto por el patrimonio musical documental, seguido por el patrimonio musical organológico.

- 2- Existe poco patrimonio musical sonoro y un gran déficit de patrimonio musical oral en los museos, lo que va en detrimento de su conservación.
- 3- Aunque el patrimonio musical material está representado principalmente por fuentes documentales y organológicas, con gran carencia de fuentes sonoras, existe una tendencia tímida en la actualidad, a conservar y coleccionar el sonido como una nueva fuente patrimonial de gran valor, ya que es la base y principio de la creación musical.

Tercer objetivo específico; establecer las variables existentes, si las hay, entre los diferentes museos de música y hacer una clasificación por categorías de acuerdo a sus equipamientos. A raíz de la investigación relacionada con las fuentes patrimoniales y la obtenida en relación a los servicios y actividades que los diferentes museos de música en Europa ofrecen, se observó la existencia de algunas variables que permitieron realizar una clasificación de los museos en tres tipos: casas museo, museos instrumentales y museos de instrumento secundario, y clasificarlos en cinco modelos de acuerdo a los servicios que ofrecen y las fuentes patrimoniales que poseen: modelo exposición, modelo taller, modelo sala de concierto, modelo sala didáctica, modelo archivo documental y sonoro. De los 135 museos encontrados, se obtuvieron 31 casas museo, 86 museos instrumentales y 18 museos instrumento secundario, apareciendo un total de 27 modelos de museo, producto del cruce de las variables o características antes mencionadas.

Las casas museo se identifican por salvaguardar y recrear la vida y obra de un compositor determinado. Generalmente se encuentran ubicadas en una casa donde el artista vivió en algún momento de su existencia. Recrean habitaciones, salas de estar, cocinas, etc., que se acercan de la forma más fidedigna posible a la original y que se fundamenta en los escritos y diarios de los propios compositores o familiares, recortes de periódicos, fotografías, vídeos, etc. En ellas se exponen generalmente objetos personales del compositor como muebles, manuscritos, programas de conciertos, libros, fotografías y pinturas de la época. En algunos también se exponen instrumentos musicales que pertenecieron al compositor.

Los museos instrumentales se caracterizan por poseer una rica colección organológica. Sin embargo en esta investigación se ha podido observar que no todos los museos clasificados en esta tipología obedecen a estas directrices. Algunos museos instrumentales poseen como objeto de exposición, el sonido. A través de módulos interactivos y objetos productores de sonido, hacen del objeto sonoro la base de su exposición, permitiendo al público generar, comprender el fenómeno acústico, físico y fisiológico que permite que el músico construya su obra de arte.

Los museos catalogados como *instrumento secundario*, se desprenden de aquellos museos de diversas tipologías, que tienen dentro de sus exposiciones principales, importantes colecciones de instrumentos musicales. Al igual que en los museos clasificados como *instrumentales*, se encontraron algunos que contenían objetos pertenecientes al patrimonio musical y que presentaban al sonido como objeto de exposición.

Dicho lo anterior, se extraen las siguientes conclusiones en este punto:

- 1- Existen diferentes tipos y modelos de museo de música en Europa, que se diferencian por el tipo de fuentes patrimoniales que poseen y los servicios o actividades que ofertan.
- 2- Se debería agregar a la clasificación utilizada en este trabajo, los museos sonoros dando como resultado no tres, sino cuatro tipos de museos de música en Europa.

Cuarto objetivo específico: seleccionar una muestra representativa de museos de música en Europa. Esta selección se hizo en relación con las características sugeridas, obteniendo 27 modelos diferentes. De estos 27 modelos, 7 cuentan con taller de restauración, 8 tienen salas de conciertos, 7 tienen salas didácticas y 7 poseen archivos sonoros y/o documentales. Por otra parte, los museos de música de la muestra seleccionada se encuentran en 10 países europeos y en diferentes ciudades, lo que refleja que, a pesar de que no se cubre todo el continente, la muestra seleccionada es equilibrada y representa en gran medida las características y condiciones de los museos de música en la actualidad. De lo anterior se puede afirmar que:

Existen en Europa un número significativo de museos de música que poseen características comunes y que se centran en la búsqueda de estrategias para contribuir con la salvaguarda y difusión del patrimonio musical de la humanidad.

Objetivos específicos cinco, seis y siete: hacen referencia al trabajo de campo, su organización y análisis. Todo el trabajo realizado estuvo centrado en los tres aspectos pilares de esta investigación: la investigación, la comunicación y la educación en los museos de música.

El trabajo de campo consistió en extraer toda la información en las páginas oficiales de los museos seleccionados, visitar *in situ* el mayor número de museos posible y elaborar y enviar a los museos un cuestionario por correo electrónico. A través del trabajo de campo, se pudo obtener información relativa al estado actual de los museos de música, a su museografía y museología, lo que permitió crear una base de datos de los museos de música en Europa donde se presenta información relacionada con su ubicación, forma de contacto y tipo de museo y modelo de acuerdo al esquema propuesto en la tesis.

Igualmente la recogida de información, organización y análisis, tanto de tipo cualitativo, descriptivo y cuantitativo, desveló en gran medida la forma cómo los museos de música en Europa gestionan sus equipamientos en relación a las funciones de investigación, comunicación y educación.

Investigación: como se mencionó anteriormente, dentro de la investigación en un museo se debe establecer con claridad la manera cómo se van a tratar las colecciones y esto está directamente relacionado con sus objetivos. Cada museo establece de forma independiente cuáles son sus políticas de adquisición, conservación, restauración y documentación. En cuanto a la manera de adquirir una colección, el documento emitido por la *Museums and Galleries Commission* (1995), señala siete aspectos esenciales, los cuales se tuvieron en cuenta en el momento de llevar a cabo la encuesta. Aunque el documento señala que todas ellas son importantes, se observó una tendencia a dar prioridad a la historia y la historia de la música, tal como se reflejó en la figura 152.

También hay que recordar lo que el CIMCIM (2005) expuso en su momento en relación a las políticas de conservación. El documento emitido por esta organización señala que el estudio de cada instrumento debe comenzar con la investigación de sus materiales, su composición, su condición y su historia y pone de manifiesto el papel de su restauración. Las respuestas obtenidas en las encuestas dieron un resultado interesante, pues a diferencia de algunas posiciones al respecto expuestas en este trabajo, la restauración no ocupa en ellos un lugar importante. Dicha afirmación se hace teniendo en cuenta el bajo porcentaje de museos que cuentan con un taller de restauración. Sin embargo hay que anotar que no se obtuvo información concreta al respecto y no se sabe si la práctica de restauración en algunos museos se hace a través de contratos externos.

Comunicación y educación: La comunicación y la educación en un museo van en estrecha relación, ya que al comunicar algo, siempre se transmite algún tipo de conocimiento. El análisis de estos dos aspectos permitió obtener los siguientes resultados:

- 1- En el proceso de selección se pudo observar que el denominador común de todos los museos es la existencia de un espacio expositivo, lo cual acredita la función social de los museos de música de dar a conocer sus colecciones.
- 2- A pesar de que algunos museos presentan un número variado de módulos interactivos, éstos no fueron determinantes a la hora de establecer el tipo de museología que desarrolla el museo. En aquellos museos en los cuales se encontraron módulos que representaban un tipo de museología (tradicional, nueva museología, museología crítica), de acuerdo a la propuesta de Martín y Castell (2010), el modelo de comunicación educativa de Kaplún lo contradecía. Este hecho se manifestó claramente en la presentación tradicional de las colecciones, en vitrinas, estantería y tarimas, de la cual no está exenta ningún museo. A pesar de la presencia de modelo INFOR y VIR y algunos PROY en los museos ATC-1, DEC-5, ATI-1, ITI-13 y GBIS-2, el público sólo accede a la información que el museo quiere dar, por lo que en relación al modelo de comunicación educativa, estarían más dentro de la nueva museología que dentro de la museología crítica. Sin embargo al añadir la didáctica del objeto presentada por Santacana y Llonch (2012) al primer resultado obtenido en relación al tipo de museología, se pudo

establecer un tipo de museología más cercana a la realidad. En línea general, en todos los museos la información de los objetos que son expuestos, se presenta a través de rótulos y/o carteles, a excepción de aquellos museos donde hay audio guía y que porcentualmente sólo es de un 37% de los museos analizados.

- 3- Los esfuerzos que hacen algunos museos por permitir al visitante tener una experiencia rica en posibilidades a través de la experimentación con instrumentos musicales, se limita a sesiones programadas dirigidas a las escuelas, que no están incluidas en el recorrido que hace el visitante espontáneo.
- 4- A pesar de que cuando se habla de un museo de música, lo primero que nos viene a la mente es el hecho musical propiamente dicho, existe una gran deficiencia en este sentido, reflejada en la ausencia de salas de concierto en más del 50% de los museos y en el bajo porcentaje de archivos sonoros conservados.
- 5- Partiendo de las teorías de Carreras (2005), Kaplún (1998) y Martín y Castell (2010) en relación a los tipos de educación y comunicación pedagógica aplicados a la museografía y a la museología, se observó que los museos de música, en líneas generales, tienen una marcada tendencia a permanecer dentro de los límites de la museología tradicional, tratando sólo de acercarse a la nueva museología.
- 6- Al aplicar los criterios de la didáctica del objeto presentados por Santacana y Llonch (2012), se pudo hacer un acercamiento al tipo de museología que cada museo presenta.

Octavo objetivo específico: crear las bases para elaborar una guía-manual de buenas prácticas para la gestión y desarrollo de un museo de música. En este sentido, se puede señalar que para la creación de un museo de música, en primera instancia se siguen los lineamientos que siguen todos los museos en líneas generales y que se pueden encontrar en organizaciones de ámbito internacional y estamentos gubernamentales de cada país, como el código de Deontología del ICOM (2013), el *Manual del instructor para utilizar en cómo administrar un museo* escrito por Boylan y Woollard (2006) para la UNESCO y el ICOM, el *Manual de buenas prácticas. Compromiso de calidad turística* del SCTE (Sistema de Calidad Turística Española, 2012) y en propuestas académicas de investigadores reconocidos en el ámbito museológico, como Gutiérrez (2012), Lord y

Dexter (2010), por mencionar algunas, todas ellas destinadas a mejorar los niveles de gestión y de calidad en los museos.

Con la intención de sugerir algunas pautas para la gestión de un museo de música, se enumeran a continuación algunas acciones que se pueden considerar pertinentes, relacionadas con las tres funciones principales de un museo:

1. Al plantearse los objetivos, un museo debe responder en primera instancia a las razones por las cuales se decide abrirlo y qué tipo de patrimonio se desea conservar o con qué tipo de patrimonio se cuenta para iniciar un proyecto de dicha magnitud. Dependiendo de estos aspectos, se determinan las políticas de adquisición y el interés específico para su conservación.
2. Si el interés radica en la conservación de instrumentos musicales, se debe conocer si el objetivo obedece a un interés puramente histórico, histórico musical o esencialmente musical. Esta decisión generará nuevas discusiones en torno a la restauración o no restauración de sus objetos (instrumentos musicales).
3. Si el objeto es, como en algunos museos, el sonido, las decisiones girarán en torno a la manera cómo ese objeto debe ser tratado, las opciones que ofrece y la importancia de su salvaguarda como patrimonio musical. Un museo que se plantee este objetivo tiene que ser minucioso en la investigación, ya que se pueden generar ciertas inconsistencias en su sustentación. Un sonido habla de un lugar, un ambiente, un espacio y un momento en un tiempo específico. El sonido expresa y transmite sensaciones que determinan complejas relaciones humanas. Los sonidos de hace cinco siglos no se corresponden con los actuales y eso ha influido en la creación musical en todos los tiempos.
4. Si el objetivo del museo es la vida y obra de un compositor (casa museo), las decisiones deben girar en torno a todos aquellos aspectos que influyeron en su obra y aquellos objetos y documentos que atestigüen como era su vida, pero

también deben procurar que el visitante pueda estar en contacto con su creación musical a través de la audición de su obra, pues es por ella que es reconocido.

5. La manera de comunicar es esencial en todo museo. Una museografía rica visualmente atrae al visitante de forma asertiva. En un museo de música se tiene que “jugar” con ese elemento visual, pero en la misma proporción debe trabajar con la música y el sonido como base de la creación musical. Por tanto, un museo de música debe estar concebido con innumerables elementos interactivos que permitan no solamente recibir información a través de ellos, sino que estimulen la experimentación y la creatividad y permitan incluso que el visitante se sienta creador. En todos los tipos y modelos de museos de música debe existir la posibilidad de escuchar música de todas las épocas, compositores y lugares e invitar al visitante a entrar al museo a través de ella.
6. Tener espacios permanentes de acceso libre y espontáneo, para la experimentación, tanto con instrumentos musicales como con objetos sonoros, dirigidos a todos los públicos sin excepción.

Noveno objetivo específico: *diseñar propuestas para la realización de proyectos museológico-musicales para distintos contextos y públicos.* En este sentido es importante tener en cuenta, además de los puntos señalados anteriormente, el contexto y dar prioridad en el siguiente orden, al patrimonio musical del lugar, la región, el país y el mundo. Es importante que el museo inicie sus labores teniendo en cuenta su entorno más cercano e involucre a la comunidad, teniendo en cuenta sus intereses y generando un sentido de pertenencia para que el museo se edifique sólidamente.

Verificación de la hipótesis

Finalmente podemos decir que la hipótesis planteada en el inicio de esta tesis, *los museos de música son instrumentos de conservación y de educación que actúan para revertir con beneficios educacionales en la sociedad que los visita, y que han de permitir el desarrollo artístico de sus usuarios a través de la observación, la experimentación a través de*

propuestas educativas, elementos interactivos y elementos didácticos, se cumple de forma parcial. La existencia de más de cien museos de música en Europa, demuestra la importancia que éstos tienen en la actualidad. Los museos de música se posicionan en Europa como espacios para salvaguardar y difundir el patrimonio musical de la humanidad. Sin embargo, a pesar de que en muchos de ellos se promueven actividades didácticas y existen elementos interactivos, a través de ellos no se estimula el desarrollo y la creación artística en el estricto sentido de la palabra, sino más bien sólo se permite experimentar y conocer algunos aspectos relacionados con la música.

Por último hay que señalar en las conclusiones, que las visitas *in situ* se constituyeron en uno de los aspectos más relevantes del trabajo de campo, ya que a través de ellas se logró conocer de forma directa un número significativo de museos de música y se pudo verificar la información obtenida a través de la web y de la encuesta.

5.1. POST SCRIPTUM

Esta tesis doctoral nos aporta una visión global y actual de los museos de música en Europa, y una novedosa y hasta ahora desconocida información relacionada con su gestión y sus principales funciones (investigación, comunicación y educación), que se consolida como base para futuras investigaciones. Las posibilidades en este sentido son múltiples y su importancia radica en la necesidad innegable de que estas instituciones se afiancen en la sociedad, no sólo como un referente histórico, sino también como salvaguardas de la creación musical pasada y contemporánea. La apropiación por parte de la sociedad de estos espacios debe estar motivada desde su interior, lo que implica una constante renovación acorde con los avances tecnológicos y los nuevos paradigmas de la museología, sobre todo si se tiene en cuenta que la música, como toda actividad artística, fluye, se mueve y se transforma en el tiempo generando novedosas propuestas arraigadas en lo más profundo de la cultura.

Igualmente, la investigación en torno a los tres aspectos desarrollados en esta tesis: investigación, comunicación y educación, ameritan por sí solos ser estudiados, pues sus posibilidades son múltiples.

En investigación, la restauración de instrumentos musicales es un área de por sí muy prolífera, pues ésta implica no sólo a la historia, sino también a los estilos, a las sonoridades, a los materiales, al entorno geográfico y económico y a la función esencial de la música, ser tocada para ser escuchada.

Otro objeto que amerita un estudio especial es el sonido. Las posibilidades en torno a él han aumentado tanto en el área específica de la música, como a nivel interdisciplinar. No hay que olvidar que la creación artística contemporánea busca una fusión entre las artes sonoras y las artes visuales, generando una nueva forma de ver, sentir y escuchar el arte.

En lo que respecta a la comunicación y la educación, el terreno es aún más fértil. La museología crítica dirige el destino de los museos hacia un mundo rico en posibilidades museográficas en donde la relación museo-visitante se fundamenta en la interacción entre

ellos. Aportar ideas novedosas en este terreno, implica profundizar en las bases de la creación artística y la manera como el ser humano se relaciona con el mundo sonoro. Esto involucra a los museos de forma directa, pues si ellos generan una visión histórica de cómo el ser humano ha desarrollado una filosofía de la música y de cómo ha surgido la creación musical en cada época, a través de una museografía activa y didáctica, las generaciones actuales y futuras podrán ser parte de ese proceso y generar propuestas creativas en torno a la música, convirtiéndose en creadores, gestores y difusores de la cultura.

La investigación en torno a la función educativa en los museos de música, aparte de estar dirigida al saber específico, también puede abarcar otras áreas del saber como la antropología, la arqueología, la filosofía y el arte en general y pueden ser tratadas en profundidad en los museos de música, a través de propuestas de comunicación y educación innovadoras, que se pueden implementar a través de proyectos de investigación interdisciplinarios importantes.

En este sentido hay que señalar que nunca las artes sonoras y las artes visuales habían estado tan estrechamente unidas. Existe una articulación en la que las artes se cruzan constantemente. Evidencia de esto son las instalaciones experimentales, representaciones sonoras y visuales en las que participan tanto artistas plásticos como músicos. Todo este material, constituye el patrimonio cultural del presente con el que se va a construir la historia del arte en el futuro. Artistas como León Ferrari, Ariel Guzik con su obra *Gordiox*, Jaume Plensa y su *Wordvoices 196 címbalos*, José Iges, Achim Wollscheid, o las ya mencionadas esculturas sonoras de los hermanos Bernard y François Baschet por nombrar algunos, son representaciones de la cultura musical. En este sentido, delimitar hasta qué punto la obra artística es objeto de la música o de las artes plásticas es complejo, pero es evidente que los museos de la música tienen un papel determinante y mucho que aportar. Clair (2011) señala que los museos tienen la obligación de proteger la creación artística, científica y técnica contemporánea que permita escribir la historia actual y la participación de los museos de la música en este sentido no está definida.

Por otra parte, existen museos de música en América, Asia y Oceanía que plantean propuestas interesantes que aportarían ideas diferentes a las encontradas en los museos europeos. También se pueden desprender estudios comparativos con museos de otras tipologías y diversos contextos, al igual que estudios experimentales a través de la web y la difusión del patrimonio musical a través de ésta.

La riqueza musical existente no se puede negar. El patrimonio musical se encuentra en cada rincón del planeta. No existe una sola cultura que no se exprese en algún momento a través de ella. La música está presente en diversos escenarios y refleja en gran medida la identidad de un pueblo. Sin embargo aún hoy en día sigue estando relegada a un segundo plano. Una evidencia de esto es el poco material conservado de la tradición oral. Los museos en general están llamados no sólo a hablar del pasado, sino a salvaguardar el presente para construir el futuro y los museos de música tienen la obligación de recuperar ese legado musical que identifica al ser humano. El terreno es fértil y hay mucho por hacer. Lo importante es que ya hay una base sólida para iniciar el recorrido.

Los museos siguen cumpliendo con una de sus funciones originarias: salvaguardar, preservar y difundir el patrimonio cultural de todas las naciones. Sin embargo, también deben responder a las exigencias actuales, adaptándose a las necesidades de una sociedad que exige cada vez más una participación en la construcción del conocimiento a través de la reflexión y la crítica, de tal forma que son los museos de arte contemporáneo a través de la museología crítica los que más están haciendo frente a esta necesidad.

El futuro de los museos no está escrito, pero está claro que ellos deben responder a las necesidades de una cultura en constante transformación. La museología, como señala Giménez, “*debería dar respuestas rápidas y evitar el tradicional retraso en incorporar los cambios*” (Giménez, 2003: 93).

Probablemente la museología crítica sea la respuesta a las necesidades de una sociedad que busca implicarse cada día más en todos los procesos culturales y adapte las funciones y objetivos de los museos a los nuevos paradigmas del arte, la ciencia y la tecnología. Sólo el tiempo podrá darnos la razón. Por lo pronto, los museos de música deben buscar

un espacio en la sociedad con mayor impacto, para afianzarse en el entorno urbano y contribuir al desarrollo cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Albers , J. (1979). *La Interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Alcalá, J. R. (2003). Arte y nuevas tecnologías en el siglo XXI. Museos de arte vs centro de arte contemporáneo. Producir, coleccionar (no) obras de arte actual. En J. P. Lorente, y D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 73-77). Zaragoza: Prensas editoriales de Zaragoza.
- Alcalde , J., y Martínez, C. (2010). Interactividad para nadie en general y para todos en particular: hacia una interactividad total. *Hermes*, 2, 15-19.
- Allard, M., y Boucher, S. (1998). *Éduquer au musée: un modèle théorique de pédagogie muséale*. Montreal: Hurtubise.
- Aristóteles. (1964). *Obras*. Madrid: Aguilar.
- Ballart, J. (1997). *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel.
- Bandler, R., y Grinder, J. (1998). *La estructura de la magia*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Belcher, M. (1994). *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Gijón: Trea.
- Bellido, M. (2009). Los nuevos hábitos del consumo digital. *Amigos de los museos*, 29, 13-17.
- Berelson, B., y Steiner, G. (1964). *Human behavior: an inventory of scientific findings*. Nueva York: Harcourt, Brace y Jovanovich.
- Berlo, D. (1969). *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*. Buenos Aires: El ateneo.
- Blanco Sanchez, R. (1930). *Teoría de la educación Vol. 2*. Madrid: Hernando.
- Boehmer, M. (1981). *Museo y escuela: la práctica pedagógica en los museos de Alemania occidental*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Bolaños, M. (2002). *La Memoria del mundo: cien años de museología: 1900-2000*. Gijón: Trea.
- Bordas Ibáñez, M. C. (1999). *Instrumentos musicales en colecciones españolas Vol. I*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Bordas Ibáñez, M. C. (2001). *Instrumentos musicales en colecciones españolas Vol. II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- Borragán, S. (2006). *Descubrir, investigar, experimentar: iniciación a las ciencias*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Bossuat, C. (2007). Shinichi Suzuki. En M. Díaz, y A. Giráldez, *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical, Una selección de autores relevantes* (págs. 79-86). Barcelona: Graó.
- Boylan, P., y Woollard, V. (2006). *Manual del instructor para ser utilizado en como administrar un museo*. Obtenido de UNESCO. Recuperado el 18 de octubre de 2015 de <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147869S.pdf>
- Burgos, C., y Guallar, I. (1984). La investigación pedagógica en los museos: aspectos metodológicos. *El Guiniguada*, 1, 33-52.
- Caicedo González, J. D. (2004). *La música como utopía del humanismo integral*. Revistas electrónicas UN (Universidad Nacional) Revista de la Facultad de Ciencias Humanas, obtenido de <http://www.bdigital.unal.edu.co/14221/1/3-8042-PB.pdf>
- Calaf, R., Fontal , O., y Valle , R. (2007). *Museos de arte y educación : construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea.
- Capel, O. (1989). *Historia de la ciencia e historia de las disciplinas científicas*. Obtenido de Geo Crítica. Cuadernos críticos de geografía humana: <http://www.ub.edu/geocrit/geo84c.htm>
- Cardona, A., y Sánchez, E. (2003). Estado social y turístico: el derecho del trabajo y el origen del turismo de masas. *Papers de turisme*, 33, 90-127.
- Carreras, C. (2005). Los Proyectos de Educación en Museos a través de las nuevas tecnologías. *Mus-A*, 5, 34-38.
- Castiñeiras, M. A. (2008). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Asturias: Gijón: Trea.
- Cloutier, J. (2001). *Petit traité de communication: EMEREC à l'heure des technologies numériques*. Chambéry: Atelier Perrousseaux. Obtenido de <http://www.adeli.org/document/285-147p21pdf>
- Codignola, E., y Mantovani, J. (1964). *Historia de la educación y de la pedagogía*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Coll, C. (2002). *El constructivismo en el aula*. Barcelona: Graó.

- Coma, L., y Santacana, J. (2010). *Ciudad educadora y patrimonio*. Gijón: Trea.
- Coombs, P. (1991). El futuro de la educación no formal en un mundo cambiante. En *La educación no formal, una prioridad de futuro. Documento de un debate* (págs. 43-52). Madrid: Fundación Santillana.
- Correa, J. E. (2006). *Identificación de los estilos de aprendizaje en los estudiantes de fisiología del ejercicio de la Facultad de Rehabilitación y Desarrollo Humano*. Obtenido de Revista Ciencias de la Salud: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-72732006000200006&lng=en&nrm=iso&tlng=es
- Cousinet, R. (1967). *La escuela nueva*. Barcelona: Luis Miracle.
- Cuadrado, A. (2010). *Patrimonio etnológico*. Obtenido de Revista Digital Apuntes de arquitectura: <http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com.es/2010/10/patrimonio-etnologico-angel-e-cuadrado.html>
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Del Bianco, S. (2007). Jaques Dalcroze. En M. Díaz, y A. Giráldez, *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes* (págs. 23-32). Barcelona: Graó.
- Dennis, B. (1970). *Experimental Music in Schools: Towards a New World of Sound*. Oxford: Oxford University Press.
- Dennis, B. (1975). *Proyectos sonoros*. Buenos Aires: Ricordi.
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Recuperado el 19 de Diciembre de 2012, de ICOM de <http://icom.museum/normas-profesionales/conceptos-claves-de-museologia/L/1/>
- Díaz, M., y Riaño, M. H. (2007). *Creatividad en educación musical*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Díaz, M., y Giráldez, A. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: una selección de autores relevantes*. Barcelona: Graó.
- Dunn, R., y Dunn, K. (1972). *Practical approaches to individualizing instruction: Contracts and other effective teaching strategies*. West Nyack NY: Parker Pub.
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- Fernández, L. A., y García Fernández, I. (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza.

- Fernández de Paz, E. (2001). El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología. En *Actas de los XII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico* (págs. 39-52). Cantabria: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Fernández de Sevilla, M. A., e Hilera, J. R. (1999). *Conservación y restauración digital del patrimonio musical*. Obtenido de Cuadernos de documentación multimedia. Universidad Complutense. Recuperado el 15 de noviembre de 2014 de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num8/hilera-sevilla.html>
- Fernández Navarro, G. (2009). Museos de ciencia interactivos: ¿ciencia o arte? *Revista de museología*, 44, 22-29.
- Flórez, M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: *Revista de historia del arte*, 5, 231-243.
- Frega, A. L. (2007). *Didáctica de la música. Las enseñanzas musicales en perspectiva*. Buenos Aires: Bonum.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freixes, D., y Escalas, R. (2008). El nuevo Museo de la Música en el complejo del Auditorio de Barcelona. *Revista de museología RdM*, 41, 62-72. Recuperado el 13 de Mayo de 2013 de http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=3693&clave_busqueda=196521
- Fubini, E. (1998). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Fundación Xavier de Salas, Fundación Itaca. (2001). *En torno al patrimonio musical en Cataluña: archivos familiares*. Madrid: Ediciones de la Coria.
- Gadotti, M. (1998). *Historia de las ideas pedagógicas*. México D. F.: Siglo XXI.
- Galindo Palma, H. (2009). Instrumentarium: las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental musical. *Revista Música, cultura y pensamiento*, 1, 99-111.
- Galluzzi, P. (2004). Introducción. En L. Masetti Bitell *Restauración de instrumentos y materiales: ciencia, música, etnografía* (págs. 11-15). Donostia- San Sebastián: Nerea.
- García Alonso, M. (1994). *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión*. Madrid: Ediciones de la Coria.

- García Blanco, A. (1999). *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- García Blanco, A (1980). *Función pedagógica de los museos*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica.
- García Cuetos, M. D. (2011). *El patrimonio cultural, conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Gembero Ustárroz. (2005). El patrimonio musical español y su gestión *Revista de musicología*, 28-1 135-181.
- Giménez Navarro. (2003). Museo y arte hoy. En J. P. Lorente, y D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 91-106). Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Giordano, C. (2010). Las nociones de cultura y de derecho en antropología. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/anuario/an_2012_02.pdf
- Gómez, E. (1999). Oralidad y tradición. En E. Gómez Pellón, L. Díaz Viana, J. Martí, y M. Azurmendi, *Tradición oral* (págs. 17-54). Santander: Aula de etnografía Universidad de Cantabria.
- Guerra, F., Sureda, J., y Castells, M. (2008). *Interpretación del patrimonio: Diseño de programas de ámbito municipal*. Barcelona: UOC.
- Gustems, J. (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Gustems, J. (2007). *Aproximación metodológica a la didáctica de los instrumentos musicales. Apuntes para un curso de doctorado*. Recuperado el 10 de febrero de 2015 http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11522/3/apuntes_doctorado_aproximacion_instrumentos_musicales.pdf
- Gutiérrez, A. (2012). *Manual práctico de museos*. Gijón: Trea.
- Hazan, O. (2010). *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Akal.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: GG.
- Hemsey de Gainza, V. (23 de Agosto de 2003). *La Educación Musical Entre Dos Siglos: Del Modelo Metodológico A Los Nuevos Paradigmas*. Recuperado el 15 de febrero de 2015 de [file:///C:/Users/Maria/Desktop/EDUCACION/DT10-GAINZA%20\(1\).PDF](file:///C:/Users/Maria/Desktop/EDUCACION/DT10-GAINZA%20(1).PDF)

- Hernández, F. X. (2005). Museografía didáctica. En J. Santacana, y N. Serrat, *Museografía didáctica* (págs. 23-62). Barcelona: Ariel.
- Hernández Hernández, F. (1998). *Museos como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (1997). *Metodología de la Investigación*. Recuperado el 17 de Mayo de 2013, de http://www.upsin.edu.mx/mec/digital/metod_invest.pdf
- Herremann, Y. (1989). Nuevos lienzos para nuevos creadores. Corrientes contemporaneas en la arquitectura de museos. *Revista Museum*, 4, 196-200.
- Hooper, E. (1994). *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Press.
- Hooper, E. (1998). *Los Museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.
- Huerta, y R. De la Calle, La mirada inquieta: educación artística y museos (págs. 21-39). Valencia: PUV.
- Huerta, R. (2011). *Maestros, museos y artes visuales. Construyendo un imaginario educativo*. Recuperado el 23 de septiembre de 2014 de http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N23.1/Ricardo_Huerta.pdf
- Ingelmo, E., y Mena, Á. (1992). *Los bloques lógicos de Dienes en educación infantil y primaria: diseño experimental y programa para alumnos/as de 5 a 7 años*. Salamanca: Amarú.
- Jiménez, M. (2009). *Ars longa, vita brevis*. Recuperado el 14 de julio de 2014 de <file:///C:/Users/Maria/Desktop/REVISTA%20MUSEOS%20TECNO.pdf>
- Juanola, R., y Colomer, A. (2005). Museos y educadores: perspectivas y retos de futuro. En R. Huerta, y R. De la Calle, *La mirada inquieta: educación artística y museos* (págs. 21-39). Valencia: PUV.
- Kaplún, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: ediciones de la torre.
- Koster, J. (1996). Restauración, reconstrucción y copia en las colecciones de instrumentos musicales. *Revista Museum Internacional*, 189, 36-40.
- Kotler, N., y Kotler, P. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel.
- Lenkersdorf, C. (2005). Los desafíos de la filosofía del siglo XXI. *Revista Pensares y quehaceres*, 1, 7-29.
- León, A. (2008). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

- León, V. (1989). *La Europa ilustrada*. Madrid: Istmo León, A. (2008). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Lévi Strauss, C. (1969). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Loaiza, G. (2004). *El recurso biográfico*. Obtenido de Revista electrónica Historia crítica N° 27. Recuperado el 29 de noviembre de 2014 de <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/332/index.php?id=332>
- López, J. M. (s/f). *Iluminación de museos*. Recuperado el 28 de agosto de 2014 de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/964672.pdf
- Lord, B., y Dexter, G. (2010). *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel.
- Lorente, J. P. (2003). La nueva museología ha muerto, ¡viva la museología crítica! En J. P. Lorente, y D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 13-25). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lorente, J. P. (2012). *Manual de historia de la museología*. Gijón: Trea.
- Lozano, J. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México D. F.: Pearson educación.
- Lucea, B. (2001). Historia del museo. Origen y evolución del coleccionismo. En C. Montañés, M. A. Antoranz, T. Blanco, M. Lorente, B. Lucea, y I. Soria, *El museo: Un espacio didáctico y social* (págs. 19-36). Zaragoza: Mira.
- Macdonald, S. (1992). *Gender, Peace and War: Anthropological Perspectives: a Paper Delivered at St Antony's College*. Oxford: Berg.
- Mailhiot, O. J. (1975). *Dinámica y génesis de grupo*. Madrid: Marova.
- Maletzke, G. (1965). *Psicología de la comunicación colectiva*. Quito: Ciespal.
- Marín Torres, M. T. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Trea.
- Marín Torres, M. T. (2003). Territorio Jurásico: de museología crítica e historia del arte en España. En J. P. Lorente, y D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 27-50). Zaragoza: Prensas Universitarias de.
- Martenot, M. (1993). *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación: método Martenot: libro del profesor*. Madrid: Rialp.
- Martín, C., y Castell, J. (2010). Análisis y clasificación de los modelos interactivos. En J. Santacana, y C. Martín, *Manual de museografía interactiva* (págs. 87-335). Gijón: Trea.

- Martínez Conde, M. L. (2013). El proyecto Europea Local: los contenidos regionales y locales en Europea . En *VI Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas. Memoria individual, patrimonio global* (págs. 139-148). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Menuhin, Y., y Curtis, D. (1981). *La música del hombre*. Bogotá: Fondo Rotatorio Interamericano, S. A.
- Merino de la Fuente, J. M. (2006). *Las vibraciones de la música*. Alicante: Club universitario.
- Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montañés, M. A., Serrano, C., y Medina, J. A. (2014). *Técnicas de marketing viral*. Madrid: Esic.
- Montenegro, J. (2011). *La utilización didáctica del museo: hacia una educación integral*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Monterroso, J. (2001). *Protección y conservación del patrimonio: principios teóricos*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Morrison, G. (2005). *Educación infantil*. Madrid: Pearson educación.
- Muñoz, J. R. (2007). Justine Bayard Ward. En M. Díaz, y A. Giráldez, *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes* (págs. 33-42). Barcelona: Graó.
- Nogales Basarrate, T. (2004). La investigación en los museos: una actividad irrenunciable. *Revista Museos.es, 0*, 42-61.
- Ocaña, J. A. (2010). *Mapas mentales y estilos de aprendizaje. (Estrategias de aprendizaje)*. Alicante: Ecu.
- Orton, A. (2003). *Didáctica de las matemáticas: cuestiones, teoría y práctica en el aula*. Madrid: Ediciones Morata.
- O'Sullivan, J. (1996). *La comunicación humana: grandes temas contemporáneos de la comunicación*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Padró, C. (2003). La museología crítica como forma de reflexionar sobre los museos como zona de conflicto e intercambio. En J. P. Lorente, y D. Almazá,, *Museología crítica y arte contemporáneo* (págs. 51-70). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Parra, G. (2000). *Bases epistemológicas de la educomunicación: definiciones y perspectivas de*. Quito: Abya-Yala.

- Paynter, J. (1999). *Sonido y estructura*. Madrid: Akal.
- Peláez, J. H. (2004). *Historia y métodos en la historiografía del arte occidental*. Recuperado el 23 de septiembre de 2014 de Dialnet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=794108>
- Piaget, J. (1969). *El Nacimiento de la inteligencia en el niño*. Madrid: Aguilar.
- Polo, M. (2008). *La estética de la música*. Barcelona: UOC.
- Richter, M., y Valdivieso García, C. (2008). *Iconografía*. Obtenido de Manual de registro y documentación de bienes culturales. Recuperado el 25 de noviembre de 2014 de http://www.aatespanol.cl/taa/publico/ftp/archivo/MANUAL_WEB.pdf
- Roca, A. (2013). *Museo de Arte Contemporáneo (MAC): ¡abre sus puertas!* Recuperado el 28 de julio de 2013 de <https://lamula.pe/2013/01/18/museo-de-arte-contemporaneo-mac-abre-sus-puertas/rosanalopezcubas/>
- Sans, J. F. (2001). *Oralidad y escritura en el texto musical*. Obtenido de Academia.edu. https://www.academia.edu/1957651/Oralidad_y_escritura_en_el_texto_musical
- Querol, M. Á. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Madrid: Akal.
- Ramos, L. F., y Arquero, R. (2014). *Europeana: la plataforma del patrimonio cultural europeo*. Gijón: Trea.
- Requena, M. D., y De Vicuña, P. (2009). *Didáctica de la educación infantil*. Madrid: Pozuelo.
- Restrepo, M. (1996). *Producción de textos educativos*. Bogotá: Aula abierta.
- Rico, J. C. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Silex.
- Rico, J. C. (2007). *Montaje de exposiciones. Museo arquitectura arte*. Madrid: Silex.
- Rodríguez Eguiazábal, Á. (2001). Nuevas sociedad, nuevos museos. *PH boletín 34 Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 106-109.
- Rodríguez, F. (1925). *El método Decroly*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
- Rojas, C. (2010). *Filosofía de la educación. De los griegos a la tardomodernidad*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sadie, S. (1980). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 9*. Londres, Macmillan.

- Sánchez, T. (1995). *La construcción del aprendizaje en el aula*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Santacana, J. (2006). *Bases para una museografía didáctica en los museos de arte*. Obtenido de Artículos sobre didáctica de las ciencias sociales. Recuperado el 19 de febrero de 2015 de http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/bases_museografia_didactica_museos_arte.pdf
- Santacana, J. y Llonch, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón: Trea.
- Santacana, J., y Martín, C. (2010a). *Manual de museografía interactiva*. Gijón: Trea.
- Santacana, J., y Martín, C. (2010b). ¿Quiénes hacen los museos? *Revista Hermus*, 2, 8-14.
- Sanuy, M., y González, L. (1969). *Orff Schulwerk. Música para niños*. Madrid: Unión musical española.
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza música.
- Schafer, R. M. (2008). *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires: Melos.
- Schettino, M. (2006). *Introducción a Las Ciencias Sociales un Enfoque Constructivista*. México: Pearson Educación.
- Schramm, W. (1966). *La ciencia de la comunicación*. México D. F.: Roble.
- Self, G. (1967). *New Sounds in Class: A Practical Approach to the Understanding and Performing of Contemporary Music in Schools*. Londres: Universal Edition.
- Serrano, M., y Gil, J. (2003). *Temario para la preparación de oposiciones. Música volumen II*. Sevilla: Mad.
- SM. (2011). *Diccionario latín*. Madrid: SM.
- Subirats, M. (2007). Zoltán Kodály. En M. Díaz, y A. Giráldez, *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical. Una selección de autores relevantes* (págs. 63-70). Barcelona: Graó.
- Tapias Gómez, M. (2011). *Un lugar para el patrimonio. La conservación del patrimonio cultural en la red*. Obtenido de Revista electrónica de recursos en internet N° 153 Universidad de Barcelona recuperado el 19 de noviembre de 2014 <http://www.ub.edu/geocrit/ aracne/ aracne-153.htm>
- Tatarkiewicz, W. (1989). *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Ediciones Akal.

- Tirado, Á. (2005). Nuevos audiovisuales para nuevos museos. Los retos de los profesionales. *Mus-A*, 5, 43-47.
- Trilla, J. (1993). *La educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel.
- Tugores, F., y Planas, R. (2006). *Introducción al patrimonio cultural*. Gijón: Trea.
- Valdés, M. D. (1999). *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Guijón: Trea.
- Vallés del Poso, M. J. (2009). La educación musical en la historia de occidente: apuntes para la reflexión. *Neuma*, 1, 218-232.
- Van der Meer, J. H. (2004). La conservación y restauración de instrumentos musicales en dos colecciones públicas emilianas: ejemplos de intervención. En L. Masetti Bitelli, *Restauración de instrumentos y materiales: ciencia, música, etnografía* (págs. 71-106). Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Vázquez, R. (2005). Recursos culturales y diseño del producto y la oferta de turismo cultural: importancia de las actividades de marketing. En M. Á. Gómez Borja, J. A. Mondéjar Jiménez, y C. Sevilla Sevilla, *Gestión del turismo cultural y de ciudad* (págs. 29-60). Murcia: Universidad de Castilla y la Mancha.
- Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte de la antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Willems, E. (2002). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paídos

Recursos en línea

- Acuña, Á. (1935). *Sistema Montessori*. Obtenido de Repositoria institucional. Recuperado el 10 de febrero de 2015 de <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/97804>
- Boletín Universidad de Granada. (2010). N° 28. Obtenido de Máster universitario de patrimonio musical, Recuperado el 20 de febrero de 2015 de http://secretariageneral.ugr.es/bougr/pages/bougr28/acg2836_patrimoniomusical/%21
- CIMA. (s.f.). *Centre Internacional de Música Antiga*. Recuperado el 22 de enero de 2015, de <http://www.fundaciocima.org/es/el-patrimonio-musical/>
- CIMCIM. (1985). *Recomendaciones para la Regulación del Acceso a los instrumentos musicales en las colecciones públicas*. Obtenido de

<http://network.icom.museum/cimcim/resources/recommendations-for-regulating-the-access-to-musical-instruments-in-public-collections-1985/>

CIMCIM. (1998). *Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections*. Recuperado el 10 de Mayo de 2013 de <http://homepages.ed.ac.uk/am/iwte.html>

CIMCIM. (2005). *El cuidado de los instrumentos musicales históricos*. Recuperado el 10 de enero de 2015 de <http://network.icom.museum/cimcim/resources/the-care-of-historic-musical-instruments-full-text/>

DEMIST, *Historic House Museums*, Recuperado el 26 de enero de 2015 de <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432607&lang=3>

DRAE. (2011). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <http://www.rae.es/rae.html>

Erco, R. (2012). *Luz para museos. Conceptos, aplicacione, técnicas*. Recuperado el 28 de agosto de 2014 de http://www.erco.com/cdn/downloaddata/2014/30_media/61_erco_light_for_museums/e_s_erco_lightformuseums.pdf

Europeana. (s.f.). Recuperado el 22 de febrero de 2015 de <http://www.europeana.eu/>

Fundación Juan March. (s.f.). Recuperado el 23 de febrero de 2015 de <http://www.march.es/informacion/>

ICOM. (1977). *12th General Assembly of ICOM Moscow, USSR*. Recuperado el de enero de 2015 de <http://icom.museum/la-gobernanza/asamblea-general/resoluciones/moscow-1977/L/1/>

ICOM. (2007). *Definición del museo*. Recuperado el 24 de febrero de 2013 de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

ICOM. (2013). *Código de deontología*. Recuperadpo el 13 de mayo de 2013 de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf

ICOMOS. (1964). *Carta de Venecia* . Recuperado el 14 de noviembre de 2014 de http://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno Español. (s.f.). *Investigación en los Museos*. Recuperado el 25 de Enero de 2013, de <http://www.mcu.es/museos/CE/Funciones/Investigacion/Introduccion.html>

Museums and Galleries Commission. (1995). *Standards in the Museum Care of Musical Instruments*. Recuperado el 3 de enero de 2015 de <http://www.collectionstrust.org.uk/media/documents/c1/a84/f6/000077.pdf>

- OEI. (2009). *18 de mayo de 2009 Día Internacional del Museo - Museos y Turismo*. Recuperado el 21 de noviembre de 2014 de <http://www.oei.es/noticias/spip.php?article4961>
- SCTE. (2012). *Manual de buenas prácticas. Compromiso de calidad turística*. Recuperado el 18 de octubre de 2015 de http://www.aneta.es/descargas/manual_de_buenas_practicas_aneta.pdf
- UNESCO. (1948). *Declaración Mundial de Derechos Humanos*. Recuperado el 3 de enero de 2015 de <http://www.un.org/es/documents/udhr/index.shtml#a26>
- UNESCO. (1954). *Convención de la Haya*. Recuperado el 1 de noviembre de 2014 de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (1960). *Convention against Discrimination in Education*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132598e.pdf>
- UNESCO. (1972). *Convención sobre la conservación del patrimonio mundial natural y cultural 1972*. Recuperado el 6 de noviembre de 2014 de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO. (1982). *DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014 de http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- UNESCO. (1990). *Meeting Basic Learning Needs*. Recuperado el 3 de enero de 2015 de <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000975/097552e.pdf>
- UNESCO. (2000). *Educación para Todos: cumplir nuestros compromisos comunes*. Recuperado el 3 de enero de 2015 de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001211/121147s.pdf>
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. 7 de octubre de 2014 de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Recuperado el 7 de octubre de 2014 de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/the-convention/convention-text/#I>

ENLACES DE INTERÉS

A.C.I.M.V. (Asociación de Coleccionistas de Instrumentos de Viento):
<http://acimv.blogspot.com.es/>

AEDOM: <http://iconografia.aedom.org/>

AMIS (Sociedad Americana de Instrumentos Musicales): <http://www.amis.org/>

CECA (Comité de Educación y Acción Cultural): <http://network.icom.museum/ceca/L/1/>

CIMA (Centro Internacional de Música antigua): <http://www.fundaciocima.org/es/el-patrimonio-musical/>

CIMCIM (Comité internacional para museos y colecciones de instrumentos de música):
<http://network.icom.museum/cimcim/>

EUROPEANA (Biblioteca digital de Europa): <http://www.europeana.eu/>

Europeana regia: <http://www.europeanaregia.eu/es>

FMAM (Federación mundial de los amigos de museos): <http://www.museumfriends.com/es>

Fundación Juan March: <http://www.march.es/>

Galleria dell'Accademia: <http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/indice.html>

GEFAM (Sociedad de Amigos de Instrumentos Antiguos): <http://www.gefam.ch/en/>

IAM (International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers):
<http://www.iaml.info/>

ICCROM (Centro Internacional para la Conservación y Restauración de los Objetos de Museos):
<http://www.iccrom.org/>

ICOFON: <http://network.icom.museum/icofom/L/1/>

ICOM (Consejo Internacional de Museos): <http://icom.museum/L/1/>

ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios): <http://www.icomos.org/fr/>

MIMO: <http://www.mimo-international.com/>

OCPM (Organización de Ciudades del Patrimonio Mundial): http://www.ovpm.org/es/new_home

RISM (Répertoire International des Sources Musicales): <http://www.rism.info/en/home.html>

UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura):
<http://www.unesco.org/new/es>

Word Wonders: <https://www.google.com/culturalinstitute/project/world-wonders?hl=es>

ANEXOS

ANEXO N° 1 Análisis y clasificación de los módulos interactivos

	SISTEMA GRÁFICO	SISTEMA TÁCTIL	SISTEMA OLFATIVO	SISTEMA GUSTATIVO	SISTEMA AUDITIVO	SISTEMA VISUAL	SISTEMA CORPORÉO	SISTEMA RECREACIÓN	SISTEMA MECÁNICO	SISTEMA REFLEXIÓN/REFRACCIÓN	SISTEMA CUANTIFICADOR	SISTEMA ELECTRÓNICO	SISTEMA PROYECCIÓN	SISTEMA INFORMÁTICO	SISTEMA VIRTUAL
1. SISTEMA GRÁFICO (GR)	GRGR C5:K15 1.1.														
2. SISTEMA TÁCTIL (TC)	TCGR 2.1.	TCTC 2.2.													
3. SISTEMA OLFATIVO (OL)	OLGR 3.1.	OLTC 3.2.	OLOL 3.3.												
4. SISTEMA GUSTATIVO (GUS)	GUSGR 4.1.	GUSTC 4.2.	GUSOL 4.3.	GUSGUS 4.4.											
5. SISTEMA AUDITIVO (AUD)	AUDGR 5.1.	AUDTC 5.2.	AUDOL 5.3.	AUDGUS 5.4.	AUDAUD 5.5.										
6. SISTEMA VISUAL (AUDIOVISUAL) (VIS)	VISGR 6.1.	VISTC 6.2.	VISOL 6.3.	VISGUS 6.4.	VISAUD 6.5.	VISVIS 6.6.									
7. SISTEMA CORPORÉO (COR)	CORGR 7.1.	CORTC 7.2.	COROL 7.3.	CORGUS 7.4.	CORAUD 7.5.	CORVIS 7.6.	CORCOR 7.7.								
8. SISTEMA RECREACIÓN (REC)	RECGR 8.1.	RECTC 8.2.	RECOL 8.3.	RECGUS 8.4.	RECAUD 8.5.	RECVIS 8.6.	RECCOR 8.7.	RECREC 8.8.							
9. SISTEMA MECÁNICO (MEC)	MECGR 9.1.	MECTC 9.2.	MECOL 9.3.	MECGUS 9.4.	MECAUD 9.5.	MECVIS 9.6.	MECCOR 9.7.	MECREC 9.8.	MECMEC 9.9.						
10. SISTEMA REFLEXIÓN/REFRACCIÓN (REF)	REFGR 10.1.	REFTC 10.2.	REFOL 10.3.	REFGUS 10.4.	REFAUD 10.5.	REFVIS 10.6.	REFCOR 10.7.	REFREC 10.8.	REFMEC 10.9.	REFREF 10.10.					
11. SISTEMA CUANTIFICADOR (CUANT)	CUANTGR 11.1.	CUANTTC 11.2.	CUANTOL 11.3.	CUANTGUS 11.4.	CUANTAUD 11.5.	CUANTVIS 11.6.	CUANTCOR 11.7.	CUANTREC 11.8.	CUANTMEC 11.9.	CUANTREF 11.10.	CUANTCUANT 11.11.				
12. SISTEMA ELECTRÓNICO (ELEC)	ELECGR 12.1.	ELECTC 12.2.	ELECOL 12.3.	ELECGUS 12.4.	ELECAUD 12.5.	ELECVIS 12.6.	ELECCOR 12.7.	ELECREC 12.8.	ELECMEC 12.9.	ELECREF 12.10.	ELECCUANT 12.11.	ELECELEC 12.12.			
13. SISTEMA PROYECCIÓN (PROY)	PROYGR 13.1.	PROYTC 13.2.	PROYOL 13.3.	PROYGUS 13.4.	PROYAUD 13.5.	VISPROY 13.6.	PROYCOR 13.7.	PROYREC 13.8.	PROYMEC 13.9.	PROYREF 13.10.	PROYCUANT 13.11.	PROYELEC 13.12.	PROYPROY 13.13.		
14. SISTEMA INFORMÁTICO (INFOR)	INFORGR 14.1.	INFORTC 14.2.	INFOROL 14.3.	INFORGUS 14.4.	INFORAUD 14.5.	INFORVIS 13.6.	INFORCOR 13.7.	INFORREC 14.8.	INFORMEC 14.9.	INFORREF 14.10.	INFORCUANT 14.11.	INFORELEC 14.12.	INFORPROY 14.13.	INFORINFOR 14.14.	
15. SISTEMA VIRTUAL (VIRT)	VIRTGR 15.1.	VIRTTC 15.2.	VIRTOL 15.3.	VIRTGUS 15.4.	VIRTAUD 15.5.	VIRTVIS 15.6.	VIRTCOR 15.7.	VIRTREC 15.8.	VIRTMEC 15.9.	VIRTREF 15.10.	VIRTCUANT 15.11.	VIRTELEC 15.12.	VIRTPROY 15.13.	VIRTINFOR 15.14.	VIRTVIRT 15.15.

MARTÍN, C. & CASTELL, J. “Análisis y clasificación de los modelos interactivos”, en: SANTACANA, J.; MARTIN, C. (coords.) *MANUAL DE MUSEOGRAFÍA INTERACTIVA*. Gijón: Ed. Trea, 2010.

Tipo de museo (Carreras)	Tipo de educación (Kaplún)	Modelo de comunicación		Museología
Museos de educación didáctica expositora	Educación que pone énfasis en los contenidos	Transmisión de Información Receptor Pasivo Receptor Pasivo E-M-R (lineal, exógeno)	Sistema, gráfico visual	Museología tradicional
Museos de educación estímulo respuesta	Educación que pone énfasis en los efectos	Información/Persuasión Receptor Pasivo activo E-M-R-r (Lineal exógeno)		Nueva museología
Museos de aprendizaje a partir del descubrimiento	Educación que pone énfasis en el proceso	Dialógica Receptor Activo (circular endógeno)		Museología crítica

Nomenclatura

ANEXO N° 2 Suma de variables

1. Casa Museo + exposición
2. Casa Museo + taller
3. Casa Museo + sala concierto
4. Casa Museo + sala didáctica
5. Casa Museo + archivo (sonoro/documental)
6. Casa Museo + exposición + taller
7. Casa Museo + exposición + sala de concierto
8. Casa Museo + exposición + sala didáctica
9. Casa Museo + exposición + archivo (sonoro/documental)
10. Casa Museo + taller + sala de concierto
11. Casa Museo + taller + sala didáctica
12. Casa Museo + taller + archivo (sonoro/documental)
13. Casa Museo + sala de concierto + sala didáctica
14. Casa Museo + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
15. Casa Museo + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
16. Casa Museo + exposición + taller + sala de concierto
17. Casa Museo + exposición + taller + sala didáctica
18. Casa Museo + exposición + taller + archivo (sonoro/documental)
19. Casa Museo + exposición + sala de concierto + sala didáctica
20. Casa Museo + exposición + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
21. Casa Museo + exposición + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
22. Casa Museo + taller + sala de concierto + sala didáctica
23. Casa Museo + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
24. Casa museo + taller + sala didáctica+ archivo (sonoro/documental)
25. Casa Museo + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
26. Casa Museo + exposición + taller + sala de concierto + sala didáctica
27. Casa Museo + exposición + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
28. Casa Museo + exposición + taller + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
29. Casa Museo + exposición + sala de concierto + sala didáctica + archivo
(sonoro/documental)
30. Casa museo + taller + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
31. Casa Museo + exposición + taller+ sala de concierto + sala didáctica + archivo
(sonoro/documental)
32. Instrumental + exposición
33. Instrumental + taller
34. Instrumental + sala concierto
35. Instrumental + sala didáctica
36. Instrumental + archivo (sonoro/documental)
37. Instrumental + exposición + taller
38. Instrumental + exposición + sala de concierto
39. Instrumental + exposición + sala didáctica
40. Instrumental + exposición + archivo (sonoro/documental)
41. Instrumental + taller + sala de concierto

42. Instrumental + taller + sala didáctica
43. Instrumental + taller + archivo (sonoro/documental)
44. Instrumental + sala de concierto + sala didáctica
45. Instrumental + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
46. Instrumental + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
47. Instrumental + exposición + taller + sala de concierto
48. Instrumental + exposición + taller + sala didáctica
49. Instrumental + exposición + taller + archivo (sonoro/documental)
50. Instrumental + exposición + sala de concierto + sala didáctica
51. Instrumental + exposición + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
52. Instrumental + exposición + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
53. Instrumental + taller + sala de concierto + sala didáctica
54. Instrumental + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
55. Instrumental + taller + sala didáctica+ archivo (sonoro/documental)
56. Instrumental + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
57. Instrumental + exposición + taller + sala de concierto + sala didáctica
58. Instrumental + exposición + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
59. Instrumental + exposición + taller + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
60. Instrumental + exposición + sala de concierto + sala didáctica + archivo
(sonoro/documental)
61. Instrumental + taller + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
62. Instrumental + exposición + taller+ sala de concierto + sala didáctica + archivo
(sonoro/documental)
63. Instrumento secundario + exposición
64. Instrumento secundario + taller
65. Instrumento secundario + sala concierto
66. Instrumento secundario + sala didáctica
67. Instrumento secundario + archivo (sonoro/documental)
68. Instrumento secundario + exposición + taller
69. Instrumento secundario + exposición + sala de concierto
70. Instrumento secundario + exposición + sala didáctica
71. Instrumento secundario + exposición + archivo (sonoro/documental)
72. Instrumento secundario + taller + sala de concierto
73. Instrumento secundario + taller + sala didáctica
74. Instrumento secundario + taller + archivo (sonoro/documental)
75. Instrumento secundario + sala de concierto + sala didáctica
76. Instrumento secundario + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
77. Instrumento secundario + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
78. Instrumento secundario + exposición + taller + sala de concierto
79. Instrumento secundario + exposición + taller + sala didáctica
80. Instrumento secundario + exposición + taller + archivo (sonoro/documental)
81. Instrumento secundario + exposición + sala de concierto + sala didáctica
82. Instrumento secundario + exposición + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
83. Instrumento secundario + exposición + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
84. Instrumento secundario + taller + sala de concierto + sala didáctica
85. Instrumento secundario + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)

86. Instrumento secundario + taller + sala didáctica+ archivo (sonoro/documental)
87. Instrumento secundario + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
88. Instrumento secundario + exposición + taller + sala de concierto + sala didáctica
89. Instrumento secundario + exposición + taller + sala de concierto + archivo (sonoro/documental)
90. Instrumento secundario + exposición + taller + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
91. Instrumento secundario + exposición + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
92. Instrumento secundario + taller + sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)
93. Instrumento secundario + exposición + taller+ sala de concierto + sala didáctica + archivo (sonoro/documental)

ANEXO N° 3 Tabla combinación de las variables

	CASA MUSEO	INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO SECUNDARIO
E			
T			
SC			
SD			
A			
E+T			
E+SC			
E+SD			
E+A			
T+SC			
T+SD			
T+A			
SC+SD			
SC+A			
SD+A			
E+T+SC			
E+T+SD			
E+T+A			
E+SC+SD			
E+SC+A			
E+SD+A			
T+SC+SD			
T+SC+A			
T+SD+A			
SC+SD+A			
E+T+SC+SD			
E+T+SC+A			
E+T+SD+A			
E+SC+SD+A			
T+SC+SD+A			
E+T+SC+SD+A			

ANEXO N° 4 Modelos obtenidos del cruce de las variables para cada tipo de museo

MODELO	CASA MUSEO	INSTRUMENTAL	INSTRUMENTO SECUNDARIO
E	ESC-1, FRC-2, ITC-4	DEI-2, DEI-3, DEI-8, DEI-10, DEI-12, DEI-14, ESI-1, ESI-10, FII-1, FRI-3, FRI-5, FRI-6, FRI-7, FRI-8, ITI-2, ITI-5, ITI-8, ITI-9, ITI-11, SEI-3, CHI-1, CHI-3, CHI-4	FRIS-1, GBIS-1
T			
SC			
SD			
A		ITI-10	
E+T		GBI-8, CHI-2	
E+SC		DEI-9, ITI-3, GBI-2, GBI-3	DEIS-2, DEIS-6, ITIS-1, ITIS-2, CHIS-1
E+SD			
E+A	ATC-2, HUC-3, ITC-1, ITC-2, ITC-3, PLC-1, GBC-3, CZC-1, CZC-2	ATI-1, ESI-4, ESI-9, FRI-4, FRI-10, ITI-4, ITI-6, ITI-14, ITI-15, PTI-1, GBI-7	
T+SC			
T+SD			
T+A			
SC+SD			
SC+A			
SD+A			
E+T+SC		ITI-13	
E+T+SD		NLI-2	
E+T+A			CHIS-2
E+SC+SD		ATI-2, GBI-1	
E+SC+A	DEC-1, DEC-3, DEC-4, DEC-6, DEC-8, DEC-9, ATC-3, FRC-1, HUC-1, GRC-1, HUC-2, NOC-1, ROC-1	DEI-11, DEI-13, BEI-2, ESI-7, ESI-8, FII-2, FRI-2, GRI-1, NLI-1, NLI-3, GBI-5, GBI-9, SEI-1, SEI-2	
E+SD+A		FRI-9, ITI-7, DKI-1	
T+SC+SD			
T+SC+A			
T+SD+A			
SC+SD+A			
E+T+SC+SD		ITI-12	DEIS-1, DEIS-4, ATIS-1, ESI-1
E+T+SC+A		DEI-1, DEI-7, ATI-3, NOI-1	
E+T+SD+A	GBC-2	ITI-1	GBIS-2, BEIS-1
E+SC+SD+A	DEC-2, DEC-7, ATC-1, GBC-1	DEI-4, DEI-5, DEI-6, ESI-2, ESI-5, EEI-1, ITI-17, NOI-2, GBI-4	DEIS-5
T+SC+SD+A			
E+T+SC+SD+A	DEC-5	BEI-1, ESI-3, FRI-1, ITI-16, PLI-1, CZI-1	

ANEXO N° 5 Ficha Técnica

1- INFORMACIÓN GENERAL.

PRESENTACIÓN	
Nombre oficial	
Sigla del museo	
País	
Ciudad	
Dirección	
Teléfono	
Fax	
Web	
Email	
Fecha de creación	
Fechas de renovación	
Horario/Días de visita	
Fecha trabajo de campo	
Duración del recorrido	
Comentarios:	

TIPO DE MUSEO	
Casa museo	
Instrumental	
Instrumento secundario	

MODELO	
Exposición	
Taller	
Sala de concierto	
Sala didáctica	
Archivos sonoros /documental	

FUENTES PATRIMONIALES	SI	NO	NS/NC
Patrimonio Musical Monumental			
Patrimonio Musical Documental y Literario			
Patrimonio Musical Iconográfico			
Patrimonio Musical Organológico			
Patrimonio Musical Sonoro			
Patrimonio Musical Oral			
Otros			

INFORMACIÓN JURÍDICA					
Público		Privado		En convenio	

SALAS	SI	NO	N° de salas	NS/NC
Salas de exposición permanente				
Salas de exposición temporal				
Sala de conciertos				
Sala de conferencias				
Salas didácticas				
Sala de restauración				
Salas de video				
Biblioteca				
Otros:				

PERSONAL	SI	NO	Nº	NS/NC
Contratados				
Subcontratados				
Becarios				
Voluntarios				
Otros:				

2- DEPARTAMENTOS.
2.1. INVESTIGACIÓN

ADQUISICIÓN DE LAS COLECCIONES					NS/NR
Donación		Compra		Préstamo	

DEPARTAMENTO	SI	NO	Nº personas	NS/NR
Departamento de investigación				
Archivo digital				

PUBLICACIONES	SI	NO	NS/NR
Publicaciones propias			
Última publicación	Autor	Año	editorial

POLÍTICAS DE ADQUISICIÓN	SI	NO	NS/NR
Esencialmente Histórica			
Histórico musical			
Musical			
Por tipología			
Por sus materiales			
Por su contexto			
Por su estado o condición			
Por su sonido			
Por su origen o procedencia			

INFORMACIÓN DEL CATÁLOGO	SI	NO	NS/NR
Fecha de adquisición			
Propietario			
Origen (geográfico)			
Función			
Materiales			
Estado			
Otros:			

DISCURSO O ARGUMENTO	SI	NO	NS/NR
Cronológico			
Estilístico /temático			
Organológico			
Geográfico			
Otros:			

2.2. COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO	SI	NO	Nº personas	NS/NR
Departamento de Comunicación				

MARKETING Y PUBLICIDAD	SI	NO	NS/NR
Departamento de marketing y publicidad			
Atención al público			
Eventos			
Venta de servicios			
Estudio de visitas			
Otros:			

MEDIOS DE COMUNICACIÓN PUBLICIDAD	SI	NO	NS/NR
Radio			
TV			
Prensa			
Web			
Agencias de turismo			
Folleto informativos			
Otros:			

PÚBLICO HABITUAL		NS/NR
Escolar		
Universitario		
general		
Otros:		

SERVICIOS	SI	NO	NS/NR
Audio-guía			
Visitas guiadas			

IDIOMAS	
Audio-guía	
Visitas guiadas	
Posters, rótulos, carteles	

MÓDULOS INTERACTIVOS Y PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN	
Gráfico, visual, sonoro, mapas conceptuales, posters, rótulos, carteles, etc.	

2.3. EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO	SI	NO	Nº personas	NS/NR
Departamento de educación				

OFERTA EDUCATIVA	SI	NO	NS/NR
Talleres para profesores			
Dossiers educativos			
Conferencias, charlas, seminarios			
Talleres para todos los públicos			
Conciertos			
Talleres instrumentales			
Otros:			

3- ESPACIOS Y SERVICIOS ESPECIALES

SERVICIOS	SI	NO	NS/NR
Cafetería			
Tienda			
Zonas de descanso			
Baños			
Acceso minusválidos			
Sala para eventos			
Otros:			

4- ARQUITECTURA

TIPO DE EDIFICIO	
Histórico perteneciente al patrimonio	
Antiguo	
Nueva construcción	

5- OBSERVACIONES

ANEXO N° 6 Encuesta

Este cuestionario hace parte un proyecto de investigación titulado "Estudio y análisis de los museos de la música en Europa: espacios de investigación, comunicación y educación", cuyo objetivo general es realizar un estudio de los museos de la música en Europa y determinar su función educativa y los mecanismos de comunicación e investigación que utilizan para llegar al público al cual van dirigidos.

1. Nombre del museo

2. País

3. Ciudad

4. ¿Cuál es la fecha de creación del museo?

5. Si el museo ha sido renovado, indique la última fecha de renovación

6. ¿Qué fuentes patrimoniales hay en el museo?

- Patrimonio Musical Monumental (partituras, tanto manuscritas como impresas, fuentes primarias de la creación musical)
- Patrimonio Musical Documental y Literario (tratados, escritos teóricos, documentos históricos, cartas, autobiografías, periódicos, programas de mano, etc.)
- Patrimonio Musical Iconográfico
- Patrimonio Musical Organológico
- Patrimonio Musical Sonoro
- Patrimonio Musical Oral
- Otros:

7. Es un museo:

- Público
- Privado
- En convenio
- Otros:

8. Si es en convenio, ¿con quién es el convenio?

9. ¿Con que espacios cuenta el museo?

- Sala de exposiciones permanentes
- Sala de exposiciones temporales
- Sala de conciertos
- Sala de conferencias
- Sala didáctica
- Sala o taller de restauración
- Biblioteca
- Depósito
- Sala de video
- Otros:

10. En caso de contar con alguno de estos espacios, especifique el número de salas

Sala de exposiciones permanentes

Sala de exposiciones temporales

Sala de conciertos

Sala de conferencias

Sala didáctica

Sala o taller de restauración

Biblioteca

Depósito

Sala de video

Otro

11. ¿Qué tipo de vinculación laboral tiene el personal que trabaja en el museo?

- Contratados

- Subcontratados
- Becarios
- Voluntarios
- Otros:

12. Especifique el número de personas de acuerdo al tipo de vinculación

Contratados

Subcontratados

Becarios

Voluntarios

Otros

13. ¿Existe un departamento de investigación?

SI

NO

14. En caso afirmativo ¿Cuántas personas trabajan en este departamento?

15. ¿Tienen publicaciones propias?

SI

NO

16. En caso de contar con publicaciones propias ¿pueden proporcionarnos los datos bibliográficos de los dos últimos títulos?

Autor

Título

Año

Ciudad

Editorial

Otra información

17. ¿Cómo han sido adquiridas las colecciones?

- Donación
- Compra
- Préstamo
- Otros:

18. ¿Cuáles son las políticas de adquisición, conservación, restauración, reproducción y uso de sus equipamientos?

- Esencialmente histórico
- Histórico-musical
- Esencialmente musical
- Por su tipología (familia)
- Por sus materiales
- Por su contextos
- Por su estado o condición
- Por su sonido
- Por su origen o procedencia
- Otros:

19. En relación a la catalogación y documentación, ¿qué información se incluye en la ficha de cada objeto?

- Fecha de adquisición
- Propietario
- Origen (geográfico)
- Función
- Materiales
- Estado
- Otros:

20. ¿Existe un archivo digital de toda la colección?

SI NO

21. ¿Cuál es el argumento o discurso del museo?

- Cronológico
- Temático
- Organológico
- Geográfico
- Otros:

22. ¿Existe un departamento de comunicación?

SI NO

23. En caso afirmativo ¿Cuántas personas trabajan en este departamento?

24. ¿Qué áreas comprende el departamento de comunicación?

- Marketing y publicidad
- Atención al público
- Eventos
- Venta de servicios
- Otros:

25. ¿A través de qué medios de comunicación se promueve el museo?

- Radio
- TV
- Prensa
- Web
- Agencia de turismo
- Folletos informativos
- Otros:

26. ¿Existe un estudio de visitas?

SI NO

Estudio de mercado

27. ¿Cuál es el público más habitual?

- Escolar
- Universitario
- Público informal
- Otros:

28. La información que se presenta en paneles, posters, rótulos, vídeos ¿en qué idioma está?

- Inglés
- Francés
- Español
- Alemán
- Ruso
- Chino
- Japonés
- Italiano
- Otros:

29. ¿A lo largo de la exposición se puede acceder a diferentes tipos de módulos interactivos?

SI	NO
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

30. En caso de contar con módulos interactivos ¿puede describirlos?
(Audiovisuales, táctiles, vídeos, ordenadores, etc.)

31. ¿Existe un departamento de educación?

SI	NO
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

32. En caso afirmativo ¿Cuántas personas trabajan en este departamento?

33. ¿Qué tipo de actividades educativas ofrece el museo?

- Talleres para profesores

- Dossier educativos
- Conferencias, seminarios, charlas
- Talleres para todos los públicos
- Conciertos
- Visitas guiadas
- Taller de experimentación (con instrumentos o sonido)
- Otros:

34. En caso de contar con actividades para las escuelas ¿se permite la ejecución de instrumentos musicales diseñados para este fin?

SI	NO
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

35 ¿Se le permite al público general ejecutar instrumentos musicales diseñados para tal fin?

SI	NO
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

36. ¿Qué servicios ofrece el museo?

- Cafetería
- Tienda
- Zonas de descanso
- Audio-guía
- Baños
- Acceso para minusválidos
- Sala de eventos (fiestas, cumpleaños, etc.)
- Otros:

37. Si cuentan con audio-guía ¿en qué idiomas está disponible?

- Alemán
- Inglés
- Español
- Francés
- Italiano
- Chino
- Japonés
- Ruso

- Otros:

38. Si realizan visitas guiadas, ¿en qué idioma se hacen?

- Alemán
- Inglés
- Español
- Francés
- Italiano
- Chino
- Japonés
- Ruso
- Otros:

39. El museo se encuentra en un edificio:

- Histórico perteneciente al patrimonio
- Antiguo
- Nueva construcción
- Otros:

Sugerencias y Comentarios