

---

# El documento musical: ensayo de tipología

---

JACINTO TORRES MULAS

Depto. de B. y Documentación. Universidad Complutense

El presente texto trata de establecer una tipología de los documentos musicales (fácilmente extensible a los documentos sonoros en general) basada en criterios de racionalidad y especificidad, basados en la propia naturaleza de lo representado por tales documentos. Hasta el presente, su definición y su taxonomía, sobre ser sumamente precarias y dispares, han venido obedeciendo a necesidades comunes en el proceso de manipulación y recuperación y a pautas de analogía con otros elementos (monografías principalmente) mucho más habituales y numerosos en las colecciones documentales.

Esencial en el concepto de colección es la definición de los elementos a coleccionar y, a tales efectos, lo primero que debemos precisar es la propia naturaleza de tales elementos. Obviamente, son las bibliotecas y los archivos los depósitos fundamentales en donde encontraremos los documentos que nos ocupan. Pero tan pronto como tratemos de matizar los contenidos de una colección con el adjetivo de musical, inmediata e inevitablemente tropezaremos con el viejo asunto de la distinción entre lo *libro* y lo *no libro*.

Está claro que en la primera de tales categorías se incluyen productos tan disímiles como las biografías de creadores o intérpretes, los análisis técnicos o los ensayos históricos, amén de las obras de referencia: diccionarios, léxicos, enciclopedias, repertorios, catálogos, bibliografías, etc. Pero también bajo el aspecto físico y el formato del libro aparecen otros documentos que son más propia y específicamente musicales: los que globalmente llamamos partituras, cuyo contenido es radicalmente diverso del que se puede esperar de un libro, aunque comparte con éste la forma y el medio por el que se materializa. Pero esta similitud con frecuencia enmascara curiosas contradicciones, de las que muchas veces se derivan para el bibliotecario consciente problemas de muy complejo planteamiento y no siempre fácil solución. Obsérvese, por una parte, cómo en nuestras Reglas de Catalogación (que, a fin de cuentas, son la herramienta básica con la que cualquier profesional ha de contar para enfrentarse a su colección) se establece la definición de libro ateniéndose estrictamente a su apariencia y materialidad, al margen de su contenido: "... el conjunto de hojas de cualquier materia escritoria, manuscritas o impresas y unidas entre sí por uno de los lados". Sin embargo, a la hora de proveer de un número normalizado internacional a los libros (International Standard Book Number, o ISBN) se tiene buen cuidado en excluir a los de música. No a los de literatura musical, pero sí a los de música pura y propiamente dicha, como queda taxativamente expresado en el artículo segundo del Decreto 2984/1972, de 2

de noviembre (BOE del 4 de noviembre de 1972). Con esa norma legal se sumaba entonces España, aunque con varios años de retraso, a las naciones cultas que ya habían adoptado el número normalizado; pero todavía hoy, más de un cuarto de siglo después, aún no ha puesto en práctica el ISMN (International Standard Music Number), implantado desde hace ya tiempo en numerosos otros países.

Sea como fuere, lo que resulta de meridiana evidencia es que, a despecho de la anterior definición “reglamentaria”, para el ánimo del bibliotecario y el documentalista una cosa son los *books* y otra diferente la *music*.

No es de ningún modo trivial este asunto, en tanto que ejemplifica con crudeza esa ambigua contradicción -que me atrevo a calificar de esquizofrénica- en lo tocante a la consideración de los materiales que, por antonomasia, constituyen el fondo o colección de una biblioteca musical.

En ocasiones vemos calificada como biblioteca musical lo que no es sino una colección de libros que en su mayoría o en su totalidad tratan de aspectos musicales, pero entre los que no existe ni un solo documento estricta y verdaderamente musical. En esos casos, tal biblioteca “musical” no diferencia en nada sus estrategias de colección, organización y gestión documental de las que corresponderían a una biblioteca jurídica o veterinaria. Pero en la mayoría de los casos, además del libro-texto hallaremos también el libro-música (que genéricamente llamamos partitura, cualquiera que sea su extensión y la forma específica de presentación y disposición de sus contenidos), y también junto a ellos es muy probable encontrar un nutrido fondo de materiales tan precisa y puramente musicales como inequívocamente no librarios: los registros sonoros. Son muchas las bibliotecas musicales cuya colección está constituida en mayor parte por documentos no libro que por libros propiamente dichos y, desde luego, no es concebible que ocurra de otro modo en la biblioteca de un conservatorio o de una escuela de música.

A la hora de enfrentarse con la problemática que se deriva de la constitución, selección, descripción y organización de una colección musical, resulta inevitable enfrentarse con un dilema: el de la consideración del soporte o del contenido de los documentos a efectos de su taxonomía y de los factores prioritarios a tener en cuenta para su tratamiento en el proceso documental. El uso que se ha convertido en tradicional durante las últimas décadas ha privilegiado la consideración del libro y lo librario, asimilando (aunque sólo a efectos formales y no sin irritantes incongruencias) a tal concepto el de partitura musical y, más a regañadientes, el disco gramofónico. El llevar a la práctica la constitución de tales colecciones mixtas en forma indiscriminada y, sobre todo, el hacerlo de manera acrítica con respecto a la distinta naturaleza y función de los materiales que la integran y, por ende, de los diferentes criterios a la hora de su descripción, organización y recuperación, ha sido y es la causa de numerosos problemas que, aun sin revestir especial gravedad, suponen con frecuencia serios quebraderos de cabeza tanto para los bibliotecarios más conscientes como para los usuarios músicos que, por lo común ajenos a la liturgia normativa en la que tantas veces se ven aquéllos empantanados, experimentan la frustración de unos encabezamientos de materia perfectamente inútiles, unas clasificaciones delirantes, unas prioridades de descripción por completo ajenas a sus necesidades, o unas posibilidades de recuperación de documentos contrarias a sus expectativas.

Por eso considero que un examen crítico de la tipología documental es imprescindible para mejor constituir y gestionar una colección de modo que finalmente ofrezca un

rendimiento óptimo, y que ese examen debe hacerse enfrentando y superando los prejuicios y convencionalismos establecidos, sea por el uso habitual o sea incluso por una normativa que, en lo que concierne a la música, muestra con bastante nitidez más atención y competencia en los aspectos formales y bibliográficos que en la comprensión de la naturaleza y la función de los documentos con los que se enfrenta.

Para que esa revisión tipológica pueda ayudar con eficacia a aclarar ideas, tanto en lo concerniente a los criterios materiales como a los criterios conceptuales, será preciso evocar algo muy simple pero que con demasiada frecuencia parece ignorarse no ya sólo por los bibliotecarios sino también hasta por los propios músicos, en particular los más vinculados con tareas de carácter teórico, histórico o especulativo. Y eso tan sencillo es que la música es algo que suena. Y si no es así, no es música. Serán ideas sobre la música, palabras sobre la música, signos de carácter musical; pero no música.

Siendo su naturaleza de fenómeno sonoro la característica básica de la música, parece lógico que sea precisamente ese factor el que nos guíe a la hora de definir qué es lo musical en un documento. En cuanto a éste en sí, todas las teorías y definiciones desde Paul Otlet en adelante vienen a coincidir, por encima de sus matices diferenciales, en una noción elemental: un documento lo constituyen signos sobre un soporte. Si concebimos el documento como representación de una realidad, hemos de considerar como documento musical a todo soporte material cuyos signos allí registrados representen una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de rendir música. A diferencia de ellos, son documentos de carácter sólo perimusical aquellos otros cuyo contenido aluda conceptualmente a entes o actividades vinculados a la música.

Bien pronto se verá que, aun con su impecable fundamentación lógica y bajo su aparente simplicidad, semejante criterio alberga consecuencias taxonómicas que chocan frontalmente con las incongruencias de la actual normativa, principalmente materializada en las ISDB Rules (International Standard Book Description) a través de sus aplicaciones particulares para música impresa (PM) y para materiales no libros (NBM). A este respecto, parece necesario advertir que no se pretende aquí en absoluto proponer una alternativa a lo que dichas normas establecen, por más mortificantes que resulten desde un punto de vista musical las extravagancias categóricas del área tercera de la descripción bibliográfica, o la caprichosa determinación de cuándo una obra para conjunto se puede definir como partitura pero no así una para canto y piano, o el juzgar como función determinante de un documento su tamaño o la utilización que presuntamente le daría su usuario (caso de las llamadas partituras “de bolsillo” y partituras “de estudio”).

Está claro que lo que dichas normas pretenden -y pese a éstas y otras severas incoherencias logran en buena medida- es la descripción de los documentos poniendo el énfasis en su presentación y aspecto material, y no tanto en la comprensión de sus contenidos y características internas. A fin de cuentas, de lo primero puede encargarse cualquier persona que se atenga al ritual de la puntuación prescrita y demás cánones y preceptos, en tanto que para lo segundo se requiere una especialización muy rigurosa y exigente en el terreno específico de la música. Todo ello sin entrar en el no siempre confesado pavor que algunos bibliotecarios sienten ante la escritura musical, cosa para casi todos enigmática, impenetrable y del todo ajena del todo en sus signos gráficos al resto de los libros de su colección. Con todo, es preciso recalcar el respeto debido a la función beneficiosa que dichas normas cumplen, e insistir en que la revisión tipológica que propongo obedece a un propósito bien distinto y

que no tiene por qué resultar necesariamente incompatible con las técnicas habituales de descripción documental.

Sobre la evidencia de la especificidad del elemento sonoro en el hecho musical, está claro que la música ha desarrollado a lo largo de la historia también una dimensión espectacular, visual, plástica, que resulta indisoluble de muchas de sus manifestaciones y hasta esencial en algunas de ellas, como la ópera o el ballet. En la última centuria las tentativas de plasmación de tales realidades musicales han dado lugar a una gran diversidad de soportes documentales, mucho más allá del registro gráfico convencional sobre papel pautado, que han ido ampliando y multiplicando su tipología hasta prácticamente coincidir con otros de distinta índole en el terreno de lo que comúnmente llamamos “multimedia”. Por otra parte, nadie ignora que los documentos específicamente musicales (o sea, aquéllos que contienen música propiamente dicha y no palabras sobre ella) presentan grandes dificultades de acceso a su “contenido” y únicamente quienes han alcanzado un muy alto grado de instrucción pueden percibir en ellos los timbres en una partitura de orquesta, o la sintaxis de una determinada realización armónica, o el resultado en la percepción temporal de un dispositivo contrapuntístico. Añádase a lo dicho la proliferación de “medios” concebidos para interpretar los signos registrados en los documentos y recuperar el mensaje musical, sea mediante la lectura de los orificios en un rollo de pianola, la exploración de los surcos de un disco gramofónico, la polarización de las partículas metálicas que cubren la superficie de una cinta magnetofónica o el registro de densidad o área en una grabación óptica. Todos esos y muchos más procedimientos dan lugar a una multiplicidad de máquinas, técnicas, soportes y artefactos que sólo en algunos casos alcanzan la suficiente difusión a gran escala y durante el suficiente tiempo como para convertirse en estándares.

La categorización y clasificación que sigue fue inicialmente elaborada en el curso 1992/93 para el programa docente de los cursos de “Documentación Musical” en la Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense, pioneros de tal materia en los estudios universitarios españoles y fue por vez primera hecha pública en las Jornadas sobre bibliotecas en Conservatorios y Escuelas de Música que se celebraron en 1995 en la ciudad de Vitoria.

Arranca la presente propuesta tipológica de un planteamiento radical, por cuanto procura indagar en la propia raíz de las realidades musicales y su representación documental, y pretende ser una tentativa seria de racionalización acerca de la naturaleza material y formal, así como de la función de los diversos documentos musicales. Es, en suma, una abstracción intelectual que trata de abrirse camino hacia las realidades fácticas de la música y los documentos que la representan.

A partir de la diversidad de formatos, presentaciones del contenido y medios instrumentales que encontramos en los documentos musicales, esta tipología se articula en dos grandes grupos que a efectos de denominación señalaremos como de música anotada y de música programada. Corresponde el primero de ellos a las formas más tradicionales del documento musical, lo que en términos genéricos llamamos partituras o papeles de música, y se caracterizan porque los signos registrados (habitualmente en forma de notación figurada occidental moderna, pero sin excluir otras alternativas como las tablaturas, cifras, acordes alfabéticos, notación gregoriana, etc.) pueden ser leídos, y por ende recuperada la información musical que contienen, por un sujeto sin el concurso de artefactos, permitiendo una interpretación inmediata y subjetiva. Por el contrario, sólo de manera mediata y objetiva puede accederse a la información musical contenida en los documentos del segundo grupo, cuyo sistema semiográfico no es directamente

accesible al hombre, sea por razones de complejidad técnica, acumulación o miniaturización, precisando el concurso de objetos adecuados (máquinas, artefactos) para su lectura. La distinta naturaleza y tecnología de tales artefactos y los correspondientes soportes documentales que les son propios es lo que determina las pertinentes subdivisiones de ese segundo grupo, obviamente ampliable no sólo a los contenidos estrictamente musicales, sino a todo el espectro de los fenómenos sonoros.

Expresado el conjunto en forma esquemática, resulta así:

**A. *Música anotada:***

- A.1. Borrador o apunte.
- A.2. Partitura
- A.3. Parte.
- A.4. Reducciones:
  - Guión.
  - Parte de instrumento director.
  - Partitura vocal.
  - Reducción para teclado.
  - Partitura abreviada.

**B. *Música programada:***

- B.1. Programas musicales de ejecución mecánica: rollos, cintas y discos perforados; cilindros dentados; cilindros gramofónicos y discos fonográficos.
- B.2. Programas analógicos de ejecución electromagnética: alambres y cintas magnetofónicas o magnetoscópicas; bandas sonoras ópticas.
- B.3. Programas musicales digitales: discos ópticos, magnéticos y magneto-ópticos; software informático; firmware.

No me resulta inadvertido el hecho de que los documentos de la primera categoría (la música anotada) no dejan de ser una cierta forma de programa musical, ya que tanto la escritura musical convencional como incluso las neografías empleadas en muchas obras aleatorias conforman una secuencia de instrucciones para ser ejecutadas por el intérprete. Pero es ahí precisamente donde radica la razón de ser de esa diferenciación: dicho intérprete es un humano que, tanto para acceder al contenido informativo del documento como para expresarlo, ha de actuar de manera necesariamente subjetiva, circunstancia ésta que constituye una radical diferencia con la mecánica objetividad exigida por el segundo grupo.

Por otra parte, y a título de mero apunte, téngase en cuenta que todos los documentos de uno y otro grupo pueden ser considerados propiamente como registros sonoros. Aparte de la homonimia con lo que habitualmente se emplea para designar discos y cintas, parece útil advertir que precisamente por ser registros sonoros es por lo que adquieren la consideración de documentos musicales. Aquello de que la música es algo que suena, ¿recuerdan?

Por lo que respecta a los documentos perimusicales cabe también una diferenciación básica. Por una parte han de considerarse los documentos característicos, asociados con determinados hechos musicales, como son los programas, anuncios, carteles o imágenes, con mucha frecuencia carentes de todo control bibliográfico o documental (ISBN, depósito legal) y preteridos, cuando no desdeñados, bajo el ominoso nombre de “publicaciones menores”. Por otra parte y finalmente, aquellos otros documentos que, refiriéndose a aspectos musicales, en ningún otro rasgo material ni formal se diferencian de documentos semejantes relativos a otras materias, categoría ésta en la que se engloban monografías, series y publicaciones periódicas. Trazar un panorama de la tipología musical, así como plantearse la colección documental de una biblioteca de música gravitando exclusiva o primordialmente sobre este tipo de documentos viene a ser lo que en el refranero clásico se conoce como coger el rábano por las hojas.

Cualquier colección que albergue materiales sonoros no puede ignorar la diversidad de tipos y soportes documentales, so pena de limitar de antemano muy gravemente las posibilidades de tal colección y excluir de su aprovechamiento numerosas opciones y expectativas. Una actitud demasiado conformista, conservadora o sometida de manera acrítica al peso de la norma nos privará del necesario desarrollo en las facetas que precisamente son más propias de lo verdaderamente musical, en tanto que fenómeno sonoro, precisamente el rasgo que marca con sentido diferencial su auténtica naturaleza.