

CAML REVIEW REVUE DE L'ACBM

VOL. 43, NO. 1

APRIL / AVRIL 2015

Articles and Reports / Articles et rapports :	Page
President's Report / Message de la présidente Cheryl Martin	3
CAML Conference 2015 / Congrès de l'ACBM 2015	5
Introducing CAML's New Website / Lancement du nouveau site Web de l'ACBM James Mason	6
Rapport de la rencontre annuelle 2014 de la Section québécoise de l'ACBM Houman Behzadi	8
Library as Showcase: Reflections on a Roundtable Discussion Deborah Wills	10
The April 2015 Update to RDA and Its Impact on Music Instructions: A Review of What Music Cataloguers Need to Know Daniel Paradis and Joseph Hafner	13
La mise à jour d'avril 2015 de RDA et son impact sur les instructions relatives à la musique : une étude à l'intention des catalogueurs de musique Daniel Paradis et Joseph Hafner	25
 Reviews / Comptes rendus :	
<i>Look for the Silver Lining</i> – Phil Dwyer and Don Thompson (CD) / Michael McArthur	38
<i>When Music Sounds: Canadian Cello Music</i> (CD) / Edward Jurkowski	40

CAML Review, published three times a year, is the official publication of the Canadian Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres. Contributions are invited for articles, reviews, and reports pertaining to music in Canada, music librarianship, and music-related topics of current interest. Deadline for the next issue: July 15, 2015.

La **Revue de l'ACBM**, publiée trois fois l'an, est l'organe officiel de l'Association canadienne des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux. La *Revue* vous invite à lui soumettre des articles, des comptes rendus et des rapports relatifs à la musique au Canada, à la bibliothéconomie de la musique et aux sujets d'actualité reliés à la musique. Date limite pour le prochain numéro : le 15 juillet 2015.

Editor / Rédactrice en chef :

Cathy Martin, Marvin Duchow Music Library, McGill University, Montreal, Quebec, H3A 1E3. Tel: 514-398-5874; e-mail: cathy.martin@mcgill.ca.

Associate Editors / Rédactrices adjointes :

Megan Chellew, Collection Services, McGill University Library, Montreal, Quebec, H3A 0C9. Tel: 514-398-4174; e-mail: megan.chellew@mcgill.ca.

Deborah Wills, Library, Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontario, N2L 3C5. Tel: 519-884-0710 x3384; e-mail: dwills@wlu.ca.

Review Editor / Responsable des comptes-rendus :

Desmond Maley, J.N. Desmarais Library, Laurentian University, 935 Ramsey Lake Rd., Sudbury, Ontario, P3E 2C6. Tel: 705-675-1151 x3323; e-mail: dmaley@laurentian.ca.

Membership Secretary / Secrétaire aux adhésions :

Kyla Jemison, University of Toronto Libraries, Robarts Library, 130 St. George Street, Toronto, Ontario, M5S 1A5; e-mail: kyla.jemison@utoronto.ca.

Advertising / Publicité : Please contact the Editors. / Veuillez communiquer avec les rédacteurs.

CAML Review / Revue de l'ACBM : <http://caml.journals.yorku.ca/>

CAML / ACBM : <http://library.music.utoronto.ca/caml-acbm/>

Section québécoise de l'ACBM / Quebec Chapter of CAML : <http://www.sqacbm.org/>

President's Report / Message de la présidente

Dear CAML Members,

As this is my last President's Report for the *CAML Review*, I'd like to thank all of those who have supported me during my role as President ... past and present members of the CAML Board, chairs of committees, and all of you. It's been a great honour to serve you in this capacity, and I look forward to supporting Brian McMillan as he takes over as President. I know that I leave you in good hands! I am the Deputy Chief Negotiator for our librarians and archivists contract with Western, which expires on June 30, so I expect to be very busy over the coming months.

You will shortly be receiving a mail ballot to vote on some constitutional changes. Sean Luyk, Cathy Martin, and Joanne Paterson worked on these changes, and are also looking at the CAML procedures manual. When you receive your ballot, please vote! One of the important changes is that we will be able to hold online voting, which will make it easier for everyone to vote and result in substantial savings on postage. We will find a secure method of online voting that is confidential and anonymous; more details at the CAML AGM in June.

I hope to see many of you at the CAML conference and at the IAML conference, both in June. Tim Neufeldt and his team are finalizing the program for the CAML conference, while Debbie Begg and her group are working on local

Chers membres de l'ACBM,

Puisqu'il s'agit de mon dernier Message de la présidente dans la *Revue de l'ACBM*, j'aimerais remercier tous ceux et celles qui m'ont soutenue durant ma présidence, tant les anciens membres du comité d'administration de l'ACBM que les membres actuels, les présidents de comités que vous tous. J'ai été très honorée de vous servir ainsi. Brian McMillan prendra sous peu la relève et je serai heureuse de le soutenir, car je sais que je vous laisserai entre de bonnes mains! Étant donné que je suis l'adjointe du négociateur en chef des bibliothécaires et des archivistes de l'Université Western, dont le contrat expirera le 30 juin, je m'attends à être très occupée au cours des mois à venir.

Vous recevrez sous peu par la poste un bulletin vous permettant de voter relativement à des modifications à apporter aux Statuts et règlements. Sean Luyk, Cathy Martin et Joanne Paterson ont travaillé à ces modifications et se penchent à l'heure actuelle sur le manuel de procédures. Veuillez voter lorsque vous recevrez votre bulletin de vote! Parmi les modifications importantes, notons la possibilité de voter en ligne, ce qui facilitera la vie à tous et nous fera économiser beaucoup en frais de poste. Nous trouverons une méthode sûre, confidentielle et anonyme pour voter en ligne. Nous pourrions vous en dire davantage lors de l'assemblée générale annuelle de l'ACBM, en juin.

J'espère vous voir en grand nombre lors du Congrès de l'ACBM et de celui de l'AIBM, tous les deux en juin. Tim Neufeldt et son équipe mettent la dernière touche au programme du Congrès de l'ACBM, tandis que Debbie Begg et son groupe

arrangements. We will be meeting in the seminar room in the Music Library at the University of Ottawa; more details will be sent out closer to the date, but please contact Tim or Debbie if you have questions.

Cheryl Martin
Western University
cmart29@uwo.ca

s'occupent des préparatifs sur place. Nous nous réunirons dans la salle de séminaire de la Bibliothèque de musique de l'Université d'Ottawa. Vous recevrez de plus amples renseignements à l'approche de la date du congrès, mais si vous avez des questions, veuillez communiquer avec Tim ou Debbie.

Cheryl Martin
Université Western
cmart29@uwo.ca

*Traduction : Marie-Marthe Jalbert
Révision : Marie-Andrée Gagnon*

CAML Conference 2015 / Congrès de l'ACBM 2015

CAML and MusCan (formerly CUMS) will be meeting at the Congress of the Humanities and Social Sciences at the University of Ottawa from June 3rd to June 5th, 2015.

You must [register](#) for the conference and for CAML. Two separate fees are required. If you have questions with regard to registration, please contact the Congress through the Congress website: <http://congress2015.ca/>. Information with regard to transportation, accommodation and Congress programs is also available on the Congress website.

If you have any questions, please contact the Organizing Committee:

Program:

Timothy Neufeldt
tim.neufeldt@utoronto.ca

Local Arrangements:

Debra Begg
dbegg@uottawa.ca

We look forward to seeing you at the CAML Conference!

L'ACBM et MusCan (autrefois la SMUC) se rencontreront au Congrès annuel des sciences humaines qui se tiendra à L'Université d'Ottawa du 3 juin au 5 juin 2015.

Vous devez vous [inscrire](#) au congrès de même qu'à la rencontre de l'ACBM et payer deux frais d'inscription. Pour toute question concernant l'inscription, veuillez communiquer avec les organisateurs au moyen du site Web : <http://congres2015.ca/>. Des renseignements quant au transport, au logement et aux programmes du congrès sont également disponibles au site Web du congrès.

Pour toute question, veuillez communiquer avec le comité responsable de l'organisation :

Programme:

Timothy Neufeldt
tim.neufeldt@utoronto.ca

Préparatifs sur place:

Debra Begg
dbegg@uottawa.ca

Nous espérons vous voir au congrès de l'ACBM!

Introducing CAML's New Website / Lancement du nouveau site Web de l'ACBM

I'm very pleased to announce that the new CAML website is live! Take a look: <http://library.music.utoronto.ca/caml-acbm>.

Based on the Drupal framework, the site can support a robust structure. Drupal allows a high degree of customization, with a large community of users who actively support the development and maintenance of the open source and free software. We can have multiple user-editors and content contributors, so the site is now more able than ever to promote involvement from the CAML-ACBM community.

On the new site you will see pages for sharing information, including News, Conference, and Resources sections. As far as design features go, the major development is the full support for bilingual content.

Moving forward, a logical first step is to establish a web advisory group (WAG), to recommend and help implement design and structural features on the web site, which may include adding more dynamic content such as PowerPoint slides from conference presentations and pictures from events. Investing in and registering a unique domain name, such as CAML-ACBM.ca, and moving the site to an external host are both possible future directions. The University of Toronto's Music Library servers presently provide a stable hosting option, though the benefits of an external host would allow

Je suis très heureux de vous annoncer le lancement du nouveau site Web de l'ACBM : <http://library.music.utoronto.ca/caml-acbm/fr!>

Puisqu'il se base sur l'architecture logicielle Drupal, le site est robuste. On peut considérablement personnaliser un site Web sur Drupal, grâce au concours d'une grande communauté d'utilisateurs qui soutiennent activement le développement et l'entretien de ce logiciel ouvert et libre. Plusieurs utilisateurs-rédacteurs et auteurs de contenu peuvent y contribuer, de sorte que le site est plus que jamais en mesure de promouvoir la participation de la communauté de l'ACBM.

Le nouveau site vous permettra de partager de l'information, et vous y trouverez des renseignements sous les onglets Nouvelles, Congrès et Ressources. Quant à sa conception, la grande nouveauté est l'aspect pleinement bilingue du site.

Pour aller de l'avant, la première étape logique consiste à former un groupe consultatif du site Web apte à recommander et à mettre en œuvre des caractéristiques structurelles et conceptuelles. Parmi les possibilités, mentionnons un ajout de contenu dynamique comme des diapositives PowerPoint des présentations faites aux congrès antérieurs et des photos prises aux événements. Investir dans un nom de domaine exclusif, comme CAML-ACBM.ca, l'enregistrer, puis aménager le site sur un hôte externe représentent certaines des options qui s'offrent à nous. Bien qu'à l'heure actuelle les serveurs de la Bibliothèque de musique de l'Université de Toronto nous fournissent une option d'hébergement stable, un hôte externe nous

for possible transitions through various “webmasters” a more seamless endeavour.

Please let me know if there are any aspects of the site that are not meeting our needs, and let me know if you want to get involved by becoming a member of the web advisory group.

James Mason, CAML Webmaster
j.mason@utoronto.ca

permettrait de faciliter les transitions potentielles d’un « webmestre » à un autre.

Veillez communiquer avec moi si certains aspects du site ne satisfont pas vos besoins ou si vous désirez devenir membre du comité consultatif du site Web.

James Mason, webmestre de l’ACBM
j.mason@utoronto.ca

Traduction : Marie-Marthe Jalbert
Révision : Marie-Andrée Gagnon

Rapport de la rencontre annuelle 2014 de la Section québécoise de l'ACBM

de Houman Behzadi

Note de la rédaction : Vous trouverez ci-dessous la traduction du rapport original publié dans la Revue de l'ACBM, vol. 42, no 3 : [Section québécoise de l'ACBM / Quebec Chapter of CAML: 2014 Annual Meeting Report](#). / Editor's note: The following is a French version of the original report as published in CAML Review vol. 42, no. 3: [Section québécoise de l'ACBM / Quebec Chapter of CAML: 2014 Annual Meeting Report](#).

La rencontre annuelle 2014 de la Section québécoise de l'ACBM (SQACBM) s'est tenue le vendredi 31 octobre 2014 à la bibliothèque de l'Université Laval. Il s'agissait de la première rencontre des membres de la SQACBM depuis 2012; ceux-ci s'étaient alors réunis à la Grande Bibliothèque, à Montréal. Or, des difficultés de logistique ont motivé le comité organisateur soit à remettre la réunion de l'automne 2013 au printemps suivant, soit à faire une seule rencontre pour les années 2013 et 2014. Après avoir considéré attentivement les résultats du sondage demandant aux membres de lui faire part de leurs préférences quant à la date et au lieu de la réunion suivante, le comité organisateur a décidé de ne prévoir qu'une seule rencontre. Puisqu'elle se tenait à Québec cette fois-ci, beaucoup de nouveaux membres ayant été incapables de participer aux réunions à Montréal ont pu y assister.

La rencontre de 2014 s'est distinguée des précédentes en ce qu'elle comprenait un volet formation. Daniel Paradis, de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), a présenté un atelier de trois heures portant sur le catalogage des enregistrements audio d'après RDA. La séance s'adressait aux catalogueurs qui connaissaient déjà le catalogage des enregistrements audio en format MARC 21, d'après les RCAA2. M. Paradis a fourni une explication détaillée des changements majeurs et des nouveaux règlements de RDA, et a distribué un document sur lequel figuraient douze exemples de fiches bibliographiques d'enregistrements sonores, selon RDA. Durant l'atelier, il a répondu aux questions des participants.

Tous se sont ensuite réunis pour le dîner et l'Assemblée générale. Au cours de cette dernière, Daniel Paradis a parlé de son travail relatif au nouveau site Web de la section québécoise, qui doit bientôt être lancé. On y a aussi procédé à des élections afin de pourvoir les quatre postes du conseil d'administration de la SQACBM. Puisque nous avons terminé notre mandat de deux ans, Benoit Migneault (BAnQ) et moi nous sommes retirés du conseil. Daniel Paradis et Mélissa Gravel (Université Laval) ont été réélus. Marc-André Goulet (BAnQ) et Rémi Castonguay (UQÀM) ont été élus, devenant ainsi les nouveaux membres du CA. Veuillez consulter [le site Web de la section](#) pour en apprendre davantage sur le poste que détient chacun des membres.

Houman Behzadi est le bibliothécaire responsable du développement de la collection de musique aux bibliothèques de l'Université de Toronto.

Marc-André Goulet a ouvert la séance de l'après-midi en nous faisant connaître ce que la BANQ et diverses bibliothèques de musique en Amérique du Nord et en Europe peuvent diffuser en continu sur les plans audio et vidéo. M. Goulet nous a révélé les résultats de ses récentes recherches portant sur le modèle en évolution de collecte de données audio et vidéo. Il nous a également parlé de la baisse des ventes de CD, ainsi que de la tendance graduelle des consommateurs à s'inscrire à des services de diffusion plutôt qu'à acquérir des enregistrements audio traditionnels.

Ma présentation a traité de la création d'une collection de musique persane aux bibliothèques de l'Université de Toronto. Il s'agit d'un projet auquel je travaille à l'heure actuelle. Au cours des dernières années, on a remarqué une plus grande implication de la collectivité persane torontoise sur les scènes musicale et culturelle de la ville. Le programme d'ethnomusicologie important de la faculté de musique de l'Université de Toronto a attiré de nombreux diplômés qui s'intéressent à l'étude de la musique persane, et dont la recherche profiterait d'une riche collection de musique persane, créée avec soin. De plus, ce projet cadre avec les objectifs et les mandats que s'est fixés le Music Library Association's Collection Development and Resource Sharing Committee (Comité sur le développement des collections et le partage des ressources de la Music Library Association), qui soulignent l'importance de créer des collections de musique provenant de régions géographiques dont le climat politique est tendu. Après avoir présenté un aperçu historique de la musique en Iran, j'ai parlé des points saillants de mon voyage à Téhéran, au début de 2014. J'y ai rencontré plusieurs éditeurs de musique et disquaires, qui m'ont appris qu'une bonne partie du travail des érudits de la musique et des musiciens persans est absente des grandes collections de recherche en Amérique du Nord.

Pendant la table ronde, les participants ont discuté des meilleures pratiques relatives à la gestion de divers formats plus exigeants, présents dans les bibliothèques de musique. Benoit Migneault nous a fait voir un nouveau coffret à CD et à DVD dont on pourrait se servir dans la section de la musique et des films de la Grande Bibliothèque afin d'économiser de l'espace. J'ai soulevé le sujet des partitions numériques dès l'origine et des difficultés qu'elles engendrent pour les bibliothèques, de l'achat à la manutention du fichier électronique, en passant par les questions de copyright, etc. Si certains bibliothécaires ont découvert des approches novatrices, aucune pratique durable n'a encore été définie.

La troisième présentation de l'après-midi, qui devait traiter d'un projet d'indexation à la bibliothèque de musique de l'Université Laval, a été annulée parce que l'un des conférenciers était absent. La dernière activité au programme consistait à visiter le 4^e étage de la bibliothèque de l'Université Laval, récemment rénové.

Mélissa Gravel et le personnel de la bibliothèque de musique avaient organisé une réception chaleureuse pour clôturer l'événement.

Traduction : Marie-Marthe Jalbert | Révision : Marie-Andrée Gagnon

Library as Showcase: Reflections on a Roundtable Discussion

By Deborah Wills

Abstract: *Based on a roundtable discussion at ACRL 2015, this article explores the benefits and challenges of showcasing and celebrating the creative output of our communities. Such ventures serve the dual purpose of highlighting the contributions of our students, faculty, staff and alumni, while establishing the library as a centre for collaboration and cultural enrichment.*

As academic librarians, we see our libraries at the centre of campus life, and they indeed function as a gathering place for research and study. However, our spaces can take a more active role in celebrating the creative output of our community members. By inviting musicians, artists, authors and other creators and performers into our buildings, we can provide opportunities for education, enrichment, conversation and inspiration. Participants benefit from increased exposure to their work and to interactions with like-minded peers, while the profiles of our libraries are raised on campus and beyond. Events and programs that focus on our creative community members can be powerful marketing tools, fostering goodwill and even attracting donors to our libraries. These endeavours also provide opportunities for collaboration with academic departments, student associations, alumni, the bookstore, the campus art gallery and other community partners. The result is a library more firmly embedded in the life of the campus.

At the conference of the Association of College & Research Libraries in Portland this March, I led a roundtable discussion to explore the benefits and challenges of using library spaces to showcase and celebrate the creative output of our communities. Joining me were Chris Davidson from Northwestern University; Alex Regan from the University of California, Santa Barbara; Brittney Thomas from the University of Iowa; and Amy Wainwright from John Carroll University. Each of our libraries has hosted a variety of events, including musical performances, exhibits, plays, poetry readings, author celebrations and class presentations. While we have found these events rewarding for both our users and our libraries, we acknowledged the challenges, and discussed how to balance the competing demands for library space, how to market to increase our audience, and how to ensure the relevance of these activities for our users and our libraries.

All involved in the roundtable agreed that such events have both expected and unexpected benefits. We all receive positive feedback from participants and notice the energy and excitement generated. Both Regan and Thomas mentioned hearing from audience members who have felt personally connected to items on exhibit and have come away with new thoughts and insights. At my library, at Wilfrid Laurier

Deborah Wills is Liaison Librarian for Music, Communication Studies, English, Film Studies and Journalism at Wilfrid Laurier University Library.

University, student concerts have led to other performing opportunities for the participants. In addition, the library has benefited from the lively photos of events that we use in social media, our annual reports and other communications.

All participants also agreed that having a dedicated space for events in the library is the best approach. At her institution, Thomas has the benefit of working within a new learning commons, but most of us must carve space from that already used for other purposes without disadvantaging our regular users. While many of our users enjoy a music concert or author reading, others find these events distracting, or they may resent the loss of study space. Wainwright suggests using the public address system to alert users to upcoming events; they may then choose to join in or to move to another area. Davidson provides signage well in advance, including directions to quiet study spaces. At my own library, performance and exhibit space is near the entrance, to attract users entering or leaving the building. The main floor of our library is accepted as a “noisy” area, while our top floor is dubbed “Silent Seven.”

Promotion is essential to the success of showcase events and can attract new visitors to our buildings along with potential donors. Wainwright recommends marketing in “every way possible.” Examples include posterage, electronic signage, and making strategic use of the web and social media. For those of us lucky enough to have dedicated communications staff at the library, or access to professional marketing staff on campus, expertise is at hand. However, as Davidson points out, library marketing on its own is of limited usefulness. His approach is to act as the “middle man” between students and the library, and he has good success when students take charge of their own promotion. He sees the library’s role as providing the space and allowing students the responsibility for both the events and the marketing.

Regan believes that the library should provide not just space but also programs with particular meaning for the participants. For example, a photography exhibit at her library created personal resonance for the students who took part. She finds it rewarding but also time consuming and expensive to engage with different campus groups to make such programs successful.

Thomas has found that partnering with student groups is not always a reliable way to raise an audience for events in the library. However, she has had success connecting with faculty and staff on campus. She particularly recommends showcasing student work that is connected to a specific class, in part because this creates a built-in audience of classmates. In one case, students decided for themselves which of their class presentations should be exhibited at the library. Seeing their work showcased outside the classroom and in a frequently visited part of campus helped legitimize their efforts in their own eyes and in the eyes of their audience.

At my institution, library promotion has had limited success in building audience. For our Music in the Library series, even our inclusion in the Faculty of Music events calendar and on electronic signage at the university entrance has had minimal effect. Given the quantity and quality of music on campus and in the outside community, we recognize that we are competing for a limited audience and need to make our events relevant to our space and our users. For example, for the coming year, we plan to make our concerts more informal—to encourage people to move in and out of the space while the musicians

perform. Marketing concerts as breaks from study and stress may appeal to our library users. To create the right atmosphere, we will try abandoning our rows of seating and replacing them with stand-up tables. We will also consult with our “alumni”—those students who have performed at the library in the past—and revisit our branding for the series. The use of the term “concert” may itself be problematic.

While the roundtable did not address the topic of funding, this can be a significant challenge. Some events, such as student concerts, may require only a small outlay for refreshments, signage and programs. However, more ambitious undertakings, such as a community author celebration, require considerable funds to make the events successful and memorable. Each library needs to decide on a reasonable budget for such endeavours and to recognize when partners and sponsors will be needed.

All of these issues point to the value of formulating policies and procedures and establishing an evaluation process. We may elect to sponsor an occasional event or embark on full-blown programs. For any endeavour, we need to balance the investment of time, money and effort against potential benefits. Details will vary from event to event; for example, mounting an art exhibit will require a process for selecting artists and installing their work. Establishing a program to celebrate authors will require a committee of stakeholders and an appropriate division of labour. In each case, the first task should be to establish goals, while considering the audience and purpose.

That said, when we are showcasing campus creativity, we should also use this opportunity to develop our own creative approaches. We should be ready to try new things, to learn from successes and failures, to cut losses, and to be open to unexpected benefits. The potential for enhancing the image of the library, along with spotlighting our many talented community members, makes such endeavours worthwhile. All libraries should feel encouraged to open their doors to campus creativity.



“Music in the Library” concert series, Laurier Library

The April 2015 Update to RDA and Its Impact on Music Instructions: A Review of What Music Cataloguers Need to Know

by Daniel Paradis and Joseph Hafner

[Lien vers la version française de l'article](#)

Abstract

The April 2015 release of the RDA Toolkit includes major content updates to *RDA: Resource Description and Access*. Several of the revisions included in the release modify instructions that are used by music cataloguers on a regular basis. This article reviews the most important of these changes with the purpose of making it easier for music cataloguers to navigate the various changes that have taken place in relation to music cataloguing. It examines specifically the impact of the revisions regarding the statement of responsibility, the extent of notated music, the duration, preferred titles of musical works, abbreviations in titles for parts of musical works, and access points representing musical expressions. The article illustrates some of the changes by including examples that were revised or added. It also includes a table which is a comparison of the structure of 6.14.2 instructions before and after the April 2015 update, because of the numerous changes in this area. While this article is aimed primarily at music cataloguers, it could also be of interest to music librarians concerned with cataloguing issues.

Introduction

According to the schedule established by the Joint Steering Committee for Development of RDA (JSC), the yearly April release of the RDA Toolkit usually includes major content updates to *RDA: Resource Description and Access*. These updates result from proposals submitted the preceding year by JSC constituencies. The release published on April 14, 2015 is no exception to this practice and includes revisions that were discussed during the November 2014 JSC meeting. Several of the revision proposals approved by the JSC and incorporated in the April 2015 release modify instructions that music cataloguers have to apply on a regular basis. This article

Daniel Paradis is Music Cataloguing Librarian in the Cataloguing Directorate for Heritage Collections (Direction du traitement documentaire des collections patrimoniales) at Bibliothèque et Archives nationales du Québec. He chairs CAML's Cataloguing Committee and is currently a member of the Canadian Committee on Cataloguing, the JSC Music Working Group and the Comité éditorial francophone responsible for the translation of RDA into French.

Joseph Hafner is the Associate Dean of Collection Services at McGill University Library, and is in his second term as the Chair of the IAML Cataloguing Commission. He has been a librarian and active with music cataloguing issues since 1989.

will review the most significant of these changes,¹ with the goal of informing cataloguers about which instructions were revised or deleted and what these changes mean for them when dealing with music-related materials. Specifically, it will examine the impact of the revisions regarding:

- the statement of responsibility
- the extent of notated music
- the duration
- preferred titles for musical works
- abbreviations in titles for parts of musical works
- access points representing musical expressions

Statement of responsibility

In RDA a statement of responsibility is defined as “a statement relating to the identification and/or function of any persons, families, or corporate bodies responsible for the creation of, or contributing to the realization of, the intellectual or artistic content of a resource.” Strictly speaking, statements identifying performers of music should fall within the scope of this definition, because performers contribute to the intellectual or artistic content of a resource, whether or not they are also responsible, in whole or in part, for creating that content. However, RDA continued the AACR2 practice of permitting statements that identify performers to be transcribed as statements of responsibility only if these performers could, to some degree, be considered as creators of the content. Statements identifying “performers of music whose participation is limited to performance, execution, or interpretation” or “performers, narrators, and/or presenters” had to be recorded in the element “Performer, Narrator, and/or Presenter,” which was covered at 7.23. Statements identifying “persons who have contributed to the artistic and/or technical production of a resource” were also treated differently and had to be recorded in the element “Artistic and/or Technical Credit,” at 7.24.

However, making distinctions between different types of statements of responsibility could not be justified on principled grounds, even though this could be considered useful for practical reasons. For that reason, the references at 2.4.1.1 guiding cataloguers to 7.23 and 7.24 were deleted, thus expanding the scope of 2.4.1 to all statements of responsibility. Up to now it was unusual to have names of performers of classical music in statements of responsibility, but this will be changing with this revision. In the field of popular music, jazz, etc., the revision will make

1. The revisions discussed in this article originate from five proposals submitted by the JSC Music Working Group (6JSC/MusicWG/4, 6JSC/MusicWG/5, 6JSC/MusicWG/6, 6JSC/MusicWG/7 and 6JSC/MusicWG/8) and two proposals submitted by the American Library Association (6JSC/ALA/32 and 6JSC/ALA/36). The proposals and related documents, including the responses they elicited from the JSC constituencies, are available on the JSC website at <http://www.rda-jsc.org/working1.html#constituency>.

things easier for cataloguers by eliminating the need to determine if the role of a performer goes beyond mere performance, execution, or interpretation. Examples were added at 2.4.2.3 (Recording Statements of Responsibility Relating to Title Proper) to include statements of responsibility identifying performers, such as this one:

Bach
Emerson String Quartet

Examples were also added at 2.4.1.7 (Clarification of Role) to show that words such as names of instruments can be added to clarify the role of a performer, like this one:

Jorja Fleezanis, Ian Swensen [violins]
Title proper: Quintet for strings in B flat major

7.23.1 and 7.24.1 were revised and now point cataloguers to 2.4 (Statement of Responsibility) and 2.17.3 (Note on Statement of Responsibility) for instructions on recording “a person, family, or corporate body responsible for performing, narrating, and/or presenting a work” or “persons, families, or corporate bodies making contributions to the artistic and/or technical production of a resource.” References to chapters 19 and 20 were also added for instructions on recording relationships to these persons, families, and corporate bodies. Sub-instructions 7.23.1.1–7.23.1.3 and 7.24.1.1–7.24.1.3 were deleted, as were the glossary entries for “Artistic and/or Technical Credit” and “Performer, Narrator, and/or Presenter.”

Because it was felt that cataloguers would still want the option of recording names of performers or credits in a note instead of transcribing them as statements of responsibility, a paragraph was added at the end of 2.4.2.3 instructing cataloguers to “make a note on persons, families, or corporate bodies not recorded in the statement of responsibility, if considered important for identification, access, or selection (see 2.17.3).” However, a statement considered core for the statement of responsibility related to title proper has to be transcribed as a statement of responsibility and cannot be recorded only in a note.

The text for 2.17.3.5 (Other Information Relating to a Statement of Responsibility) was expanded to accommodate performer notes and notes on credits. It now states that the notes covered by the instruction can include information not recorded in the statement of responsibility element. It also instructs cataloguers to “include a word or short phrase if necessary to clarify the role of a person, family or corporate body named in the note.” To illustrate cases where such a note would be useful, examples borrowed from former instruction 7.23.1.3 were added. One of them details which performers are on which side of an audio disc,

and another gives the name of a string quartet as well as the names of its members, with their instruments:

Recordings by Willie Nelson (side 1), Bob Wills and His Texas Playboys (side 2), Asleep at the Wheel (side 3), and Freddy Fender (side 4)

Budapest String Quartet (J. Roisman and A. Schneider, violins; B. Kroyt, viola; M. Schneider, cello)

It is still too early to assess the impact that these revisions will have on cataloguers' practices. Given the latitude allowed by RDA on how to record statements of responsibility, it is likely that the music cataloguing community will want to adopt best practices that will guide cataloguers and encourage some consistency in approaches. The impact of the revision will therefore be more or less significant depending on how far these best practices will move away from current practices.

Extent of notated music

At 3.4.3.2 (Recording Extent of Notated Music), the exception for resources consisting of a score and one or more parts in a single physical unit was expanded to also cover resources consisting of multiple parts in a single physical unit. The following examples were added to illustrate the instructions:

1 score and 2 parts (1 volume (unpaged))

3 parts (5, 5, 5 pages)

Parts printed in 1 volume with duplicate pagings

20 parts (approximately 100 pages)

A paragraph was added to connect the instruction with 3.21.2.5:

Make a note to explain the extent, if considered important for identification or selection (see 3.21.2.5).

The scope of 3.21.2.5 was in turn expanded. Its wording was also simplified and new examples added. The instruction now reads thus:

Score and One or More Parts, or Multiple Parts in a Single Physical Unit

Make a note giving the number and types of units included in a single physical unit if considered important for identification or selection.

EXAMPLE

4 parts in 1 volume

1 score and 2 parts in 1 volume; parts printed on leaves 8–10

Duration

The instructions on duration at 7.22 were thoroughly revised. The distinction that existed before between playing time, running time, etc., for audio and video resources and performance time for notated music was removed and the instructions were generalized to apply to both types of duration. As a consequence, 7.22.1.4 (Performance Time) was deleted and the definition of duration at 7.22.1.1 was modified to reflect the new organization. It now says that “duration is the playing time, running time, performance time, etc., of the content of a resource.” It should be noted that performance time is no longer limited to notated music. As some of the new examples show, it now extends to other types of notated content that have a duration, such as plays, monologues, choreographies, etc.

7.22.1.3 was renamed “Recording Duration” and now allows for more flexibility by saying to “record the duration in the form preferred by the agency creating the data.” This leaves an agency the choice, for example, to use symbols (e.g., “3 min, 23 s”), terms (which must then be abbreviated as instructed in appendix B, e.g., “40 min.”) or numerals separated by colons (e.g., “2:30:04”).

The methods for recording total duration were simplified and no longer give preference to the duration as stated on the resource. The preferred method is to record the exact time if readily ascertainable, whether it is stated on the resource or not. When the playing time is stated on the resource but differs significantly from the actual time, cataloguers no longer have the option to record the stated time followed by *that is* and the actual time. Now the exact time is recorded and the stated time is given as details, if considered important for identification or selection. If the exact time is not readily ascertainable, an approximate time that is stated or can be readily estimated is recorded, preceded by *approximately*. Duration is omitted if the time cannot be readily ascertained or estimated. The alternative to give the uniform playing time, running time, etc., of each unit in a multipart resource followed by *each* was deleted. This information can however still be recorded as details on duration if deemed useful.

The instruction on duration of individual parts, previously at 7.22.1.5, was moved up to 7.22.1.4 and is now called “Duration of Component Parts,” to clarify that it applies to units of intellectual content, such as the songs on a compact disc or the acts of a play, and not to physical units. An alternative was added that allows recording the total duration of the resource instead of or in addition to the duration of the component parts.

A new instruction on details of duration was added at 7.22.1.5., with examples such as the following:

16:00 per audio cylinder

Duration of each cylinder in a set of 31 audio cylinders

Running time given as 155 min. on container

Duration stated on resource that has an actual duration of 113 min.

Finally, 7.22.1.6 (Resource Containing Both Sound and/or Moving Images and Text, Still Images, Etc.) was deleted.

Preferred titles for musical works

Instructions on choosing and recording preferred titles for musical works at 6.14.2 were significantly revised to present a more logical structure and to ensure that their wording is aligned as much as possible with the wording of 6.2.2.² First, 6.14.2.2 (Sources of Information) was modified to make changes similar to those made at the general instruction 6.2.2.2 on sources of information for the preferred title of the work. The existing instructions, which specified the sources to use depending on whether the work was created after 1500 or before 1501, were replaced by general instructions that apply to all works, regardless of the time of their creation. According to these instructions, the preferred title of a musical work must be determined from resources embodying the work or from reference sources. A sentence was added about applying 6.14.2.3 when choosing the source of information. Existing instructions have not disappeared, but were incorporated in new instructions, i.e. 6.14.2.3.1 and 6.14.2.3.2.

6.14.2.3 (Choosing the Preferred Title for a Musical Work) now has a completely different look. The instruction previously consisted of a rule applying to works of all periods and said to choose “the composer’s original title in the language in which it was presented.” The rule was then followed by three exceptions: “Better known title in the same language,” “Long titles,” and

2. For a comparison of the structure of the instructions in 6.14.2 before and after the April 14 update, see Table 1 at the end of this article.

“Numbered sequence.” 6.14.2.3 now takes the form of a general rule referring to two sub-instructions dealing with works created after 1500 (6.14.2.3.1) and works created before 1501 (6.14.2.3.2). This revision resulted in 6.14.2.3 adopting the same structure as the general instructions 6.2.2.3–6.2.2.5. The specific instructions on sources of information that were previously at 6.14.2.2 were rewritten to align with the wording of 6.2.2.4–6.2.2.5 (“choose as the preferred title the title or form of title in the original language by which the work is commonly identified ...”) and are now found at 6.14.2.3.1–6.14.2.3.2. As a result this revision better allows for the principle of representation to be respected by explicitly giving priority to a title (or a form of title) by which the work is commonly known, rather than to the composer’s original title.

Despite appearances, this does not represent a major change from previous instructions, since the first exception under 6.14.2.3 instructed cataloguers to choose as the preferred title another title in the same language by which the work has become better known instead of the composer’s original title. The exception about choosing a brief title by which the work is commonly identified in reference sources also gave priority to a better known title. The revision has the advantage of making the instructions more consistent by rewriting the instruction formerly at 6.14.2.3 in the same terms as the general instructions 6.2.2.4–6.2.2.5. Also, by making the exception the rule, the revision now emphasizes the principle of representation.

To provide for cases where it is not possible to choose as the preferred title the title or form of title in the original language by which the work is commonly identified, an instruction was added at 6.14.2.3.1 indicating to instead choose as the preferred title the composer’s original title or the title of the original edition, in that order of preference. This instruction is applied when “there is no title or form of title in the language originally used by the composer established as the one by which the work is commonly identified,” when “the language of the title originally used by the composer cannot be established” as well as in case of doubt.

Following these changes, the exceptions asking to choose a title in the same language by which the work is better known or a brief title by which the work is commonly identified in reference sources became redundant, and so they were deleted. The exception about choosing a brief title devised by the cataloguer instead of a very long title was deemed incompatible with the principle of representation and it was also deleted. Because the exception about works belonging to a numbered sequence of works deals not with choosing, but with recording the preferred title, it was moved to 6.14.2.5 (Recording the Preferred Title for an Individual Musical Work).

Reflecting the fact that special instructions were added at 6.2.2 to address cases where a title in the original language is not found or is not applicable (6.2.2.6) and where a title is found in a non-preferred script (6.2.2.7), relevant references to these instructions were included at both 6.14.2.3.1 and 6.14.2.3.2.

6.14.2.4–6.14.2.5 were revised to fill various gaps. 6.14.2.4 was a general rule about recording preferred titles, but was actually meant to apply only to individual works. The instruction was rewritten to have a truly general scope and now explicitly states that it applies to both individual works and compilations of works. It now includes a rule asking not to record an alternative title as part of the preferred title, modelled on the equivalent rule at 6.2.2.8 (previously at 6.2.2.4). The paragraphs about the elements to omit from the title were moved under 6.14.2.5.1.

At 6.14.2.5, there is now a new instruction on recording the preferred title of an individual musical work which refers back to 6.14.2.4. The exception previously at 6.14.2.3 on numbered sequences of works was moved there, and for clarity, was reworded with three conditions instead of two. Instructions on omissions (6.14.2.5.1, previously 6.14.2.4) and those on preferred titles consisting solely of the name of one type of composition (6.14.2.5.2, previously 6.14.2.5) now appear as sub-instructions of 6.14.2.5 to clarify that they apply only to individual works and not to compilations.

Two changes that affect the elements to omit from the preferred title given at 6.14.2.5.1 are worth noting. The wording of paragraph d) now specifies that the numbers in question are cardinal and ordinal numbers to distinguish this paragraph from the preceding paragraph (serial, opus, and thematic numbers). Paragraph f) previously at 6.14.2.4 on omitting “adjectives and epithets not part of the original title of the work” was deleted since such terms should not logically be part of the preferred title chosen according to 6.14.2.3. The examples of omissions at 6.14.2.5.1 were revised to make them more consistent with the editorial principles followed in RDA. Among other things, notes were added to explain the application of the instruction and its exceptions, as in the following examples:

Präludien und Fugen

Preferred title before omissions: Sechs Präludien und Fugen für Organ. **Number and statement of medium of performance omitted**

The seventh trumpet

Number recorded because it is an integral part of the title

For clarity, the counterexamples were grouped together at the end and are clearly identified as such by the preposition *but* that precedes them.

It is worth noting two revisions affecting the sub-instructions of 6.14.2.5.2. At 6.14.2.5.2.1, the exception for works called *étude, fantasia, sinfonia concertante* or their cognates no longer specifies that it applies only to works intended for concert performance. This distinction was no longer considered necessary or appropriate and so it was eliminated. At 6.14.2.5.2.2, the notes accompanying the examples were rewritten to summarize and make more explicit the various stages through which a title could go before reaching the form finally recorded. An example is:

Quartet

Preferred title before omissions: Quatuor pour 2 hautbois et 2 bassons. **Title after omissions:** Quatuor. **English language form recorded by an English-language agency in Canada because it is a cognate to the French title**

Finally, it should be noted that instruction 6.14.2.6 (Duets) was deleted. Besides being difficult to justify in an international code, standard usage of the term *Duet* for works variously titled duos, duets, etc. did not respect the principle of representation which requires that the form of title chosen as the preferred title be the one that is the most commonly used to identify the work.

Abbreviations in titles for parts of musical works

Instructions 6.2.1.9 and B.3, which govern the usage of abbreviations in titles of works, were expanded to allow for the abbreviation for the word *Number* or its equivalent in another language. *Number* or its equivalent can now be abbreviated, but only when it appears “in the title for a part of a musical work [and] when this word precedes a number used to identify that part.” The following example was added to illustrate this:

Nr. 32, Sheherazade

Title for a part of a musical work

This practice was followed by U.S. cataloguers under AACR2 and is derived from the Library of Congress Rule Interpretation (LCRI) for AACR2 rule 25.32A1. The JSC felt it would be useful to incorporate this practice in RDA. The LCRI also gave guidance on how to record a number that identifies a part of a musical work and what to do when that number is not preceded by a term such as *Number*. This guidance was incorporated into 6.14.2.7.1 (One Part), which includes new text saying:

Record a number used to identify the part as a numeral. If the number of the part has no general term associated with it, precede the number with the abbreviation for *Number* or its equivalent in another language (see appendix B (B.3)). Record the abbreviation in the language in which the preferred title of the work as a whole is recorded.

Access points representing musical expressions

The revision of 6.28.3 (renamed Constructing Authorized Access Points Representing Musical Expressions) was primarily aimed at broadening the scope of the instruction, which was limited to the types of musical expressions listed at 6.28.3.1, namely:

- a) arrangements, transcriptions, etc.
- b) added accompaniments, etc.
- c) sketches
- d) vocal and chorus scores
- e) translations

For other types of musical expressions, RDA instructed us to apply the general instructions at 6.27.3 (Authorized Access Point Representing an Expression), which allow including the content type, the date of the expression, the language of the expression and/or another distinguishing characteristic of the expression in an access point representing a particular expression of a work or of a part or parts of a work. There was however no instruction that would have allowed using any of these elements for the musical expressions covered at 6.28.3.1. In addition, the instruction had no provision for cases where an expression belonged to more than one of the types that it specifically covered (for example, a vocal score that would also be a translation). 6.28.3 was revised to remove these restrictions and allow the addition of one or more of the following elements:

- a) the content type
- b) the date of the expression
- c) the language of the expression
- d) another distinguishing characteristic of the expression of a musical work

The instruction was also simplified to reduce redundancy both within the instruction itself and with other instructions, mostly 6.18. It is now reduced to a single instruction, modelled on 6.27.3, which lists the elements that can be combined with the authorized access point representing the work or the part or parts of a work in order to construct an access point representing a particular expression of a work or a part or parts of a work. References now guide the cataloguer to the instructions for the specific elements (6.9, 6.10, 6.11 and 6.18) for

further guidance on how to record them. An appropriate reference was also added at the end of 6.27.3 to lead cataloguers to 6.28.3.

In turn, this revision generated changes to 6.18 (Other Distinguishing Characteristic of the Expression of a Musical Work). The definition of the element was extended to allow recording attributes other than the terms *arranged*, *Sketches*, *Vocal score*, *Vocal scores*, *Chorus score* or *Chorus scores*. The new definition, whose wording is borrowed from that used at 6.12.1.1 for the element “Other Distinguishing Characteristic of the Expression,” now specifies that it “is a characteristic other than content type, language of expression, or date of expression.” It should therefore provide cataloguers with more flexibility when recording attributes of musical expressions.

The instructions for arrangements, transcriptions, etc. were also revised. 6.18.1.4 was rewritten to take the form of a general rule for all arrangements, etc., and not only to the category of “serious,” “classical” or “art” music. The paragraphs stating the categories of expressions covered by the instruction were rewritten to align with the definition of *arrangement* in the glossary. The instruction now applies when an expression results from “a change in the medium of performance or a simplification or other modification of the work, with or without a change in medium of performance.” The instruction on arrangements, etc., in the “popular” idiom, previously at 6.18.1.4.1, is now treated as an exception to the general instruction. Because the instruction on added accompaniments, etc., previously at 6.28.3.3, had no equivalent in 6.18, a second exception was added at 6.18.1.4 instructing not to record *arranged* if an instrumental accompaniment or additional parts were added to a work or a part or parts of a work and the original music was not altered.

Conclusion

The updates discussed in this article are part of the ongoing work the JSC is doing to ensure that instructions derived from AACR2—especially music-related instructions—are adapted to the context of RDA, that inconsistencies between instructions are resolved and that gaps are filled. All these revisions will not have an equal or necessarily visible impact in bibliographic records. Some of the changes will be more likely than others to be noticed and, hopefully, appreciated by catalogue users. However, revisions that were focused on simplifying instructions or improving their structure rather than changing their outcome are no less important, because it is hoped that they will make learning and applying RDA easier.

TABLE 1

Comparison of the structure of 6.14.2 instructions before and after the April 14, 2015 update

Note: The sub-instructions of 6.14.2.7 have not been affected by the reorganization of 6.14.2 and have not been included in the table.

Structure before the update	Structure after the update
6.14.2 Preferred Title for a Musical Work	6.14.2 Preferred Title for a Musical Work
6.14.2.1 Scope	6.14.2.1 Scope
6.14.2.2 Sources of Information	6.14.2.2 Sources of Information
6.14.2.3 Choosing the Preferred Title for a Musical Work	6.14.2.3 Choosing the Preferred Title for a Musical Work
	6.14.2.3.1 Musical Works Created after 1500
	6.14.2.3.2 Musical Works Created Before 1501
6.14.2.4 Recording the Preferred Title for a Musical Work	6.14.2.4 Recording the Preferred Title for a Musical Work
	6.14.2.5 Recording the Preferred Title for an Individual Musical Work
	6.14.2.5.1 Omissions
6.14.2.5 Preferred Title Consisting Solely of the Name of One Type of Composition	6.14.2.5.2 Preferred Title Consisting Solely of the Name of One Type of composition
6.14.2.5.1 Choice of Language	6.14.2.5.2.1 Choice of Language
6.14.2.5.2 Singular or Plural Form	6.14.2.5.2.2 Singular or Plural Form
6.14.2.6 Duets	6.14.2.6 Duets [deleted]
6.14.2.7 Recording the Preferred Title for a Part or Parts of a Musical Work	6.14.2.7 Recording the Preferred Title for a Part or Parts of a Musical Work
6.14.2.8 Compilations of Musical Works	6.14.2.8 Recording the Preferred Title for a Compilation of Musical Works by One Composer
6.14.2.8.1 Recording the Preferred Title for Compilations of Musical Works	
6.14.2.8.2 Complete Works	6.14.2.8.1 Complete Works
6.14.2.8.3 Complete Works for One Broad Medium	6.14.2.8.2 Complete Works for One Broad or Specific Medium
6.14.2.8.4 Complete Works for One Specific Medium	
6.14.2.8.5 Complete Works of One Type for One Specific Medium or Various Media	6.14.2.8.3 Complete Works of a Single Type of Composition for One Specific Medium or Various Media
6.14.2.8.6 Incomplete Compilations	6.14.2.8.4 Incomplete Compilations

La mise à jour d'avril 2015 de RDA et son impact sur les instructions relatives à la musique : une étude à l'intention des catalogueurs de musique

par Daniel Paradis et Joseph Hafner

[Link to English version of the article](#)

Résumé

La version de RDA Toolkit mise en ligne en avril 2015 comprend des mises à jour majeures du contenu de la version anglaise de *RDA, Ressources : description et accès*. Plusieurs des révisions incluses dans cette mise à jour modifient des instructions que les catalogueurs de musique doivent appliquer de façon régulière. Cet article examine les plus importantes de ces révisions dans le but d'aider les catalogueurs de musique à mieux comprendre les divers changements qui peuvent affecter le catalogage de la musique. Il examine en particulier l'impact des révisions en ce qui concerne la mention de responsabilité, l'importance matérielle de la musique notée, la durée, les titres privilégiés des œuvres musicales, les abréviations dans les titres de parties d'œuvres musicales ainsi que les points d'accès représentant des expressions musicales. L'article illustre certains des changements en incluant des exemples qui ont été révisés ou ajoutés. Il comprend également un tableau qui compare la structure des instructions de 6.14.2 avant et après la mise à jour d'avril 2015, en raison des nombreux changements dans ce domaine. Bien que cet article s'adresse principalement aux catalogueurs de musique, il peut aussi intéresser les bibliothécaires de musique désireux d'en apprendre davantage sur le catalogage.

Introduction

Selon le calendrier établi par le Joint Steering Committee for Development of RDA (JSC), la version de RDA Toolkit mise en ligne chaque année au mois d'avril comprend habituellement des révisions majeures du contenu de *RDA, Ressources : description et accès*. Ces révisions sont le résultat de propositions soumises l'année précédente par les membres du JSC. La version

Daniel Paradis est bibliothécaire au traitement des documents musicaux à la Direction du traitement documentaire des collections patrimoniales de Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Il est le président du Comité de catalogage de l'ACBM et est présentement membre du Comité canadien de catalogage, du JSC Music Working Group et du Comité éditorial francophone responsable de la traduction de RDA en français.

Joseph Hafner est vice-doyen aux collections à la Bibliothèque de McGill et exerce actuellement un second mandat à titre de président de la Commission de catalogage de l'AIBM. Il est bibliothécaire et actif dans le domaine du catalogage de la musique depuis 1989.

publiée en ligne le 14 avril 2015 ne fait pas exception à cette pratique et comporte des révisions qui ont été discutées lors de la réunion du JSC de novembre 2014. Plusieurs des propositions de révision approuvées par le JSC et intégrées dans la version d'avril 2015 modifient des instructions que les catalogueurs de musique doivent appliquer de façon régulière. Cet article examinera les plus importants de ces changements¹, dans le but d'indiquer aux catalogueurs quelles sont les instructions qui ont été révisées ou supprimées et comment ces changements affecteront le catalogage des documents musicaux. Plus précisément, il examinera l'impact des révisions en ce qui concerne :

- la mention de responsabilité;
- l'importance matérielle de la musique notée;
- la durée;
- les titres privilégiés des œuvres musicales;
- les abréviations dans les titres de parties d'œuvres musicales;
- les points d'accès représentant des expressions musicales.

Mention de responsabilité

RDA définit une mention de responsabilité comme étant « une mention relative à l'identification et/ou la fonction de toute personne, famille ou collectivité responsable de la création, ou ayant contribué à la réalisation du contenu intellectuel ou artistique d'une ressource ». À strictement parler, les mentions identifiant les interprètes de musique devraient entrer dans le champ d'application de cette définition étant donné que les interprètes contribuent au contenu intellectuel ou artistique d'une ressource, qu'ils soient ou non également responsables, en tout ou en partie, de la création de ce contenu. RDA a cependant maintenu la pratique provenant des RCAA2 en vertu de laquelle les mentions identifiant des interprètes ne pouvaient être transcrites comme mentions de responsabilité qu'à la condition que ces interprètes puissent, dans une certaine mesure, être considérés comme des créateurs du contenu. Les mentions identifiant « les interprètes de musique dont la participation est restreinte à la représentation, l'exécution ou l'interprétation » ou « les interprètes, les narrateurs et/ou les présentateurs » devaient être enregistrées dans l'élément « Interprète, narrateur, et/ou présentateur » qui est traité sous 7.23. Les mentions identifiant « les personnes qui ont contribué à la production artistique et/ou technique d'une ressource » étaient également traitées différemment et devaient être enregistrées dans l'élément « Générique artistique et/ou technique », sous 7.24.

1. Les révisions discutées dans cet article proviennent de cinq propositions soumises par le JSC Music Working Group (6JSC/MusicWG/4, 6JSC/MusicWG/5, 6JSC/MusicWG/6, 6JSC/MusicWG/7 et 6JSC/MusicWG/8) et de deux propositions soumises par l'American Library Association (6JSC/ALA/32 et 6JSC/ALA/36). Les propositions et les documents connexes, y compris les réponses à ces propositions produites par les membres du JSC, sont disponibles sur le site du JSC à l'adresse : <http://www.rda-jsc.org/working1.html#constituency>.

Faire des distinctions entre les différents types de mentions de responsabilité n'était cependant pas justifiable sur la base de principes, même si cela pourrait être considéré comme utile pour des raisons pratiques. Pour cette raison, les renvois sous 2.4.1.1 guidant les catalogueurs vers 7.23 et 7.24 ont été supprimés, élargissant ainsi la portée de 2.4.1 à toutes les mentions de responsabilité. Jusqu'à présent, il était inhabituel d'inclure des noms d'interprètes de musique classique dans les mentions de responsabilité, mais cela va changer avec cette révision. Dans le domaine de la musique populaire, du jazz, etc., la révision rendra les choses plus faciles pour les catalogueurs en éliminant la nécessité de déterminer si le rôle d'un interprète dépasse la simple représentation, exécution ou interprétation. Des exemples ont été ajoutés à 2.4.2.3 (Enregistrement des mentions de responsabilité relatives au titre propre²) pour inclure des mentions de responsabilité identifiant des interprètes, comme celui-ci:

Bach
Emerson String Quartet

Des exemples ont également été ajoutés sous 2.4.1.7 (Précision du rôle) pour montrer que des mots tels que des noms d'instruments peuvent être ajoutés pour préciser le rôle d'un interprète, comme celui-ci:

Jorja Fleezanis, Ian Swensen [violins]
Title proper: Quintet for strings in B flat major

7.23.1 et 7.24.1 ont été révisées et renvoient maintenant vers 2.4 (Mention de responsabilité) et 2.17.3 (Note on Statement of Responsibility) pour des instructions sur l'enregistrement d'une personne, famille ou collectivité responsable de l'interprétation, de la narration et/ou de la présentation d'une œuvre ou bien des personnes, familles ou collectivités qui ont contribué à la production artistique et/ou technique d'une ressource. Des renvois vers les chapitres 19 et 20 ont également été ajoutés pour des instructions sur l'enregistrement des relations avec ces personnes, familles et collectivités. Les sous-instructions 7.23.1.1–7.23.1.3 et 7.24.1.1–7.24.1.3 ont été supprimées, de même que les entrées du glossaire pour « Interprète, narrateur et/ou présentateur » et « Générique artistique et/ou technique ».

Parce qu'on a estimé que les catalogueurs voudraient encore avoir la possibilité d'enregistrer des noms d'interprètes ou un générique dans une note au lieu de les transcrire comme mentions de responsabilité, un paragraphe a été ajouté à la fin de 2.4.2.3 demandant aux

2. Les titres et les extraits d'instructions sont donnés en français à moins qu'ils n'aient pas encore d'équivalents dans la version française courante de RDA, auquel cas ils sont donnés en anglais.

catalogueurs de faire une note sur les personnes, familles ou collectivités qui ne sont pas enregistrées dans la mention de responsabilité, si c'est jugé important pour l'identification, l'accès ou la sélection. Toutefois, une mention considérée comme fondamentale pour la mention de responsabilité relative au titre propre doit être transcrite comme une mention de responsabilité et ne peut pas être enregistrée uniquement dans une note.

Le texte de 2.17.3.5 (Other Information Relating to a Statement of Responsibility) a été modifié pour tenir compte des notes sur les interprètes et sur le générique. Il précise maintenant que les notes visées par l'instruction peuvent inclure de l'information qui n'est pas enregistrée dans l'élément Mention de responsabilité. Il permet également aux catalogueurs d'inclure un mot ou une courte expression si nécessaire pour préciser le rôle d'une personne, famille ou collectivité nommée dans la note. Pour illustrer les cas où une telle note serait utile, des exemples empruntés à l'ancienne instruction 7.23.1.3 ont été ajoutés. L'un d'eux précise la face d'un disque audio sur laquelle figurent les interprètes, alors qu'un autre donne le nom d'un quatuor à cordes ainsi que les noms de ses membres, avec leurs instruments :

Enregistrements par Willie Nelson (face 1), Bob Wills and his Texas Playboys (face 2), Asleep at the Wheel (face 3) et Freddy Fender (face 4)

Budapest String Quartet (J. Roisman et A. Schneider, violons ; B. Kroyt, alto ; M. Schneider, violoncelle)

Il est encore trop tôt pour évaluer l'impact de ces révisions sur les pratiques des catalogueurs. Étant donné la latitude laissée par RDA sur la façon d'enregistrer les mentions de responsabilité, il est à prévoir, en effet, que la communauté des catalogueurs de musique voudra se doter de meilleures pratiques en la matière pour guider les catalogueurs et encourager une certaine uniformité dans les façons de faire. L'impact de la révision sera donc plus ou moins grand selon que ces meilleures pratiques s'éloigneront ou non des pratiques actuelles.

Importance matérielle de la musique notée

Sous 3.4.3.2 (Enregistrement de l'importance matérielle de la musique notée), l'exception sur les ressources constituées d'une partition et d'une ou plusieurs parties en une seule unité physique a été élargie pour traiter également des ressources constituées de plusieurs parties en une seule unité physique. Les exemples suivants ont été ajoutés pour illustrer les instructions :

1 score and 2 parts (1 volume (unpaged))

3 parts (5, 5, 5 pages)

Parts printed in 1 volume with duplicate pagings

20 parts (approximately 100 pages)

Un paragraphe a été ajouté, qui demande de faire une note pour expliquer l'importance matérielle si c'est jugé important pour l'identification ou la sélection et renvoie vers 3.21.2.5.

La portée de 3.21.2.5 a été à son tour étendue. Son libellé a été simplifié et de nouveaux exemples ajoutés. L'instruction se lit maintenant comme suit :

Score and One or More Parts, or Multiple Parts in a Single Physical Unit

Make a note giving the number and types of units included in a single physical unit if considered important for identification or selection.

EXAMPLE

4 parts in 1 volume

1 score and 2 parts in 1 volume; parts printed on leaves 8–10

Durée

Les instructions sur la durée sous 7.22 ont subi une importante révision. La distinction qui existait auparavant entre la durée de lecture, de projection, etc. pour les ressources audio et vidéo et la durée d'exécution pour la musique notée n'existe plus et les instructions ont été généralisées pour s'appliquer aux deux types de durée. En conséquence, 7.22.1.4 (Durée d'exécution) a été supprimée et la définition de durée sous 7.22.1.1 a été modifiée afin de refléter la nouvelle organisation. Elle dit maintenant que la durée est la durée de lecture, de projection, d'exécution, etc. du contenu de la ressource. Il convient de noter que la durée d'exécution n'est plus limitée à la musique notée. Comme certains des nouveaux exemples l'illustrent, elle s'étend maintenant aux autres types de contenu noté qui comportent une durée, par exemple les pièces de théâtre, les monologues, les chorégraphies, etc.

7.22.1.3 a été renommée « Recording Duration » et permet désormais une plus grande souplesse en disant d'enregistrer la durée dans la forme préférée par l'agence créant des données ». Cela laisse par exemple le choix à une agence d'utiliser des symboles (par exemple, « 3 min, 23 s »), des termes (qui, en anglais, doivent alors être abrégés selon les instructions de

l'annexe B, par exemple, « 40 min. ») ou de chiffres séparés par des deux-points (par exemple, « 02:30:04 »).

Les méthodes permises pour enregistrer la durée totale ont été simplifiées et ne donnent plus la préférence à la durée qui figure sur la ressource. La méthode privilégiée consiste à enregistrer la durée exacte si celle-ci peut être facilement établie, qu'elle figure ou sur la ressource ou non. Lorsque la durée de lecture est mentionnée sur la ressource, mais diffère considérablement de la durée réelle, les catalogueurs n'ont plus la possibilité d'enregistrer la durée mentionnée suivie de *c'est-à-dire* et de la durée réelle. Il faut désormais enregistrer la durée exacte et donner la durée qui figure sur la ressource dans les particularités de la durée, si c'est jugé important pour l'identification ou la sélection. Si la durée exacte ne peut pas être facilement établie, on enregistre une durée approximative qui figure comme telle sur la ressource ou peut être facilement estimée, précédée de *environ*. La durée est omise si elle ne peut être facilement déterminée ou estimée. L'alternative permettant de donner la durée de lecture, de projection, etc. uniforme, de chaque unité dans une ressource en plusieurs parties suivie par *chacun* ou *chacune* a été supprimée. Cette information peut toutefois encore être enregistrée dans les particularités de la durée si elle est jugée utile.

L'instruction sur la durée des parties individuelles, auparavant sous 7.22.1.5, a été déplacée sous 7.22.1.4 et s'intitule désormais « Duration of Component Parts » pour préciser qu'elle s'applique aux unités de contenu intellectuel, comme les chansons sur un disque compact ou les actes d'une pièce de théâtre, et non à des unités physiques. Une alternative a été ajoutée qui permet d'enregistrer la durée totale de la ressource au lieu ou en plus de la durée des parties composantes.

Une nouvelle instruction sur les particularités de la durée a été ajoutée sous 7.22.1.5, avec des exemples comme ceux-ci :

16:00 per audio cylinder

Duration of each cylinder in a set of 31 audio cylinders

Running time given as 155 min. on container

Duration stated on resource that has an actual duration of 113 min.

Enfin, 7.22.1.6 (Ressource contenant du son et/ou des images animées et du texte, des images fixes, etc.) a été supprimée.

Titres privilégiés des œuvres musicales

Les instructions sur le choix et l'enregistrement des titres privilégiés des œuvres musicales sous 6.14.2 ont fait l'objet d'une importante révision pour les présenter dans une structure plus logique et pour faire en sorte que leur libellé soit en autant que possible le même que celui de 6.2.2³. Tout d'abord, 6.14.2.2 (Sources d'information) a été modifiée pour y effectuer des modifications similaires à celles faites sous l'instruction générale 6.2.2.2 sur les sources d'information relatives au titre privilégié de l'œuvre. Les instructions existantes, qui spécifiaient les sources à utiliser selon que l'œuvre avait été créée après 1500 ou avant 1501, ont donc été remplacées par des instructions générales s'appliquant à toutes les œuvres, peu importe l'époque de leur création. D'après ces instructions, on doit déterminer le titre privilégié d'une œuvre musicale à partir des ressources matérialisant l'œuvre ou à partir des sources de référence. Une phrase a été ajoutée disant d'appliquer 6.14.2.3 lors du choix de la source d'information. Les instructions existantes n'ont pas disparu pour autant mais ont été incorporées dans les nouvelles instructions 6.14.2.3.1 et 6.14.2.3.2.

6.14.2.3 (Choix du titre privilégié d'une œuvre musicale) a maintenant une physionomie complètement différente. L'instruction était auparavant constituée d'une règle s'appliquant aux œuvres de toutes les époques et disant de choisir « le titre original du compositeur dans la langue de sa rédaction ». La règle était ensuite suivie de trois exceptions : « Titre plus connu dans la même langue », « Titres longs » et « Série numérotée ». 6.14.2.3 prend maintenant l'aspect d'une règle générale renvoyant vers deux sous-instructions traitant des œuvres créées après 1500 (6.14.2.3.1) et des œuvres créées avant 1501 (6.14.2.3.2). Cette révision fait en sorte que 6.14.2.3 adopte la même structure que les instructions générales 6.2.2.3–6.2.2.5. C'est donc désormais sous 6.14.2.3.1–6.14.2.3.2 que l'on retrouve les instructions spécifiques relatives aux sources d'information qui étaient auparavant sous 6.14.2.2 et qui ont été réécrites en prenant pour modèle le libellé de 6.2.2.4–6.2.2.5 (« choose as the preferred title the title or form of title in the original language by which the work is commonly identified ... »). Cette révision a pour conséquence de mieux respecter le principe de représentativité en donnant explicitement la priorité à un titre (ou à une forme de titre) sous lequel l'œuvre est couramment identifiée plutôt qu'au titre original du compositeur.

Malgré les apparences, cela ne représente pas un changement majeur par rapport aux instructions antérieures puisque la première exception sous 6.14.2.3 demandait de choisir comme titre privilégié un autre titre dans la même langue sous lequel l'œuvre est plus connue plutôt que le titre original du compositeur. L'exception demandant de choisir un titre court par

3. Pour une comparaison de la structure des instructions de 6.14.2 avant et après la mise à jour du 14 avril, voir le Tableau 1 à la fin de cet article.

lequel l'œuvre est communément identifiée dans les sources de référence privilégiait, elle aussi, un titre sous lequel l'œuvre est mieux connue. La révision a l'avantage d'uniformiser les instructions en reformulant l'ancienne instruction 6.14.2.3 dans les mêmes termes que les instructions générales 6.2.2.4–6.2.2.5 et, en faisant de l'exception la règle, de mettre en évidence le principe de représentativité.

Pour prévoir les cas où il ne serait pas possible de choisir comme titre privilégié le titre ou la forme de titre dans la langue originale sous laquelle l'œuvre est couramment identifiée, une instruction indiquant de choisir comme titre privilégié le titre original du compositeur ou le titre propre de l'édition originale, dans cet ordre de préférence, a été ajoutée sous 6.14.2.3.1. Cette instruction doit être suivie lorsqu'il n'y a pas de titre (ou de forme de titre) dans la langue employée à l'origine par le compositeur sous lequel l'œuvre est couramment identifiée, lorsque la langue du titre employée à l'origine par le compositeur ne peut être établie de même qu'en cas de doute.

Suite à ces changements, les exceptions demandant de choisir un titre dans la même langue sous lequel l'œuvre est plus connue ou un titre court par lequel l'œuvre est communément identifiée dans les sources de référence sont devenues redondantes et ont été supprimées. L'exception permettant de choisir un titre court forgé par le catalogueur plutôt qu'un titre très long a été jugée incompatible avec le principe de représentativité et a elle aussi été supprimée. L'exception concernant les séries d'œuvres numérotées a été quant à elle déplacée sous 6.14.2.5 (Recording the Preferred Title for an Individual Musical Work) puisqu'elle a trait non pas au choix du titre privilégié mais à son enregistrement.

Pour tenir compte du fait que des instructions particulières ont été ajoutées sous 6.2.2 pour traiter, d'une part, des cas où un titre dans la langue originale n'est pas trouvé ou n'est pas applicable (6.2.2.6) et, d'autre part, des cas où un titre est trouvé dans une écriture non privilégiée (6.2.2.7), les renvois pertinents vers ces instructions ont été incorporés à la fois sous 6.14.2.3.1 et 6.14.2.3.2.

6.14.2.4–6.14.2.5 ont été révisées pour combler diverses lacunes. 6.14.2.4 se présentait comme une règle générale sur l'enregistrement des titres privilégiés mais était en fait conçue pour ne s'appliquer qu'aux œuvres individuelles. L'instruction a été réécrite pour avoir une portée véritablement générale et mentionne maintenant explicitement qu'elle s'applique autant aux œuvres individuelles qu'aux compilations d'œuvres. On y a aussi incorporé une règle demandant de ne pas enregistrer un titre alternatif comme partie du titre privilégié, calquée sur la règle générale équivalente sous 6.2.2.8 (auparavant sous 6.2.2.4). Le contenu concernant les éléments à omettre du titre a été quant à lui déplacé sous 6.14.2.5.1.

À 6.14.2.5, on trouve maintenant une nouvelle instruction qui traite de l'enregistrement du titre privilégié d'une œuvre musicale individuelle et renvoie à l'instruction générale 6.14.2.4. L'exception auparavant à 6.14.2.3 sur les séries d'œuvres numérotées y a été déplacée et, pour plus de clarté, a été reformulée avec trois conditions plutôt que deux. Les instructions sur les omissions (6.14.2.5.1, auparavant 6.14.2.4) ainsi que celles sur les titre privilégiés constitués uniquement du nom d'un type de composition (6.14.2.5.2, auparavant 6.14.2.5) se présentent désormais comme des sous-instructions de 6.14.2.5, pour clarifier qu'elles s'appliquent uniquement aux œuvres individuelles et non aux compilations.

On remarquera deux modifications qui affectent les éléments à omettre dans le titre privilégié donnés sous 6.14.2.5.1. Le libellé du paragraphe d) spécifie maintenant que les nombres dont il est question sont les nombres cardinaux et ordinaux (*cardinal and ordinal numbers*), pour bien distinguer ce paragraphe du paragraphe précédent (*serial, opus, and thematic numbers*). Le paragraphe f) auparavant sous 6.14.2.4 et disant d'omettre « les adjectifs et épithètes qui ne font pas partie du titre original de l'œuvre » a quant à lui été supprimé car de tels termes ne devraient logiquement pas faire partie du titre privilégié choisi selon 6.14.2.3. Les exemples illustrant les omissions sous 6.14.2.5.1 ont été revus afin de les rendre plus conformes aux principes éditoriaux suivis dans RDA. Des notes ont entre autres été ajoutées pour expliquer l'application de l'instruction ainsi que ses exceptions, comme dans les exemples suivants :

Präludien und Fugen

Preferred title before omissions: Sechs Präludien und Fugen für Organ. **Number and statement of medium of performance omitted**

The seventh trumpet

Number recorded because it is an integral part of the title

Pour plus de clarté, les contrexemples ont été regroupés à la fin et sont clairement identifiés comme tels par la préposition *but* qui les précède.

On notera deux révisions touchant les sous-instructions de 6.14.2.5.2. Sous 6.14.2.5.2.1, l'exception sur les œuvres désignées par des titres tels qu'*étude, fantasia* ou *sinfonia concertante* ou des termes apparentés n'indique plus qu'elle s'applique uniquement aux œuvres destinées à l'exécution de concert. Cette distinction n'était plus jugée nécessaire ni pertinente et a été éliminée. Sous 6.14.2.5.2.2, les notes accompagnant les exemples ont été réécrites pour récapituler et rendre plus explicites les différentes étapes à travers lesquelles un titre a pu passer pour en arriver à la forme finalement enregistrée, ce qui donne par exemple :

Quartet

Preferred title before omissions: Quatuor pour 2 hautbois et 2 bassons. **Title after omissions:** Quatuor. **English language form recorded by an English-language agency in Canada because it is a cognate to the French title**

Finalement, on prendra note que l'instruction 6.14.2.6 (Duos) a été supprimée. Outre qu'il était difficile à justifier dans un code qui se veut international, l'emploi normalisé du terme *Duet* pour les œuvres diversement intitulées duos, duets, etc. ne respectait pas le principe de représentativité selon lequel la forme du titre choisie comme titre privilégié devrait être celle qui est le plus couramment utilisée pour identifier l'œuvre.

Abréviations dans les titres de parties d'œuvres musicales

Les instructions 6.2.1.9 et B.3, qui régissent l'utilisation des abréviations dans les titres d'œuvres, ont été modifiées pour permettre l'abréviation du mot *Numéro* ou son équivalent dans une autre langue. Le mot *Numéro* ou son équivalent peuvent maintenant être abrégés, mais uniquement lorsqu'ils apparaissent dans le titre d'une partie d'une œuvre musicale et lorsque ce mot précède un numéro utilisé pour identifier cette partie. L'exemple suivant a été ajouté pour illustrer cette situation :

Nr. 32, Sheherazade

Title for a part of a musical work

Cette pratique était celle suivie par les catalogueurs américains lorsque les RCAA2 étaient en vigueur et est dérivée de l'interprétation émise par la Bibliothèque du Congrès pour la règle 25.32A1. Le JSC a jugé utile d'intégrer cette pratique dans RDA car elle continue de répondre à un besoin. L'interprétation de la Bibliothèque du Congrès disait également comment enregistrer un numéro qui identifie une partie d'une œuvre musicale et quoi faire lorsque ce numéro n'est pas précédé d'un terme comme *Numéro*. Ces directives ont été incorporées sous 6.14.2.7.1 (Une partie) dans un nouveau paragraphe qui dit ceci :

Record a number used to identify the part as a numeral. If the number of the part has no general term associated with it, precede the number with the abbreviation of *Number* or its equivalent in another language (see appendix B (B.3)). Record the abbreviation in the language in which the preferred title of the work as a whole is recorded.

Points d'accès représentant des expressions musicales

La révision de 6.28.3 (renommée Constructing Authorized Access Points Representing Musical Expressions) visait principalement à élargir la portée de l'instruction, laquelle était limitée aux types d'expressions musicales mentionnées sous 6.28.3.1, à savoir :

- a) arrangements, transcriptions, etc.;
- b) accompagnements, etc. ajoutés;
- c) esquisses;
- d) partitions de chant et partitions de chœur;
- e) traductions.

Pour les autres types d'expressions musicales, RDA disait d'appliquer les instructions générales sous 6.27.3 (Point d'accès autorisé représentant une expression). Celles-ci permettent d'inclure le type de contenu, la date de l'expression, la langue de l'expression et/ou une autre caractéristique distinctive de l'expression dans un point d'accès représentant une expression particulière d'une œuvre ou d'une ou plusieurs parties d'une œuvre. Il n'existait cependant aucune instruction qui aurait permis de recourir à l'un ou l'autre de ces éléments dans le cas des expressions musicales traitées sous 6.28.3.1. En outre, l'instruction n'avait pas prévu le cas où une expression aurait appartenu à plus d'un des types qu'elle visait expressément (par exemple, une partition de chant qui serait aussi une traduction). 6.28.3 a donc été révisée pour lever ces restrictions et autoriser l'ajout d'un ou plusieurs des éléments suivants :

- a) le type de contenu;
- b) la date de l'expression;
- c) la langue de l'expression;
- d) une autre caractéristique distinctive de l'expression d'une œuvre musicale.

L'instruction a également été considérablement simplifiée pour réduire les redondances tant à l'intérieur de l'instruction elle-même qu'avec les autres instructions, principalement 6.18. Elle est maintenant réduite à une seule instruction, calquée sur 6.27.3, qui liste les éléments qu'il est possible de combiner avec le point d'accès autorisé représentant l'œuvre ou la ou les parties d'une œuvre pour construire un point d'accès représentant une expression particulière d'une œuvre ou d'une ou plusieurs parties d'une œuvre. Des renvois guident désormais le catalogueur vers les instructions qui traitent des éléments spécifiques (6.9, 6.10, 6.11 et 6.18) pour de plus amples directives sur la façon d'enregistrer ces éléments. Un renvoi approprié a aussi été ajouté à la fin de 6.27.3 pour diriger les catalogueurs vers 6.28.3.

Cette révision a suscité à son tour des modifications à 6.18 (Autre caractéristique distinctive de l'expression d'une œuvre musicale). La définition de l'élément a été élargie pour permettre l'enregistrement d'attributs autres que les termes *arrangé*, *Esquisses*, *Partition de chant*,

Partitions de chant, Partition de chœur ou *Partitions de chœur*. La nouvelle définition, dont la formulation est empruntée à celle employée à 6.12.1.1 pour l'élément Autre caractéristique distinctive de l'expression, spécifie maintenant qu'il s'agit d'une caractéristique autre que le type de contenu, la langue de l'expression ou la date de l'expression. Elle devrait par conséquent offrir aux catalogueurs une plus grande souplesse lors de l'enregistrement des attributs des expressions musicales.

Les instructions concernant les arrangements, transcriptions, etc. ont également été révisées. 6.18.1.4 a été réécrite pour prendre l'aspect d'une règle générale s'appliquant à tous les arrangements, etc., et non plus uniquement à la catégorie de la musique dite « sérieuse », « classique » ou « savante ». Les paragraphes énonçant les catégories d'expressions dont traite l'instruction ont été reformulés pour se conformer à la définition d'*arrangement* dans le glossaire. L'instruction s'applique désormais lorsqu'une expression résulte d'un changement dans la distribution d'exécution ou bien d'une simplification ou d'une autre modification de l'œuvre, avec ou sans changement dans la distribution d'exécution. L'instruction sur les arrangements, etc. dans un genre « populaire », auparavant sous 6.18.1.4.1, est traitée maintenant comme une exception à l'instruction générale. Comme l'instruction sur les accompagnements, etc. ajoutés, auparavant située sous 6.28.3.3, n'avait pas d'équivalent sous 6.18, une seconde exception a été ajoutée sous 6.18.1.4 pour demander ne pas enregistrer *arrangé* si un accompagnement instrumental ou des parties supplémentaires ont été ajoutés à une œuvre ou à une ou plusieurs parties d'une œuvre et que la musique originale n'a pas été altérée.

Conclusion

Les révisions étudiées dans cet article s'inscrivent dans le cadre des efforts continus déployés par le JSC en vue de mieux adapter les instructions héritées des RCAA2 au contexte de RDA – en particulier celles relatives à la musique – de résoudre les incohérences observées entre les instructions et de combler les éventuelles lacunes. Toutes ces révisions n'auront pas un impact égal ou nécessairement visible dans les notices bibliographiques; certains changements seront plus susceptibles que d'autres d'être remarqués et, espérons-le, d'être appréciés par les usagers du catalogue. Les révisions visant à simplifier les instructions ou à en améliorer la structure plutôt qu'à faire en sorte que leur application produise des résultats différents n'en sont toutefois pas moins importantes car elles contribueront à faciliter l'apprentissage de RDA ainsi que son application.

TABLEAU 1

Comparaison de la structure des instructions de 6.14.2 avant et après la mise à jour du 14 avril 2015

Note: Les sous-instructions de 6.14.2.7 n'ont pas été affectées par la réorganisation de 6.14.2 et n'ont pas été incluses dans le tableau. Les titres d'instructions sont donnés uniquement en anglais s'ils n'ont pas encore d'équivalents dans la version française courante de RDA.

Structure avant la mise à jour	Structure après la mise à jour
6.14.2 Titre privilégié d'une œuvre musicale	6.14.2 Titre privilégié d'une œuvre musicale
6.14.2.1 Champ d'application	6.14.2.1 Champ d'application
6.14.2.2 Sources d'information	6.14.2.2 Sources d'information
6.14.2.3 Choix du titre privilégié d'une œuvre musicale	6.14.2.3 Choix du titre privilégié d'une œuvre musicale
	6.14.2.3.1 Musical Works Created after 1500
	6.14.2.3.2 Musical Works Created Before 1501
6.14.2.4 Enregistrement du titre privilégié d'une œuvre musicale	6.14.2.4 Enregistrement du titre privilégié d'une œuvre musicale
	6.14.2.5 Recording the Preferred Title for an Individual Musical Work
	6.14.2.5.1 Omissions
6.14.2.5 Titre privilégié constitué uniquement du nom d'un type de composition	6.14.2.5.2 Titre privilégié constitué uniquement du nom d'un type de composition
6.14.2.5.1 Choice of Language	6.14.2.5.2.1 Choice of Language
6.14.2.5.2 Singular or Plural Form	6.14.2.5.2.2 Singular or Plural Form
6.14.2.6 Duos	6.14.2.6 Duos [supprimée]
6.14.2.7 Enregistrement du titre privilégié d'une ou plusieurs parties d'une œuvre musicale	6.14.2.7 Enregistrement du titre privilégié d'une ou plusieurs parties d'une œuvre musicale
6.14.2.8 Compilations d'œuvres musicales	6.14.2.8 Recording the Preferred Title for a Compilation of Musical Works by One Composer
6.14.2.8.1 Enregistrement du titre privilégié des d'œuvres musicales	6.14.2.8.1 Œuvres complètes
6.14.2.8.2 Œuvres complètes	6.14.2.8.2 Complete Works for One Broad or Specific Medium
6.14.2.8.3 Complete Works for One Broad Medium	
6.14.2.8.4 Complete Works for One Specific Medium	
6.14.2.8.5 Complete Works of One Type for One Specific Medium or Various Media	6.14.2.8.3 Complete Works of a Single Type of Composition for One Specific Medium or Various Media
6.14.2.8.6 Compilations incomplètes	6.14.2.8.4 Compilations incomplètes

Look for the Silver Lining. Performers: Phil Dwyer, tenor saxophone; Don Thompson, piano. Toronto: Triplet Records, 2013. 1 compact disc (62:07). Contents: *If I Were a Bell* (6:18) – *Guess I'll Hang My Tears Out to Dry* (8:05) – *Just You, Just Me* (6:11) – *Autumn Nocturne* (6:04) – *How About You?* (5:21) – *What's New* (8:56) – *You and the Night and the Music* (6:01) – *I'll Be Around* (5:19) – *Touch of Your Lips* (4:47) – *Au Privave* (5:47).

Look for the Silver Lining is the last album that Phil Dwyer recorded before turning his attention this past fall to becoming an attorney. It marks a watershed for Dwyer as he embarks on a new career following his move back to the West Coast in 2008 to reclaim his sobriety. The album, which came together rather spontaneously with his friend and mentor, Don Thompson, is dedicated to the people (including his AA sponsor) who have helped Dwyer to navigate the challenges he has faced.

The overall effect is of a pleasing casualness that perhaps shows another side, or sides, of Dwyer's art. This reviewer has usually observed Dwyer's playing to be bombastic and aggressively technical, which makes for exciting listening but can leave one wishing for more musical or more sensitive expressions. With this outing we get to hear all of these things in abundance supported by the incomparable Don Thompson, a legend of the Canadian jazz scene.

Playing a monophonic instrument with piano in a jazz setting can be daunting. There are none of the rhythmic safety nets that bass and drum provide, and there is less support in the building and release of tension throughout the arcs of each song. In the end, there is just the stark ability to paint with the song's harmonies and drive the rhythm forward with an innate sense of time. To do this well requires tremendous and virtuosic musicality.

This album is comprised of standards. This choice makes good sense because the players want to be as comfortable as possible and the American Songbook is ample fodder for easy conversation.

It begins in spry fashion with "If I Were a Bell" done at a mid-tempo and swinging out of the gate. Once the melody is complete, however, Dwyer launches into his solo and we are immediately faced with his virtuosity - or is it verbosity? It can be difficult to differentiate the two, musically speaking, as there is a fine line between dazzling and pedantic. The price of an inundation of technique is a loss of musical expression, and this reviewer was unsure at this point whether the duo was going to take the dazzling or pedantic route. Fortunately, after Dwyer's solo, Thompson comes in and plays a solo firmly rooted in the bebop style, which helps bring stability.

The next song is a classic tenor ballad called “Guess I’ll Hang My Tears Out to Dry,” one of the best known versions of which Dexter Gordon recorded on his album, *Go!* Here is where we catch a glimpse of how sublime these two musicians can sound together. Whereas the first track seemed disjointed, the second track shows these masters flexing their lyrical muscles. The piano intro begins by hinting at another torch song, “Misty,” and the saxophone just slips into the melody with some minor embellishment. The saxophone’s sparse statement is perfectly accompanied by the piano. Lush voicings are on grand display and the entire introduction and melody float toward the first solo taken by the piano, which continues the floating sensation. This is followed by a beautiful tenor solo that skips in and out of double time throughout the two A sections of this AABA form. Dwyer’s solo on the bridge uses cascading arpeggios to great effect until he decides to come back to the melody on the last A section. This is an unusual treatment of the form because, while it’s common to only use part of the third chorus of a ballad for improvisation, the melody is normally played through the bridge and the last A section. In this case the bridge is improvised over as well. It is a gorgeous treatment of the song.

Many of the other songs on the album follow a similar pattern of a lush soundscape that segues into frenetic energy, the effect of which is comforting but predictable. Until, that is, “You and the Night and the Music.” Here we enter territory that is not often mined in modern jazz. The snaking, twisting lines of eighth notes, where the downbeat is displaced across bar lines, evoke the sinuous style of Lennie Tristano and his disciples Warne Marsh and Lee Konitz. It really is a startling change after hearing the first six tracks, and it is wonderful to behold. That these musicians can slip so easily into this style speaks to their mastery of the jazz lexicon. The artistry lies in the display of intimacy one would expect to hear in a ballad, which moves into an up-tempo song that sustains over six minutes. This track is the highlight of the album.

Look for the Silver Lining is a fine homage to some of the important people in Dwyer’s life as he moves on to the next phase. I highly recommend it as a showcase of the jazz talent this country has to offer.

Michael McArthur
Northern Ontario School of Medicine

When Music Sounds: Canadian Cello Music. Joan Harrison, violoncello; Elaine Keillor, piano. Hong Kong: Naxos 9.70126, 2014. 1 compact disc (69:14). (Canadian Classics) Contents: *When Music Sounds* / Jean Coulthard (3:36) – *Sonata for Cello and Piano, “Israel”* / John Weinzweig (18:10) – *Chants oubliés et danse* / Alberto Guerrero (12:11) – *Sonata for Cello and Piano* / Violet Archer (19:59) – *Sonata for Cello and Piano* / Jean Coulthard (15:22).

Joan Harrison is a gifted cellist who has held positions in such prestigious ensembles as the New York City Opera, Aradia Ensemble, and the Toronto Chamber Orchestra. Now based in Ottawa, she is the founder and artistic director of the Capital Strings Collective, an orchestra that helps support multi-generational learning. This is the second recording of which I am aware where Harrison is listed as a performer (the other is a Naxos recording where she is a member of the Toronto Chamber Orchestra). Harrison’s collaborative partner on the present recording is pianist Elaine Keillor. Keillor, of course, has enjoyed a long and distinguished career as one of Canada’s outstanding proponents of Canadian art music. Not only is her discography broad, she has also shown herself through her many writings to be one of this country’s important music historians.

This album contains works for cello and piano by four distinguished Canadian composers. The first work is *When Music Sounds* by Jean Coulthard (1908-2000). Written in 1970, this is a slow, introspective work. Like the *Cello and Piano Sonata* discussed below, the work bears a strong affinity to the sound world of Claude Debussy, a composer Coulthard held in high esteem. This short work is a binary design, where the second part is a more melodic and rhythmically elaborated version of the first.

John Weinzweig (1913-2006) dedicated his 1949 two-movement *Cello and Piano Sonata* to the newly-founded state of Israel. Although the composer had fully embraced Schoenberg’s twelve-tone compositional ideas in his writing for nearly a decade, Weinzweig employed an interesting experiment in this particular work: he combined these compositional precepts with Jewish-influenced melodies (for instance, movement one integrates a Yemenite melody with twelve-tone compositional structures). In the liner notes, Keillor points out that the slow, continuous call-and-response between the cello and piano in the first movement metaphorically suggests a cantor and congregation, respectively. The increasingly tense relationship between the two instruments leads to a crisis which then segues to a cello cadenza, a passage that Keillor likens to the *niggun*, an improvised Jewish religious song. Keillor also draws an intriguing analogy between the second movement’s *Allegro* opening and the establishment of the new state of Israel. Passages of aggressive dissonance between the instruments may be conceived as the tumult that surrounded the creation of the Israeli state. In contrast, the lyrical passages express the state’s attainment.

A successful composer in his native country of Chile, Alberto Guerrero (1886-1959) immigrated to Canada in 1922, where he settled in Toronto and established himself as one of the leading piano pedagogues of his day. Guerrero was also an accomplished performer. One of the musicians with whom he often collaborated was the cellist Michael Penha. The duo gave the first performance of the Guerrero’s *Chants oubliés et danse* in 1916. The two-movement work is mid-period Debussy as regards its harmony and melodic gestures. The first movement, a ternary design in moderate tempo, is distinguished by slow, melodic gestures in the outer parts, which are balanced by the elongated cello

lines in the middle part, harmonically supported by the piano's rhythmically active arpeggios. The second movement *Danse* reverses this approach: following a slow introduction, the exciting outer sections are suffused with active Chilean rhythms that are distinct from the middle section's slow and elegiac nature.

Sonata for Cello and Piano by Violet Archer (1913-2000) dates from 1956 (it was revised in 1972). The work is a good exemplar of her strong neoclassical leanings—each movement displays logical and clear formal designs—as well as the harmonic and rhythmic influences of Hindemith and Bartók, respectively, two composers to whom Archer was particularly attracted (she studied with Hindemith for two years and had a couple of informal lessons with the Hungarian master). The work's four movements are arranged in Baroque *Sonata da chiesa* style—that is, slow-fast-slow-fast. The opening movement is a sonata design containing two contrasting themes; the development is more rhythmically active. Movement two is a motoric and rhythmically exhilarating scherzo, where the brief, contrasting middle part is distinguished by the elongated rhythmic values in the interaction between the two instruments. As contrast to the plaintive, expressive nature of the outer portions of the third movement—a descending tetrachord motive pervades these parts—the middle section is rhythmically more exuberant and suffused with substantial scalar writing, particularly by the piano. Movement four, marked *Allegro ma non troppo*, brings the work to a rousing conclusion through its amalgam of rondo design and fugal textures.

The final work is Coulthard's 1946 three-movement *Sonata for Cello and Piano*. The opening movement, marked "In a quietly flowing style," is a traditional sonata design. The main theme, an impulsive, three-octave, arch-like melody announced by the cello, contrasts nicely with the more restrained and chromatically designed subordinate theme. The gorgeous, slow, arch-designed middle movement, marked *Sarabande*, opens with a direct allusion to Debussy's *Clair de lune*. The initial material gradually becomes more elaborate in nature, and ultimately segues to a return of the opening section, albeit with greater florid writing for both instruments. The short final movement, marked *Allegro*, is a tripartite design where each section deftly transitions into the next through a subtle increase in rhythmic activity and dynamic intensity, leading to the rousing conclusion.

In sum, this is a superb recording, both in terms of the committed performances and repertoire. The recording quality is top notch and the balance between instrumentalists is near ideal. The program notes by Keillor are serviceable; however, given her extensive knowledge of this repertoire and comprehensive writings in other forums, one would assume that the brevity of the notes was due to a restriction placed by Naxos.

Edward Jurkowski
University of Lethbridge